

Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Periodismo

**La evolución de la mujer en el western: análisis desde una
doble perspectiva histórica**

**Alumno: Jorge Marqués Yanes
Tutor: Luis Fernando Iturrate Cárdenes**

**Curso académico
2016-2017**

Luis Fernando de Iturrate Cardenes. Profesor Titular de Universidad que ejerce docencia en la Facultad de Ciencias Políticas Sociales y de la Comunicación de la ULL y perteneciente al Área de Comunicación Audiovisual.

Hace constar que el Trabajo de Fin de Grado titulado:
"La evolución de la mujer en el western: análisis desde una
doble perspectiva histórica"

realizado por el alumno, Jorge Marqués Yanes, reúne las
condiciones establecidas para su exposición y lectura.

La Laguna a 10 de julio de 2017



Fdo Luis Fernando de Iturrate Cárdenes

Resumen

Esta investigación pretende hacer un análisis de la evolución de los personajes femeninos en el género cinematográfico *western* desde los años 40, cuando *La diligencia* (John Ford, 1939) remodelara en cierta medida el género y pocos años antes de que la Segunda Guerra Mundial desencadenara una serie de cambios en el mundo laboral norteamericano que afectarían a la sociedad occidental durante las décadas siguientes, hasta la actualidad. Por ello, este trabajo requiere del análisis de una doble contextualización inherente a los géneros cinematográficos históricos: el de la época representada, en este caso la frontera americana durante la segunda mitad del s.XIX, y la época de producción de los filmes, en este caso separada por décadas, desde 1940 hasta 2017.

Para ello se han analizado 24 películas de los últimos 77 años, naturalmente del género *western*, y en las que los personajes femeninos tienen un papel de cierta importancia, aunque en algunos casos sean personajes secundarios. Las cuestiones a observar se han seleccionado desde conocimientos previos y desde aquellos conceptos más relevantes encontrados en la base teórica de este trabajo.

Índice

Introducción	4
Justificación	5
Antecedentes y estado actual	6
Marco teórico	14
Objetivos e hipótesis	19
Metodología	20
Resultados y análisis	22
Conclusiones	47
Bibliografía	50

Introducción

El *western* se trata de uno de los géneros más antiguos del cine, desde que ya en 1903 Edwin Porter filmara *Asalto y robo de un tren*. Desde entonces, con sus épocas mejores y peores, uno de los géneros más característicos del cine de Hollywood ha sobrevivido hasta pasadas casi dos décadas del s. XXI, y aunque no se encuentra en su mejor momento, todo indica que así continuará en el futuro próximo, pese a estar constreñido en un espacio temporal de unos 100 años y en un espacio geográfico igualmente limitado.

Las caras más reconocibles del género son algunas de las más famosas de la historia del cine: John Wayne, Clint Eastwood, Gary Cooper, Burt Lancaster o Lee Marvin entre otros. No solo comparten ser hombres, sino la dureza de sus papeles, casi siempre enmarcados en las características más tradicionalmente masculinas.

En el a veces llamado género de géneros, es importante cuestionarse dónde está esa otra mitad de la especie humana, por qué el *western* es considerado el género más 'de hombres', y cómo la mujer ha sido representada en el *western* a lo largo de las décadas.

Este trabajo, que por su naturaleza no puede ser exhaustivo, intentará responder en la medida de lo posible a estas preguntas, analizando una muestra de *westerns* repartidos en el tiempo desde que *La Diligencia* de John Ford diera una nueva cara al género hasta el día de hoy, casi 80 años después, en un momento en el que muchos miran al *western* por encima del hombro y tachan al género de rancio, con una reputación manchada principalmente por viejas imágenes de racismo.

Justificación

El cine es sin duda uno de los medios más poderosos y con un mayor impacto cultural y social. Aunque las cifras de venta de entradas para el cine se han mantenido inamovibles desde hace más de 20 años, la realidad es que sí se ven más películas que nunca, gracias a la proliferación de internet y los dispositivos móviles en cada momento de nuestra vida.

Esto ha de llevar necesariamente a que el medio cinematográfico tenga aún más impacto que antes. Hace más de 100 años David Wark Griffith rodó *Nacimiento de una Nación*, que se convirtió casi inmediatamente en una de las películas más influyentes. Pero no solo fue influyente a nivel técnico para futuros cineastas. El profundo racismo del film fue polémico ya en 1915, y es un aspecto que en 2017 se sigue mencionando con cierta vergüenza cuando se habla de los grandes logros de Griffith en su película más recordada. Pero lo más interesante de *Nacimiento de una Nación* es que fue un factor importante en la formación del segundo Ku Klux Klan ese mismo año, gracias a su representación del movimiento de supremacía blanca como una fuerza de justicia y gloria, y de hecho los uniformes modernos del KKK están basados en el vestuario usado en *Nacimiento de una Nación*.

Todo ello ocurrió cuando el cine estaba aún dando sus primeros pasos, cuando sus audiencias eran las más pequeñas históricamente, cuando el telégrafo aún era el principal dispositivo de comunicación a largo alcance. En una era en la que millones de personas tienen acceso a películas estén donde estén, y donde las ideas viajan de nodo en nodo en milisegundos, el potencial del cine como fenómeno cultural no tiene precedentes.

Por otro lado estamos también en una era en la que la igualdad entre géneros se ha convertido en una de las premisas fundamentales de la sociedad, y jamás en la sociedad occidental ha estado tan asentada esa idea como hoy.

Por ello y por lo que se ha comentado en la introducción, es pertinente preguntarse qué papel han tenido las mujeres en los últimos 80 años en un género cinematográfico marcado por la masculinidad, en un contexto histórico siempre cambiante.

Antecedentes y estado actual

Antecedentes del *western* moderno (1860-1939)

Las primeras obras artísticas que se pueden englobar en la definición del *western* son las *dime novels* o novelas de diez centavos. Las *dime novels* eran pequeñas novelas que se popularizaron en a partir de 1860, y cuya popularidad duró hasta la entrada del s. XX, aunque hasta 1940 se siguió utilizando el término. Las *dime novels* eran principalmente sobre los temas literarios clásicos: drama, aventura, romance o comedia. La mayoría de las *dime novels* podían considerarse *westerns*, ya que mayormente trataban ficción basada en la época contemporánea, que es naturalmente la época en la que décadas después se desarrollaría el género cinematográfico del *western*. La novela de diez centavos ofrecía al creciente público estadounidense, que en su mayoría sabía leer, un entretenimiento barato y breve.

La primera *western dime novel* fue *Malaeska: The Indian Wife of the White Hunter*, que trata sobre una nativa americana que busca a su hijo desaparecido tras la muerte de su padre y de su marido, un colono blanco (Vanasco, 1997). Aunque la *western dime novel* en general “no sería reconocible como un *western* moderno, establece muchos de los temas de este: un héroe atractivo, una heroína en riesgo, un peligroso forajido, indios salvajes y violencia y pistolas” (Bluestone, 1960). Todo ello, sobre el trasfondo de la conquista del oeste, que sin embargo se glorificaría aún más una vez el concepto de la frontera pasó a ser cosa del pasado. La *western dime novel* fue protagonizada ampliamente por personajes que décadas más tarde el público asociaría en gran medida al cine: hombres de frontera como Buffalo Bill y Kit Carson, o forajidos como Billy the Kid y Jesse James.

Aunque la popularidad de la *dime novel* cayó entrado el s.XX, continuó existiendo hasta bien entrada la segunda mitad del mismo. Uno de los máximos exponentes de la *western dime novel* en Europa fue Marcial Lafuente Estefanía, quien hasta su fallecimiento en 1984 escribió junto a sus hijos más de 2.500 novelas de unas 100 páginas ambientadas en la frontera americana, y llegaron a publicarse en Estados Unidos, aunque fue en España y Latinoamérica donde tuvieron mayor éxito.

Decaída ya en el s.XX la popularidad de la *dime novel* la mitificación de la Conquista del Oeste continúa aumentando, con el paso de los años situando la época cada vez más lejana a la sociedad y la previa mitificación de personajes como los ya mencionados -la

distribución de novelas con Jesse James y su hermano Frank como protagonistas llegó a ser prohibida en la década de 1880 por “convertir a forajidos aún vivos en héroes”- haciendo un efecto de bola de nieve. En 1902 Owen Wister publica *El Virginiano*, considerada la primera novela *western* de la historia. Las novelas de Zane Grey, publicadas entre 1902 y 1939, inspirarían más de 100 películas en los años siguientes, como *Espíritu de Conquista* (Fritz Lang, 1941), *Lone Star Ranger* (James Tinling, 1949), *The Rainbow Trail* (Frank Lloyd, 1918 y David Howard, 1925) o la cuatro veces adaptada *El jinete púrpura* (Frank Lloyd, 1918; Lynn Reynolds, 1925; Hamilton McFadden, 1931 y Charles Haid, 1996), y en ellas se idealizaba la frontera y el estilo de vida asociado a ella (Hulse, 2007).

Pero mucho antes de que las obras de Grey comenzaran a adaptarse al medio cinematográfico ya se habían filmado los primeros *westerns*. A la cabeza, *Asalto y robo de un tren*, rodada por Edwin S. Porter en 1903 y en cuya duración de apenas 12 minutos se muestra el asalto a un tren por parte de un grupo de bandidos, la posterior persecución y el tiroteo que acaba con la vida de los ladrones. *Asalto y robo de un tren* sería considerada además la primera película de acción, e históricamente ha sido alabada por ser una de las primeras en mostrar dos acciones simultáneas en distintas escenas y lugares, tener una narrativa coherente y continuada, utilizar movimientos de cámara y cambios de plano para grabar acciones, en lugar de que sean las acciones las que estén subordinadas al plano, el uso de un *storyboard* y el uso de intertítulos. Con respecto al género, *Asalto y Robo de un tren* contiene la mayoría de elementos que definen narrativamente el *western*, como los bandidos contra la ley, un robo -específicamente a un tren, uno de los temas más identificables, que se repite en un gran número de *westerns* hasta día de hoy, como *Grupo Salvaje* (Sam Peckinpah, 1969), *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969), *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (Andre Dominik, 2007), *Ladrones de trenes* (Burt Kennedy, 1973), etc-, una persecución a caballo y un tiroteo final entre ambos bandos.

Thomas H. Ince “sentó entre 1910 y 1925 las bases iconográficas” (Casas, 1994) que había dibujado Porter con su asalto al tren, participando como director o como guionista en más de 800 películas, un gran número de las cuales fueron *westerns*. Ince, a través de su estudio Inceville, construyó junto a David Wark Griffith, su mayor competidor, las bases del género, que en esa época estuvo marcado por los rostros de William S. Hart y Gilbert Anderson, más conocido como Broncho Billy. Después de varios *westerns* como *In Old California* (1910) o *Fighting Blood*, Griffith rodaría *Nacimiento de una nación*, que se

convirtió en uno de los grandes referentes del cine y fue la película con mayor recaudación hasta *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), y es considerada una de las películas más influyentes de la historia, que cambió para siempre el medio cinematográfico (Stokes, 2007). Si bien no es generalmente denominada como *western*, compartía con el género el contexto histórico y otros aspectos narrativos y estéticos, como la llegada de la caballería en un momento clave, aunque la caballería en este caso fuese el Ku Klux Klan.

Durante los años 20, en plena edad de oro de Hollywood, tras el fin de la Motion Picture Patents Company, más conocido como Edison Trust, que prohibía la financiación externa a productores y estudios, y a tan solo una década del cine sonoro, el cine se convierte definitivamente en un gran medio de entretenimiento masivo, y ante la necesidad de apelar a un gran público, comienza a tomar una forma más convencional en lo social y en lo estilístico. Se filman grandes producciones de *westerns*, como *La caravana de Oregón* (James Cruze, 1923), *El piel roja* (Victor Schertzinger, 1929), *El caballo de hierro* (John Ford, 1924) o *Tres hombres malos* (John Ford, 1926). Durante los años 30 el género quedaría en relativo desuso, si se lo compara con las décadas anteriores, y la mayor parte de la producción serían películas de serie B, de bajo presupuesto y pensadas para ser reproducidas en dobles sesiones, en las que la película "B" se ofrecía gratis con la entrada a la película "A", y se mostraba antes o después de esta.

John Ford moldearía el género en 1939 con *La diligencia*, dando más importancia a los personajes, sus personalidades y trasfondos que a líneas argumentales a menudo tachadas de simples. El éxito de *La diligencia* supuso una reinversión por parte de productores en el *western* de serie A, limpió la polvorienta imagen del *western* en la mente del público y animó a introducir nuevas narrativas y argumentos, más elaborados que antes, en el género. La película que elevó a estrella a John Wayne supuso a la postre que el *western* fuese uno de los géneros más reconocibles y atractivos de las últimas décadas de la Edad de Oro de Hollywood, con grandes éxitos como *Solo ante el peligro* (Fred Zinneman, 1952), *Raíces profundas* (George Stevens, 1953) o *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946).

La mujer en el cine (1910-1939)

Durante la década de los años 10 el cine estaba tomando visos de convertirse en un gran fenómeno de masas, y las mujeres suponían la mitad de la potencial audiencia, con el beneficio de que en las familias americanas eran las mujeres las que habitualmente

controlaban el sueldo disponible para ocio. Tres fenómenos tienen lugar en esta época que forjan la imagen de la mujer en el cine en las décadas posteriores. Por un lado, los sectores más puritanos de la sociedad se preocupan de los peligros morales de que jóvenes solteros de ambos sexos se junten en las salas de cine. Por otro lado, las productoras identifican en la mujer a una potencial audiencia que controla cómo se gasta el sueldo familiar que su marido lleva a casa. Finalmente, la creciente comercialización del cine lleva a la adopción de narrativas progresivamente convencionales.

Surgen series cinematográficas como *Los peligros de Paulina* o *The exploits of Elaine*, que marcan los primeros intentos de atraer de manera específica a la mujer a las salas de cine, con personajes femeninos que “son libres para experimentar aventuras y solventar las crisis que surgen” (Stamp, 2000). *Los peligros de Paulina*, además de haber sido uno de los primeros seriales en usar *cliffhangers* de manera sistemática y extensiva, es considerado uno de los primeros ejemplos en el cine de la damisela en apuros (Singer, 1990). Por lo general, la heroína de estos y otros seriales, tras vivir diversas aventuras, se casaba y se establecía en el ámbito doméstico, reforzando la idea de que la mujer, indistintamente de lo independiente que pudiera ser, debía casarse y sentar la cabeza.

