

## Pasado y presente del mito americano: estudio del espacio wéstern y sus relatos en el cine de Kelly Reichardt

**Jorge Marrero Zapatero**

Universidad Complutense de Madrid ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.100510>

Recibido: 28/01/2025. Aceptado: 01/07/2025

**Resumen.** El presente texto analiza la forma en la que la cineasta norteamericana Kelly Reichardt utiliza el género wéstern para plantear nuevas visiones del mito americano que el propio género se encargó de instaurar durante el siglo XX. Se plantea un estudio enfocado en el análisis del espacio del wéstern y sus relatos, defendiendo que el paisaje es uno de los elementos semánticos fundamentales que abren el género a posibilidades alternativas. *First Cow* (2019) y *Certain Women* (2016) serán las dos películas a partir de las cuales se articule el texto, pues permiten analizar cómo se estableció el mito/sueño americano en el pasado y qué queda del mismo en la Norteamérica contemporánea. La aproximación tanto sintáctica como semántica a los ejemplos escogidos posibilita una exploración detallada de los elementos que conforman el wéstern y cómo son tratados en el cine de Reichardt.

**Palabras clave:** Kelly Reichardt; espacio wéstern; paisaje; Oeste; mito americano

### [EN] Past and present of the American myth: a study of the Western space and its narratives in Kelly Reichardt's cinema

**Abstract.** This text analyzes the way in which the American filmmaker Kelly Reichardt uses the Western genre to propose new visions of the American myth that the genre itself was responsible for establishing during the 20th century. The text presents a study focused on the analysis of the space of the Western and its stories, arguing that the landscape is one of the fundamental semantic elements that open the genre to alternative possibilities. *First Cow* (2019) and *Certain Women* (2016) will be the two films from which the text is articulated, as they allow us to analyze how the American myth/dream was established in the past and what remains of it in contemporary America. The syntactic and semantic approach to the chosen examples allow for a detailed exploration of the elements that make up the Western and how they are treated in Reichardt's films.

**Keywords:** Kelly Reichardt; Western space, landscape; American West; American myth

## 1. Introducción y metodología

En el wéstern del siglo XXI está presente una “revisión” del género —necesaria, y casi obligada— que tiende a mirar el Oeste y sus mitos desde nuevas perspectivas. Paradójicamente, serán las propias características del género (sintácticas y semánticas, de acuerdo con la caracterización de Rick Altman) las que permitirán su apertura a nuevas visiones. En esta tendencia, que se ha intensificado todavía más en la última década —véanse los films de Chloé Zhao o *El poder del perro* (*The Power of the Dog*, Jane Campion, 2021)— se enmarca la directora Kelly Reichardt, núcleo del presente estudio, con una filmografía construida, en gran parte, en torno a las incógnitas y realidades de la Norteamérica contemporánea.

En este artículo, partiendo de su filmografía en conjunto y centrando el análisis en dos films en concreto, se pondrá énfasis en dos conceptos fundamentales, la cuestión del paisaje y la reformulación que la directora realiza de los elementos visuales y narrativos históricamente asociados al género wéstern. Ambos elementos serán la base de un análisis que, siguiendo la terminología de Rick Altman<sup>1</sup>, atiende a los elementos semánticos y sintácticos del género, estudiados por autores como Jean Mitry, Marc Vernet, Jim Kitses y John Cawelti. Se defiende la tesis de que el paisaje adquiere un protagonismo fundamental en la reformulación de un género que funciona también como estudio de un área geográfica concreta. Se plantea pues que en los films de Reichardt aquellos lugares han dejado de representar las promesas del futuro para, en su lugar, simbolizar la imposibilidad de un presente que solo es capaz de existir a través de los emplazamientos urbanos. Por otra parte, en cuanto a las cuestiones sintácticas, las ideas de precariedad, inseguridad y soledad se presentan como elementos centrales a partir de los cuales se defiende esa revisión del género. Estas cuestiones alteran la visión clásica de un género que ha estado, de forma predominante, vinculado a la creación de relatos que exaltan la conquista y el control del territorio como forma de legitimar el país, más allá de que ciertos directores, especialmente desde finales del Hollywood clásico, comenzaran a aproximarse al género desde una perspectiva más crepuscular y menos mitificadora —como por ejemplo Sam Peckinpah con obras como *Grupo Salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969).

Tomando como referencia las ideas anteriormente planteadas, el trabajo pondrá el foco en dos películas en concreto. *First Cow* (2019) presenta una historia ambientada en el siglo XIX, conectando de forma directa con la etapa de exploración y conquista del Oeste. *Certain Women* (2016) traslada el relato a la actualidad para narrar la situación de tres mujeres en la Montana contemporánea. Ambos films presentan diferencias evidentes, sin embargo, la directora se acerca a ambos a personajes e historias no comunes en el género, introduciendo puntos de vista alternativos que, al mismo tiempo, se enlazan y desvinculan con el clasicismo. Cabría mencionar la existencia de otro wéstern, *Meek's Cutoff* (2010), que no forma parte del presente análisis por dos motivos fundamentales. En primer lugar, se trata de la obra más estudiada de su directora, ya que fue, en gran parte, la que impulsó su mayor reconocimiento internacional. Por otra parte, se trata de su film más evidentemente wéstern, y el presente estudio consideraba las otras dos obras precisamente por presentar una vinculación con el género menos inmediata, más porosa y compleja.

Para llevar a cabo el estudio, el texto pondrá el foco inicial en el análisis breve del género wéstern y su papel en la construcción del mito americano, considerando qué elementos lo componen y definen para, así, comprender cómo la directora recurre a él en su obra. A continuación, se pondrá atención en la filmografía de Reichardt, entendiendo la misma como conjunto autoral que presenta temáticas y elementos estéticos y narrativos comunes que, en definitiva, son los que serán estudiados con mayor profundidad. La parte central del texto estará dedicada al análisis de las dos películas para observar cómo cada una de ellas conversa con el género clásico y construye los relatos alternativos sobre el pasado y presente de Estados Unidos. A través de este foco en las películas, en lo que narran y cómo lo hacen, se pretende estudiar la actualidad de un género histórico y analizar los elementos que convierten a Reichardt en una figura esencial dentro del cine norteamericano contemporáneo.

