


«EL CAMINO ES LA VIDA»¹: TRANSGRESIONES DE GÉNERO Y EDAD EN *LADIES OF STEEL*

«*The Road Is Life*»: Gender Transgressions and Age in Ladies of Steel

Dra. María Isabel MENÉNDEZ MENÉNDEZ

Catedrática de la Universidad de Burgos, España

E-mail: mimenendez@ubu.es

 <https://orcid.org/0000-0001-7373-6885>

Fecha de recepción del artículo: 17/01/2023

Fecha de aceptación definitiva: 26/01/2023

RESUMEN

Ladies of Steel, largometraje de Pamela Tola, fue la película más vista del año 2020 en Finlandia y nominada como Mejor Comedia a los European Film Awards. Se trata de una *road movie* protagonizada por tres mujeres septuagenarias que rompe los paradigmas edadistas y la estereotipia sexista. Mediante un acercamiento de corte cualitativo y un análisis feminista, este artículo se aproxima a las variables de diferencia de las películas de carretera protagonizadas por mujeres con especial interés por la representación desde el punto de vista etario. Las conclusiones defienden que el filme desmitifica la vejez, el cuerpo, la sexualidad y los mandatos de género, permitiendo (re)elaborar el imaginario de las mujeres mayores desde ideas de autonomía y empoderamiento. Así, *Ladies of Steel* se enmarca en una tradición de transgresión de los roles de género que han seguido muchas *road movies* desde los años noventa y que había comenzado con *Thelma & Louise*. Como aportación significativa, la obra impugna el edadismo al ofrecer un canto a la vida a través de unos personajes que, lejos del retrato habitual de decrepitud que el audiovisual reserva para la vejez, reclaman que nunca es tarde para perseguir las propias metas.

Palabras clave: edadismo; feminismo; cine finlandés; poética; análisis cinematográfico; road movie.

ABSTRACT

Pamela Tola's *Ladies of Steel* was the most watched movie of 2020 in Finland, and it was nominated as Best Comedy in the European Film Awards. It is a road movie whose protagonists are three women in their seventies, and which breaks with the ageist paradigm and with gender stereotypes. Through a qualitative approach and developing a feminist analysis, this article looks into the variables of difference present in road movies with female protagonists, with special interest in their representation of age. It concludes that the film demystifies old age, the body, sexuality, and gender norms, allowing for the (re)

1. Jack Kerouac (1922-1969).

elaboration of elderly women's imaginary on the bases of autonomy and empowerment. Thus, *Ladies of Steel* can be embedded in a tradition of gender transgression that many road movies have performed since the 1990s, and which had started with *Thelma & Louise*. As its most significant contribution, the film challenges ageism while celebrating life through a group of characters that distance themselves from the portrait of decrepitude that audiovisual products usually associate with old age, claiming instead that it is never too late to pursue your goals.

Keywords: ageism; feminism; Finnish cinema; poetics; film analysis; road movie.

1. Introducción

Teräsléidit/Ladies of Steel [*Damas de hierro* en España] es el segundo largometraje de la directora y actriz finlandesa Pamela Tola, escrita y dirigida tras su ópera prima, *Swingers* (2018). Rodada entre Helsinki y Karelia del Norte, con financiación de la Finnish Film Foundation, se estrenó en 2020 y fue la revelación de la sección Nordic Light del Göteborg Film Festival, además de alzarse con tres nominaciones a los Jussy Awards —considerados los premios Óscar finlandeses—, entre ellos el de mejor película, máximo reconocimiento para un filme en Finlandia. Las otras dos nominaciones fueron a la mejor actriz de reparto (Saara Pakkasvirta) y al mejor diseño de vestuario. Éxito de taquilla, se convirtió en la película más vista del año pocas semanas después de su lanzamiento. Fuera de su país, fue nominada como mejor comedia a los European Film Awards y premiada en el Moscow International Film Festival (2020), el Warsaw International Film Festival (2020) y el Santa Barbara International Film Festival (2021). Se trata de una película escrita por la propia Pamela Tola junto a Aleksí Bardy, rodada en el verano de 2019, y que contó con un presupuesto de 1.360.000 euros —de los cuales la Finnish Film Foundation aportó 800.000 euros—. Cuenta la historia de Inkeri —interpretada por Leena Uotila, nacida en 1947—, una mujer de 75 años que, tras golpear a su marido con una sartén e intentar enterrarlo en el jardín, decide emprender un viaje a través del país con sus hermanas Sylvi —interpretada por Saara Pakkasvirta, nacida en 1938— y Raili —interpretada por Seela Sella, nacida en 1936—. Las tres féminas inician así una enloquecida aventura por carretera, mientras buscan atenuantes para evitar que Inkeri acabe encarcelada.

Protagonizada por mujeres septuagenarias y construida como una *road movie* con elementos de humor negro, descarada y lasciva en ocasiones, inevitablemente se encuentran paralelismos con las películas *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), *Cloudburst* (Thom Fitzgerald, 2011) o *La vida era eso* (David Martín de los Santos, 2021), así como con la serie de televisión *The Golden Girls* (Susan Harris, 1985-1992), lo que demuestra en este caso la escasez de obras audiovisuales protagonizadas por mujeres mayores. Estas semejanzas han sido señaladas por la crítica e incluso se le ha preguntado expresamente a la directora al respecto. Tola, aunque no reconoce ninguna influencia consciente, no descarta que *Thelma & Louise* haya tenido algún efecto en ella. Sobre su película ha dicho que es una celebración de la edad madura y de la vida. La directora ha destacado su deseo de romper los estereotipos sobre la vejez, mostrando sobre todo a las mujeres mayores como personas activas que todavía tienen la oportunidad de hacer cambios en sus vidas².

2. Véase <https://www.cineuropa.org/en/interview/374011/>.

Desde una perspectiva distinta, algunas críticas escritas en España han destacado que se trata de una comedia con aires almodovarianos, dado que aparecen mujeres pasionales que sufren y matan —al menos aparentemente— en escenarios domésticos y que, con los recursos del humor y la exageración, rompen esa cotidianidad a la fuerza para encontrarse en lugares y situaciones totalmente ajenas. Con todo, la película ofrece un sentido del humor casi siempre sarcástico, más próximo a la cultura nórdica que a la centroeuropea, y la puesta en escena obedece al ambiente frío, húmedo y oscuro propio del *Noir* escandinavo. En este sentido, el desenlace familiar ha sido entendido como un acercamiento al característico cine Dogma.

La película de Tola ofrece un relato capaz de romper tanto con los paradigmas edadistas como con los estereotipos sexistas, utilizando un género cinematográfico, la *road movie*, que presenta significativas variables de diferencia cuando las protagonistas son mujeres y no varones. En este tipo de filmes, ellas son todavía personajes poco frecuentes y, además, sus historias obedecen a cuestiones distintas, sobre todo porque suele existir un deseo emancipatorio innecesario en los hombres. Esta cuestión se hará especialmente visible a partir de los años noventa del siglo XX, cuando las películas de carretera se abren a la presencia tanto de féminas como de la diversidad. Es entonces cuando opera, de acuerdo con Indurain (2005), un cambio en el protagonismo convencional, que permite la aparición de quienes el sistema patriarcal había dejado fuera por razón de sexo, raza, orientación sexual o vejez. Disminuye la prevalencia de la *road movie* romántica —protagonizada hasta entonces por una pareja joven y heterosexual— y también aparece una crisis de masculinidad mediante la propuesta de nuevos modelos de vida y nuevas fórmulas familiares. Será con *Thelma & Louise*, argumenta Indurain, cuando empieza a disminuir el prejuicio machista que impedía la centralidad de los personajes femeninos. Obras posteriores permiten la discusión sobre temas inéditos hasta entonces como, por ejemplo, las residencias para personas mayores como lugar donde vivir el último periodo de la vida (Chivers, 2015) o la ruptura de normatividad en parejas del mismo sexo (Hess, 2018).