En la década de los 20, con la décimonovena enmienda aprobada, las tensiones acerca del papel de la mujer en la sociedad se relajan, y el convencionalismo en temas de género aumenta. Carolyn Kitch sostiene que en esta década “la mujer, en lugar de usar su sexualidad para sobreponerse al hombre, usa su atractivo sexual para ganar su aprobación” (Kitch, 1999). En este sentido destaca el papel de Clara Bow como Betty Lou en *Ello* (Clarcen Badger, 1927). El personaje de Lou tipificó a la *It Girl*, una mujer joven, urbana y atractiva y de sexualidad liberal, pero cuya historia, si no se casaba, acababa en desgracia (Benshoff, 2004), una vez más convirtiéndose la cuestión del matrimonio en la principal moraleja, que continuaría siendo dominante en las narrativas de Hollywood en las siguientes décadas. Pola Negri o Theda Bara representarían también los primeros arquetipos de *femme fatale*, con una sexualidad más agresiva, en películas como *El paraíso perdido* (Ernst Lubitsch, 1924) o *Cleopatra* (Gordon Edwards, 1917). Posteriormente Greta Garbo sería el mayor exponente de la *femme fatale* en la primera década del cine sonoro.

Estado actual del western en el s.XXI

En el nuevo milenio, el *western* es un género que no se acerca ni de lejos a la popularidad que alcanzó durante las décadas de los 40 y los 50, y en menor medida en los 60, con

grandes clásicos que además de conseguir la aclamación crítica eran grandes éxitos de taquilla, como *Solo ante el peligro*, *Raíces profundas*, *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) o *Río Rojo* (John Ford, 1948). En los 60 se popularizaría asimismo el *spaghetti western*, que si bien nunca llegaron al éxito comercial de los anteriores, conseguían en muchos casos más que aceptables beneficios. Directores como Sergio Leone con su trilogía del dólar (1964 a 1966) o Sergio Corbucci, con *Django* (1966) o *El Gran Silencio* (1968) finalizaron la evolución del héroe clásico al anti-héroe *westerniano*, con personajes como *El hombre sin nombre* interpretado por Clint Eastwood -Eileen White sostiene que Shane (Alan Ladd) fue el primer hombre sin nombre u hombre sin historia, pues “no sabemos de dónde vino, si Shane es su nombre real, a dónde va o si muere al final” (White, 2009)-, o Django (Franco Nero), quien inspiraría múltiples personajes posteriores con su mismo nombre.

Pese a todo, el western clásico comienza a caer en decadencia. Quim Casas defiende de hecho que la rabia de Doniphon (John Wayne) en *El hombre que mató a Liberty Valance* augura simbólicamente “la destrucción del futuro del *western* como género épico”. Los 70 y los 80 son sin duda la era más oscura para el *western*, con los grandes directores de antaño como Ford y Walsh ya fallecidos o retirados, un género en plena decadencia pese a algunos buenos títulos de directores como Peckinpah o Eastwood, con películas como *Pat Garrett y Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973), *El jinete pálido* (Clint Eastwood, 1985) o *El fuera de la ley* (Clint Eastwood, 1976). Un público menos interesado en la mitología de la frontera, especialmente dada su asociación en el imaginario popular a racismo contra los nativos americanos (Raheja, 2010), el hastío del género por la saturación en los últimos 30 años, la lejanía del periodo mostrado y unos límites del género ciertamente rígidos provocan que se produzcan menos *westerns*, que estos ofrezcan poca innovación con respecto a los anteriores y que en definitiva, el interés del público en el género decaiga drásticamente.

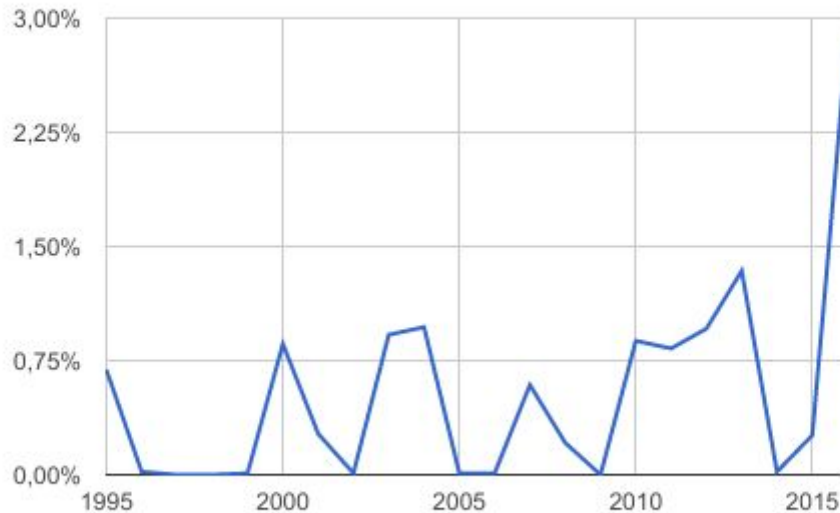
Hacia finales de los 80 y durante la década de los 90 varios directores comienzan a hacer esfuerzos conscientes por revivir a un género agonizante. Estas películas además ofrecen nuevas y modernas perspectivas sobre temas como los indios, la mujer o los estereotipos de masculinidad siempre asociados al hombre de la frontera, en muchas ocasiones reconociendo y dando voz a grupos marginalizados por el cine convencional (Broughton, 2016). Uno de los primeros sería *Silverado* (Lawrence Kasdan, 1985), y del que el crítico Gene Siskel dijo que era “un intento físico de revivir el *western* completamente exitoso, pero su guión necesitaría una nueva redacción completa para que supusiera más que un

pequeño paso en un renacimiento del *western* a gran escala” (Seskel, 1985. Traducción propia). En la década siguiente vendrían los dos *westerns* que causarían, ahora sí, lo que se consideró un renacimiento del género. *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990) recibió 12 nominaciones a los Oscar, de las cuales ganó 7, y fue la tercera película más vista ese año en las salas de cine estadounidenses. Además fue alabada por su representación positiva de los nativos americanos, y la Nación Sioux nombró a Costner miembro de honor, aunque recibió críticas por la precisión del lenguaje sioux o por presentar a un hombre blanco (Costner, en su papel de John Dunbar) como principal protector de los indios (Grenier, 1991).

La otra película que ayudaría a levantar el género sería *Sin Perdón* (Clint Eastwood, 1992). Con 9 nominaciones y 4 Oscar, se convirtió en la undécima película más vista en Estados Unidos, con más de 100 millones de dólares de recaudación. *Sin Perdón* sería alabada especialmente por las reflexiones que ofrece con respecto a temas clásicos del *western*, como la violencia, la venganza o la corrupción de los agentes de la ley.

Desde entonces se han producido *westerns* exitosos comercialmente como *Valor de ley* (Ethan y Joel Coen, 2010), *Los siete magníficos* (Antoine Fuqua, 2016), *Django Desencadenado* (Quentin Tarantino, 2012), *Los odiosos ocho* (Quentin Tarantino, 2015), *Open Range* (Kevin Costner, 2003), *El tren de las 3:10* (James Mangold, 2007), *Hidalgo* (John Johnston, 2004), *Appaloosa* (Ed Harris, 2008), *El Renacido* (Alejandro González Iñárritu, 2015) o *Rápida y mortal* (Sam Raimi, 2005). Muchos de ellos ofrecen perspectivas nuevas con respecto a temas como el género (*Valor de ley*, *Rápida y mortal*), la raza (*Django Desencadenado*, *Los odiosos ocho*, *Hidalgo*) o el clásico conflicto entre terratenientes y agricultores (*Open Range*), aunque en ocasiones hayan debido para ello dejar de lado la lealtad al realismo, en lo que se ha denominado una competición entre visiones: “el viejo y glorioso oeste contra nuevas fronteras de raza, género y medio ambiente” (Jones y Wills, 2009). Lo que caracteriza al *western* en la gran pantalla en el nuevo milenio es sin embargo la irregularidad. Mientras los más exitosos, como los nombrados previamente, tienen cuotas de mercado de alrededor del 1% (en 2015 el género consiguió casi un 3% en total de la mano de *Los siete magníficos* y *El renacido*), aquellos años en que no hay una gran producción *western*, el género prácticamente no existe en las salas.

Cuota de mercado de los western en EEUU



Elaboración propia. Fuente de los datos: the-numbers.com

Hay dos fenómenos más a comentar sobre el *western* moderno. El primero es que han surgido algunas series de buena calidad y crítica como *Deadwood* (David Milch, 2004-2006), *Infierno sobre ruedas* (Joe y Tony Gayton, 2011-2016) o *Texas Rising* (Roland Joffé, 2015-), aunque las dos últimas no han logrado hacerse un hueco entre las grandes series de la época. En este sentido, el *western* sigue siendo un género principalmente de la gran pantalla. El segundo fenómeno es la proliferación de películas y series de televisión que incorporan elementos estilísticos y narrativos del *western*, pero que no son *westerns* en sí mismos. En el cine, esto se ve en películas como la saga *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003 y 2004), *Desperado* (Robert Rodríguez, 1995), *No es país para viejos* (Ethan y Joel Coen, 2008) o *Logan* (James Mangold, 2017). En el caso de *Logan*, su director Mangold, que ya dirigió anteriormente *El tren de las 3:10*, admite que hicieron “una especie de *western*” porque detectaron que el público se estaba cansando de la fórmula de las películas de superhéroes (GamesRadar, 2017). De hecho contiene referencias a *Raíces profundas* en varias escenas, la más obvia, cuando Logan (Hugh Jackman) y X-23 (Dafne Keen) se sientan a verla. Aunque la incorporación de estos elementos a otros géneros no es nueva, pues películas como *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza* (George Lucas, 1977) o *Harry el sucio* (Don Siegel, 1971) toman el *western* como fuente de inspiración en muchos

aspectos (McGee, 1995) sí es notable el número de películas que en las últimas décadas han optado por esto, y su alto perfil y popularidad.

Entre las series de televisión, destacan *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), *The Walking Dead* (Frank Darabont, 2010-), *True Detective* (Nic Pizzolato, 2014-) o *Justified* (Graham Yost, 2010-2015) son algunas series que incorporan conceptos y estética claramente inspirados por el *western*. En el caso de *Justified*, el protagonista, Raylan Givens (Timothy Olyphant) viste y se comporta como los clásicos alguaciles o sheriffs de pueblos en la frontera. *The Walking Dead* incorpora el concepto de frontera a un contexto histórico actual. Si la edad del pistolero terminó con el advenimiento de la agricultura intensiva al oeste del Mississipi, con las vallas de los agricultores a menudo simbolizando la civilización, el apocalipsis zombi implica que dichas vallas caen, y se abre la nueva frontera a conquistar por el grupo de protagonistas, que son un paralelo a los mencionados agricultores, y deben ser protegidos por los personajes más hábiles y capaces de lidiar con los zombis, como Rick Grimes que de hecho era sheriff adjunto y habitualmente usa el clásico sombrero que se ha convertido en una de las imágenes más reconocibles del Viejo Oeste. Los zombis, peligrosos, numerosos y que dominan esta nueva frontera, pero con menos recursos tecnológicos que los humanos, son también un paralelo con los nativos indios en las clásicas películas del *western*, antes de que el público estadounidense tomara en su mayoría concienciación de cómo tuvo lugar la verdadera conquista del oeste y empatizara más con los indios.

Si bien el *western* ha sobrevivido con cierta dificultad, convirtiéndose más bien en un género de dos o tres grandes producciones cada par de años, es evidente la influencia que aún tiene en las pantallas del mundo. Como concluyó Everson en *El Western de Hollywood*, “el género responderá siempre que se le trate con cuidado, respeto e integridad” (Everson, 1994)

Marco teórico

A la hora de construir una base teórica suficiente para la realización de este trabajo hay que tener en cuenta que se debe realizar una doble contextualización histórica, pues no solo hay que entender el papel y la visión de la mujer en la frontera y la posterior representación de esto en el cine, sino también la contextualización de la mujer en las épocas en las que se escriben, se filman y se publican estas películas, es decir desde los años 40 hasta la actualidad. Por ello, el marco teórico estará dividido entre las obras respecto a la mujer en la frontera real y la frontera cinematográfica, por un lado, y la mujer en los últimos 70 años, por otro.

La mujer en la frontera: realidad y ficción

Con respecto al tema de la mujer en la realidad de la frontera americana durante el siglo XIX y cómo esta se ha representado en el cine que muestra esa época, es decir el *western*, existe una base respetable de bibliografía. El libro más completo es posiblemente *Women of the Western Frontier in Fact, Fiction And Film*, de Ron Lackmann, quien en el capítulo segundo establece que:

“En las películas del s. XX, las amigas y mujeres de los pistoleros son normalmente relegadas a roles estrictamente secundarios, y lo mismo era cierto en la vida real. Las mujeres de los forajidos, y normalmente las esposas y novias de los agentes de la ley, mayormente sostenían las riendas de los caballos de sus contrapartes mientras estos robaban bancos, diligencias o trenes, o perseguían a los malos. [...] Las mujeres ayudaban a sus maridos a relajarse tras un duro día de robos o de persecución a bandidos, y por supuesto cocinaban y limpiaban para ellos. [...] El Viejo Oeste era, al fin y al cabo, una sociedad dominada por los hombres. Muy pocas películas, sin embargo, hacen justicia a las aventuras y experiencias reales que estas mujeres sí que vivieron.”¹

Terry Nygren, de la Universidad Estatal de Wichita, señala en su reseña de *El oeste norteamericano en la ficción* (Tuska, 1988) que Tuska, historiador especializado en el viejo oeste americano, opina que “los *westerns* han presentado una distorsión y tergiversación sistemáticas de nuestro pasado” y que en consecuencia han tenido una influencia negativa en el “carácter nacional”. En la reseña también se destaca la indignación de Tuska por “el tratamiento de las mujeres y los nativos americanos en el cine”. (Nygren, 1990)

¹ Traducción propia, al igual que el resto de citas textuales en el marco teórico

La doctora en Cine y Literatura por la Universidad de Boston Julie Levinson señala, en un ensayo titulado *Género y Género (Genre and Gender*, en inglés original) para la Universidad Estatal de Washington, que existen dos arquetipos de mujer en el *western*.

“En primer lugar está la mujer del este del país que, por profesión o personalidad, es una *school marm* (término de difícil traducción que implica una mujer, generalmente profesora de escuela, estricta, remilgada y generalmente virgen). Educada y casta, representa todas las fuerzas que amenazan con destruir el mundo del salvaje Oeste. El héroe del oeste la respeta y la protege y a menudo la corteja. Pero es su polo opuesto, ya que encarna las semillas del progreso. También desapruueba sus métodos violentos y su oposición contribuye a alimentar sus dudas sobre la violencia y por lo tanto, sobre sí mismo. Para un alma gemela femenina (por no mencionar el sexo), el héroe recurre a otro tipo de mujer del oeste. Eufemísticamente denominada la chica de saloon, es en realidad la puta del pueblo. Tan dura, independiente y autosuficiente como el héroe, el destino de esta es generalmente aún peor que el del héroe. Las cosas inevitablemente se tuercen para la mala mujer del oeste. En el mejor de los casos, la dejan plantada en favor de la mujer anterior o es rechazada y rehuida por los guardianes de la moral del pueblo. En el peor de los casos es abatida a tiros o muere, presumiblemente de una enfermedad moral. Los detalles varían entre cada película pero, en los *westerns* rutinarios, las mujeres entran en uno de estos arquetipos, con poca posibilidad de movimiento entre ambos. Pese a que al contrario que los personajes masculinos no llevan sombreros blancos o negros para identificar su estatus moral, son igualmente reconocibles como símbolos.”