<sup>1</sup> Rick Altman, “Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”, *Cinema Journal* 23, n.º 3 (1984): 6-18

## 2. El espacio wéstern: imaginarios y relatos

A la hora de establecer un género son las “convenciones” del mismo las que posibilitan su definición<sup>2</sup>. Tomando como referencia a Bordwell y Thompson<sup>3</sup>, sería sencillo identificar los elementos característicos —visuales y narrativos— que conforman el wéstern, aunque la iconografía sea el elemento más definitorio del mismo<sup>4</sup> y aquello que permite abrirlo a otro tipo de relatos. Se trata de una iconografía sumamente establecida desde las manifestaciones pictóricas y fotográficas decimonónicas y completamente desarrollada y explotada por el arte cinematográfico durante la etapa clásica de Hollywood. En cuanto al contenido, muchas de estas obras sirvieron para sustentar la ideología del Destino Manifiesto. Esta iconografía permite identificar una película de este género a partir de un plano de Monument Valley, de una diligencia cruzando un pueblo, de unas botas arrastrando el polvo del desierto, o de un tren avanzando a un ritmo pausado por las vías. Aunque no todas las películas enmarcadas dentro del wéstern deben reunir todos los elementos iconográficos, se trata de un género que ha sido capaz de construir un imaginario muy concreto y reconocible.

Surgen, a partir de esta cuestión previa, dos planos fundamentales a la hora de estudiar el wéstern, necesarios ambos, según Altman, para un análisis significativo y rico: la semántica y la sintáctica. La visión semántica del género es aquella que resalta especialmente lo iconográfico, atmosférico o característico del wéstern, y ha sido defendida por autores como Jean Mitry o Marc Vernet. La visión sintáctica, por su parte, pone el énfasis en los elementos léxicos, cuestión defendida por John Cawelti o Jim Kitses, que habla del wéstern como un relato encuadrado en una dialéctica constante entre el pasado y el futuro, la comunidad y el individuo, lo cultural y lo natural<sup>5</sup>... Ambas visiones, la semántica y la sintáctica, son por naturaleza, inclusiva y excluyente respectivamente, es decir, cada una de ellas abre o cierra hasta cierto punto el espectro del wéstern y los elementos que lo definen, y por ello ambas deben ser tenidas en cuenta a la hora de enfrentarse a un análisis en torno al género<sup>6</sup>. Se debe tener en cuenta, además, que la iconografía del wéstern está, desde los años 80, y cada vez de forma más habitual, inscrita en otros géneros<sup>7</sup> y que en la posmodernidad sus límites, que ya eran inestables, se han vuelto “verdaderamente porosos”<sup>8</sup>. Son estas cuestiones las que, en el contexto actual, permiten el tratamiento de temáticas “alternativas” dentro de un género que ha estado muy vinculado a unos personajes e historias sumamente establecidos.

Si el wéstern es una “destilación de los aspectos fundamentales del carácter y sensibilidad nacional”<sup>9</sup>, el paisaje del mismo es el escenario en el que todo ello se sustenta. Ese paisaje se convierte en el icono que mitifica el espacio, la vía para construir un oeste que no debía ser realista sino legendario<sup>10</sup>. El paisaje, retomando lo que se mencionaba al inicio, es el primer elemento al que la sociedad norteamericana recurre para la creación de un relato mítico sobre el que fundamentar los valores ideológicos, sociales, políticos y económicos del país. El paisaje es, desde los orígenes del wéstern en otras manifestaciones artísticas, uno de esos elementos icónicos y definitorios del género. Así como la ciencia ficción presupone una ambientación

<sup>2</sup> Se debe tener en cuenta, además, que la propia importancia del concepto de género cinematográfico responde, en muchas ocasiones, a cuestiones puramente comerciales o industriales que van más allá de lo puramente cinematográfico: decisiones de programación, elecciones de consumo por parte de espectadores...

<sup>3</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw Hill, 2009).

<sup>4</sup> Jim Kitses, *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood* (London: British Film Institute, 2004).

<sup>5</sup> Kitses, *Horizons West*.

<sup>6</sup> Rick Altman, *Film/Genre* (London: BFI Publishing, 1999).

<sup>7</sup> Jim Kitses. “Post-modernism and The Western”, en *The Western Reader*, ed. por Jim Kitses y Geoffrey Rickman (New York: Limelight Editions, 1998).

<sup>8</sup> Kitses, *Horizons West*, 5.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>10</sup> Carlos Santamarina-Macho, “El Nuevo Viejo Oeste: Un paisaje sin lugar”, *Ra. Revista de Arquitectura*, n.º 19 (2019).

futurista o distópica, el wéstern queda fundamentalmente definido por su ambientación en un espacio natural y fronterizo del oeste americano.

En el caso de obras actuales ambientadas en este tipo de paisajes (dejando de lado el wéstern como género), es imposible olvidar el espacio en el que se desarrollan, tenerlo en cuenta como parte de una narrativa que pretende arrojar ciertas ideas en torno al estado de una Norteamérica contemporánea. El paisaje del Oeste es la radical contraposición a los espacios urbanos de las grandes ciudades que simbolizan la modernidad y el progreso, pues sigue, en gran parte, siendo representativo de una mayor precariedad, sumamente presente en la obra de Reichardt.

El paisaje, en relación con las obras que interesan en este caso particular, adquiere pues un doble significado o uso: es el espacio utilizado como parte de la construcción mítica y también uno de los elementos semánticos fundamentales que abre el género a posibilidades alternativas. Tener en cuenta que, por definición, una aproximación semántica permite mayor apertura del género<sup>11</sup>, resulta necesario para poder comprender el acercamiento del wéstern a nuevas perspectivas contemporáneas. Los films de Reichardt, que habitan el Oeste Americano en su más pura definición, presentan, paradójicamente, un paisaje que conecta con el pasado y la tradición, pero también se abre críticamente al presente y el futuro. En este sentido, y en el marco del presente artículo, resulta interesante aproximarse al género no con voluntad de recorrerlo de forma baziniana —es innumerable la cantidad de estudios ya realizados con esta perspectiva— sino con la intención de observar sus mutaciones contemporáneas a través de una mirada femenina y norteamericana muy determinada. Lo que resulta pertinente, en definitiva, es aproximarse a la forma en la que la directora narra y rueda un género en un marco completamente contemporáneo y a través de elementos que generan constantes tensiones con el wéstern clásico.