Para Menéndez (2006), las protagonistas de las *road movies* que empiezan a rodarse entonces huyen de contextos patriarcales y, más específicamente, de la violencia de género, a diferencia de los varones cuyos relatos suelen obedecer al deseo de aventura o bien a la necesidad de escapar de un delito. A partir de *Thelma & Louise* este género cinematográfico expresará tanto su condena a la violencia sexista como al matrimonio como estructura de dominación. De ahí que las que protagonizan estas películas deserten expresamente de ambos. Son propuestas que discuten tanto el *sueño americano* como la *mística de la feminidad* (Menéndez, 2006, p. 425).

En el caso de *Ladies of Steel*, también nos encontramos con mujeres que escapan de su opresión mientras van avanzando a través de su país y de sus recuerdos. El viaje, disparatado y excesivo en algunos momentos, permite que nos asomemos a la experiencia y dolor existencial de unos personajes que, tras la risa, revelan las contradicciones y debilidades humanas. Al respecto, hay que recordar que no son pocas las obras (Acuña, 2020; Álvarez, 2020; Murillo, 2020; Laguna, 2014; Hopkins, 2006) que han emparentado las películas de carretera con la tradición clásica sobre el viaje que habría empezado con la *Odisea* de Homero.

2. Objetivos e hipótesis

- Realizar una aproximación a las variables de diferencia de las *road movies* protagonizadas por mujeres desde un enfoque feminista.
- Visibilizar las dimensiones relacionadas con el edadismo que se reproducen, discuten o subvierten en el filme *Ladies of Steel*.
- Mostrar la trascendencia de la propuesta de la película de Pamela Tola en la superación de estereotipos tanto edadistas como sexistas.

A partir de estos objetivos, la hipótesis que se plantea es que la película *Ladies of Steel* es una propuesta transgresora que desmitifica la vejez, el cuerpo, la sexualidad y los mandatos de género, permitiendo (re)elaborar el imaginario de las mujeres mayores desde ideas de autonomía y empoderamiento.

3. Metodología

El presente artículo utiliza una metodología cualitativa y un enfoque interpretativo apoyado en la teoría feminista, asumiendo que esta es en sí misma un paradigma desde el que observar y analizar la realidad social y las prácticas culturales. En palabras de Amorós, la teoría feminista provee «un marco interpretativo que determina la visibilidad y la constitución como hechos relevantes de fenómenos que no son pertinentes ni significativos desde otras orientaciones de la atención» (Amorós, 1985, p. 22).

En el campo audiovisual, Lotz explica que la literatura académica interesada por la mirada feminista ha incorporado alguna de estas técnicas: 1) análisis de la representación de los personajes femeninos; 2) análisis de las estrategias narrativas desde el punto de vista feminista; y 3) análisis del feminismo como tema en sí mismo (Lotz, 2001, p. 109). No obstante, tanto Rabinovitz como Dow han señalado la dificultad de descifrar el feminismo en obras cuyas propuestas son tan ambiguas que se prestan a múltiples interpretaciones políticas: contienen elementos tanto feministas como postfeministas, al identificar el feminismo con estilos de vida y actitudes personales y no con la política y el activismo (Dow, 1996, p. 209). Son relatos que permiten expresar la crítica feminista al tiempo que reprimen el potencial del feminismo para el cambio social (Rabinovitz, 1999, p. 145). Debe entenderse entonces, como ha escrito Kuhn en uno de los textos más influyentes sobre teoría fílmica feminista, que el feminismo es un conjunto de prácticas políticas que dispone de una historia propia y cuerpos de teoría contruidos a partir de su relación con la historia (Kuhn, 1982). Asimismo, y siguiendo a De Lauretis, las relaciones entre hombres y mujeres son representadas mediante un sistema que «asigna significado —identidad, valor, prestigio, ubicación en la estructura de parentesco, estatus en la jerarquía social, etcétera— a los individuos dentro de la sociedad» (De Lauretis, 1989, p. 11).

Por ello, en este artículo se analiza la intersección entre las estrategias textuales —género, trama, desarrollo de personajes y estructura narrativa— y los discursos producidos por y sobre feminismo (Dow, 1996, p. XVI), desde una mirada de interseccionalidad (Crenshaw, 1989), preocupada por las dimensiones etarias. Se sigue a Lotz cuando explica que, para ser interpretada como feminista, una obra debe contemplar: 1) que las relaciones que establecen las mujeres permitan su empoderamiento; 2) que se rompa con la visión monolítica de la sexualidad y el género para ofrecer una

representación diversa y plural; 3) que las situaciones de opresión se solucionen mediante estrategias feministas; y 4) que sea capaz de mostrar la capacidad de superación de las mujeres (Garrido y Zaptsi, 2021, p. 31).

Para llevar a la práctica el método antedicho, en primer lugar, se repasan las cuestiones teóricas básicas: una aproximación al edadismo en los relatos audiovisuales, apuntes sobre las películas de carretera como género cinematográfico y el papel de las mujeres en estos filmes desde los años noventa del siglo XX. A continuación, se realiza una aproximación a la película de Pamela Tola a partir de estos paradigmas, desvelando las variables específicas que tienen que ver con el edadismo y los roles de género. El artículo termina con un apartado de conclusiones y la bibliografía citada.

4. Edadismo en los relatos audiovisuales

El concepto de *edadismo* [*ageism*] fue acuñado por Butler en 1969 y se refiere a la existencia de estereotipos sistemáticos y discriminatorios contra las personas maduras. La Academia de la Lengua Española, en diciembre de 2022, incorporó el término en la actualización 23.6 del Diccionario de la Lengua Española (DEL) y lo describe como: «Discriminación por razón de edad, especialmente de las personas mayores o ancianas». Denominado *vejeísmo* por Salvarezza (2002), alude a una serie de «creencias, normas y valores que justifican la discriminación de las personas por su vejez, cuyas consecuencias son comparables a los prejuicios contra las personas de distinto color, raza o religión o contra las mujeres o personas trans en función de su sexo» (Dabove, 2021, p. 115). A diferencia de otras discriminaciones, como el racismo o la homofobia, una característica diferencial es que todas las personas pueden sufrirlo (Herring, 2009, p. 13).

Con todo, la vulnerabilidad a la que se aboca a las personas mediante el prejuicio edadista se entrecruza con otras categorías de discriminación: el género en primer lugar. Susan Sontag (1978), en su momento definió el doble estándar de envejecimiento: «Mientras los hombres maduran, las mujeres envejecen». Para ellas, envejecer limita sus posibilidades mientras que los varones disfrutan de un mayor margen «en cuanto a la edad, la belleza y la posibilidad de encontrar una pareja afectiva y sexual» (Bárcena, Iglesias, Galán y Abella, 2009, p. 47). En el mismo sentido, Zecchi, Medina y Moreiras-Menor (2021) han puesto de manifiesto la falta de simetría en el envejecimiento de actrices y actores, así como la representación de cuestiones específicamente femeninas, como la menopausia entre otras variables que interesan al feminismo. Para Hess (2018), obras como *Clodburst*, rompen la heteronormatividad, al tiempo que plantean asuntos poco abordados en el audiovisual como el deterioro físico, el cuidado, los sistemas de parentesco y el matrimonio entre personas del mismo sexo. Otros análisis han resaltado cómo se perpetúan los estereotipos, especialmente los relacionados con la demencia (Swinnen, 2013).

En el seno de los estudios culturales, se estudia la representación de la vejez en los relatos audiovisuales porque estos proporcionan «repertorios de representación» ofreciendo «características y cualidades» del grupo etario (Zamorano, Romero y Camacho, 2022, p. 179). Aunque son miradas recientes en el marco de la comunicación, existe ya un cuerpo teórico además de investigaciones aplicadas (Guarinos y Martín-Pena, 2022, p. 141), destacando las aportaciones de Medina y Zecchi (2020), Zurian, Menéndez y García-Ramos (2019), Medina (2018) o Chivers (2015). Sus resultados revelan que la

vejez se retrata como un «tiempo de decrepitud, fragilidad, mala salud, dependencia, pérdida de vigor sexual, aislamiento social, pasividad, falta de atractivo físico e impro-ductividad» (Medina, 2018, pp. 27-28). Así, han perpetuado los estereotipos que retratan la edad madura desde la pasividad, la dependencia, la fragilidad o la senilidad. Es muy visible en la publicidad donde las personas mayores se asocian con el mundo rural y «marcadores de edad» que describen la «auténtica vejez»: bastones, canas, calvicie para los varones y moños para las mujeres, dentadura postiza, delantal..., imagen obsoleta, muy lejana a la realidad de las personas sexagenarias de la sociedad contemporánea (Pinazo, 2013, p. 97).