Richard Aquila defiende por otro lado que” si bien la mayoría de los *westerns* entre 1945 y 1963 muestran a las mujeres en roles de género tradicionales a la cultura de la Guerra Fría, hay ya entonces un número creciente de películas que muestran a mujeres independientes que cruzan los límites sexuales tradicionales y tienen éxito como pistoleras, alguaciles, líderes de negocios o en otras actividades previamente reservadas para los hombres. Mucho antes del Movimiento de Liberación de la Mujer o del Título IX, las heroínas profeministas ya estaban encontrado en el cine del mítico Oeste oportunidades igualitarias”. Para soportar su tesis, Aquila propone como ejemplos *Duelo al Sol* (King Vidor, 1946), *Pacto de honor* (André de Toth, 1955), *Emboscada* (Gordon Douglas, 1959), *Duval* (Delmer Daves, 1956), *Centauros del Desierto* (John Ford, 1956), *Duelo en la alta sierra*

(Sam Peckinpah, 1962), *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) y *El Último Atardecer* (Robert Aldrich, 1961), los cuales “dan pruebas de las actitudes cambiantes acerca del sexo y el género después de la Segunda Guerra Mundial”. (Aquila, 2015).

Christine Maria Cook, por su parte, señala que “las mujeres están relegadas a papeles menores en el *western*”, y que “para mantener su lugar en la naturaleza salvaje, el héroe debe mantenerse soltero, y mostrar a las mujeres como personajes débiles ayuda a afirmar su superioridad. En el mismo ensayo utiliza trabajos previos de otros autores para concluir que la falta de equilibrio en el número de personajes masculinos y femeninos “lleva a una a categorización de las mujeres en dos tipos, la mujer doméstica o madre y la chica de saloon”, (Cook, 2012) una idea muy similar a la de Levinson.

William Indick destaca el tema de la “mujer muerta”, que es “un elemento común en la mayoría de los anti-héroes del *western*”. Indick afirma que en este arquetipo, cuya epítome es Ethan Edwards (John Wayne) en *Centauros del desierto*, implica que los rasgos que representa la mujer (sensibilidad, compasión, compromiso, nutrición), desaparecen en el anti-héroe, que queda en una situación de desequilibrio donde se exacerbaban los rasgos masculinos (fuerza, valentía, agresividad y voluntad) (Indick, 2008).

Carolyn Ramsey afirma, con respecto a la violencia doméstica real de esa época, que si bien la esposa tenía la obligación de obedecer a su marido, frente a la obligación de este de proveer, “nada la forzaba a someterse a crueldad o tiranía”. Afirma también que, como resultado de este paradigma cultural, la prensa y las autoridades condenaban el abuso doméstico, y que no era extraño que los agentes de la ley arrestaran a maridos abusivos, con el consentimiento de la víctima o sin él, y que “la renuencia de las autoridades y los tribunales a interferir en la violencia doméstica ha sido exagerada”. Señala también que la visión por entonces de la mujer en la frontera era una combinación de dos conceptos: la mujer como civilizadora o domesticadora, y la mujer como mercancía sexual. (Ramsey, 2011).

La prostitución es también un tema tremendamente habitual en el *western*, de hecho Roger Ebert afirma en su reseña de *El hombre que mató a Liberty Valance* que Shinbone es el único pueblo del oeste cinematográfico sin prostitutas (Ebert, 2011). Respecto a la prostitución, Thaddeus Russel sostiene que las prostitutas eran especialmente exitosas en el Oeste, y que en una época en la que las mujeres apenas podían tener trabajos y las

esposas no tenían derechos de propiedad, las madams del Oeste poseían tierras y bienes inmuebles, y que “las prostitutas tenían, de lejos, los mejores salarios del Oeste” hasta el punto de que algunas madams financiaron proyectos de ferrocarril o irrigación, y tenían agentes de la ley a su servicio para proteger a las prostitutas de sus burdeles. También tenían un nivel cultural más alto que el resto de mujeres, y aunque los matrimonios y divorcios eran habituales, normalmente eran libres del sistema de sumisión del matrimonio.. (Russell, 2011). En su reseña de *Sin Perdón*, el crítico cinematográfico Stuart Klawans expresa una opinión similar, y recuerda que en Wyoming la mujer tenía derecho a voto desde 1869, y que en 1872 Victoria Woodhull de hecho se presentó a presidenta del país. Klawans afirma que “al mostrar a las mujeres siendo tratadas como propiedad, Eastwood ignora la historia local en favor de imágenes bíblicas de patriarcado que todos llevamos en la cabeza”. (Thenation.com).

La mujer en una sociedad cambiante: 1945-

En este apartado se analizarán principalmente dos fenómenos que tuvieron un gran impacto en el los roles de género de la mujer durante la segunda mitad del s.XX: la Segunda Guerra Mundial y los movimientos sociales de los años 60 y 70.

La Segunda Guerra Mundial supuso un cambio principalmente en el mercado laboral. Con unos 10 millones de hombres reclutados en EE.UU. para la contienda, otros tantos millones de mujeres tuvieron que ocupar esos puestos. Claudia Goldin indica que entre 1890 y 1990 la presencia de la mujer en el mercado laboral se multiplicó más de 10 veces, la mayor parte a partir de 1940, año en el que “hay una ruptura con el pasado en términos de la mujer en el trabajo”. Sin embargo también señala que a partir de 1944 y hasta 1950 los hombres que volvieron, por lo general, recuperaban los mismos puestos de trabajo, lo que supuso en esos años hubiera una regresión en términos de mujeres trabajadoras (Goldin, 1991). En este sentido hubo un restablecimiento de los roles de género, con la mayoría de mujeres volviendo a ser amas de casa y muchas de las que continuaron trabajando haciéndolo en trabajos “de mujer” y peor pagados. El profundo impacto de la guerra en el trabajo y su posterior evolución se ve reflejado en la serie de televisión *The Bletchley Circle* (Guy Burt, 2012).

Otro aspecto importante es el del matrimonio. Más del 80% de las mujeres estadounidenses entre 25 y 34 años estaban casadas antes de los años 60 (Population Reference Bureau, 2010). Esta importancia de la institución matrimonial se refleja también en el cine. Jackie Byars sostiene que la mayoría de películas de Hollywood son dominadas por las relaciones

heterosexuales o las homosexuales masculinas, “con las mujeres representadas únicamente en términos de su relación con hombres o de su conflicto o competición con otras mujeres” (Byars, 1991). El status laboral de los años 50 y 60, con menos del 20% de las mujeres en el mercado laboral, implica la dependencia de la mujer del hombre y en consecuencia de la esposa del esposo. Esta dependencia del hombre se verá igualmente reflejada en el cine, incluso en casos en los que argumentalmente un personaje femenino no debería por alguna razón depender de uno masculino.

Durante los años 60 y 70 surgen en occidente y especialmente en Estados Unidos diversos movimientos de carácter social como el Movimiento por los Derechos Civiles, el Movimiento Estudiant, el feminismo de segunda ola, los hippies, movimientos contra la guerra de Vietnam o por los derechos LGBT, cada uno a su vez relacionado con los otros, impulsándose entre ellos en la mayoría de los casos. El feminismo de segunda ola, cuyo fin generalmente se señala a principios de la década de 1980, buscaba abrir un debate social y conseguir igualdad de género principalmente en aspectos sociales, como la sexualidad, el papel de la mujer en la familia y en el trabajo o la violencia doméstica. Otros aspectos como los derechos reproductivos o el control de la natalidad fueron igualmente importantes, pero crearon una mayor división de opinión, y no son tan relevantes a esta investigación como los otros. La Ley de Derechos Civiles de 1964 prohibió la discriminación por sexo en el trabajo, y un número de leyes durante estas décadas contribuyó a desnormalizar e ilegalizar la violencia y la violación domésticas, que eran “desenfrenadas en la América de la posguerra” (Rosen, 2000), siendo más habitual de hecho que en la América del s. XIX como hemos visto en la página 15. Rosen alude al concepto de la mujer como propiedad de su marido para explicar que la violencia doméstica fuese entonces no solo legal sino socialmente aceptable. Las reivindicaciones del feminismo durante esta época desembocarían en una sociedad más igualitaria, y en la que la representación de la mujer en los medios sería más positiva, y en la que el cine comenzaría a reflejar con más frecuencia “el punto de vista de la mujer, en lugar de la manera en la que el hombre ve cómo vive la mujer” (Smith, 2010)

Objetivos e hipótesis

Objetivos

1. Analizar y describir el papel de la mujer y su evolución en el cine *western* desde la década de 1940 hasta la actualidad.
2. Comparar estas representaciones con la mujer del oeste en el s.XIX y con la mujer en las décadas de producción de las películas estudiadas

Hipótesis

1. Durante los años 40 las mujeres tienen papeles secundarios tienen principalmente papeles secundarios.
2. Aunque el western sigue siendo un género 'de hombres' en los 50 y 60, hay más mujeres en papeles principales aunque no necesariamente protagonistas.
3. En los 70 y 80 continúa aumentando esta tendencia, pero siempre dentro de un contexto en el que los protagonistas son los hombres. Las mujeres dejan de estar tan enmarcadas en la dicotomía de *school marm* - chica de saloon de Julie Levinson.
4. A partir de los 90 hay un cambio de perspectiva y en algunas películas se da una inversión de roles de género y las relaciones sentimentales son menos relevantes.
5. Con el paso de las décadas se ve una reducción en el número de temas como las damiselas en apuros, la muerte de la mujer como desencadenante del argumento o la mujer que hace que el hombre eche raíces, así como el papel de la mujer como opositora de la violencia.
6. La prostitución aparece con cierta frecuencia durante todas las décadas, pero la visión de las prostitutas es más compasiva cuanto más posterior sea.
7. La violencia contra la mujer es más habitual en las décadas iniciales, y con menos carga subtextual valorativa sobre ello. La mujer representa habitualmente una oposición a la violencia, más frecuentemente en esas primeras décadas.
8. Las mujeres están enmarcadas en posiciones domésticas y presentadas como dependientes de los hombres en las décadas iniciales, frente a papeles de mayor autoridad en las décadas más recientes.
9. Con el paso de las décadas, especialmente a partir de los 90, se detectan más críticas al sexismo.

Metodología

La metodología ha consistido principalmente en la visualización de 24 películas de género *western* en las que el o los personajes femeninos tengan cierta importancia de un modo u otro para el desarrollo de la película, siempre utilizando películas que hayan tenido una cierta relevancia crítica o comercial. Las 24 películas están repartidas a modo de tres por década, desde la década de 1940 hasta la década de 2010, con la excepción de 1950, donde se ha utilizado una muestra de cuatro películas, y 1990, donde se han utilizado dos.

La lista es la siguiente:

- **Década de 1940**
 - *El Forastero* (William Wyler, 1940)
 - *Espíritu de conquista* (Fritz Lang, 1941)
 - *Juntos hasta la muerte* (Raoul Walsh, 1949)

- **Década de 1950**
 - *Encubridora* (Fritz Lang, 1952)
 - *Raíces profundas* (George Stevens, 1953)
 - *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954)
 - *El jardín del diablo* (Henry Hathaway, 1954)

- **Década de 1960**
 - *El último atardecer* (Robert Aldrich, 1961)
 - *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962)
 - *Los profesionales* (Richard Brooks, 1966)

- **Década de 1970**
 - *Soldado Azul* (Ralph Nelson, 1970)
 - *Que viene Valdez* (Edwin Sherin, 1971)
 - *La aventuras de Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972)

- **Década de 1980**
 - *Forajidos de leyenda* (Walter Hill, 1980)
 - *El jinete pálido* (Clint Eastwood, 1985)
 - *Silverado* (Lawrence Kasdan, 1985)

- **Década de 1990**
 - *Sin Perdón* (Clint Eastwood, 1992)
 - *Rápida y Mortal* (Sam Raimi, 1995)

- **Década del 2000**
 - *Desapariciones* (Ron Howard, 2003)
 - *Open Range* (Kevin Costner, 2003)
 - *Appaloosa* (Ed Harris, 2008)

- **Década de 2010**

- *Valor de ley* (Ethan y Joel Coen, 2010)
- *The Salvation* (Kristian Levring, 2014)
- *Slow West* (John Maclean, 2015)

Al respecto se han analizado en cada una aspectos relativos a la mujer o al género, principalmente aquellos mencionados en el marco teórico, pero también algunos otros. Los principales han sido:

- La importancia del papel de la mujer. ¿Se trata de un personaje protagonista, principal, secundario?
- El encuadre de los personajes femeninos en contextos domésticos.
- El encuadre de los personajes femeninos como interés romántico de personajes masculinos.
- El uso de ciertos temas como la damisela en apuros, la mujer como superviviente de las luchas de los hombres, la muerte de la mujer como desencadenante de acciones argumentales, la mujer como opositora de la violencia y representación de la civilización y la sociedad frente a la masculinidad como representación de la frontera, la individualidad y la violencia.
- La autoridad de las mujeres dentro del argumento.
- Personalidad y actitud de los personajes femeninos.
- El papel de la prostitución y la violencia hacia la mujer, doméstica o no, y la presencia o ausencia de comentario subtextual.

A lo largo de la visualización de las películas han surgido asimismo otros temas de menor importancia como el trasfondo biográfico de los personajes femeninos frente al de los masculinos, la inversión de roles de género en algunas de las películas o la escasez de mujeres antagonistas.

Hay que comentar que las citas textuales han sido traducidas por el autor de la versión original -en todos los casos inglés- con el objetivo de transmitir y analizar el significado original de la manera más fiel posible, pues en algunos casos en el doblaje oficial se han perdido matices.