## 2.1. Los Estados Unidos de Kelly Reichardt: pasado y presente del mito

Poner el foco del análisis en la obra de Kelly Reichardt se fundamenta, principalmente, en la uniformidad que la directora ha presentado a lo largo de su filmografía, tanto a nivel estético y narrativo como a su habitual forma de trabajo. Su obra la sitúa en una determinada tradición de cineastas *indies* que han existido tradicionalmente en los márgenes de las mastodónticas productoras de Hollywood<sup>12</sup> y que en los últimos años han sabido ocupar una situación de privilegio entre la cinefilia más especializada. En cuanto a la ambientación, todos sus films tienen lugar en la zona del *Pacific Northwest*, en concreto los estados de Oregón y Montana, escenarios puramente vinculados al Oeste americano tanto a nivel histórico (expedición de Lewis y Clark, 1804-06) como en la ficción cinematográfica, y con una riqueza geográfica que, en parte, responde a su condición de espacios fronterizos.

Aun así, no solo se observan elementos comunes a nivel contextual, sino que también se encuentran a nivel temático. Son identificables en sus obras ciertas narrativas que logran aportar nuevas visiones al género wéstern y al mito-sueño americano, pues alteran, a través de presupuestos contemporáneos, los significados tradicionales de un imaginario cinematográfico clásico. Enfrentar a sus personajes a la realidad social, cultural y económica de un espacio determinado es la forma de que el género —y sus paisajes— adquieran nuevas perspectivas. Ese gran tema común es, sin duda, la precariedad o inseguridad, que viene acompañada, generalmente, por la cuestión de la soledad. La propia directora ha mencionado en numerosas entrevistas que sus personajes “no tienen una red de seguridad”<sup>13</sup>, que generalmente se encuentran buscando la manera de seguir adelante. Son estos dos ejes temáticos, que se dan la mano en la mayoría de ocasiones, los que confrontan los conceptos míticos del sueño americano establecidos por el wéstern: sus personajes, que habitan un territorio americano muy determinado, se ven abocados a una lucha continua por mantenerse en pie ante unas promesas fracasadas que quedan muy lejos de narrativas heroicas y triunfales. La situación de inseguridad

<sup>11</sup> Altman, “Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”.

<sup>12</sup> David Bordwell “Independent Film: How Different?”, *David Bordwell's Website on Cinema*, 14 de octubre de 2006, <http://www.davidbordwell.net>.

<sup>13</sup> BFI, “Kelly Reichardt: ‘My Films Are About People Who Don’t Have a Safety Net’”, video de YouTube, 17:58, publicado el 15 de marzo de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE>

ante la realidad que se vive (en mayor o menor grado), y de una soledad que puede ser tanto física como emocional es la que conduce a sus personajes a una suerte de búsqueda continua<sup>14</sup> y la que provoca que las relaciones estén tratadas de forma tan sensible como emotiva.

En los títulos de Reichardt el paisaje se despoja de su carácter de espacio heroico para pasar a ser el espacio dedicado a la representación de una realidad despojada de cualquier tinte épico. O, dicho de otra forma, un espacio en el que el heroísmo y lo epopéyico se encuentran reducidos a los pequeños gestos rodados por la realizadora, a las acciones cotidianas, como si esa fuera una suerte de respuesta al estado/significado de la Norteamérica contemporánea. La mirada de Reichardt queda perfectamente resumida en una entrevista<sup>15</sup> en la que afirma que “todo wéstern es una exploración, la búsqueda de un destino y también el precio de ese destino, el precio del heroísmo, de la conquista y de la explotación”. Mira, por tanto, hacia una tradición determinada y responde desde la perspectiva de la contemporaneidad, comprendiendo que la desmitificación de esos espacios y narrativas pasan por un acercamiento a lugares e individuos precarizados, despojándose, así, de los “mitos románticos” del género.

### 3. *First Cow*. El relato fundacional y la conquista del territorio

*First Cow*, séptimo largometraje de Kelly Reichardt traslada la historia al Oregón de la primera mitad del siglo XIX. Los dos personajes protagonistas son Otis “Cookie” Figowitz (John Magaro), cocinero que trabaja para una compañía de comerciantes de pieles, y King-Lu (Orion Lee), un inmigrante chino al que buscan por matar a un hombre ruso. Ambos coinciden en una pequeña aldea habitada tanto por pioneros blancos como por los nativos de la zona o inmigrantes de numerosas partes del mundo. La narrativa central gira en torno a la llegada de la primera vaca al territorio, propiedad de un terrateniente inglés (Toby Jones) casado con una mujer nativa americana (Lily Gladstone), que es la que produce la leche que los protagonistas roban para iniciar un pequeño negocio de venta de bollos de mantequilla. Tras un tiempo vendiendo los dulces serán descubiertos y se verán obligados a escapar y separarse. Tras reencontrarse, al final de la cinta, paran a descansar en mitad de un bosque en el que, por lo presentado al inicio del film (el descubrimiento de unos huesos al lado de un río), fallecerán juntos.

#### 3.1. Análisis sintáctico. Otros relatos de frontera

Si se tienen en cuenta las cuestiones puramente contextuales —geográficas y cronológicas— de *First Cow*, resulta evidente considerar el film como un wéstern. Son el espacio, el contexto y los personajes los que indican que se trata de un relato en torno a la etapa de exploración territorial del Oeste americano. Tanto los lugares como las formas de vida de los personajes que habitan el espacio central del film son inmediatamente asociables con el género y sus elementos base. Lo que se estudiará, partiendo de estas consideraciones previas, es la forma en la que, a través de la historia de los dos protagonistas, Reichardt otorga nuevas visiones al género, sin rechazar en ningún momento los elementos que conforman su maquinaria. Se analizarán, a continuación, dos elementos fundamentales en el desarrollo narrativo del film: los personajes y su relación, y el relato de un espacio determinado desvinculado de lo épico.

El elemento central a través del que se vehicula la totalidad de la cinta es la amistad entre Cookie y King-Lu. La camaradería entre cowboys es, sin duda, un tema recurrente en los ejemplos clásicos del género (por ejemplo, *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) a pesar de que el héroe individual masculino (*sheriff, cowboy...*) sea predominante como personaje protagonista. Sin embargo, encontramos en *First Cow* un tipo de amistad que rápidamente nos aleja de los ejemplos clásicos sin introducir, en ningún momento, cuestiones románticas que podrían presuponerse al inicio del film, como una suerte de explicitación de un homoerotismo latente en

<sup>14</sup> E. Dawn Hall, *ReFocus: The Films of Kelly Reichardt* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2018).