Parece que la vejez no puede representarse si no es como oposición a la juventud. En los filmes, en lugar de aceptar el envejecimiento, es habitual retratar a los personajes mediante cualidades específicas de la gente joven, es decir, negando la propia vejez. Por ejemplo, mediante cuerpos moldeados por la cirugía o la cosmética y motivaciones vitales afines a la juventud. Muchos relatos se construyen desde el prototipo del «envejecimiento activo» paradigma potencialmente opresivo al «generar ansiedad, angustia e incluso culpa por no alcanzar los ideales y expectativas de la vejez vigorosa, jovial, hiperactiva o exitosa representada en los medios» (Bravo-Segal, 2018, p. 5). Por regla general, las películas en las que aparecen personajes de edad avanzada adoptan una naturaleza dramática: «el sumario de la vida vivida, la rememoración ambivalente del pretérito, la angustia por el déficit de capacidades, la enfermedad, la proximidad de la muerte, el abandono» (Genovard y Casulleras, 2005, p. 11). Es decir, los relatos parecen atrapados en el binomio narrativa de declive/envejecimiento positivo, siendo el primero un discurso de fragilidad y ausencia de productividad, y el segundo basado en propuestas neoliberales de actividad (Sandberg, 2013).

Para profundizar en el análisis del edadismo cinematográfico hay que situarse en el cuerpo: la representación de la vejez responde a una teoría de la corporeidad construida a partir de elementos como la sexualidad y la belleza. Es un cuerpo simbólico, moldeado por dispositivos y mandatos sociales. El patrón con el que se construye permanece fuera de campo, pero marca los parámetros: el hombre o la mujer que ya no son jóvenes aparecen por oposición con los que todavía lo son. La aportación en experiencia o sabiduría no suele ser relevante en un cine atrapado en la representación del cuerpo joven y bello. Las personas mayores aparecen desdibujadas, salvo algunas excepciones: determinadas actividades o profesiones —políticos, intelectuales— representan cuerpos maduros, pero suelen ser masculinos y para ellos se suele reservar otra erótica distinta a la de las mujeres, la del poder.

La sociedad actual, mediatizada por las pantallas, otorga gran protagonismo a la imagen, el hedonismo y la vanidad. Y ha descartado el envejecimiento de su sistema de representaciones: «ensalzan políticas del cuerpo a partir de un estereotipo de belleza en el que la juventud es el único valor posible, una juventud que en el caso de las mujeres es mucho más radical» (Zurian, Menéndez y García-Ramos, 2019, p. 12). Para ellas se exige la belleza y la lozanía de la juventud en todos los casos. Las que superan los cuarenta prácticamente desaparecen (García-González, 2009, p. 66). En este sentido, hay que resaltar que la actividad sexual de las mujeres mayores es directamente abyecta en la industria audiovisual: está prohibido el goce corporal y, si se les permite el intelectual, suele ser en personajes despreciables, tal y como sucede con el estereotipo de la bruja (Genovard y Casulleras, 2005, p. 16).

Como ejemplo, la reflexión de Gracia sobre el cine español se detiene en las numerosas mujeres mayores del cine de Almodóvar, féminas que sobreviven en un

universo femenino y protector. A pesar de ser retratadas «con cariño, respeto y compasión muchas veces resultan seres desplazados y marginados que ansían, por ejemplo, el retorno al pueblo porque ya no encuentran su lugar en el mundo» (Gracia, 2011, p. 59). En el mismo sentido, Gil estudia la figura de la «graciosa madura», personaje recurrente de la cultura popular. Estas mujeres —suegras, tías, vecinas, limpiadoras— aparecían como «figuras grotescas, ridículas o abyectas en relación con las feminidades juveniles, la inadecuación o la transgresión de las expectativas de género y edad en la que se basa su comicidad» (Gil, 2020, p. 12). Si bien el autor sugiere descodificaciones positivas a la luz de la mirada feminista, el estereotipo consolida la negatividad del personaje de edad, especialmente si es una mujer soltera.

5. Apuntes sobre la *road movie* como género cinematográfico

La *road movie* o película de carretera puede definirse como un género cinematográfico que busca nuevos espacios, descubrimientos y encuentros a través del viaje (Pinel, 2000)³, que atrapa sueños, tensiones y ansiedades particularmente estadounidenses (Cohan y Rae, 1997, p. 2). Considerada como un género continuador del *western* (Pohl, 2007, p. 53), su nacimiento se sitúa en los años sesenta del siglo XX en Estados Unidos de América⁴. La bibliografía académica sugiere que los textos fundadores fueron la novela *On the Road* (Jack Kerouac, 1957) y la película *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), mediante los que se define una cultura americana que enfatiza la relación con el territorio, el paisaje y la naturaleza (Correa, 2006, p. 284). Estos filmes permitirían expresar «la idiosincrasia nacional: en un país de emigrantes y pioneros, ponerse en camino implica tomar una decisión activa y enfocarse en una dirección y una meta» (Rico, 2014, p. 297). Se incorporan así cuestiones sobre la identidad estadounidense como el mito fundacional basado en la conquista del territorio, el concepto de frontera o la contracultura de los años cincuenta y la generación *beat* (Corrigan, 1991). Su nacimiento también se relaciona con la coyuntura favorable que proporcionó el New Hollywood⁵.

García menciona que la poética de la *road movie* se define por 1) estructura narrativa articulada en torno al desplazamiento; 2) uso de recursos técnicos específicos como la *camera car* o la *flying camera*; 3) protagonismo masculino; y 4) sentido metafórico del viaje (García, 2018, p. 419). Para Corrigan (1991, pp. 143-145) han ido evolucionando en el tiempo hasta establecer ciertas convenciones: 1) ruptura de la unidad familiar y desestabilización del poder masculino; 2) influencia de los eventos, el contexto y los objetos que, a lo largo de la carretera, suelen aparecer como amenazantes; 3) identificación del personaje protagonista con el medio de transporte:

3. No es posible abundar aquí en la propia definición del género cinematográfico, tema que ha inspirado abundante bibliografía a partir de su carácter híbrido e incluso sobre la dificultad de su definición como un género propiamente dicho.

4. Esta acotación, aunque canónica, deja fuera de la etiqueta aquellas películas anteriores a los años cincuenta donde ya existían viajes y personajes errantes. Cohan y Rae (1997) amplían su definición para incluir filmes de la primera mitad del siglo.

5. Movimiento de cineastas que, a finales de los sesenta, intentan romper con el cine conservador del Hollywood clásico, las restricciones del Motion Picture Production Code (Código Hays) y el poder ejercido por los estudios de cine. Inspirado por la *Nouvelle Vague*, lo abanderaron jóvenes creadores con una visión particular que reclamaban mayor autonomía sobre sus obras.

conducir se erige como una promesa de individualidad —el hombre es su moto o su coche—; y 4) ausencia de mujeres como parte de la fantasía masculina de evasión, enfatizada por el vínculo entre masculinidad y tecnología. Corrigan apunta que la *road movie* es un fenómeno de posguerra que recoge la amenaza de la «histeria masculina» en la cultura tecnológica. Para este autor, la *Odisea* de Homero fue la precursora de estos diarios de viaje donde los hombres —nunca las mujeres— se embarcan en experiencias de aprendizaje (Corrigan, 1991, p. 144).