Resultados y análisis

Década de los 40

El Forastero (1941)

En *El Forastero* tan solo hay dos mujeres, y una de ellas es un recurso argumental, pese a ser de hecho un personaje histórico real. Lily Langtry (Lillian Bond) es el recurso que Cole (Gary Cooper) utiliza para ganarse la simpatía de Bean (Walter Brennan) y evitar su sentencia de muerte, ya que el juez Bean está obsesionado con Langtry y la idealiza, llegando incluso a nombrar Langtry al pueblo, y dice que “no la compartiré con nadie”. Langtry tiene además la característica de sacar lo mejor de Bean. En la escena final el espectador empatiza más que en la hora y media anterior con Bean, cuando este está muriendo pero tiene ocasión de ver en persona a su idolatrada actriz. En esta escena Bean parece incluso un bebé, noción reforzada por la imagen de Cole llevándolo en brazos. En este sentido Langtry hace la labor de redentora.

El otro personaje femenino, Jane Ellen (Doris Davenport), es una de las granjeras y el interés romántico de Cole. Aunque el interés sentimental por y de Cole es una de las partes importantes del rol de Jane Ellen, también se la presenta como una de las homesteaders más fuertes y orgullosas, que puede trabajar como todos los demás, además de realizar las labores domésticas. Cuando Bean quema las tierras, Jane Ellen es la única que se queda, declarando que “no la echarán de su tierra, aunque los demás se hayan ido”. De manera similar, es la única que planta cara en las escenas iniciales al juez. En esa escena se muestra desafiante y rabiosa, y es la única que protege a Cole, algo que repetirá después ante los granjeros, que acusan a Cole de estar del lado de Bean. Todo esto se intercala con las escenas románticas entre Cole y Jane Ellen, aunque al contrario que en otras películas, está llevada de manera más sutil y menos forzada.

Puede hablarse de una situación de damisela en apuros cuando Jane Ellen quiere vengarse de Bean, pero quien finalmente debe llevar a cabo esa venganza es Cole. Finalmente Cole y Jane Ellen se casan, y Cole, quien había reiterado en varias ocasiones que no tenía más hogar que el lomo de su caballo, acaba echando raíces en Langtry junto a Jane Ellen, en un claro ejemplo del tema de la mujer que hace que un eche raíces en un lugar.

Espíritu de conquista (1941)

En *Espíritu de conquista* los personajes principales son nuevamente todos hombres. La única mujer es la hermana de Creighton (Dean Jagger). Sue Creighton (Virginia Gilmore) tiene tan solo un propósito dentro del argumento, y es crear rivalidad entre Vance Shaw (Randolph Scott) y Richard Blake (Robert Young). Esto se desde la escena en la que Blake va por la noche a la oficina a hablar con Sue y se encuentra allí a Shaw, una escena que se vuelve a ver, pero al revés, cuando Shaw entra y encuentra a Blake. Más adelante, en una escena que cimienta el interés romántico entre Shaw y Sue, esta le entrega a él su colgante. En la escena final de la película, en la celebración por haber completado la línea telegráfica, Sue expresa que ojalá estuviera con ellos Shaw, de nuevo reforzando esa idea subyacente en la que la mujer necesita un hombre. Bosley Crowther, de The New York Times, la definió como “interés romántico no obstrusivo” (Crowther, 1941).

La nota más ‘igualitaria’ viene dada por la capacidad de Sue de realizar un trabajo como el resto, siendo telegrafista. No solo al inicio se la ve trabajando en la oficina de telégrafos, sino que se ofrece para cubrir el puesto de telegrafista con la caravana de trabajadores. Aunque es cierto que muchos trabajadores de telégrafo eran mujeres, es positiva una película en la que se represente a una mujer trabajadora en esta época, especialmente cuando la película es anterior por 10 meses a la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.

Otra cuestión relativa al género se ve cuando Sue acompaña a Edward en los primeros kilómetros de instalación de la línea, y tras decir Edward que su sueño se está haciendo realidad, Sue añade que “cosas así hacen que algunas mujeres deseen ser hombres”. Una declaración que puede interpretarse de hecho como una cierta crítica a la sociedad de los años 40, pero que bien puede ser también un reflejo acrítico de la misma.

Juntos hasta la muerte (1949)

El protagonista de *Juntos hasta la muerte* es un hombre, pero las dos mujeres que aparecen son personajes importantes.

Julie Ann (Dorothy Malone), la hija del rancho, es presentada como caprichosa. Más adelante es el interés romántico de Wes McQueen (Joel McCrea), y su labor en la película no va demasiado más allá, aunque aparece en varias ocasiones. En su casa se ocupa de las labores domésticas, y se muestra muy interesada en Wes. El momento que da algo más de profundidad al personaje es cuando, pese a todo, quiere delatar a Wes al sheriff para recibir la recompensa, lo cual da más profundidad más allá de ser el interés romántico. Sin embargo ello no quita que sea un personaje estereotípico, cuya gran ambición es un hombre -Randolph de su tierra natal-. El propio padre de Julie Ann refuerza esta visión,

cuando le dice que “tenía razón, esta era la tierra prometida, nunca encontrarás un hombre como Wes”.

Cuando Wes llegaba a Todos Santos, Colorado (Virginia Mayo) le preguntó quién es, a lo que Wes responde que “él hará las preguntas”, poniéndose inmediatamente y sin oposición en una posición de superioridad y poder. De Colorado, quien hace las labores domésticas de Todos Santos, se dice al principio que pese a haber sido forzosamente traída a Todos Santos por Reno (John Archer), le estaba agradecida, en una escena que parece mostrarla por tanto como un personaje sumiso y de poca voluntad propia. Más adelante sin embargo ella confiesa a Wes que lo que la trajo no fue Reno, sino las montañas, con un significado místico. Un lado independiente que ya se había visto cuando se muestra desafiante con Reno y Duke en las escenas posteriores a la llegada de Wes, y llega a declarar que “puede manejarlos”. También se muestra desafiante ante el sheriff, al que escupe cuando este le sugiere que traicione a Wes poco antes del clímax de la película. Anteriormente, además, había sacado la bala del hombro de Wes, en un procedimiento sangriento y desagradable, es decir, no se la muestra como débil en este sentido. El principal objetivo de Colorado es Wes, desde mediados de la película se lo dice a él, y las escenas conclusivas así lo demuestran también. Pese a todo, y aunque es una mujer fuerte e independiente, sigue queriendo tener a un hombre.

La violencia contra la mujer es bastante usual en *Juntos hasta la muerte*. Reno le pregunta si quiere un puñetazo en la cara cuando Colorado le provoca, y tras una discusión entre Reno y Duke, ella cuenta a Wes que lo pagaron con ella, ante lo cual Wes los busca y le ofrece a ella la posibilidad de darles un culatazo. En este sentido hay que destacar que esta violencia es presentada por tanto de manera negativa. Más adelante cuando Colorado cuenta a Wes su pasado, admite que “Reno tenía derecho a pegarme, y era mejor que lo anterior”. Otro momento de violencia contra la mujer es la bofetada del padre de Julie Ann a su hija, por pedirle que delaten a Wes, y en este caso, al contrario que el anterior, no se presenta de manera negativa, sino incluso lo contrario, y además normal, habitual.

Resumen: En las tres películas analizadas de los años 40, todas las mujeres son y tienen un interés romántico en alguno de los personajes masculinos principales. Tan solo Colorado es un personaje que se pueda considerar protagonista. *Juntos hasta la muerte* ofrece también una de las pocas mujeres antagonistas de la muestra y del *western* en general. De las cuatro mujeres mencionadas, la única a la que no se ve realizar labores domésticas es a Sue Creighton, quien en su lugar trabaja como telegrafista. La violencia contra la mujer es presentada como negativa en *Juntos hasta la muerte*, y no aparece en las otras dos. El

tema de la mujer que hace que el hombre se asiente en un lugar está presente únicamente en *El Forastero*. Dos de ellas apoyan el uso de la violencia, aunque solo una lo hace por sí misma (Colorado). No hay situaciones de prostitución ni en las que la mujer esté en una posición de autoridad. En general estas películas son un reflejo relativamente realista de los Estados Unidos del s. XIX, pero también son una lente a esa misma sociedad que como se ha visto en el marco teórico, estaba conformada por matrimonios más que por mujeres y hombres, y en la que las mujeres aún tendrían que acceder al mercado laboral.

Década de los 50

Encubridora (1952)

En *Encubridora* el protagonista es un hombre, Vern (Arthur Kennedy), pero Altar Keane tiene un papel principal (Marlene Dietrich). Altar es presentada desde el inicio en la escena del saloon como una mujer independiente y fuerte.

Altar es la jefa del rancho donde forajidos se ocultan a cambio de un 10% de sus ganancias. Altar sigue teniendo ese fuerte carácter, y es respetada por quienes allí se ocultan (todos hombres). Esta posición de autoridad no dura demasiado, pues en una de las discusiones que tiene con Frenchy (Mel Ferrer) debido a los celos de este, es él quien intimida a Altar, y quien lleva el peso de la discusión. En la siguiente escena, los forajidos comienzan a cuestionar a Altar cuando esta les exige el 10% de su futuro robo a un banco por adelantado, y dicen que quieren hablarlo primero con Frenchy, dando así más autoridad a la figura masculina.

Altar es también el interés romántico de Frenchy, un interés por parte masculina muy posesivo y celoso, ya que Frenchy le dice que no la dejará irse cuando Altar plantea abandonar esa vida en el borde de la ilegalidad. Vern por su parte finge estar enamorado de ella para averiguar quién le dio el broche que pertenecía a su mujer. En cualquier caso, las relaciones sentimentales son solo una de las ambiciones de Altar, y no el principio y el fin del personaje.

Uno de los forajidos, cuando se enteran de que Altar reveló a Vern que fue Kinch quien le regaló el broche, comenta que "cuando las mujeres empiezan a hablar nunca paran". Por un lado esta frase es sexista, pero la manera en que la utiliza y quién la utiliza, un antagonista, hace pensar más bien en una crítica de Lang a ese tipo de ideas. Aunque la prostitución no está presente en *Encubridora*, la profesión de Altar en el pasado como chica de saloon está muy cerca, y hay mucha superposición entre una y otra históricamente. Vern, de hecho,

recrimina injustamente a Altar su “sucia vida” en el pasado. Hay una escena de damisela en apuros cuando, en el flashback en el que Altar apuesta en la ruleta, Frenchy acude a evitar que lo pierda todo en la última apuesta.

Otro aspecto a comentar es el atuendo que Altar usa a menudo en el rancho, andrógino, que ha sido señalado por algunos autores (Broughton, 2016) . Además, es difícil para el espectador empatizar con Vern o con Frenchy por la incapacidad de distinguir el bien del mal del primero y la vida de forajido del segundo. En este sentido, el espectador ve a Altar como el personaje que merece mayor consideración y empatía.

La otra mujer en la película es Beth, la mujer de Vern, quien es violada y asesinada por Kinch durante un atraco, y cuya muerte sirve para poner en marcha la búsqueda del asesino por parte de Vern, y por tanto, es lo que da pie a todo el argumento de Encubridora.

Raíces profundas (1953)

En *Raíces profundas* la única mujer importante es Marian Starrett (Jean Arthur), la mujer de Joe (Van Heflin) y madre de Joey (Brandon deWilde), y ronda la línea entre personaje principal y secundario. Desde la primera escena en que aparece, lo hace en la cocina, dentro de la casa, en contraste con Joe que está fuera talando un tocón. Visualmente, en los planos en los que aparece toda la familia en esas primeras escenas, ella lo hace en el fondo, a través de la ventana, mientras Joe, Joey y Shane (Alan Ladd) están más cerca de la cámara y de cuerpo entero. Más adelante, cuando cenan, es ella quien hace la comida y la sirve.

Aunque hay cierta atracción entre Shane y Marian, esta es de escasa relevancia y no termina por consumarse. Otro de los aspectos que más encuadran a Marian en el entorno doméstico es Joey. Si bien Joey hace muchas preguntas a su padre, es Marian quien se encarga de Joey casi siempre, y quien está siempre más pendiente de él. En la reunión que los granjeros convocan para decidir qué hacen con respecto a Ryker, pese a que se hace en su casa, tan solo Joe participa, Marian queda fuera de la reunión.

Marian es también mucho más pacífica que Joe, quien insiste en enfrentarse con Ryker. Al respecto hay que señalar que se opone a la violencia en general, y desea “que no hubiera pistolas en el valle”.

Otros momentos de la película que muestran una visión en los que la mujer queda en un segundo plano, quedando en un contexto doméstico, son:

-En la pelea en el bar, cuando Joe entra en ayuda de Shane, dice que “lo que le voy a hacer a Ryker no debe verlo una mujer”.

-Joe intenta convencer al resto de granjeros de que se queden a luchar por la tierra no por ellos, sino por sus mujeres y sus hijos

-Joe le dice a Marian que si él muriera “alguien cuidaría de ella”.

-Marian le pregunta a Shane si está “haciendo esto -ayudarles y enfrentarse a Ryker en lugar de Joe- por mí”

Johnny Guitar (1954)

Johnny Guitar es una de las pocas películas estudiadas en las que la protagonista, Vienna (Joan Crawford) es una mujer. La otra mujer es Emma (Mercedes McCambridge), que tiene el papel de antagonista principal.

Tanto Vienna como Emma son las líderes de los respectivos ‘bandos’. Vienna es la dueña del saloon, y ejerce autoridad hacia empleados, y más adelante también está en una posición de autoridad para con Johnny Guitar (Sterling Hayden), quien también le hace caso en varias ocasiones. De manera similar, Emma es quien lleva la voz cantante del resto del pueblo, y quien convence al sheriff y a McIvers de que Vienna está detrás del robo al banco. El único hombre que desafía la autoridad de Vienna es Dancin’ Kid (Scott Brady). Aún así, Vienna muestra estar por encima de Kid al poco tiempo.

La inversión en roles de género que tiene lugar en torno a Vienna no es solo presentada por su carácter duro y seco y su autoridad, además de sus ambiciones económicas, sino que varios personajes hacen referencia explícita a ello.

Al contrario de otros *westerns* contemporáneos como *Raíces Profundas*, en *Johnny Guitar* la violencia no está vetada a las mujeres, que tradicionalmente encarnan el anhelo pacífico de la civilización frente a la violencia y lo salvaje, encarnado en la masculinidad según el sistema de alineación de Will Wright (Wright, 1977). Emma es la principal instigadora de la violencia en la película. El duelo final, naturalmente a muerte, tiene a Vienna por un lado y Emma por el otro, poniendo a las mujeres por tanto como principales representantes de las ambiciones de cada bando. Además Emma mata a Kid momentos antes. El aspecto más tradicional de *Johnny Guitar* sin embargo es que las grandes motivaciones de Vienna y de Emma son de hecho románticas. El irracional odio de Emma viene dado, según dice Vienna, porque está enamorada de Dancin’ Kid, de quien Vienna había sido pareja durante algún tiempo. En este sentido el gran conflicto de la película es causado por celos románticos. Vienna a su vez es el interés romántico de Dancin’ Kid, aunque no le corresponde. Vienna por su parte reconoce que lo que ha querido estos años ha sido retomar su relación con Johnny, aunque en un principio rechaza los acercamientos de este.