<sup>15</sup> Elsa Fernández-Santos, “Kelly Reichardt: Todo es un wéstern”, *El País*, 15 de mayo de 2021, <https://elpais.com/babelia/2021-05-15/kelly-reichardt-todo-es-un-western.html>.

el género que ha sido tratado y discutido por numerosos autores<sup>16</sup>. El principal motivo por el que el espectador encuentra un distanciamiento entre las amistades masculinas del wéstern clásico y la aquí planteada tiene que ver, fundamentalmente, con el tipo de rutinas, tareas y situaciones que los personajes protagonizan.

Cookie y King-Lu no se enfrentan a situaciones violentas puramente asociadas con lo masculino, sino que, en su lugar, inician un pequeño negocio de bollos como única forma de poder conseguir algo de dinero utilizando sus habilidades. La masculinidad que establece unos modos de comportamiento físicos y emocionales y que busca, a toda costa, la supresión de comportamientos propios de la feminidad<sup>17</sup> ha estado presente a lo largo de la historia del wéstern a través de sus personajes masculinos. Incluso algunos autores como Lee Clark Mitchell<sup>18</sup> consideran que todas las temáticas del wéstern conducen a la misma idea: la construcción de la masculinidad. Las narrativas de los films generaban la necesidad, y el ideal, de un hombre fuerte volcado en la protección —de un lugar, de una mujer— o convertido en figura heroica. Esa iconografía del *Marlboro Man*, del *cowboy* a caballo frente al horizonte, está completamente suprimida en *First Cow*: las persecuciones, los tiroteos, y las discusiones en *saloons* son sustituidas por la limpieza de la cabaña, la creación de un fuego para cocinar, o las palabras que Cookie le dirige a la vaca mientras la ordeña durante la noche. La decisión de Reichardt de filmar un wéstern alejado de la construcción del mito (o volcado en la reconstrucción del mismo desde nuevos parámetros), es la que da lugar a unos personajes poco comunes cuyos comportamientos no son vinculables con la masculinidad obligada en este tipo de historias y territorios, y que son habituales incluso en films con personajes *queer* como *Brokeback Mountain* (*En terreno vedado*, Ang Lee, 2005)<sup>19</sup> por cuestiones de supervivencia en un entorno hostil.

Por otro lado, cabría remarcar que la realizadora no incluye ningún interés romántico femenino que se interponga en el relato de los dos amigos. La decisión respondería, por un lado, a su estilo narrativo habitual, que suele reducir sus historias al mínimo, dejando de lado cualquier giro dramático inesperado que complique más de lo necesario el film<sup>20</sup>. Por otro lado, sería una decisión directamente vinculada a la ya tratada cuestión de la masculinidad presentada: no por rechazar un posible romance sino para alejarse de la posición clásica que, salvo excepciones, tiende a utilizar la mujer en el wéstern como objeto de deseo del hombre<sup>21</sup> o cómo protectora de lo familiar y del hogar (madre, hermana, esposa...). En la película el único personaje femenino con una mínima relevancia es el de Gladstone, que, aunque es la esposa del terrateniente inglés, es fundamental a la hora de traducir las conversaciones entre los nativos americanos y los colonos europeos.

Sería conveniente añadir, como elemento diferenciador, la insistencia de Reichardt en la multiculturalidad presente en el territorio, especialmente representada a través de King-Lu. Aunque la inmigración en la etapa fundacional del Oeste era muy elevada, no ha sido habitual encontrar personajes así con roles principales, pues su procedencia impediría la construcción de un imaginario del Oeste norteamericano blanco y autóctono. Tanto la procedencia de King-

<sup>16</sup> Paul Willemsen. "Anthony Mann: Looking at the Male", en *The Western Reader*, ed. por Jim Kitses y Geoffrey Rickman, 209-212 (New York: Limelight Editions, 1981).

Steve Neale. "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema", en *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, ed. por Steven Cohan e Ina Rae Hark, 9-20 (London: Routledge, 1993).

<sup>17</sup> Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007), traducido por M<sup>a</sup> Antonia Muñoz, originalmente publicado en 1999.

<sup>18</sup> Lee Clark Mitchell, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

<sup>19</sup> David Blanco-Herrero, Laura Rodríguez-Contreras y Beatriz Gutiérrez San Miguel, "New Forms of Masculinity in Western Films: The End of the Marlboro Man?", *Communication & Society* 34, n.º 2 (2021): 1-14.

<sup>20</sup> Estilo que podría enmarcarse en la corriente cinematográfica del *slow cinema* a partir de ideas propuestas por Elsaesser (2012 y 2021), Jaffe (2014) o Gorfinkel (2015) y que originaría otra vía de análisis tan interesante como extensa.

<sup>21</sup> Laura Mulvey, "Afterthoughts on Visual Pleasure in 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", en *Visual and Other Pleasures*, ed. por Laura Mulvey, 29-38 (London: Palgrave Macmillan, 1989).



Lu como el relato de ambos personajes son algunos de los elementos que remarcan la idea que se desarrollará a continuación: la no pertenencia a un espacio que ha sido arrebatado a sus habitantes nativos y que se encuentra en vías de ser explorado.

Aunque el análisis visual del territorio se hará más adelante, sería pertinente estudiar cómo los personajes del film conviven con el espacio a nivel de relato, es decir, observar qué ideas se plantean en torno al lugar y cómo se desmarcan de lo que habitualmente se asocia al escenario wéstern. Se evidencia, a través de las propias conversaciones y diálogos, la sensación de no pertenencia al espacio que habitan, en el que la llegada de todo lo exterior que altere lo que allí se encontraba genera conflicto. El Oeste como lugar fronterizo entre lo civilizado y lo incivilizado ha sido una de las bases sintácticas del género<sup>22</sup>, pero los films se han enfrentado a ello desde lo épico y lo colonizador, a través del hombre blanco que hace frente a los peligros del lugar, pues es ese el papel que le corresponde. La explicitación de un espacio por conquistar va acompañada de la propia lucha por el mismo. Hay una escena en *First Cow*, ambientada en la única taberna de la aldea, que cuestiona profundamente la cuestión de pertenencia: a través de un diálogo se explicita la extrañeza que genera tanto la vaca como la presencia del hombre blanco en un territorio históricamente habitado por nativos.