Se trata de un género cinematográfico autorreflexivo e intertextual, que responde a tropos relacionados con el contexto geográfico, político y social en el que surge. Es, en esencia, una nueva fórmula para reproducir el arquetipo del «viaje del héroe» (Campbell, 2008; Vogler, 2007) algo que la diferencia de la mera literatura de viajes. La característica esencial es el desplazamiento que se articula a través de dos capas narrativas: un viaje material que permite construir la propia huida, y un viaje simbólico, que transitan los personajes dentro de sí mismos. La carretera se construye como símbolo a partir de proyectos de libertad, conquista, connotaciones utópicas y también ideas de peligro, amenaza o desvarío (Laderman, 2002). Utiliza el éxodo como excusa y metáfora del viaje interior protagonizado por la promesa de libertad: la búsqueda de respuestas a alguna cuestión del pasado, la reflexión sobre las decisiones tomadas en la vida, la evolución que el propio viaje provee a quien lo afronta. El desplazamiento físico permite la transformación interior (Correa, 2006, p. 272).

Existen algunos elementos paradigmáticos: el vehículo —generalmente un automóvil con personalidad—, la carretera, representada con elementos icónicos como las gasolineras, los *diner* o los moteles y las personas que viajan, casi siempre dos, para que los encuentros y desencuentros entre ellas permitan asomarse a la dimensión simbólica (Cohan y Rae, 1997, p. 8). Varias posibilidades desencadenan la acción: la deliberada, cuando el personaje decide irse para acudir a algún lugar o presenciar algún acontecimiento; la externa, cuando algún suceso obliga a la escapada; y la existencial, que se da cuando un entorno opresivo impulsa la salida (Frasca, 2001, p. 142). Los personajes siempre buscan algo que no es externo sino interno: el perdón, la identidad, elementos míticos (Imhof, 2017, p. 251).

La *road movie* ha experimentado un crecimiento muy importante, desarrollándose en todos los continentes y culturas (Moser, 2008, p. 27), debido a la estandarización del modelo de vida estadounidense y a las capacidades expresivas del propio género (Euvrard, 1988, p. 34). La producción latinoamericana es significativa y caracterizada por la búsqueda de realismo: actores y actrices no profesionales, filmaciones en exteriores, iluminación natural..., con el objetivo de visibilizar la pobreza estructural o la marginación de las poblaciones indígenas (Garibotto y Pérez, 2018, p. 1). Berger (2016, p. 160) afirma que las *road movies* de Asia, Oriente Medio o África se diferencian por una posición divergente frente a la hegemonía del cine estadounidense y europeo, adaptando sus relatos a sus comunidades de origen. García (2016, p. 81) revela que autores como Laderman defienden la existencia de una «*road movie* paneuropea» en la que los personajes deben viajar, no por un deseo voluntario, sino por una necesidad imperiosa, por ejemplo, para conseguir empleo o encontrar un hogar. Estos personajes ya no son solo varones y se pierde el universo simbólico asociado a conducir. En cuanto a la cinematografía escandinava, este autor cita a Nestingen, quien denomina «*Nordic road movie*» a películas caracterizadas por el uso de espacios claustrofóbicos frente a los abiertos del cine norteamericano.

6. Mujeres que escapan en las *road movies*

Thelma & Louise está considerada una de las obras seminales de la cinematografía feminista contemporánea y, por su trascendencia social, forma parte del registro nacional de filmes de la Library of Congress de Estados Unidos. Primera *road movie* estadounidense con mujeres en los papeles protagonistas, contiene todos los elementos canónicos del género e incluso del *western*, su predecesor: el automóvil, en este caso un histórico Ford Thunderbird de 1966, la huida, el paisaje desértico, dos protagonistas e incluso un arma, objeto habitual en las escapadas. Sin embargo, aparecen dos elementos novedosos: por un lado, la violencia de género, que opera como contexto de los personajes antes del viaje y también como detonante de la huida, así como la existencia previa de un espacio de opresión: el matrimonio. Las mujeres no escapan por las mismas razones que los varones, aunque compartan la idea de libertad que simboliza la carretera. En este sentido, la película desafía los paradigmas clásicos masculinos para convertirse en una narrativa heroica protagonizada por mujeres (Man, 1993, p. 36).

Más de tres décadas han pasado desde su estreno y no se ha agotado su análisis. De ella se ha dicho que es tanto feminista como antifeminista. La lectura feminista la ha entendido como una oda a la libertad en la que mujeres oprimidas se convierten en espíritus libres. Pero el desenlace ha sido especialmente controvertido: ofrece una fuga al vacío que opera como símbolo de la liberación, aunque algunas críticas consideran que no es emancipadora, al no ofrecer una solución a las protagonistas distinta a la muerte, lo que consolida los roles tradicionales (Martínez, 2017, p. 95). En todo caso, con este filme se abrió la discusión sobre cuestiones que siempre han interesado al feminismo: el patriarcado, el sexismo en la legislación, la autonomía sexual, los roles sociales y familiares en función del sexo, la violencia infligida a las mujeres, los vínculos de amistad y/o amor entre féminas..., en la película se explora la lucha femenina ante una sociedad sexista, gobernada por los hombres y sus decisiones. Es un ejemplo del poder, la autonomía y el cambio que las mujeres pueden aportar.

Menéndez (2006, p. 425) ha argumentado que, en *Thelma & Louise*, tanto la existencia de un matrimonio patriarcal como la violencia sexual explican las acciones de las dos protagonistas. Louise —interpretada por Susan Sarandon— fue víctima de una violación en el pasado; Thelma —interpretada por Geena Davis— sufrirá un intento de violación en el viaje que inicia con su amiga. La legítima defensa ante la agresión convertirá un inocente fin de semana en una huida sin retorno. Sin la violencia sexual, ni Louise ni Thelma se abrían convertido en dos fugitivas a las que persigue la policía. No obstante, la relación marital de violencia y desigualdad ya había convertido el viaje en una trasgresión porque Thelma lo inicia sin informar a su marido, a quien teme. Esta trasgresión se va ampliando cuando la vemos beber, bailar o ligar. De acuerdo con Dargis, las protagonistas se apropian de sus propios cuerpos, rompiendo con la cultura patriarcal que controla, intercambia y veja los cuerpos femeninos (Dargis, 1993, p. 87). Para Hart (1994), se trasgrede la homosociabilidad patriarcal, pues mientras la cinta avanza, se va construyendo una relación cuasi lésbica entre Louise y Thelma que se observa también en la evolución estética que va operando sobre ambas y que acompaña al cambio actitudinal, sobre todo de Thelma. Cuando las mujeres deciden huir en lugar de entregarse, no solo agrandan la trasgresión, sino que conscientemente se despojan del rol de víctimas o cualquier idea de cosificación: seguir el camino es el resultado de la toma de conciencia y decisión autónomas.

La película de Scott, con guion de Callie Khouri —que obtuvo el premio Óscar al mejor guion original—, será la primera representante de una serie de *road movies* con mujeres que buscan la libertad, dejar atrás un matrimonio violento y decidir un destino por sí mismas. Es así en filmes como *Love Field* (Jonathan Kaplan, 1992), *Crazy in Alabama* (Antonio Banderas, 1999) o *Nurse Betty* (Neil LaBute, 2000). En estos tres casos, se produce un desvelamiento de la trampa del *sueño americano*: encubre la pesadilla que sufren las mujeres bajo un asfixiante matrimonio que opera según la *mística de la feminidad*. Friedan explicó este clima cotidiano como «el hecho de no permitir que la mujer norteamericana desarrolle plenamente sus capacidades» (Friedan, 1963 p. 469). Ellas escapan «del entorno doméstico, pero también de los malos tratos, de una relación jerárquica en la que el poder es únicamente masculino y además es ejercido desde la prepotencia y la violencia» (Menéndez, 2006, p. 426).

La protagonista de *Love Field* es Lurene —interpretada por Michelle Pfeiffer—, fiel admiradora de Jackie Kennedy. Cuando el Presidente es asesinado, decide viajar desde Dallas, contra la voluntad de su marido controlador, un hombre que le prohíbe todo, en un viaje que constituirá su propia emancipación. Lucille —interpretada por Melanie Griffith—, la protagonista de *Crazy en Alabama* que fantasea con ser actriz, asesina a su esposo maltratador y huye llevando consigo su cabeza en una sombrerera a la que habla. Cuando es capturada, un jurado la considerará inocente, al haber matado en defensa propia. En *Nurse Betty* encontramos a Betty —interpretada por Renée Zellweger—, una camarera fascinada por las telenovelas que también quiere perseguir un sueño: ser enfermera. Casada con un marido dominante que trafica con drogas y que es asesinado en un ajuste de cuentas, decide huir a Los Ángeles para encontrarse consigo misma.