Hay una situación de damisela en apuros, cuando Johnny salva a Vienna de ser ahorcada al cortar la cuerda. Al respecto hay que decir que está bastante alejada del clímax de la película y por tanto es de menor importancia.

La prostitución también está presente, pues entre los años desde que Johnny la abandonó hasta el momento de la película, Vienna se había dedicado a ello. Sin embargo no se avergüenza de ello. También hay una crítica más o menos explícita al patriarcalismo, cuando Vienna dice a Johnny que “un hombre puede mentir, robar, incluso matar. Pero mientras conserve su orgullo, sigue siendo un hombre. En cambio si una mujer tropieza una vez ya es una zorra. Ser hombre es lo más cómodo del mundo”.

El jardín del diablo (1954)

El *Jardín del Diablo* solo tiene una mujer con nombre, aunque es en un papel principal. La primera intervención de Leah (Susan Hayward) la muestra como algo vulnerable, ya que necesita ayuda y ha de pagar miles de dólares por ello. Sin embargo pronto se la ve en un papel diferente, ya que es la única que conoce el territorio, aunque sea porque tiene un mapa, y quita las indicaciones que Vicente (Víctor Mendoza) va dejando para que no puedan echarse atrás. Además en sus interacciones con los hombres no se echa atrás ni se muestra sumisa, de hecho además de liderar el grupo suele llevar la voz cantante en las conversaciones, y les convence de que los indios no los atacarán. Ese liderazgo sin embargo lo adquiere Hooker (Gary Cooper) en la segunda mitad de la película, cuando emprenden el regreso a Puerto Miguel.

Pronto comienza a verse uno de los principales temas de la película, la tentación que la mujer ofrece a los hombres y que pueda llegar a engatusarlos para sacrificarse por ella. Lo predice Fiske (Richard Widmark) y lo confirma Fuller, quien les dice que fue ella quien lo convenció para ir a la mina a por oro pese a los peligros, aunque más adelante se demuestra que Leah realmente quería a Fuller.

Fiske admite haber sido engatusado, y quiere sacrificarse quedándose atrás para entretener a los indios mientras el resto escapa, en lugar de ella, aunque finalmente es ella la que queda, salvo porque Hooker la deja inconsciente y se la lleva. Este tema de obsesión es asimismo una forma de idealización, similar aunque menos extrema que la de Roy Bean hacia Langtry en *El Forastero*.

También Daly se había obsesionado con Leah, en una de las pocas escenas de violencia sexual de la muestra de películas, aunque no explícita ya que no llega a suceder. La otra escena de violencia contra Leah es el puñetazo que Hooker le da, aunque lo hace por su bien para evitar que se sacrifique por ellos.

La principal motivación de Leah es un hombre, como en otras películas contemporáneas, sin embargo es parte de la premisa, no es un romance forzado que comience durante la película. No obstante la escena final muestra a Hooker cabalgando junto a Leah hacia Puerto Miguel, y dado que Fiske le dijo a Hooker mientras moría que haga una casa y que cuide de Leah, una posible interpretación es la romántica.

Unas escenas en las que se puede detectar cierta desigualdad son cuando Hooker entablilla la pierna a Fuller y echa de la habitación a Leah, como si fuese una escena muy dura para una mujer. Además, aunque es Hooker quien sugiere darle al malherido Fuller café y sopa, es Leah quien las prepara. Del mismo modo que los personajes principales insisten en proteger a Leah, Vicente también protege a la cantante del bar de Puerto Miguel en un alarde protector, en una pequeña situación de damisela en apuros.

Resumen: En las películas de los años 50 analizadas se encuentra un fuerte contraste: el de una película casi revolucionaria en términos de género como *Johnny Guitar*, con una de las películas más arquetípicas del *western* en *Raíces profundas*. En los 50 se encuentra que la única mujer que no tiene un papel protagonista o antagonista es Marian Starett. Como en la década anterior, entre los objetivos principales de todas las mujeres se encuentran las relaciones sentimentales. Sin embargo, tan solo Marian tiene un rol doméstico, un reflejo del cambio de paradigma que tuvo lugar a mediados y finales de los años 40, aunque durante esta época retrocediera. Asimismo la actitud de Altar Keane o Vienna es mucho más independiente que las mujeres de los 40, y además tanto Altar como Vienna están en posiciones de poder y autoridad, un papel similar al de Jessica Drummond (Barbara Stanwyck) en la contemporánea *Cuarenta Pistolas* (Samuel Fuller, 1957). Marian, por otro lado, es el ejemplo más claro de la mujer que, en representación de la civilización que comienza a asentarse en la frontera, se opone a la violencia. La prostitución se trata únicamente en *Johnny Guitar*, pero superficialmente. En cuanto a las situaciones de damisela en apuros, se ven irónicamente en las dos películas en que las mujeres son más fuertes.

En *Encubridora* se ve un tema que de nuevo va a aparecer en otras cuantas películas, el de la mujer que de un modo u otro causa los hechos que la película narra. En este caso es la muerte de la mujer de Vern la que pone en marcha los eventos. También en *Encubridora* y *Johnny Guitar* se ve un tema habitual: mientras el pasado de los hombres casi nunca se explica, el de las mujeres sí. En cierto sentido lo que esto refleja es que las mujeres

necesitarían algún tipo de justificación para ser fuertes o violentas, mientras que en el caso de los hombres sería su estado natural.

Década de los 60

El último atardecer (1961)

En *El último atardecer* los personajes más importantes son hombres, Dana (Rock Hudson) y Bren (Kirk Douglas), pero junto a Belle (Dorothy Malone) y Melissa (Carol Lynley) forman el cuarteto de personajes principales.

Desde los primeros 10 minutos, la relación entre Bren y Belle, que previamente habían sido pareja, se muestra como una en la que Bren es muy posesivo y obsesivo, insistiendo en retomar la relación pese a la negativa de Belle. Más adelante Bren propone a John, el actual marido de Belle, que a cambio de llevar los caballos a Texas se podrá quedar con la esposa de John, aunque John se lo toma a broma, en un ejemplo de objetificación femenina. Más adelante Bren insiste en que para él Belle no ha cambiado, y sigue siendo una “chica”, una idea que Belle rechaza, reafirmandose en cambio como “mujer”.

Melissa se ve igualmente en una situación similar, cuando su admiración por Bren se convierte en atracción, y en una conversación con Bren también se reafirma como mujer, en contraposición a niña, afirmando que “coso, llevo la casa y guiso mejor que ninguna otra mujer”, equiparando el ser mujer a las tareas domésticas. La visión posesiva de las relaciones se repite de nuevo cuando Bren dice a Belle que “Quiero a Missy y me pertenece”, y anteriormente cuando Dana, atraído por Belle, le dice que “he decidido casarme con usted, eso me da todos los derechos en el mundo”, a lo que Belle pregunta si ¿“tendré algo que decir sobre ese matrimonio?”, y Dana le responde que “No hasta que te pregunte”, y más adelante añade que “puedes olvidar que lo has conocido -a Bren- porque yo soy el hombre con el que te vas a casar”. El principal rol tanto de Belle como de Melissa es el de interés romántico de Dana y de Bren, a la vez que Bren lo es de Melissa y Dana de Belle.

Un aspecto importante es simbolizado por lo que Belle dice a Dana momentos antes del diálogo del párrafo anterior: “Son las mujeres las que continúan viviendo, los hombres matan o mueren y las mujeres los entierran, somos supervivientes profesionales”. Esta idea en la que los hombres matan y mueren mientras las mujeres viven con las consecuencias de ello se repite en varias películas de la muestra, y es un tema habitual del cine y la literatura. Esto se ve en la propia *El último atardecer*, cuando Bren decide morir en el duelo ante Dana, para que Melissa pueda olvidarlo y seguir su vida sin él.

El carácter de Belle y Melissa también es sustancialmente diferente al de Bren y Dana. Si bien Belle tiene ese mismo cinismo característico del western, rehúsa la violencia. Aunque es capaz de poner fin a la pelea entre Dana y Bren antes de llegar a Texas disparando cerca de ellos con un rifle y de matar a Hobbs cuando este intenta atacarla, también llora y se la ve en shock por haberlo hecho. Más adelante también pide a Dana que encuentre una solución a su conflicto con Bren que no pase por matarlo. Melissa por otro lado es mucho más ingenua y optimista, unos rasgos que son generalmente comunes únicamente en los personajes jóvenes en el género.

La idealización de la mujer presente en algunas de las películas estudiadas también se ve aquí, por parte de Bren hacia Melissa y Belle, especialmente hacia esta última. La hermana de Dana es uno más de esos personajes femeninos cuya muerte o desaparición sirve para poner en marcha algún aspecto del argumento.

El hombre que mató a Liberty Valance (1961)

En *El Hombre que mató a Liberty Valance* el protagonista es un hombre, Ransom Stoddard (James Stewart), así como los otros dos personajes principales, Tom Doniphon (John Wayne) y Liberty Valance (Lee Marvin). La mujer en un papel más principal es Hallie Stoddard (Vera Miles), aunque Nora Ericson (Jeanette Nolan) aparece en un número similar de escenas, pero con menos importancia.

En el inicio, Hallie es presentada como mujer de Ransom, es decir que su personaje viene ya dado en relación a un hombre, aunque es lógico por tratarse de un senador. Ya en el flashback que conforma la mayor parte de la película, Hallie es camarera y fregaplatos en el restaurante de Shinbone. La profesión de camarera es considerada por otros personajes como Nora una profesión de mujeres, y cuando su marido Peter sugiere que Ransom ayude a Hallie atendiendo las mesas dice que “quién ha oído hablar de un hombre atendiendo las mesas”.

Hallie además no sabe leer, algo que no es demasiado realista ya que en la década de 1870 la tasa de alfabetismo en los Estados Unidos estaba entre el 75 y el 90%, si bien en la frontera era ligeramente menor (National Center of Education Statistics). En este sentido, Nora de nuevo comenta que “para que le sirve leer y escribir a una mujer” y que “será una maravillosa esposa para cualquier hombre”, reforzando la idea de que la principal misión de una mujer en la vida era casarse.

El papel general de Hallie es ser el interés romántico tanto de Ransom como de Tom, cuyos avances acepta durante el inicio de la película. Al final, como la mayoría de personajes femeninos en las películas de esta época, Hallie termina por casarse con Ransom. Con

respecto a Tom, hacer a Hallie feliz evitando la muerte de Ransom es la motivación que Tom ofrece para haber matado a Liberty, pese a que ello le causa dolor por perder a Hallie, y acaba quemando la casa, borracho y en un ataque de rabia.

Hallie tiene un carácter relativamente fuerte, ya que se enfada en un par de ocasiones con el alguacil, y más adelante le dice a Tom que “lo que hago y a dónde voy no es de tu incumbencia, no te pertenezco”.

Los profesionales (1966)

En *Los profesionales* los cuatro personajes principales son los homónimos profesionales.

La premisa, en la que Joe Grant (Ralph Bellamy) contrata a los profesionales para rescatar y devolverle a su esposa, Maria (Claudia Cardinale), que supuestamente había sido secuestrada por Raza (Jack Palance) es básicamente el tema clásico de la damisela en apuros. Maria había huido en realidad de un matrimonio forzado con Grant y vuelto con Raza, el amor de juventud de Maria.

Maria se muestra durante la segunda mitad de la película desafiante ante los profesionales, con frecuentes provocaciones y afirmando que no tienen posibilidades de éxito. Sin embargo carece de poder ante ellos, que la llevan contra su voluntad de nuevo hasta Grant, aunque sí logra convencer a Dolworth (Burt Lancaster) de que la deje marchar una vez la devuelven a Texas. Aunque es Maria quien convence a Dolworth de ello necesita su ayuda y la de los otros tres profesionales, es incapaz de escapar por sí misma. Es decir, se trata una vez más de una narrativa de damisela en apuros, aunque se ha invertido el eje del antagonista desde el inicio de la película, pues ahora es rescatada de Grant. Hacia el final de la película Grant dice a Maria que “es su mujer y le pertenece”, aunque esto se presenta negativamente al tratarse del antagonista, el mensaje que se ofrece es que no pertenece a nadie.

En el ecuador de la película Dolworth da un puñetazo a Maria cuando esta se resiste a ser sacada del campamento contra su voluntad.

El otro personaje femenino en la película es Chiquita. En una conversación con Dolworth dice que “nunca dice no” a un hombre en referencia al sexo, pero esto es presentado como algo positivo, como libertad sexual de Chiquita.

Resumen: Las mujeres en estas tres películas son de nuevo personajes secundarios, pero en los tres casos tienen papeles de gran importancia para el argumento. Como en décadas anteriores, son interés romántico de personajes masculinos, salvo en el caso de *Los profesionales*, donde ninguno de los protagonistas es atraído por Maria. También es esta

película la única de las tres en que las mujeres no tienen roles domésticos en su comunidad. En cuanto a su actitud, Maria es un personaje fiero y desafiante, mientras que por su parte Marian y Belle rechazan ser vistas como 'chicas', sino como 'mujeres', rechazando así cualquier tipo de infantilización. Al contrario que en los 50 sin embargo ninguna de ellas está en una posición de autoridad, y tampoco se trata la prostitución. La única que tiene situaciones claras de damisela en apuros es *Los profesionales*, por partida doble y como premisa de la película. También se observa de nuevo el rechazo femenino a la violencia en el caso de Hallie, y en menor medida en Belle. La crítica a una sociedad patriarcal también está presente en cierto modo en *Los profesionales* y en *El hombre que mató a Liberty Valance*. Aparecen dos ocasiones de violencia contra la mujer en *El último atardecer* y *Los profesionales*, sin comentario subtextual alguno.

Década de los 70

Soldado Azul (1971)

Soldado azul es una de las películas estudiadas en las que uno de los protagonistas es una mujer. La representación de la mujer en Soldado azul, a través de Cresta (Candice Bergen), es en general positiva. Desde el inicial ataque indio, Cresta es presentada como capaz e independiente, ya que escapa por sus propios medios del ataque. Esta representación se repite durante la mayor parte de la película, y es claramente la más pragmática y que mejor se maneja en territorio salvaje. Es Cresta quien lidera la pareja, quien se preocupa por Gant (Peter Strauss) y no al revés. El ego y exceso de confianza de Gant contrasta con la cautela de Cresta, y poco después ella se marcha por su cuenta. Esta dinámica interpersonal se repite durante la mayor parte de la película.