La forma en la que la directora decide mostrar esa intención de construir algo sobre la nada conecta, sin embargo, de forma directa con la propia idea del trabajo vinculado a la tierra y al comercio como paso previo a un posible relato heroico. Quizá por eso el tema central de la película sea la llegada de una vaca (nueva materia prima), la presentación del personaje de Cookie se realice a través de sus manos recolectando setas o la mayor atracción de la aldea sea el pequeño puesto de bollos que no es capaz de producir para todas las personas que se ponen a la cola. La directora propone, por tanto, un wéstern en el que los personajes no se sienten seguros en el espacio que habitan, que han de conocer con cuidado, respondiendo a las posibilidades que presenta, extrañándose ante pequeños avances que, casi siempre, se vinculan directamente con el propio terreno y lo que ofrece. Se puede observar en el film de Reichardt una aproximación alternativa a la sintáctica del género planteada por Kitses<sup>23</sup> y basada en la dialéctica del Oeste. La convergencia entre comunidad e individuo o futuro y pasado puede verse también reflejada en una visión del género que se aleja de lo clásico y que es consciente de que los elementos que sustentan el relato americano y la construcción mítica del mismo son más amplios.

### 3.2. Análisis semántico. La intimidad del espacio

Si en el punto anterior se han tomado como referencia las definiciones sintácticas de Kitses y Cawelti, en este el análisis partirá de los presupuestos semánticos de Mitry y Vernet. Se ha visto que, a nivel argumental, la distancia de *First Cow* con el wéstern no es en absoluto pronunciada a pesar del relato alternativo que plantea: tanto la atmósfera y condiciones bajo las que se vivía en el Oeste durante el siglo XIX<sup>24</sup> como el énfasis en elementos tales como el agua o la tierra<sup>25</sup> están presentes de forma muy clara en el film de Reichardt. Estas particularidades semánticas, ideadas por ambos autores en relación con el wéstern clásico, son, sin embargo, utilizadas por Reichardt —al igual que ocurría con el relato— para desinflar “los mitos pomposos normalmente asociados con el Oeste”<sup>26</sup>.

A nivel puramente técnico, el paisaje es visto a través del plano detalle y no del plano general, situándose, por tanto, en las antípodas de Bazin<sup>27</sup> y su consideración de amplios horizontes y grandes planos de conjunto como elementos distintivos del género. La relación de aspecto de

<sup>22</sup> John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel* (Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1999).

<sup>23</sup> Kitses, *Horizons West*.

<sup>24</sup> Jean Mitry, *Dictionnaire du Cinéma* (Paris: Larousse, 1963).

<sup>25</sup> Michel Vernet, *Lectures du Film* (Paris: Albatros, 1976).

<sup>26</sup> Elisa Bordin, “On Westerns and Settler Migration: A Reading of *Meek’s Cutoff* by Kelly Reichardt”, *Iperstoria* 17 (2021): 13.

<sup>27</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2021), traducido por José Luis López Muñoz.

4:3 acota lo que se nos permite ver del entorno e incide en los gestos de los personajes y su vinculación con el territorio que les rodea.

Los detalles de lo íntimo están presentes desde el inicio, partiendo del gesto arqueológico con el que Reichardt da comienzo a lo que se desarrollará a continuación. El espectador conocerá a los protagonistas a través de la visión de sus restos óseos enterrados durante más de un siglo a la orilla de un río. Se simboliza, de esta forma, la conexión con el terreno, con el espacio fronterizo y fundacional —y con su vegetación y fauna— que se mostrará a lo largo de la cinta. Mediante una elipsis la realizadora vuelve al pasado, y lo primero que muestra de Cookie son sus manos recogiendo setas en plano detalle. Este ejemplo inicial es extrapolable al resto del film, en el que la relación entre el hombre y la naturaleza no tiene implicaciones monumentales sino íntimas: cortar leña, encender el fuego, lavar la ropa en el río... Este tipo de rutinas, enmarcadas visualmente por el verde de los árboles y las ramas de los arbustos (el hombre debe, todavía, dominar el terreno), muestran una visión alternativa —una cara B— del Oeste, en la que la necesidad de supervivencia no se muestra a través del conflicto sino de la cotidianidad necesaria para consolidar un espacio en proceso de exploración. Muchas de estas acciones, además, pueden generar extrañeza en un contexto wéstern, pues han estado generalmente vinculadas a los personajes femeninos.

La atención a los detalles de los gestos y a las dinámicas de los personajes no significa, sin embargo, que el espacio no esté definido dentro de una geografía muy determinada ya mencionada desde el inicio del trabajo. El río Columbia, el más importante de Oregón, es, de alguna forma, el elemento definitorio del paisaje del film, y, en este caso, deja de ser ese espacio-trinchera en el que se enfrentan colonizadores e indígenas para ser el lugar a través del que se muestre la llegada de lo ajeno, de la modernidad que altera el entorno: la vaca en el pasado y el barco de carga en el presente.

Aunque, como se ha indicado, el film no se caracteriza por la presencia de planos generales, si encontramos uno significativo casi al final del mismo. El plano, que se inserta en plena persecución a Cookie y King-Lu, no solo muestra la inmensidad del espacio sino que adquiere, al mismo tiempo, el doble significado de espacio-amenaza y espacio-esperanza (escape o escondite). Reichardt recuerda al espectador que, en efecto, sus personajes se encuentran en el Lejano Oeste. En *First Cow*, por tanto, se plantea una dinámica que no tiene que ver con el control heroico del espacio por parte de los personajes sino con la relación íntima, casi cómplice, de ambos elementos. La presencia constante de los elementos semánticos relacionados con lo atmosférico y con las formas de vida sitúan al film dentro del género, siendo, a la vez, capaz de conformar nuevos parámetros que le redefinen desde la contemporaneidad.

La película logra, en definitiva, partir de los presupuestos clásicos y revisionarlos desde su núcleo, enmarcando el relato en un espacio definido, al igual que sus personajes, por la precariedad y la inseguridad. Hablar de precariedad a inicios del siglo XIX, y en el contexto particular de la historia que se narra, es, sin duda, complejo (más allá de que resulte evidente la diferencia social entre el terrateniente inglés y los protagonistas). La cinta, en realidad, tiene como hilo conductor la forma en la que los protagonistas buscan cómo hacer frente a su situación precaria, esto es, la manera de sobrevivir en la hostilidad del Oeste. El final de la misma adquiere una doble connotación, positiva y negativa: ambos descansan juntos, pero, al mismo tiempo, han sido vencidos por el entorno y por unas acciones realizadas con el único objetivo de seguir adelante. La promesa del Oeste quizá no es tal, y la victoria sobre el terreno y posiblemente su conquista no esté, en realidad, pensada para una gran colectividad. La precarización explícita del espacio y aquellos que lo habitan es una forma de simbolizar/anticipar el fracaso del sueño americano. Será en el análisis de *Certain Women* donde, partiendo de los mismos presupuestos, se observará las consecuencias de ese fracaso tanto a nivel de relato, como visual-espacial.