Estos ejemplos son algunos de los relatos que, ahondando la brecha que inició *Thelma & Louise*, proponen nuevas protagonistas en las *road movies* al tiempo que proporcionan una importante crítica social, al situar en primer plano la desigualdad y la violencia que las mujeres sufren. *Ladies of Steel* se puede enmarcar en esta tradición de emancipación y ruptura de los roles de género, aunque en su caso añadiendo la transgresión etaria, como ya había ocurrido antes en *Cloudburst*.

7. Convenciones de la *road movie* en *Ladies of Steel*

La película *Ladies of Steel*, desde el cartel promocional en el que aparecen las tres protagonistas junto a un vehículo Mercedes 300 TD de color verde y rodeadas de bosque, habla del viaje físico que emprenden sus personajes y, con la imagen de la sartén en la tipografía, se sugiere también el viaje emocional cuyo detonante es la violencia conyugal. La narrativa, por su parte, remite al viaje como experiencia de descubrimiento, a partir del momento en que Inkeri decide huir y va en busca de sus hermanas. La obra está emparentada con lo que García (2012) explica sobre la transculturización del género *road movie* en su análisis del ámbito hispano. Para el autor, aunque las películas estadounidenses se han presentado como rebeldes formalmente, contenían casi siempre un subtexto tradicionalista o conservador, definido por la jerarquía heterosexual, cierta homofobia o el retrato exótico de las minorías étnicas. Por el contrario, la cinematografía de otros lugares promueve la «ruptura respecto a los subtextos patriarcales en los que la tensión rebelión y conformismo y el espíritu expansionista ahoga los textos americanos ya sea por su espíritu trágico o su visión

idílica o exótica» (García, 2012, p. 4). En *Ladies of Steel* esta rebelión se produce expresamente porque, o bien las protagonistas formulan su malestar ante los mandatos patriarcales —especialmente el matrimonio y su falta de libertad desde el punto de vista de las mujeres—, o bien las acciones de algún personaje nos lo demuestran, como es el caso de Maija, la hija de Inkeri —interpretada por Pirjo Lonka— cuando pierde el control en la escena de la fiesta.

Las tres protagonistas, aunque hermanas, son muy distintas entre sí: la propietaria del coche, Raili, es una mujer acaudalada, que fue abogada, tuvo varios maridos y se sigue entendiendo a sí misma como seductora y sexualmente atractiva. Es irónica, pragmática y algo cruel con sus hermanas. La segunda, Sylvi, tiene una leve discapacidad intelectual o quizá indicios de demencia senil. Se muestra de manera disparatada, a veces infantil, obsesionada con múltiples miedos, sobre todo respecto a la salud, y cuyo aspecto físico desmadrado es el opuesto al de Raili. La tercera es Inkeri, la protagonista principal de la huida. Ella parece la más equilibrada pero también la más convencional de todas. Y pronto sabremos que abandonó sus estudios universitarios con los que prometía construir un futuro brillante como escritora, especialmente interesada por los derechos de las mujeres y el feminismo.

Siguiendo la estructura de las películas de carretera, las tres mujeres que viajan a través de Finlandia asumen cierta comunión con la naturaleza típica de la *road movie*, así como el encuentro con personajes que van construyendo la experiencia vital que cambiará sus vidas al tiempo que les permite conocerse a sí mismas (Indurain, 2019, p. 9). La directora de la cinta ha reconocido que buscó deliberadamente usar esa estructura narrativa, aunque adaptándola e incluso rompiéndola cuando fuera necesario, tal y como la literatura especializada ha expuesto que ocurre en *road movies* rodadas fuera de Estados Unidos. El filme se divide en tres partes que se reparten de manera equilibrada: el primer tercio se dedica a la huida y sirve para presentar a los personajes, así como para mostrar las dudas de una Inkeri desorientada y empeñada en negar la realidad que implacablemente le recuerda Raili. La segunda parte arranca con la supuesta avería del automóvil, un modelo de finales de los años setenta que no había salido de su garaje en mucho tiempo. Este inconveniente obliga a que las viajeras se detengan en un bar de carretera. La interrupción facilitará que se libren de sus inhibiciones y que Inkeri, por fin, asuma la búsqueda de respuestas a su propia vida. La tercera parte, que se inicia con Inkeri probándose su ropa juvenil en la casa familiar y poniéndose laca de uñas de color rojo, nos ofrece el desenlace, con una mujer que ha tomado decisiones sobre sí misma, más allá de los deseos de las personas que la rodean, una vez que se ha reencontrado con la Inkeri que había sido en su juventud.

Otros personajes y sucesos durante el viaje van forjando las aventuras y reflexiones de las mujeres que van a bordo del Mercedes. Sylvi rompe con sus miedos y limitaciones mediante la relación erótica que establece con un guapo y joven desconocido. Como se avanzaba en la introducción, la película de Tola contiene elementos intertextuales con *Thelma & Louise*, a quien incluso le hace un guiño cuando incorpora ese atractivo autoestopista —Jarkko, interpretado por Samuli Nittymäki— que permite salir del aletargamiento sexual a una de las hermanas. Inkeri, por su parte, va en busca de sí misma y se va encontrando con su pasado, primero mediante su interacción con una joven profesora universitaria y sus estudiantes, quienes conocen algunos textos que ella había escrito en su época de alumna —firmados con el revelador seudónimo de «Chica libre»—, y más tarde a través del reencuentro con uno de sus amores

juveniles, Eino —interpretado por Juhani Niemelä—. Este encuentro permite a la protagonista reflexionar sobre los sueños que había tenido cuando era joven y sobre su propia personalidad: «Tú solo querías ser libre» le dice él. «Eras divertida y salvaje». La idea de la libertad perdida planea sobre estas escenas que nos muestran a Inkeri buscándose a sí misma en la casa de su infancia, donde encuentra diarios, el borrador de una novela y fotografías que le permiten construir el rompecabezas de su pasado.

8. Más allá del edadismo: del crepúsculo al amanecer

Ladies of Steel subvierte los estereotipos y prejuicios con los que suele aparecer la vejez en los relatos audiovisuales y reivindica una vida plena y nuevos proyectos más allá de los setenta años. En este sentido, y quizá de forma algo exagerada, se nos propone un futuro tan plural, arriesgado y divertido como el que pensaríamos para las personas jóvenes: viajes, sexo, alcohol, baile... y, sobre todo, la propuesta de no abandonar los sueños ya que siempre se está a tiempo de luchar por los propios ideales, aunque estos se hubieran aparcado cinco décadas antes. En este sentido, la película rompe con el binomio entre narrativas de declive o el envejecimiento «exitoso» como única representación (Sandberg, 2013), proponiendo un relato donde el cuerpo maduro aparece con normalidad, en un contexto que no dramatiza la vejez.

El cuerpo de las mujeres en *Ladies of Steel* se muestra liberado del enfoque sexista con el que se ha construido la representación cinematográfica canónica. Con una mirada muy naturalista sobre el desnudo —cierto que mucho más común a la cultura de los países nórdicos que a la del sur de Europa—, aparece con toda honestidad y naturalidad, fuera de ideas de instrumentalización o sexualización, ya sea en la sauna o en una relación sexual. Se rompe con el patrón mítico del erotismo cinematográfico, aunque sea mediante propuestas que tanto pueden despertar la indiferencia como la risa o el rechazo. El desnudo aparece desfetichizado, subvirtiendo el canon estético que el cine construye mediante cuerpos jóvenes, turgentes y tonificados. En ocasiones se bromea sobre él desde una mirada lasciva, como la escena en que Raili asegura que se ha hecho la depilación brasileña.