Este pragmatismo, generalmente más asociado a la masculinidad, se une a otra serie de actitudes de Cresta generalmente atribuidas en la esfera pública a los hombres, como los eructos o las maldiciones que dice. Asimismo también se muestra explícitamente belicosa ante el coronel Iverson o ante el traficante de armas Sugo (Cumber en inglés original). Una serie de aspectos que contrastan con Gant, quien insiste en rezar por los muertos, no se atreve a matar al indio en la pelea, y cree ingenuamente que el ejército dará tierras a los Cheyenne.

Ralph Nelson no evita mostrar una sociedad patriarcal, como muestran varias escenas en las que los soldados, al inicio, hablan de "con cuántos indios se habrá entendido" Cresta. Sugo que dice que "a los hombres no nos gustan las mujeres que se pasan el día

charlando”, justo antes de hacer un comentario sobre la escasa ropa que llevaba Cresta, algo que ya había hecho el propio Gant antes. En este sentido hay que señalar también el relativo mensaje de libertad sexual de Cresta, quien admite casarse con su prometido solo por dinero, y que no tiene reparo en admitir que era la mujer de Águila Negra.

Cuando Gant recibe el disparo en la pierna y se refugian en la cueva se da además una situación de damisela en apuros, pero a la inversa, ya que es Cresta quien debe ir en busca de un caballo para rescatar a Gant, aunque a la postre él consigue uno por su cuenta.

Pese a esta representación mayormente positiva, Soldado Azul tampoco logra alejarse de innecesariamente establecer una relación sentimental como uno de los motivos principales de la única mujer de la película.

Hay que destacar también que el ambiente general de la película es obviamente pro-indio, y Cresta también se pone del lado de los indios -dejando de lado el escaso realismo de que una mujer blanca viviera entre indios-, al contrario que Gant quien tan solo al final de la película se da cuenta de la brutalidad que van a cometer contra los Cheyennes. Dado que la película se posiciona del lado de los indios, esto hace que para el espectador sea Cresta quien está en una posición moralmente superior a la de Gant.

Que viene Valdez (1971)

En *Que viene Valdez* hay dos mujeres, ninguna en papeles principales, aunque Gay Erin (Susan Clark) es un personaje importante en el argumento.

Erin es presentada desde el inicio no por sí misma, sino como la mujer de Tanner, el personaje viene dado en referencia a un hombre. En esa primera escena, Tanner le ordena que se vaya, pues van a matar a un hombre. Desde esta primera escena hay una doble lectura: es Tanner quien manda en la relación, y además la mujer no debe ver una escena de violencia.

La relación entre Tanner y Erin es mostrada más adelante como una en la que Erin está en una posición casi total de sumisión, hasta el punto de que se la puede considerar casi un rehén, aunque suficientemente autónoma para rechazar sexo de Tanner. En estas escenas también es más empática que Tanner, ya que le parece buena idea la de Valdez de conseguir 200 dólares para ayudar a la viuda india del muerto volver a la reserva india. Pese a las características de esta relación más adelante se revela que Erin fue con Tanner porque quiso, y que ella misma mató a su exmarido. En la escena final Erin se pone del lado de Valdez, siendo una mujer no antagonista de nuevo, y se muestra desafiante ante Tanner, diciéndole que “no volveré a casa”. En varias ocasiones a lo largo de la película, Tanner la trata de zorra o puta.

En cierto modo la película viene puesta en marcha a razón de una mujer, Erin, una vez más, pues Tanner ha matado a varios para demostrar que no mató al difunto marido de Erin, y que ella está con él porque quiere.

La película tiene varias situaciones de damisela en apuros. La principal, que Erin es secuestrada por Valdez y Tanner junto a sus hombres salen en su busca, lo cual es el grueso de la película. Paralelamente, Valdez le pide los 100 dólares a Tanner para ayudar a la india a volver a la reserva.

La única escena de violencia contra la mujer se da cuando los hombres de Tanner desnudan y amenazan con violar a la hija de Diego, aunque finalmente no lo hagan.

Las aventuras de Jeremiah Johnson (1972)

En *Jeremiah Johnson* el protagonista y único personaje principal es un hombre. La primera mujer no aparece hasta casi la media hora de película, y es un personaje accesorio que no dura más de 10 minutos. Del papel de 'La mujer loca' no se pueden extraer muchas conclusiones, por lo secundario que es y porque su aparición está marcada por la locura que la posee al ver a sus hijos morir. Lo único que se puede asociar en este caso es un alto grado de apego a sus hijos y su familia, de lo cual se deduce una presentación de la madre o de la mujer como núcleo de la familia, donde esta es lo que más le importa.

El otro personaje femenino, la hija del jefe de los Cabezas Planas y posteriormente mujer de Jeremiah (Robert Redford) sí es de mayor importancia, y es importante para el argumento del tercer y final acto. Además, sirve para mostrar una sociedad patriarcal, aunque no se trata de la estadounidense, sino la nativa americana, o como mínimo esa tribu concreta. Swan (Delle Bolton) es usada como un regalo a cambio de los cueros cabelludos y caballos que Jeremiah les entregó, sin tener ella ni voz ni voto, siendo por tanto esencialmente una moneda de cambio. En la primera escena en que aparece para ser casada con Jeremiah de hecho tiene un semblante triste, aunque con el tiempo se acostumbra a Jeremiah y Caleb (Josh Albee) y viven como una familia normal. En ese sentido trabaja en la construcción de la cabaña igual que Jeremiah, pero más adelante es él quien se dedica a la caza según se ve, y ella se queda en la casa, presumiblemente con las labores domésticas. Aunque también hay que indicar que previamente había mostrado saber cazar animales pequeños mejor que Jeremiah, con piedras en vez de con el rifle, demostrando así mayor conocimiento práctico en la caza de esos animales. En la dinámica entre ellos dos no hay mucho que decir, pues apenas tienen escenas de diálogo, aunque en una escena Swan está comiendo una suerte de galleta y cuando le ofrece a Jeremiah este dice que

“comeremos comida de verdad”, y manda a Caleb a ver si ha caído alguna presa en las trampas, mostrando mayor autoridad que ella.

Finalmente la muerte de Swan a manos de los indios crow es lo que pone en marcha el tercer acto en el que Jeremiah la vengando matando a diversos crow y convirtiéndose en una leyenda en la zona. Es un claro caso por tanto de la mujer cuya muerte pone en marcha el argumento, en este caso únicamente el tercer acto.

Resumen: en las películas de esta década tan solo una mujer está en un personaje principal, y en las otras dos películas sus papeles son marcadamente secundarios, lo que muestra una regresión respecto a los 50 que ya se había iniciado en los 60, aunque Cresta puede ser comparada con Altar Keane o Vienna. Lo que sí se observa es menor cantidad de situaciones de domesticidad o de damisela en apuros. Tampoco se trata la prostitución, y se ven menos situaciones de violencia contra una mujer que en décadas previas. Sin embargo tampoco existe la crítica al patriarcado que sí se ve en algunas de las anteriores, y continúa viéndose a las mujeres casi siempre en medio de relaciones sentimentales previas a la película o que surgen en ella.

Década de los 80

Forajidos de leyenda (1980)

En *Forajidos de leyenda* el amplio elenco de protagonistas son hombres, y las también diversas mujeres que aparecen tienen papeles en relación a sus relaciones con ellos. La mujer con más escenas es Belle Starr (Pamela Reed), que además es prostituta. Belle es presentada como relativamente independiente, y en su conversación con Cole (David Carradine) se ve que ambos están al mismo nivel, no hay uno que domine el diálogo. Que sea prostituta se trata abiertamente, y si bien no hay nada que desde la propia película hable mal de la prostitución, sí que desde dentro, los personajes lo tratan como mal visto: Belle dice que “al menos una vez me gustaría saber cómo es ser respetable”, a lo que Cole le contesta que “nunca serás respetable, es una puta”, o cuando este le dice que no fue invitada a la fiesta por ser prostituta.

Belle se casa con un mestizo cherokee que adopta el apellido de ella, Sam Starr, como sucedió con el verdadero Sam Starr. Por lo que se deduce de su conversación sobre el tema con Cole, parece que quien domina en la relación es Belle, y no Sam. Momentos

después, ante un comentario de Cole sobre su vida sexual, Belle enfurece y amenaza a Cole con una pistola tras darle una bofetada.

En la conversación de Jim (Keith Carradine) con Beth (Amy Stryker), esta le dice que “una mujer solo se casa una vez”, implicando que el matrimonio es muy importante para ella.

Sin embargo más adelante, cuando Beth ya estaba prometida con Ed Miller y este es cuestionado por no llevar un arma al funeral, Beth indica no estar de acuerdo con Ed, y rechaza irse con él, lo que es el desencadenante de su separación. En esta escena Beth actúa independientemente y dando menor importancia al matrimonio.

Zee, la mujer de Jesse James, más adelante le dice a este “solo porque estés robando trenes y bancos no te da derecho a hablar así”, lo que indica que Jesse no tiene total autoridad doméstica.

Finalmente casi todos los protagonistas mueren o son encarcelados, mostrando una vez más el tema de que son las mujeres las que sobreviven a los hombres.

El jinete pálido (1985)

En *El jinete pálido* el protagonista es un hombre. Las dos mujeres, Sarah y Megan Wheeler (Carrie Snodgrass y Sidney Penny), tienen las relaciones sentimentales como una parte importante de su papel en la película. Tanto madre como hija se ven atraídas por Preacher (Clint Eastwood). Sarah acepta los avances románticos de Hull (Michael Moriarty) cuando se da cuenta de que Preacher se marcharía, al igual que lo hizo su exmarido. Por otro lado Megan se lo toma mucho peor, y ante el rechazo de Preacher le dice que “espero que mueras y vayas al infierno”.

Dado que *El jinete pálido* tiene un enorme paralelismo con *Raíces profundas* es conveniente comparar ciertos aspectos de ambas. El personaje de Sarah está claramente basado en el de Marian, y ambas tienen el mismo rol de intentar encontrar una solución pacífica al conflicto. Como Marian, Sarah se ocupa de las labores domésticas. Otro paralelo es la reunión que hacen los mineros para decidir qué hacer. Como en *Raíces profundas*, ninguna de las mujeres está presente.

El otro paralelo es el de Megan y Joey. La admiración de Joey hacia Shane se convierte en parte en atracción romántica de Megan hacia Preacher. Lo más importante, sin embargo, es que al contrario que su madre, Megan no se opone a la violencia, y es mucho más belicosa. En el inicio de la película dice que “no me iré hasta que los hombres de LaHood sean azotados” -por la que Sarah le llama la atención-. En este sentido la violencia, que en *Raíces profundas* estaba vetada a las mujeres, entra en la esfera femenina a través de

Megan, que además es bastante más independiente que Joey en *Shane*, si bien esto se debe posiblemente a la diferencia en edad de ambos personajes.

Hay una situación de damisela en apuros cuando Megan va a la zona en la que la compañía de LaHood mina, y es casi violada por Josh LaHood, necesitando de la ayuda de Preacher.

Otro aspecto reseñable es que Sarah le cuenta a Megan que sus padres no tuvieron voz ni voto en con quién se casó. El realismo de esto es sin embargo escaso, ya que si bien los matrimonios concertados no eran ya en esta época mayoría, en casi todos los casos el hombre pedía la aprobación de los padres antes.

Silverado (1985)

En *Silverado* los cuatro protagonistas son hombres. Sin embargo hay cinco personajes femeninos relevantes, y varias de ellas tienen características distintas al rol tradicional de la mujer en los medios.

Hannah es el interés romántico tanto de Emmett como de Paden, pero ninguna de estas relaciones tiene apenas desarrollo en la película. Tampoco se desarrolla una posible dinámica competitiva por Hannah, como ocurre en *El último atardecer*. Lo que sí se presenta son ambiciones que van más allá de casarse y formar una familia. Hannah cuenta a Paden que la mayoría de los hombres que muestran interés por ella dejan de mostrarlo en poco tiempo, porque “no les gusta lo que quiero”, que es “construir algo, hacer que las cosas crezcan”, en referencia a convertir la zona de Silverado en un lugar fértil y verde.

Stella, la gerente del saloon de Silverado, tiene un diálogo relativamente ingenioso. La relación de Stella con Paden es una de amistad y complicidad, poco habitual en el género, donde la mayoría de mujeres tienen una relación sentimental con los personajes masculinos. También es inteligente, y sugiere matar a Cobb, algo que no se ve en muchas mujeres, a quienes la violencia está narrativamente vetada. Muestra cierta autoridad cuando da instrucciones a varios hombres para apagar el fuego de la casa de la familia de Emmett.

Rae es prostituta, y la más confrontativa de las mujeres. Arriesga su vida para liberar a Mal de la cárcel, matando a uno de los comisarios de Cobb en el proceso, en lo que es una situación de damisela en apuros inversa. Rae no se avergüenza de su profesión, al contrario que Mal, quien intenta convencerla de que lo deje, y le dice que “lo que estás haciendo aquí no es para ti”.

La hermana de Jake y Emmett está en un papel más tradicional, doméstico. Es quien muestra más preocupación por cómo pueda reaccionar Cobb ante el retorno de Emmett, y Jake, e insiste en que no llamen la atención.

El quinto personaje femenino es Phoebe, quien rechaza a Tyree en varias ocasiones para tener sexo con Jake, y colabora con Rae y Stella ayudando a los protagonistas.

Aunque no hay situaciones concretas de damisela en apuros, el argumento general sí requiere que sean los cuatro hombres quienes acaben con la corrupción en Silverado, y las mujeres tienen en esto un papel secundario, si bien su ayuda es indispensable.

Resumen: El aspecto más importante es que el número de mujeres en las películas de los 80 analizadas es sustancialmente superior al de décadas anteriores, si bien todas ellas tienen papeles secundarios. Aproximadamente la mitad están en papeles domésticos, pero la mayoría muestra actitudes más desafiantes e independientes. Tampoco se observa ese rechazo a la violencia de décadas anteriores, y la única situación clara de damisela en apuros no es un tema central. De hecho hay también una damisela en apuros inversa en *Silverado*. Tampoco se detectan los temas de la mujer (normalmente su muerte o secuestro) como desencadenador del argumento ni del hombre que se asienta en un lugar por una mujer. La prostitución aparece en dos de las tres películas, y se trata de manera explícita. Tampoco se han detectado situaciones de violencia contra la mujer más allá de la situación ya comentada en *El jinete pálido*.

Década de los 90

Sin Perdón (1992)

Los protagonistas de *Sin Perdón* son hombres. Las mujeres tienen papeles importantes para el argumento pero secundarios. Lo que pone en marcha *Sin Perdón* es, precisamente, el ataque de Quick Mike (David Mucci) a Delilah (Anna Levine).