#### 4. *Certain Women*. La Norteamérica del siglo XXI

*Certain Women*, sexto largometraje de Kelly Reichardt, es una antología de tres historias protagonizadas por mujeres y ambientadas en la Montana actual. La primera de ellas presenta a Laura Wells (Laura Dern), abogada que se ve envuelta en el caso de Fuller (Jared Harris), que denuncia un accidente laboral que le ha afectado a la vista. La segunda está protagonizada por Gina (Michelle Williams), y gira en torno a la compra de unas piedras para la construcción de su



casa familiar en el campo. La última presenta a Jamie “la Ranchera” (Lily Gladstone), que cuida, durante el invierno, los caballos de una granja. Esta comienza a asistir a unas clases nocturnas de derecho impartidas por Elizabeth Travis (Kristen Stewart), que acaba de finalizar sus estudios y debe hacer cuatro horas de viaje para llegar desde su casa hasta el pueblo en el que trabaja. Las historias, que se unen levemente entre sí, tienen en común el protagonismo de cuatro mujeres que comparten dos elementos comunes: la inmensidad de la América profunda que habitan y la soledad que les invade a pesar de sus situaciones familiares o laborales.

#### 4.1. Análisis sintáctico. Mujeres en la América profunda

*Certain Women* traslada el relato a la contemporaneidad, siguiendo la línea de otros films previos de Reichardt. El espacio, de nuevo, es el del *Pacific Northwest*, siendo, esta vez, Montana el estado protagonista. Su ambientación en el presente siglo XXI se aleja, por una cuestión cronológica, de los límites temporales del western clásico, impidiendo, así, una asociación tan evidente con el género como ocurría con *First Cow*. Sin embargo, y por lo que se ha defendido desde el inicio del trabajo, son sus convenciones espaciales-paisajísticas y su voluntad de tender un puente entre el pasado y el presente del territorio las que vinculan directamente al film con el género definitorio de la América mítica. Si en *First Cow* se incidía en las masculinidades no habituales representadas a través de los dos personajes masculinos, en *Certain Women* será el absoluto protagonismo femenino el conductor del relato. Las cuatro mujeres que Reichardt retrata en el film son, de distintas formas, víctimas de una sociedad heteropatriarcal que las ha relegado siempre a un segundo plano, más aún si se tiene en cuenta el contexto rural que habitan. Será a través de las dinámicas de la cotidianidad a las que se ven enfrentadas, y la soledad que las define como Reichardt cuestione el papel de la mujer en la América profunda en el siglo XXI, preguntándose qué queda de las promesas fundacionales en un territorio olvidado y alejado de lo urbano. A través de ellas la realizadora, “en lugar de celebrar el individuo heroico del western hollywoodiense explora las consecuencias afectivas del des empoderamiento de los individuos aislados: anhelo, decepción, aprensión”<sup>28</sup>. A través de las tres historias se observa cómo sus personajes se enfrentan a situaciones de precariedad o a dinámicas machistas instauradas cuya única posible respuesta, en muchos casos, es la aceptación.

En la primera historia el cliente de la abogada Laura Wells no acepta su situación hasta que un abogado hombre le comunica la resolución del caso. Laura se ve obligada a asumir que el entorno en el que vive esté sembrado de pequeñas dinámicas machistas, consciente de que, al día siguiente, volverá a abrir la puerta de su despacho para enfrentarse a situaciones similares. La falta de credibilidad que tiene Laura en su entorno laboral por ser mujer no es ajena, tampoco, a Gina, protagonista de la segunda historia. Ella es el eje de la familia, la que mantiene en pie tanto a su marido como a sus hijos, y, sin embargo, cuando van a comprar piedra para construir una futura casa, el hombre mayor que la vende asume inmediatamente que el marido es el encargado de todo. Ambas asumen con obligada aceptación este tipo de dinámicas.

El tercer relato, que se ambienta en una Montana todavía más rural, explicita el papel de la mujer en la Norteamérica profunda a través de una conversación entre la Ranchera y Beth, una joven abogada que viaja cuatro horas para dar una clase vespertina de derecho a unas pocas personas en un colegio, y que ha aceptado el trabajo para no acabar, como su madre y hermana, en una cafetería o una lavandería. La precarización, por tanto, solo puede evitarse a través de una precarización menor con esperanzas futuras. La situación de la Ranchera es igualmente precaria: trabaja durante el invierno cuidando de los caballos del rancho hasta que tenga que buscar otro trabajo temporal para los meses siguientes. La soledad del personaje adquiere, en esta historia, un grado emocional mayor, pues no encuentra una respuesta afectiva por parte de Beth. El final de su historia, en el epílogo que Reichardt compone al final, es, además, el menos “esperanzador”. Mientras que Laura visita a su cliente en prisión y le promete enviarle cartas y Gina logra la piedra para su casa, la Ranchera vuelve a abrir las puertas del establo para seguir con su trabajo rutinario sin alguien al lado que la acompañe.

<sup>28</sup> Patricia White, “Certain Women Directors: US Independent Filmmakers in the World”, *Studies in World Cinema* 1, n.º 2 (2021): 6.

Conviene añadir, además, que la Ranchera es el único personaje nativo americano de la cinta, y el único en la filmografía de Reichardt con un papel no secundario. Es, además, el único abiertamente queer. Su introducción en el relato otorga voz a una comunidad absolutamente discriminada en Estados Unidos. Su presencia adquiere cierta distancia con respecto a los otros personajes: su historia no está enlazada a las demás y su deseo hacia Beth no es correspondido, imposibilitando, de alguna forma, su aproximación a otros seres humanos<sup>29</sup>. Esta falta de integración puede comprenderse como símbolo de la discriminación, y será representada también visualmente a través de la relación que se establece entre el personaje y el entorno en el que trabaja y vive.