La edad no se niega ni se disimula ni en los personajes ni en las actrices que les dan vida; se muestra con franqueza y dignidad: primeros planos de dedos artríticos, temblores en la mano que sujeta una taza, arrugas y manchas en la piel..., los signos de paso del tiempo en el cuerpo maduro aparecen como medio para describir ese cuerpo experimentado, nunca para denigrarlo. De la misma forma, se utiliza la sinceridad y el sentido del humor para abordar los achaques de salud de las personas mayores, desdramatizando las cuestiones más amargas que conlleva la vejez, como la pérdida de personas queridas, algo que queda patente en el divertido diálogo sobre la asistencia a funerales.

La cinta es especialmente valiente cuando se atreve a romper los tabúes sexuales sobre las mujeres de edad. No solo mostrando de manera desenfadada las relaciones sexuales de una mujer casi octogenaria, sino también proponiéndole una noche de pasión con un chico joven y guapo. Esta situación, bastante frecuente a la inversa sin que despierte recelos en el público, es transgresora y desde luego original en el cine. Aunque aparece de una manera básicamente hilarante, si al público le despierta incomodidad, extrañeza o sensación de inverosimilitud no demuestra otra cosa que el machismo social imperante y la normalización de una mirada sexista. Algunos

personajes y situaciones ayudan a apuntalar esta transgresión. Por ejemplo, cuando Tapio, el marido de Inkeri —interpretado por Heikki Nousiainen—, la insulta por su supuesta concupiscencia: —«Pensaba con la entrepiera..., se los tiró a todos» afirma frente a su familia con el deseo tanto de avergonzarla como de controlarla en una intervención en la que asegura que no ha sido una buena esposa.

Ladies of Steel rompe con los tópicos sobre sexualidad, desdramatizando una variable con la que se condena a las mujeres que ya no son jóvenes, a quienes se niega la actividad sexual e incluso el deseo. Los personajes femeninos demuestran conservar el apetito carnal, hablan y practican sexo con naturalidad, bromean sobre él: «Hay algunas escenas de sexo excitantes» dice Raili, socarrona, respecto de la novela de Inkeri. «Me ha desnudado con los ojos» afirma sobre un muchacho con el que coinciden en el bar. «Vuestra compañía me hace parecer vieja» afea a sus hermanas que parecen resistirse a pasarlo bien en esa noche en el local de carretera y a las que intenta mortificar al contarles que ha tenido muchos compañeros sexuales.

El viaje de las hermanas se muestra como una oportunidad, no de lamentarse por la vida ya gastada y las decisiones tomadas, sino para continuar persiguiendo los propios sueños. Para Inkeri, reacia a admitirlo al principio —«No puedo fiarme ni de mis recuerdos» se lamenta—, es algo que se revela más adelante: «Este podría ser el viaje más importante de mi vida» asegura cuando emprende el que será un cambio vital que coincide con su 75 cumpleaños. El encuentro con el que había sido su amor de juventud le revela lo acertado de la decisión cuando él la anima: «Nunca es demasiado tarde para encontrar algo nuevo y que merezca la pena». A diferencia de Tapio, que siempre puso en cuestión su valía —«Estás tan ciega como un cerdo..., no deberías esforzarte tanto, recuerda que estás jubilada» le dirá en la fiesta de su cumpleaños cuando expone su deseo de volver a la Universidad—, Eino afirma: «Tú eres perfecta», reforzando una autoestima que había estado dormida durante demasiado tiempo.

Las tres protagonistas, que interactúan mediante la típica relación de amor-odio entre hermanas, comparten la rebeldía ante una sociedad que las condena por viejas. Ellas se sienten jóvenes, incluso niñas. Como ha explicado Tola al hablar de sus personajes, es la mirada ajena y el trato diferente por parte de las demás personas lo que construyen la idea de vejez, no la propia subjetividad. Y, con esa idea social de la edad avanzada, se incorporan también las convenciones y limitaciones sobre lo que se espera de las personas de cierta edad. Así, el filme insiste en que nunca es tarde para retomar pasiones olvidadas o abandonadas y que siempre estamos a tiempo de buscar una vida más feliz de la que tenemos. Que lo hagan las personas mayores es una sugerencia transgresora en una sociedad que ha ocultado la vejez como una vergüenza.

9. El viaje como aprendizaje, transgresión y empoderamiento

Si, como antes se había descrito, la *road movie* puede entenderse como una reformulación del viaje del héroe de Campbell, el viaje de las protagonistas de *Ladies of Steel* puede enmarcarse en lo que Fernández-Morales y Menéndez-Menéndez (2022, p. 21) han descrito como «viaje feminista». Se trata de una definición construida a partir del «monomito» del autor y otros textos posteriores inspirados en él, reservada para féminas que rompen con el rol tradicional. Este viaje construye heroínas a las que permite deshacerse de los corsés de género para alcanzar la autorrealización. Así, los personajes exigen su derecho a elegir y a comportarse sin considerar si sus elecciones

encajan o no con lo que la cultura ha previsto para las mujeres: en un contexto patriarcal, se alcanza la posibilidad de decidir el propio destino.

En la película, los personajes femeninos que afrontan la huida subvierten el papel que tradicionalmente el cine ha reservado a las mujeres: la función de terapia, descanso o apoyo de los personajes masculinos que son los auténticos viajeros y por tanto los únicos héroes. En *Ladies of Steel*, como otras *road movies* que se han descrito en este artículo, los varones son más bien la causa que impulsa la acción, detonantes del viaje de las heroínas, así se conviertan en fugitivas y el viaje mude a persecución. El matrimonio es explicado como un obstáculo y los maridos como los responsables del control y la ausencia de libertad de ellas. Las mujeres escapan de esa tiranía en un viaje que les permite romper con unas cadenas que hasta entonces no habían considerado —o no habían sabido cómo— romper.

La violencia contra las mujeres aparece de manera implícita cuando vamos conociendo las razones de la agresión de Inkeri a su marido: «Ha sido la primera vez en su vida que se ha callado», explica a su hermana a quien le pide que la represente cuando se entregue a la policía. Raili, siempre pragmática y bastante cínica, le responde: «Yo lo hubiera matado hace mucho tiempo... impidió que estudiaras la carrera de tus sueños». Esta escena pone de relieve el subtexto en el que opera la violencia de género en las relaciones de pareja: el control travestido como protección, el abandono de oportunidades porque ellas acaban creyendo que carecen de las competencias necesarias y, sobre todo, la relación de abuso que va minando la autoestima de las mujeres, quienes acatan que no podrán sobrevivir sin sus compañeros. «Eso no es cierto», responde Inkeri, «Tapio me salvó. Yo no tenía el talento suficiente».

Esta violencia también se menciona expresamente, en una escena en la que la hija de Inkeri habla con su padre: «¿Me estás diciendo que eres violento?». La hija no espera la respuesta porque, en realidad, no desea conocer la verdad. La propia Inkeri, cuando el viaje ya ha avanzado, llega a afirmar que su matrimonio no fue deseado y que su marido no era un buen hombre: «Me atormentó a base de atrocidades. Me he pasado toda la vida junto a un alcohólico narcisista». Sobre esa familia que mira para otro lado, asegura: «Durante muchos años me forzaron a no salir de casa». Y, cuando reconoce ante sus hermanas que no encontró la fuerza suficiente para separarse de Tapio, no expresa otra cosa que la dependencia emocional que había desarrollado hacia él: «¿Era tan jodidamente convincente!». En este contexto se entiende que el personaje asegure: «Yo no soy una víctima. Soy la que tiene la culpa de todo».

El matrimonio como fórmula mediante la que las mujeres construyen una familia, perdiendo su subjetividad como individuo, es impugnado desde el inicio de la película y hasta el desenlace. «Todas queremos matar a nuestros maridos» asegura Raili, que pronto anima a sus hermanas a escapar: «Huyamos y hagamos algo divertido por una vez». Cuando Inkeri pone reparos a aceptar el fracaso de su proyecto vital, su hermana es contundente: «Has vivido la vida más conservadora que cualquier persona puede vivir». Más adelante, en su visita al hogar de la infancia, las tres hermanas reflexionan sobre el modelo de vida que aprendieron de una madre que también sufría y a la que califican de loca. «Casarse es una mierda» asegura una de ellas. La propia Inkeri, ante el horror de su familia, especialmente su hija, asegura: «Yo nunca quise tener hijos. No quería casarme ni tener una casa. Ha habido muchas cosas que yo no quería hacer». Incluso afirma, sobre la fiesta sorpresa en la que se han invertido tantos esfuerzos: «Yo no quería una fiesta de aniversario». A través de los parlamentos

de Inkeri conocemos esa realidad que existe en la vida de tantas mujeres para las que otras personas deciden lo que está bien y lo que debe hacerlas felices.