Casi todas las mujeres son prostitutas. Delilah había sido comprada en Boston, y se puede inferir que la historia de las otras es similar. La práctica de la compra de mujeres en el este americano para llevarlas a la frontera, donde la conquista del oeste era llevada a cabo principalmente por hombres solteros era habitual en algunos estados y en el inicio de la expansión hacia el oeste. En *Sin Perdón* el dueño del Saloon, Skinny, es quien se beneficia de la multa a Quick Mike, pues lo que habían dañado, Delilah, era literalmente su propiedad. Como hemos visto en el marco teórico esta situación no es realista para ese contexto histórico concreto.

La actitud de Alice (Frances Fisher) es similar a anteriores representaciones de mujeres en una posición de al menos relativo liderazgo, encontrando obstáculos pero manteniendo una

actitud desafiante y testaruda, que se resume cuando Delilah afirma que “puede que seamos putas, pero no somos caballos”. La película muestra a las prostitutas capaces de reunir algo de dinero para pagar una recompensa por quien mate a Quick Mike y Davey-Boy.

Se puede hablar de una situación de damisela en apuros en general, pues las prostitutas necesitan que otros maten por ellas aunque no requieran un rescate como tal. La violencia contra la mujer, además de en el ataque a Delilah, se ve cuando el sheriff golpea a Alice para que se calle.

La difunta mujer de Will es quien lo “purifica” o libera de su parte negativa, en esa labor de redentora vista en *El forastero*.

Rápida y mortal (1995)

Rápida y mortal es la tercera película de la muestra en la que la protagonista es una mujer. Al contrario que Vienna en *Johnny Guitar*, Ellen (Sharon Stone) se trata de un personaje características mayormente masculinas. Desde su vestimenta a sus manierismos y poses, su habilidad con la pistola, que fume, o su actitud asertiva. El género de Ellen queda de lado a partir de los primeros minutos, en los que una niña y Herod (Gene Hackman) hacen referencia a que sea una mujer pistolera. A partir de entonces, sin embargo, ningún personaje hace referencia a ello.

Los roles de géneros están mayormente invertidos en el personaje de Ellen, si bien las otras mujeres de la película tienen roles femeninos tradicionales. Es necesario destacar sin embargo que Ellen muestra características que los hombres en la película no muestran, y que tampoco son habituales en el arquetipo del pistolero: miedo, remordimientos o reticencia a matar son habituales en Ellen durante el nudo de la película.

Otro aspecto es que, al contrario que la mayoría de mujeres, Ellen rechaza todos los avances románticos por parte de Kid, Scar o Herod, aunque finalmente tiene sexo con Cort (Russell Crowe). En este sentido es reseñable que quien inicia esto es Ellen y no Cort, en otra inversión de los roles de género en torno al personaje de Ellen. Otro aspecto en torno a los roles de género es mencionable sobre el personaje de Kid (Leonardo DiCaprio, quien contrasta con el resto de participantes masculinos. No tiene vello facial alguno, es de complexión pequeña y frágil y su cara puede ser considerada andrógina. Dentro de la propia película Herod cuestiona su masculinidad. Patricia Mellencamp sostiene que esto “inversión de roles de género” (Mellencamp, 1995).

La prostitución no es un tema principal pero sí aparece tres veces. El primero y más superficial, cuando el dueño del saloon, al llegar Ellen, le dice que las putas se alojan en el

edificio de al lado, a lo que Ellen responde tirándolo del taburete en el que estaba subido. La segunda mención cuando el dueño del burdel intenta iniciar a una niña en la prostitución, y la tercera cuando Dred viola a la misma niña. La prostitución en estos dos casos es casi equiparada a la pederastia y el abuso sexual. Lo que se presenta negativamente no es la prostitución en sí, sino a quien se beneficia de ella, en este caso el dueño del burdel y en menor medida, el cliente, principalmente en el caso de la prostitución infantil.

La equiparación de Ellen con personajes masculinos en films anteriores puede ser interpretada como un reflejo de la sociedad más igualitaria de los 90.

Resumen: En los 90 se encuentra una de las pocas películas con una protagonista femenina, que además tiene mucho comentario subtextual sobre el género y que invierte los roles de género. Como hemos visto en el estado actual, *Sin Perdón* también desafía algunas de las convenciones del *western*. Los 90 es la única década en la que las relaciones sentimentales de los personajes femeninos son de escasa o nula importancia, y donde apenas se ve a la mujer en situaciones de domesticidad, o situaciones de damisela en apuros. La actitud de las mujeres también es mucho más agresiva y abrasiva que antes, y otros temas como el asentar la cabeza del hombre, si bien en *Sin Perdón* el desencadenante es la agresión a Delilah. La prostitución se trata explícitamente en ambas películas y en ambas se muestra a la prostituta como víctima.

Década de los 2000

Desapariciones (2003)

Desapariciones es otra película protagonizada por una mujer. Las otras mujeres de la película están en papeles secundarios. Tanto Dot (Jenna Boyd) como Lilly (Evan Rachel Wood) son presentadas como fuertes, aunque en el caso de Lilly desde una feminidad más tradicional, pero protege al bebé de otra de las chicas secuestradas e intenta escapar con ella.

En el caso de Maggie (Cate Blanchett), es también fuerte e independiente. Vive con su pareja, Brake (Aaron Eckhart) pero se le da muy poca importancia a su relación. En el protagonismo compartido de Ellen y Samuel (Tommy Lee Jones), Ron Howard evita con destreza que uno de los dos eclipse al otro. Samuel tiene más destreza en los temas de supervivencia o conocimiento del entorno, pero también es el primero que quiere abandonar la búsqueda. La información que se va dando sobre sus vidas a lo largo de la película

concierno en igual manera a padre e hija. Que Samuel sea quien prefiere abandonar puede ser interpretado como una reproducción del estereotipo de que los hombres suelen desligarse de las familias con mayor facilidad.

La violencia sexual es tratada con cierta frecuencia. Lo que espera a las secuestradas, de ser vendidas, es esclavitud sexual. También está implícito que Lilly es fruto de una violación, así como el Brujo (Eric Schweig). Hay algunas escenas en las que los secuestradores golpean a las chicas, pero sería complicado encuadrar esto dentro de la violencia contra la mujer, pues su género en estos casos importa poco: lo que importa es que son sus rehenes. Al respecto es señalable que la mayor parte de tráfico humano en este contexto histórico era efectivamente de mujeres

También se podría hablar de una nueva reproducción de la damisela en apuros, pues las chicas necesitan ser rescatadas. Sin embargo quien las rescata solo es en parte un hombre, pues participa Maggie. Además el personaje más importante de las secuestradas, Lilly, podría haber escapado por sí misma si la chica que se suicida no lo hubiera hecho.

Open Range (2003)

Open Range cuenta con dos protagonistas masculinos, la única mujer en la historia, Sue Barlow (Annette Bening), es un personaje secundario. Sue ejerce dos labores en la película. Por un lado, es la médico del pueblo, una profesión que realiza bien y de manera autosuficiente, pues trata sola a Button (Diego Luna), pero el médico principal es su hermano. De hecho Boss (Robert Duvall) expresa que quieren que a Button lo examine el doctor Barlow, en contraposición a Sue. Además de su papel como doctora su otro rol es el de interés romántico de Charley (Kevin Costner), de manera además algo forzada, pues el argumento no lo requiere. En su reseña de *Open Range*, Roger Ebert coincide en que el romance “encaja torpemente” y que “parece impuesto en la historia”.

La escena del tiroteo es donde Sue sale en cierta medida de ese papel y actitud reservada al salir a proteger a Button, en manos de Poole (James Russo), y desafía a Poole al decirle que “es una deshonra y siempre lo ha sido”.

No hay en *Open Range* ninguna escena de violencia contra la mujer, aunque sí es reseñable que Poole y Baxter (Michael Gambon) dejan a Sue acercarse al herido Button, algo que sin duda no habrían hecho de haberse tratado de un hombre. No hay ningún momento en el que se hable o se muestre prostitución o violencia sexual, aunque Charley cuenta que el primer hombre al que mató fue un acreedor de su padre, que cuando este murió, “cobraba la deuda de su madre como fuera”, implicando que la violaba.

Appaloosa (2008)

En *Appaloosa* de nuevo los dos protagonistas son hombres, aunque Allie (Renée Zellweger), es un personaje principal en una historia que trata en buena medida de un triángulo sentimental. Allie es por tanto un personaje clave. El papel de las relaciones sentimentales para Allie es igualmente clave, pues a lo largo del largometraje parece ser la única motivación del personaje. La promiscuidad es quizás la característica que define a Allie, y aunque en principio parece pintarse de manera algo negativa, pues a quien perjudica es a Virgil (Ed Harris), con quien el espectador se identifica en mayor o menor medida, Harris evita hacer ninguna crítica de esa libertad sexual. De hecho al final de la película, cuando Everett (Viggo Mortensen) mata a Bragg (Jeremy Irons), comenta que eso les dará otra oportunidad a Virgil y Allie. Es Allie quien maneja los tiempos y las formas de la relación, quien en definitiva es la parte dominante, al contrario que en la mayoría de las otras películas.

A partir de la escena en la que los hermanos Shelton rescatan a Bragg usando a Allie de falso rehén está una vez más el tema de la damisela en apuros, pero en cuestión de minutos se revela que Allie fue con ellos voluntariamente, y por tanto esto no lo es.

La prostitución se menciona de manera explícita en un par de escenas, y de hecho Virgil le pregunta a Allie cuando la conoce si es una prostituta, y ante la sorpresa de esta añade que no hace falta evitar el tema, y que “no se ve a muchas mujeres solteras que no sean putas”. También está presente el tema de la mujer que hace que el hombre eche raíces.

Resumen: En los 2000 vemos una ligera regresión comparado a los 90, cuyas películas tienen bastante carga de comentario social que no está presente en estas. Además en dos de las tres películas la relación sentimental de las mujeres es una parte importante de su personaje, aunque en *Appaloosa* no es una relación convencional, ya que es ella quien la maneja. La domesticidad tampoco se ve especialmente, ya que tanto Maggie en *Desapariciones* como Sue en *Open Range* son médicas. La violencia contra la mujer y la prostitución se ven principalmente en *Desapariciones* con respecto al tema de la trata de blancas en la frontera, un tema que habría sido más realista en los inicios de siglo y no en el final. Tampoco se detectan temas como la mujer como desencadenante de la historia o de la mujer que sobrevive al hombre, y solo en *Appaloosa* se ve el tema de que la mujer haga que el hombre eche raíces. Tampoco se ven situaciones de damisela en apuros.

Década de los 2010

Valor de Ley (2010)

En *Valor de Ley* se encuentra otra protagonista femenina, aunque entre los tres personajes principales Mattie (Hailee Steinfeld) es la única mujer. Es muy segura de sí misma, capaz, tozuda e independiente como se ve en sus primeras interacciones con varios personajes. Tampoco muestra dolor por la muerte de su padre, más allá del que se deduce de su ansia de venganza. Asimismo es valiente como se ve cuando cruza el río o se enfrenta a Chaney (Josh Brolin).

Se muestra una sociedad patriarcal: la narración introductoria comienza diciendo que la gente no cree que una niña pudiera dejar su hogar para vengar la muerte de su padre, y casi todos los obstáculos que Mattie encuentra son en forma de hombres: el funerario o el dueño de los establos, Cogburn (Jeff Bridges) y LaBeouf (Matt Damon), quienes dudan frecuentemente de la capacidad de Mattie para acompañarles, etc. Mattie muestra no ser una carga, y esas suposiciones son demostradas incorrectas cuando LaBeouf admite haberse equivocado con ella. Otros momentos en los que se muestra este patriarcalismo son cuando LaBeouf intenta avergonzar a Cogburn por ser “manipulado por una niña”, o Ned Pepper menciona que mientras la mayoría de las niñas juegan con muñecas ella lo hace con pistolas.

Mattie muestra inclinación por la venganza y la violencia, elige al más violento de los tres marshals que le sugiere el sheriff, insiste en que Chaney muera y es ella misma quien dispara a Chaney.

Un aspecto que coloca a Mattie en un rol más tradicionalmente femenino son sus actuaciones como mediadora entre Cogburn y LaBeouf. Hay también dos situaciones de damisela en apuros, cuando es tomada de rehén por Ned Pepper, y solo se salva por la aparición de LaBeouf. La segunda, aunque menos clara, se da cuando debe ser llevada por Cogburn hasta la casa del doctor para salvarla del veneno de la serpiente. En ambos casos el personaje femenino debe ser salvado por un personaje masculino.

Una característica que puede ser considerada igualitaria en *Valor de Ley* es la ausencia de ningún tipo de romance alrededor de Mattie. Al contrario que en la mayoría de las películas estudiadas Mattie no tienen ningún interés romántico. De hecho en el epílogo la narradora Mattie admite no haberse casado nunca.

Como en otras películas, Mattie ha pasado circunstancias trágicas -la muerte de su padre- que en cierto modo justifican su manera de ser.

The Salvation (2014)

En *The Salvation* el protagonista es nuevamente un hombre, pero el personaje de Madeleine (Eva Green) puede ser considerado un personaje principal, que pasa del eje antagonista al protagonista, una de las pocas mujeres de la muestra que son antagonistas. El otro personaje femenino, Marie (Oh Land), muere al inicio de la película tras ser violada. Su papel es el de desencadenante de los eventos de la película.

Madeleine es presentada como la esposa de Paul (Michael Raymond-James), es decir que viene dada en referencia a un personaje masculino. La presentación que se hace de Madeleine muestra en ella determinación y fuerza pese a ser muda. Un aspecto destacable es que la línea argumental de Madeleine es paralelo al de Jon, no accesorio. La historia de Madeleine es independiente de la de Jon. Tras la muerte de Paul, Delarue (Jeffrey Dean Morgan) ve a Madeleine solo como objeto sexual y la viola. Más adelante Delarue le dice que Paul “nunca la metió en cintura”, y declara que cuando el resto de sus hombres la hayan violado, la matarán. Antes de ello había tenido una actitud abiertamente desafiante ante Delarue, al escupirle después de que este le diera una bofetada.

Hay una situación inversa de damisela en apuros cuando Delarue tiene a Jon encañonado y es Madeleine quien lo salva. Hay que señalar sin embargo que el golpe de gracia, y el simbolismo necesariamente asociado a él, lo da Jon. La historia, según esta escena, pertenece más a Jon que a Madeleine.

La escena final muestra a Madeleine y Jon como iguales, se marchan del pueblo por voluntad propia y en los mismos términos. No se insinúa una relación sentimental entre ellos. Como en otras películas en las que las mujeres tienen un papel fuerte y violento, se insinúa que son así por circunstancias anteriores, en el caso de Madeleine por haber sido secuestrada por indios que le cortaron la lengua.

Slow West (2015)

El único personaje femenino en *Slow West* es Rose Ross (Caren Pistorius), interés romántico de Jay (Kodi Smit-McPhee) y la razón por la que este viaja a América, lo cual pone en marcha el argumento de *Slow West*.