La sensación de soledad se ve, por tanto, como elemento conductor de las tres historias, en las que sus personajes asumen de una forma u otra la situación que les ha tocado vivir, como si fueran capaces de dominar el “arte de la supervivencia en un entorno complicado y duro”<sup>30</sup>. A través de estas dinámicas Reichardt cuestiona la contemporaneidad del territorio del Oeste, que era promesa más de dos siglos antes. El espacio es cada vez más difícil de habitar, pues los individuos no son capaces de equipararse, si no es rindiéndose, a los ritmos de los avances industriales y económicos que los someten (como en *Nomadland*, Chloé Zhao, 2020). Aunque el paralelismo con los núcleos urbanos estadounidenses, representantes del progreso, no sea explícito, es evidente que el territorio rural norteamericano queda relegado a un segundo plano en el que la modernidad (laboral, educativa...) parece llegar a cuentagotas. A nivel narrativo, el Oeste contemporáneo de Reichardt puede seguir definido por la dialéctica de Kitses, como lugar que enfrenta comunidad e individuo, cultura y naturaleza, o futuro y pasado.

## 4.2. Análisis semántico. La soledad del espacio

En *Certain Women* las tres historias contienen referencias constantes a la habitabilidad de un espacio del Oeste despojado de cualquier tinte épico o mítico, aunque el tercer relato es el más inmediatamente vinculable a un imaginario visual del wéstern, y, por tanto, el que tendrá un mayor protagonismo en el análisis.

El inicio genera, de forma inmediata, un imaginario que se vincula directamente con los wésterns clásicos, además de situar al espectador en una América profunda en la que todo lo que existe (edificios, carreteras, coches...) parece salpicado casi por azar. El primer plano es un gran plano general fijo de casi dos minutos que muestra un inmenso paraje con una montaña al fondo. Una vía de tren atraviesa el espacio y un inmenso tren de carga comienza a entrar en plano, dando paso a los créditos del film. Reichardt, con un único plano, no solo sitúa a sus personajes sino que genera una iconografía muy establecida en el wéstern clásico, la del ferrocarril, símbolo del progreso, el asentamiento de la colonia y la posibilidad de comunicación en la inmensidad del Oeste<sup>31</sup>, presente en infinidad de películas del género. Sin embargo, en *Certain Women*, el enorme tren del inicio no da lugar a ninguna idealización de la promesa del Oeste, sino que establece el relato de la contemporaneidad y fracasos del mismo.

En la primera historia se define de forma muy clara la pequeña ciudad de Livingston, nexo de todos los relatos, y ejemplo perfecto de todos aquellos pequeños núcleos urbanos que se encuentran desperdigados en la inmensidad de la Norteamérica rural. El entorno, definido por edificios bajos rodeados de montañas nevadas, se fotografía con colores sobrios que enfatizan las bajas temperaturas y otorgan cierta sensación desesperanzadora a un espacio que parece despojado de cualquier posibilidad de futuro. Se inserta, además, un plano que se repetirá en varias ocasiones y que muestra una carretera vacía en mitad de las llanuras. De nuevo, se remarca la sensación de soledad y vacío de un espacio infinito en el que las ciudades, y sus habitantes, no son más que pequeñas motas de polvo. En el segundo relato el espacio desesperanzador y solitario queda muy bien definido por el lugar en el que vive el hombre mayor, una casa en medio

<sup>29</sup> White, “Certain Women Directors: US Independent Filmmakers in the World”.

<sup>30</sup> Dawn Hall, E. Dawn Hall, *ReFocus: The Films of Kelly Reichardt*, 137.

<sup>31</sup> Francisco G. Martín. “Las Ciudades Fantasma en el Wéstern: Los Asentamientos de la Muerte”, en *Ciudades de Cine*, ed. por Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés, 467-491 (Madrid: Cátedra, 2014).

de la nada. El plano final fusiona, por el reflejo en el cristal, su figura con la del frío horizonte definido por las nubes y la montaña tras haber tenido que vender sus piedras.

La tercera historia es la que remite de forma más evidente al imaginario wéstern, fundamentalmente porque se aleja del pequeño núcleo urbano de la primera historia y porque presenta, como personaje principal, a una ranchera encargada de cuidar los caballos del dueño del rancho. La primera imagen que se muestra del paisaje enmarca el espacio, montañoso y nevado, a través de una pequeña ventana al fondo del establo. Se puede entender, una vez se ha conocido al personaje, como representación de su personalidad tímida y callada, de su existencia mínima en un espacio inmenso. Veremos durante todo el relato el paisaje nevado que rodea el rancho, y Reichardt pondrá atención a las rutinas del mismo: abrir la puerta, sacar a los caballos, alimentarlos... siempre acompañada de un perro. El final del relato es, narrativa y visualmente, sumamente triste: tras ver que su amor no es correspondido coge el coche de vuelta, pero el sueño provoca que el coche salga de la carretera hacia una inmensa llanura, representando una suerte de vacío ante la respuesta de Beth, y la sensación de que no hay nada ni nadie para consolarla. Queda, en el tercer relato, la visión de un pasado wéstern más evidente, como si en el pequeño pueblo de doscientos habitantes el tiempo se hubiera detenido: el *diner* se asimilaría con los *saloons*, la Ranchera recoge a Beth montada a caballo...

El plano más significativo del segmento, y quizá de toda la cinta, por su inmediata conexión con lo puramente wéstern y por la reflexión que plantea en torno al papel de la población nativo-americana, muestra a la Ranchera, de espaldas y a contraluz, abriendo la enorme puerta que conecta el establo con el exterior. La puerta no es solo un punto de conexión entre la intimidad interior y la inmensidad exterior, también define la unión entre el personaje y el entorno, subrayando “el lugar de la mirada de la Ranchera como indisociable de su raza, género, deseo y trabajo”<sup>32</sup>. El desplazamiento de la comunidad indígena a los márgenes es simbolizado aquí a través de la forma en la que enmarca a la Ranchera (el único personaje nativo americano protagonista en su filmografía y, además, abiertamente queer) y su soledad entre la madera del establo y las montañas lejanas. Además, su personaje es el único que no se enlaza, narrativa o espacialmente, con las otras historias, remarcando su dificultad de aproximarse a otros seres humanos<sup>33</sup> y el desplazamiento que sufre la comunidad indígena. El plano, al mismo tiempo, conversa con una de las imágenes más icónicas de la historia del género, el inicio de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) e invierte la perspectiva, asociando el espacio de trabajo con la mujer nativa.

La película elimina así cualquier rasgo mítico del Oeste americano. Aquí las ciudades, vistas en la etapa clásica del género como “contrapunto a la naturaleza hiperbólica, esencial y mítica”<sup>34</sup>, no son ya símbolo del progreso o ejemplo de la promesa que alguna vez fue. El espacio está despojado de cualquier ápice de riqueza (no ya monetaria sino cultural, terrenal...): la conexión con la tierra y sus posibilidades de *First Cow* ha fracasado doscientos años después, y el mismo terreno ha sido relegado al olvido con respecto a los mastodontes urbanos que dominan el país.