Frente al retrato habitual de decrepitud y final de la vida, en la película se sugiere que nunca es tarde para tomar decisiones o cambiar el rumbo. Aunque el tono que sostiene el filme es el de comedia, ello no impide que se compense con pasajes más amargos que relatan la reflexión vital que ha hecho la protagonista y la crisis subsiguiente. Inkeri ha considerado su relación marital y, llegada la madurez, reflexiona sobre las renunciadas realizadas. Llega a la conclusión de que hubiera elegido otras cosas, como continuar sus estudios universitarios, si no hubiera declinado todo proyecto personal bajo la trampa del amor. El análisis le permite plantarse: «He pensado que estaría bien acabar mi tesis». Informa de su voluntad sobre empezar un nuevo proyecto vital, en otro lugar y retomando sus estudios. No ahorra el resultado del aprendizaje que ha hecho durante el viaje y que ofrece a las demás mujeres: «Si realmente no les gusta algo» dice sobre las relaciones matrimoniales y sobre los esposos, «deberían mandarlo todo a la mierda». Como ocurre en el monomito de Campbell, el héroe debe volver a casa y compartir su aprendizaje con las demás personas para ser considerado como tal. En este caso, Inkeri ha culminado el viaje feminista que la convierte en el modelo para otras.

10.A modo de conclusión

La película *Ladies of Steel* nos enseña que los temas universales que dan vida a los relatos no saben de edades. Todas las personas se enfrentan, independientemente de si son jóvenes o viejas, a las mismas dudas, necesidades o anhelos. En el filme, encontramos a tres mujeres maduras —pero sobre todo a Inkeri— que quieren profundizar en su verdadero yo, pararse por un momento a pensar en sí mismas y valorar cuáles eran sus sueños, si los han seguido o abandonado, diseñando el futuro a partir de la experiencia vivida y asumiendo la responsabilidad sobre sus propias decisiones. «Necesito saber quien fui y quien quiero ser» afirma la protagonista principal en un momento determinado de la película.

En el filme de Pamela Tola se observan las variables de diferencia que se han expuesto respecto a películas de carretera que, tras *Thelma & Louise*, se han interesado por mostrar las motivaciones en la vida de las mujeres que escapan de su hogar, muy alejadas de las que estimulan la huida de los varones. Ellas tienen que enfrentarse a las expectativas que la sociedad ha depositado en las féminas, romper con estereotipos que anulan su libre expresión sexual, que las consagran al cuidado de la familia o que exigen la asunción de la vejez como un final que solo puede vivirse desde la pasividad. Las características narrativas de la *road movie* permite construir esa búsqueda de respuestas y romper con el poder masculino. Así, *Ladies of Steel* visibiliza el infierno que muchas veces se oculta en las relaciones de pareja. También desvela la indiferencia y la complicidad que rodea estos matrimonios recorridos por la desigualdad y la violencia. La familia, sobre todo los hijos e hijas, no desean asomarse a ese abismo, prefieren seguir celebrando aniversarios, sin escuchar lo que las mujeres tienen que decir. «Ya estáis volviendo a casa ahora mismo» grita por teléfono, desabrida, la hija de Inkeri cuando por fin localiza a las tres mujeres. «No tenemos tiempo para jugar al escondite con unas abuelas», se lamenta, sin preguntarse por lo que realmente desea su madre y tratándola como a una menor que necesita supervisión y a la que se ordena lo que debe hacer.

La película también demuestra que la violencia de género y/o el control de los varones sobre sus compañeras es una realidad universal que existe también en países que se consideran modelo de igualdad entre los sexos, como los de Escandinavia. El abandono de los proyectos académicos por parte de Inkeri la sitúa en la misma estructura de dominación que las mujeres de otros lugares considerados más machistas o con menos tradición de autonomía femenina, como algunos países del sur de Europa o América. En *Ladies of Steel*, como en otros filmes rodados a partir de los años noventa, el matrimonio es una trampa que contiene violencia pero que, sin embargo, es difícil de sortear. El viaje de Inkeri y sus hermanas es un canto a la posibilidad de escapar del terror y la intimidación, una oda a la esperanza de construir una vida feliz independientemente de la edad que se tenga o el tiempo que haya transcurrido.

La obra de Tola es capaz de romper los estereotipos tanto edadistas como sexistas, ofreciendo un espacio de reflexión y una toma de decisión autónoma a sus protagonistas. Frente a un marido que, tras insultarla vuelve a pedirle matrimonio para celebrar sus cinco décadas de casados, Inkeri ya no acepta más humillaciones ni desea un proyecto de vida que hace feliz a todo el mundo menos a ella. Para llegar ahí, la protagonista ha tenido que desafiar, junto a sus hermanas, los mandatos de género, reflexionando sobre las convenciones que la sociedad ha establecido para las mujeres, rechazando las imposiciones que en nombre de la felicidad de otras personas se aceptan como un mal menor, analizando un pasado elegido más por convención que por decisión propia. Los clichés van cayendo uno a uno, revelando la ausencia de autonomía en que había vivido Inkeri y las oportunidades que se le ofrecen una vez que ha sido capaz de romper con todo. Nunca es tarde para afrontar un cambio de rumbo si eso es lo que una desea: «Necesito entender lo que me ha pasado» le había dicho Inkeri, la «Chica libre» a Raili, a lo que su hermana había replicado si no era más importante lo que le iba a pasar en el futuro. Ese futuro está ahí, presto a ser descubierto si se desea, sin que importe cuanto tiempo haya pasado o qué cosas hayan ocurrido. Y más allá de lo que opinen otras personas.

El desenlace de la película, con esa nada idílica fiesta con la que la familia intenta encubrir una vida convencional pero infeliz, nos muestra a Inkeri compartiendo su saber y sus secretos con una nieta que empieza a revelarse también frente a las convenciones de género. De esta manera se ofrece un espacio de camaradería femenina, así como un retrato del traspaso de conocimiento entre generaciones. En un guiño cómico a la ruptura de fronteras tanto edadistas como sexistas, el último plano se reserva para Sylvi y sus pasiones, construyendo una metáfora sobre la capacidad de trascender la edad y los prejuicios que permite al público sonreír ante la última transgresión del filme.

11. Bibliografía

- Acuña, A. (2020). Reflexiones sobre el motivo del viaje en el cine costarricense. *Escena. Revista de las artes*, 79(2), 80-98.
- Álvarez, E. J. (2020). Duel (El diablo sobre ruedas) de Steven Spielberg, y la épica posmoderna. *Revista Latente*, 18, 207-226. <https://doi.org/10.25145/j.latente.2020.18.08>
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Bárcena, C., Iglesias, J. A., Galán, M. I. y Abella, V. (2009). Dependencia y edadismo. Implicaciones para el cuidado. *Revista Enfermería CyL*, 1, 46-52.