Rose no aparece hasta el tramo final de la película, pero a través de flashbacks se ve su relación con Jay, cuyo amor no corresponde pues lo ve como a un hermano pequeño. En estos flashbacks se ve también una sociedad patriarcal además de clasista. En uno de ellos Jay, hijo de un lord le dice a Rose que tiene que quererlo pues sus otras opciones son de clase más baja, “campesinos o pescadores”. Cuando Lord Cavendish, padre de Jay, encuentra a su hijo en casa de campesinos y este le contesta que “ahora estoy con Rose”,

Lord Cavendish le da una bofetada no a su hijo, sino a Rose. Silas le pregunta a Jay si ama a Rose, y Jay responde que “Es mía”, pese a que Rose ya lo había rechazado anteriormente. Cuando Rose está en casa junto a su padre y se le derrama el queso fundido dice “por el amor de dios”, a lo que su padre le contesta “esa lengua, Rose”, mostrando que una mujer no tiene derecho a maldecir. En esa misma escena es Rose quien se encarga de cocinar, poner la mesa y servir el café.

Rose es más precavida que su padre, y sus preocupaciones se prueban correctas cuando el sacerdote resulta ser un cazarrecompensas. No tiene problema en matar a los cazarrecompensas que la buscan, es en este sentido una mujer fuerte y al nivel de los hombres en capacidad de autodefensa. Sin embargo, quien mata al antagonista principal, Payne (Ben Mendelsohn), es Jay, en una escena con lectura similar al final de *The Salvation*, y que además añade una situación de damisela en apuros, aunque no completamente pues quien tiene la idea de darle la pistola al moribundo Jay para que dispare es Rose. Finalmente Rose rechaza a Jay (“Su corazón estaba en el sitio equivocado”) y no queda únicamente como un personaje que existe para dar un objetivo romántico al protagonista, que a la postre es más débil que ella. En el epílogo aparece de nuevo poniendo la mesa y haciendo de madre de los huérfanos suecos. También se encuentra el tema de la mujer que hace que el hombre eche raíces, pues Silas termina viviendo con ella y los niños.

Es destacable que el discurso final de Silas en el epílogo glorifica la visión optimista, ingenua y pacífica de Jay, unos valores que van en contra del arquetipo de antihéroe del western que Silas representa, y que suele ir asociado a unos valores y actitudes tradicionalmente masculinos.

Resumen: Si bien solo una de las 3 películas tiene como protagonista a una mujer, en *The Salvation* Madeleine tiene un arco narrativo propio, y la relación de Rose con Jay en *Slow West* se aleja de las convenciones habituales, además de ser la única de las tres en la que se trata el ámbito sentimental de manera principal. La situación de la mujer en el ámbito doméstico solo se da en *Slow West*, y en *True Grit* se critica. La violencia contra la mujer se pinta de manera negativa en *The Salvation*, que es además la única que no cuenta con situaciones de damisela en apuros. Las tres mujeres principales no tienen problema con la violencia, y sus actitudes no son tradicionalmente femeninas. La prostitución no se trata en ninguna.

Conclusiones

Con respecto al protagonismo o 'secundarismo' de las mujeres (hipótesis 1, 2 y 3) vemos que efectivamente a partir de los 90 hay mujeres protagonistas en al menos una película por década (*Rápida y Mortal*, *Desapariciones* y *Valor de Ley*). Sin embargo, frente a las hipótesis 2 y 3, hay protagonismo femenino en los 50 (*Johnny Guitar*) y en los 70 (*Soldado Azul*), pero no en los 60 ni los 80, aunque como hemos visto en *Silverado* las mujeres tienen papeles importantes y diferentes a la mayoría de lo anterior. Igualmente, mientras que en *Juntos hasta la muerte* Colorado es un personaje importante con bastantes escenas hay múltiples películas posteriores en las que los personajes femeninos tienen mucha menos importancia.

Respecto a la domesticidad (hipótesis 8) sí se cumplen en cierta medida las hipótesis, pues si bien entre los 40 y los 60 hay seis películas en las que la mujer aparece haciendo tareas domésticas en lugar del hombre, lo cual es un reflejo del orden sociofamiliar de mediados del s.XX, pero también del s.XIX, mientras en las películas de las 5 décadas posteriores tan solo en 5 de ellas se ve. Hay que señalar sin embargo que en algunas de las películas posteriores a 1970 en las que no se ha detectado esa domesticidad sí hay situaciones de sumisión de la mujer, en *Que viene Valdez* y *Sin Perdón*, aunque en el segundo caso se deba a la relación comercial entre las prostitutas y Skinny.

A la hora de establecer conclusiones sobre el uso de la damisela en apuros (hipótesis 5), que ha sido criticada como perpetuadora de "mitos proteccionistas y regresivos sobre la mujer" (Lurie, 2000), no nos hemos limitado a las situaciones en las que una mujer deba ser rescatada, sino también en las que un hombre lleve a cabo una tarea para una mujer que esta no puede completar por sí misma y en la que la mujer además no colabore, como ocurre en *El Forastero*. En este sentido la hipótesis 5 también se cumple, pues las cuatro primeras décadas suman 4 situaciones de damisela en apuros (5 si se cuenta *Los profesionales* dos veces) frente a las 2 de las cuatro últimas décadas (en *El jinete pálido* y *Valor de Ley*). Las situaciones de damisela en apuros a la inversa se observan en tres películas: *Soldado Azul*, *Silverado* y *Valor de Ley*. A pesar de ser un número escaso, su distribución está ligeramente inclinada hacia la segunda mitad cronológica.

La otra parte de la hipótesis 5 no se cumple, pues estas situaciones en las que la mujer hace que el protagonista se asiente en un lugar o en las que la muerte o desaparición de una mujer es el desencadenante del argumento o de parte del mismo se ven con más frecuencia en las tres décadas más recientes, con 4 situaciones del primer tipo y 2 del segundo. En las décadas anteriores apenas se suman 1 y 2 respectivamente.

A la hora de analizar el papel de las relaciones sentimentales (hipótesis 4) es conveniente plantear dos cuestiones: ¿son importantes para la mujer? y ¿el protagonista acaba siendo pareja de la mujer?. Partiendo de esta base encontramos que en las películas de los años 40 y 50 la respuesta es sí en todos los casos, mientras que en las tres décadas posteriores tan solo 6 de 9 responden afirmativamente a esas preguntas. A partir de los 90, tan solo en *Open Range* y *Appaloosa* se identifica esto.

En relación a la hipótesis 6, la prostitución aparece en 7 de las 24 películas, repartidas en 4 décadas (1950 y 1980-2000). En *Johnny Guitar* nunca se menciona explícitamente la prostitución, pero queda claro que Vienna era prostituta. En el caso de Altar en *Encubridora* era “chica de saloon”, que en casi todos los casos era prostitución. El rasgo en estas dos películas es que la prostitución está presente pero de manera casi encubierta. En los 80 aparece en los personajes de Belle Starr y de Rae en *Forajidos de leyenda* y *Silverado*, y ya se hace un tratamiento más explícito, pero sin carga valorativa, al contrario que en los 90, donde se presenta a las prostitutas en el papel de víctimas, al igual que en 2003 en *Desapariciones*.

Las décadas cuyas películas tienen más crítica a una sociedad patriarcal (hipótesis 9) de manera textual o subtextual son, al contrario que como se planteó en las hipótesis, las décadas de los 50 a los 70, lo cual coincide aproximadamente con el feminismo de segunda ola, aunque en los 80 no aparece en ninguna película.

La hipótesis 7 también se puede considerar correcta, pues se han detectado situaciones de violencia de un hombre hacia una mujer en 5 ocasiones en las cuatro primeras décadas, por 3 posteriormente. Además tan solo en los 60, en *Los profesionales* y en *El último atardecer* esta violencia ocurre sin un subtexto negativo, mientras que en las otras se utiliza para señalar claramente al antagonista, que el espectador pierda empatía con él. Esto se relaciona claramente con la normalización de la violencia doméstica en Estados Unidos

hasta los años 80 como hemos visto en el marco teórico. Se han detectado tres mujeres que se oponen al uso de cualquier tipo de violencia, todas en las primeras tres décadas.

En conclusión, las hipótesis 1, 2, 4, 6, 7 y 8 (página 18) se comprueban ciertas, mientras que la hipótesis 3 se cumple a medias, pues en los 50 y los 70 se han encontrado películas más próximas a una visión igualitaria, pero no en los 60, y tan solo en algunos aspectos en los 80. La hipótesis 5 se ha demostrado mayormente errónea, pues si bien las damiselas en apuros aparecen algo más en las primeras décadas, no es una diferencia significativa, y el resto de la hipótesis estaba simplemente equivocado. También la hipótesis 9 es errónea, ya que las críticas al sexismo se han visto principalmente en los 50 a los 70.

Hay otros aspectos que no se han plasmado en las hipótesis pero que se han detectado durante la visualización de las películas. Tan solo en dos películas hay mujeres antagonistas, y se dan en los 40 y los 50. Además mientras de muchos de los protagonistas masculinos apenas se explica nada de su pasado (Shane, Bren O'Malley, Preacher, Silas...) las mujeres con un carácter más duro (Vienna, Altar Keane, Ellen...) habitualmente tienen una historia trágica que justifica su manera de ser, y que en cierto modo viene a decir que mientras el hombre es así por naturaleza, la mujer solo puede serlo tras pasar esas circunstancias trágicas.

Bibliografía

- Jennifer Vanasco (1997). *Dime Westerns*, *University of Chicago Chronicle*, Vol. 16, No. 15, April 17, 1997. Recuperado de: <http://chronicle.uchicago.edu/970417/westerns.shtml> el 12/05/2017.
- Bluestone, George (1960). The Changing Cowboy: From Dime Novel to Dollar Film. *Western Humanities Review* Vol. 14, 1960.
- Hulse, Ed (2007). *Filming the West of Zane Grey*. Lone Pine: Museum of Lone Pine Film History.
- Casas, Quim (1994). *El western: El género americano*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Stokes, Melvyn (2007), *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"*, New York: Oxford University Press
- Tuska, Jon (1974). *The American Western Cinema: 1903–Present*. Views and Reviews, febrero 1974.
- Stamp, Shelley (2000), *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture After the Nickelodeon*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Singer, Ben (1990). *Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly*. Camera Obscura Vol. 8, 1990.
- Kitch, Carolyn (1999) *Destructive Women and Little Men: Masculinity, the New Woman, and Power in 1910s Popular Media*. Recuperado de: <https://aejmcmagazine.arizona.edu/Journal/Spring1999/Kitch.pdf> el 12/05/2017.
- Benshoff, Harry y Griffen, Sean (2004) *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden: Blackwell Publishing
- White, Eileen (2009). *Review: FROM SHANE TO KILL BILL: RETHINKING THE WESTERN by Patrick McGee*. *Journal of Film and Video*, Vol. 61, No. 3, otoño 2009. Illinois: University of Illinois Press
- Raheja, Michelle (2010). *Reservation reelism : redfacing, visual sovereignty, and representations of Native Americans in film*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Broughton, Lee (2016). *Critical Perspectives on the Western: From a Fistful of Dollars to Django Unchained*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Siskel, Gene (1985). *Silverado* p.5. *Chicago Tribune*, 10 de julio de 1985.
- Grenier, Richard (1991). *Hype In Wolves' Clothing: The Deification Of Costner's 'Dances'*. *Chicago Tribune*, 29 de marzo de 1991.

Jones, Karen y Wills, John (2009). *The American West: Competing Visions*. Escocia: Edinburgh University Press.

McGee, Patrick (2007). *From Shane to Kill Bill: Rethinking the Western*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.

Everson, William K. (1994). *El western de Hollywood*. Barcelonas: Ediciones Paidós Ibérica.

Lackmann, Ron (2006). *Women of the Western Frontier in Fact, Fiction And Film*. Carolina del Norte: McFarland & Company.

Nygren, Terry (1990). *Review of The American West in Film: Critical Approaches to the Western*. Nebraska: Great Plains Quarterly. Recuperado de: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1489&context=greatplainsquarterly> el 29/04/2017.

Levinson, Julie. *Genre and Gender*. Recuperado de: http://public.wsu.edu/~hughesc/genre_gender.htm el 16/04/2017.

Aquila, Richard (2015). *The Sagebrush Trail: Western Movies and Twentieth-Century America*. Arizona: University of Arizona Press.

Cook, Christine M (2012). *The Hero and Villain Binary in the Western Film Genre*. Tesis de máster en Media Studies, Universidad Massey, Palmerston North, Nueva Zelanda.

Indick, William (2008). *The Psychology of the Western: How the American Psyche Plays Out on Screen*. Carolina del Norte: McFarland & Company

Ramsey, Carolyn (2011). Domestic Violence and State Intervention in the American West and Australia, 1860–1930. *Indiana Law Journal*, Vol. 86:185, 2011.

Russell, Thaddeus (2011). *A Renegade History of the United States*. Free Press.

Goldin, Claudia (1991). The Role of World War II in the Rise of Women's Employment. *The American Economic Review* Vol. 81, No. 4, septiembre 1991. Nashville: American Economic Association.

Byars, Jackie (1991). *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama (Gender and American Culture)*. Carolina del Norte: University of North Carolina Press.

Rosen, Ruth (2000). *The World Split Open: How the Modern Women's Movement Changed America*. New York: The Penguin Group.

Smith, Allison A. (2010). "Leading Ladies?: Feminism and the Hollywood New Wave". *Pell Scholars and Senior Theses*. Recuperado de: http://digitalcommons.salve.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=pell_theses el 16/05/2017

Crowther, Bosley (1941). Western Union Review. *The New York Times*. 7 de febrero 1941. Recuperado de:

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=990CE3DF123AE33BBC4F53DFB466838A659E>
DE el 27/04/2017

Wright, Will (1977). *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press

Mellencamp, Patricia (1995). *A Fine Romance--: Five Ages of Film Feminism*. Filadelfia: Temple University Press

Lurie, Alice (1970). Fairy Tale Liberation. *The New York Times*. 17 de diciembre 1970.

Recursos online

<http://www.filmsite.org/westernfilms.html>

[/http://www.the-numbers.com/market/genre/Western](http://www.the-numbers.com/market/genre/Western)

<http://www.jstor.org/stable/20688638?seq=2#>

<http://www.gamesradar.com/logan-is-a-western-because-of-audiences-exhaustion-with-formulaic-superhero-movies-says-director/>

<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-man-who-shot-liberty-valance-1962>

<https://www.thenation.com/article/unforgiven/>

<http://www.prb.org/Publications/Articles/2010/usmarriedecline.aspx>

https://nces.ed.gov/naal/lit_history.asp