- Berger, V. (2016). Travelling cinema. «La road movie» latinoamericana en el contexto global. *Foro hispánico*, 51, 159-178.
- Bravo-Segal, S. (2018). Edadismo en medios masivos de comunicación: una forma de maltrato discursivo hacia las personas mayores. *Discurso y Sociedad*, 12(1), 1-28.
- Butler, R. (1969). Ageism: another form of bigotry. *The Gerontologist*, 9, 243-246.
- Campbell, J. ([1949] 2008). *The Hero with a Thousand Faces*. Mumbai: Yogi Impressions.
- Chivers, S. (2015). 'Blind people don't run': Escaping the 'nursing home specter' in *Children of Nature and Cloudburst*. *Journal of Aging Studies*, 34, 134-141. <https://doi.org/10.1016/j.jaging.2015.06.001>
- Cohan, S. y Rae, I. (1997). *The Road Movie Book*. New York/London: Routledge.
- Correa, J. (2006). El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2(2), 270-301.
- Corrigan, T. (1991). *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine. *Feminist theory and antiracist politics*, 140, 139-167.
- Dabove, I. (2021). Discriminación y Desigualdad en la Vejez: enfoque jurídico de los vejestros. *Revista Derechos en Acción*, 20, 125-180. <https://doi.org/10.24215/25251678e533>
- Dargis, M. (1993). «Thelma & Louise and the tradition of the male road movie». En Cook, P. y Dodd, P. (Ed.). *Women and Film: A Sight and Sound Reader* (pp. 86-92). Philadelphia: Temple University Press.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dow, B. J. (1996). *Prime Time Feminism: Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Euvrard, M. (1988). Il n'y a plus d' Eldorados ou Les avatars du «road movie»: petit supplément au «cinéma de l'errance» pour Annie Goldman. *24 images*, 37, 30-34.
- Fernández-Morales, M. y Menéndez-Menéndez, M. I. (2022). 'A girl is Arya Stark from Winterfell': The monomyth as a feminist journey in *Game of Thrones*. *Northern Lights*, 20, 11-25. https://doi.org/10.1386/nl_00028_1
- Frasca, G. (2001). *Road Movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*. Torino: UTET Librería.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Norton and Co.
- García, J. M. (2012). Qué tan lejos, sin dejar huella. Corolarios transculturizadores hispanos de las «road movies». *Frame*, 8, págs. 1-14.
- García, S. (2016). La *road movie* como modelo transnacional y su presencia en el cine español: marco metodológico y principales aportaciones. *Boletín de Arte*, 37, 79-88.
- García, S. (2018). En tránsito: un recorrido por la *road movie* norteamericana. *Signa*, 27, 419-438. <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18701>
- García-González, A. (2009). *Clases de cine. Compartir miradas en femenino y en masculino*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Garibotto, V. y Pérez, J. (2018). Introduction: Reconfiguring Precarious Landscapes: The Road Movie in Latin America. En V. Garibotto y J. Pérez (Eds.). *The Latin American Road Movie* (pp. 1-28). New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-58093-1_1
- Garrido, R. y Zapsi, A. (2021). Arquetipos, Me Too, Time's Up y la representación de mujeres diversas en TV. *Comunicar*, 68(XXIX), 21-33. <https://doi.org/10.3916/C68-2021-02>
- Genovard, C. y Casulleras, D. (2005). La imagen de la vejez en el cine: iconografía virtual e interpretación psicológica. *Boletín de Psicología*, 86, 7-20.
- Gil, A. (2020). Cine popular español y feminidades envejecientes: una aproximación a la tipología de la «graciosa madura». [Tesis doctoral]. Universidad de Carlos III de Madrid, Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, España.

- Gracia, J. (2011). La pantalla anciana. Algunas reflexiones sobre los derechos humanos de las personas mayores a través del cine. *InterseXiones*, 2, 54-84.
- Guarinos, V. y Martín-Pena, D. (2022). Vejez y radio en la pandemia: el caso de la Cadena SER y Radio Nacional de España. *Cuadernos.info*, 51, 138-158. <https://doi.org/10.7764/cdi.51.27787>
- Hart, L. (1994). *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. New Jersey: Princeton University Press.
- Herring, J. (2009). *Older People in Law and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Hess, L. M. (2018). *Queer Aging in North American Fiction*. Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-03466-5_9
- Hopkins, C. D. (2006). *Narrando la nación: dos road movies latinoamericanos y su redefinición y/o redescubrimiento de identidad nacional* [Tesis doctoral]. University of Georgia, Escuela de Artes, Estados Unidos.
- Imhof, M. (2017). «Sentirse como un Sindbad»: la película de carretera como cine de investigación. *Romanische Studien*, 2, 249-270.
- Indurain, C. (2005). *A culture on the move: contemporary representations of the United States in road movies*. [Tesis doctoral]. Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, España.
- Indurain, C. (2019). Películas de carretera jacobeanas: el caso de *El camino* de Emilio Estevez. *Príncipe De Viana*, 272, 885-899.
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. New York/London: Verso.
- Laderman, D. (2002). *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.
- Laguna, J. A. (2014). *Por tu senda. Las 'road movies' bolivianas, crónicas de viaje de un país* [Tesis doctoral]. Universitat de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, España.
- Lotz, A. D. (2001). Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes. *Feminist Media Studies*, 1(1), 105-121. <https://doi.org/10.1080/1468077012004289>
- Man, G. (1993). Gender, Genre, and Myth in «Thelma and Louise». *Film Criticism*, 18(1), 36-53.
- Martínez, M. T. (2017). Mejor muertas: mujeres al límite. *Mediaciones Sociales*, 16, 85-96. <http://dx.doi.org/10.5209/MESO.58110>
- Medina, R. (2018). Vejez, envejecimiento y edadismo. En M. P. Rodríguez y T. Aguado (Eds.), *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento* (pp. 27-42). Madrid: Dykinson.
- Medina, R., y Zecchi, B. (2020). Tecnologías de la edad: La intersección entre teoría fílmica feminista y estudios etarios. *Investigaciones feministas*, 11(2), 251-262. <https://doi.org/10.5209/infe.66086>
- Menéndez, M. I. (2006). Cuando ellas escapan: las *road movies* y las mujeres. En M. Arriaga (Dir.), *Mujeres, espacio y poder* (pp. 418-431). Sevilla: Arcibel.
- Moser, W. (2008). Présentation. Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion. *Cinémas*, 18(2-3), 7-30.
- Murillo, I. M. (2020). Thelma & Louise ¿una épica feminista? En A. Ortega y S. Anchondo (Coords.). *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte* (pp. 193-208). México: Universidad Panamericana.
- Pinazo, S. (2013). Reflexionando sobre la vejez a través del cine. Una aproximación incompleta. *Informació Psicològica*, 105, 91-109.
- Pinel, V. (2000). *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris: Larousse-Bordas.
- Pohl, B. (2007). Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español. *Hispanic Research Journal*, 8(1), 53-68. <https://doi.org/10.1179/174582007X164339>
- Rabinovitz, L. (1999). Ms.-Representation: The Politics of Feminist Sitcoms. En Haralovich, M. B. y Rabinovitz, L. (Ed.). *Television, History, and American Culture* (pp. 144-167). Durham: Duke University Press.

- Rico, L. (2014). Cine y problemas de pareja. El road movie. *Arteterapia*, 9, 289-308. https://doi.org/10.5209/rev_ARTE.2014.v9.47497
- Salvarezza, L. (2002). *Psicogeriatría: Teoría y clínica*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Sandberg, L. (2013). Affirmative Old Age: The Ageing body and Feminist theories on Difference. *International Journal of Ageing and Later Life*, 8(1), 11-40. <https://doi.org/10.3384/ijal.1652-8670.12197>
- Sontag, S. (1978). The double standard of ageing. En V. Carver y P. Liddiard (Eds.). *An ageing population* (pp. 72-80). Milton Keynes: Open University.
- Swinnen A. (2013). Dementia in documentary film: mum by Adelheid Roosen. *The Gerontologist*, 53(1), 113-22. <https://doi.org/10.1093/geront/gns061>
- Vogler, C. ([1993] 2007). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese.
- Zamorano, A. D., Romero, C. I. y Camacho, M. del C. (2022). Una mirada a las expectativas en la vejez desde las narrativas del cine mexicano. *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 174-190. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2560>
- Zecchi, B., Medina, R. y Moreiras-Menor, C. (2021). *Envejecimiento y cines ibéricos*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Zurian, F., Menéndez, M. I. y García-Ramos, F. (2019). La problemática de la violencia y la edad en el cine. En Zurian, F., Menéndez, M. I. y García-Ramos, F. (Eds.). *Edad y violencia en el cine. Diálogos entre estudios etarios, de género y filmicos* (pp. 7-24). Palma: Universitat de les Illes Balears.