## 5. Conclusiones

El objetivo principal era estudiar cómo, a través de la obra de Reichardt, el paisaje de la América profunda se convierte en protagonista a la hora de revisar los mitos creados por el wéstern y proponer perspectivas diferentes que se acerquen a historias alternativas del pasado o a las realidades menos complacientes del presente. Los dos ejemplos escogidos ofrecían la posibilidad de enfrentarse a dos de sus obras más recientes, cada una de ellas ambientada en una época diferente y con diferentes tipos de conexiones, más o menos evidentes, de un tipo u otro, con el wéstern y los elementos que lo definen. Los componentes de ese gran género cinematográfico son, sin embargo, mucho más porosos de lo que podría parecer en un inicio, permitiendo, precisamente, que su tratamiento en la contemporaneidad pueda realizarse desde

<sup>32</sup> White, “Certain Women Directors: US Independent Filmmakers in the World”.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Omar Lapeña Marchena. “Los Espacios Urbanos del Western Norteamericano en la Obra de Sergio Leone”, en *Ciudades Americanas en el Cine*, ed. por Gabriel Camarero Gómez, 51-76 (Madrid: Akal, 2017).

tantas perspectivas diferentes. Una de las ideas principales que pueden extraerse del análisis es, sin duda, aquella en la que se demuestra cómo Reichardt logra crear films inequívocamente western (estén o no ambientados en la etapa histórica asociada al género) a través de espacios que resultan, al mismo tiempo, tan reconocibles como desconocidos. Será tanto narrativa como visualmente como logre su visión particular del género: el protagonismo femenino, las masculinidades no hegemónicas, el espacio como forma de conexión con el terreno, la hostilidad de un paisaje histórico si se habita en la contemporaneidad...

Se trata tanto de retratar los Estados Unidos actuales en su ámbito rural como de la necesidad de mirar hacia el pasado para cuestionar qué tipo de relatos fueron instaurados y proponer nuevas lecturas partiendo siempre de la admiración hacia lo que se construyó cinematográficamente durante el siglo XX. El protagonismo continuado del mismo espacio físico en su filmografía, que es, a su vez, parte de un imaginario espacial puramente asociado al Oeste, sugiere una conversación necesaria con lo que sobre el mismo se construyó a través de la ficción.

Lo que, en definitiva, plantea Reichardt es partir del propio género para reflexionar en torno a lo que fue y lo que queda de aquello. Las dinámicas habituales de sus personajes, la forma en la que rueda individuos y espacios, y las decisiones tan distintivas que toma a nivel narrativo y visual crean un corpus fílmico volcado en los perdedores de un relato heroico. Sus personajes, precarizados por el entorno, inseguros ante lo que ocurre y lo que ocurrirá, están generalmente abocados a la soledad, o a la aceptación de la cotidianidad que viven. En el contexto actual, el único relato posible de la Norteamérica rural y del western como género es aquel que, más allá de pequeños gestos esperanzadores, retrata la realidad de un país construido sobre un sueño que, en realidad, lleva tambaleándose desde el inicio. Sus paisajes y espacios, inmensos, solitarios, íntimos y sumamente bellos, no son ya lugares para el mito sino escenarios de la realidad.

## 6. Conflictos de intereses

Ninguno

## 7. Referencias bibliográficas

- Altman, Rick. "Semantic/Syntactic Approach to Film Genre". *Cinema Journal* 23, n.º 3 (1984): 6-18.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Traducido por José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp, 2021. (Originalmente publicado en 1958.)
- Blanco-Herrero, David, Laura Rodríguez-Contreras, y Beatriz Gutiérrez-San-Miguel. "New Forms of Masculinity in Western Films: The End of the Marlboro Man?". *Communication & Society* 34, n.º 2 (2021): 1-14.
- Bordin, Elisa. "On Westerns and Settler Migration: A Reading of *Meek's Cutoff* by Kelly Reichardt". *Iperstoria* 17 (2021): 9-28.
- Bordwell, David. "Independent Film: How Different?" *David Bordwell's Website on Cinema*, 14 de octubre de 2006. <http://www.davidbordwell.net>.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 9ª ed. New York: McGraw Hill, 2009.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Traducido por Mª Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007. (Originalmente publicado en 1999.)
- Canal BFI. "Kelly Reichardt: 'My Films Are About People Who Don't Have a Safety Net'". Video de YouTube. Publicado el 15 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE>.
- Cawelti, John G. *The Six-Gun Mystique Sequel*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1999.
- Chavez, Maria. "Vernacular Landscapes: Reading the Anthropocene in the Films of Kelly Reichardt". *Afterimage* 48, n.º 1 (2021): 37-53.
- Dawn Hall, E. *ReFocus: The Films of Kelly Reichardt*. Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2018.
- Elsaesser, Thomas. "Stop/motion". In *Between Stillness and Movement: Film, Photography, Algorithms*, editado por Eirik Røssaak, 109-122. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

- Elsaesser, Thomas. "Attention, Distraction and the Distribution of the Senses: 'Slow', 'Reflexive' and 'Contemplative' between Cinema and the Museum". *Panoptikum* 26 (2021): 219-30.
- Fernández-Santos, El País. "Kelly Reichardt: 'Todo es un wéstern'". *El País*, 15 de mayo de 2021. <https://elpais.com/babelia/2021-05-15/kelly-reichardt-todo-es-un-western.html>.
- Gorfinkel, Elena. "Exhausted Drift: Austerity, Dispossession and the Politics of Slow in Kelly Reichardt's *Meek's Cutoff*". En *Slow Cinema*, editado por Tiziana De Luca y Nuno Barradas Jorge, 123-136. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- Jaffe, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London: Wallflower Press, 2014.
- Kitses, Jim. "Post-modernism and The Western". En *The Western Reader*, editado por Jim Kitses y Geoffrey Rickman, 17. New York: Limelight Editions, 1998.
- Kitses, Jim. *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. London: British Film Institute, 2004.
- Kitses, Jim. "All That Brokeback Allows". *Film Quarterly* 60, n.º 3 (2007): 22-27.
- Lapeña Marchena, Omar. "Los Espacios Urbanos del Western Norteamericano en la Obra de Sergio Leone". En *Ciudades Americanas en el Cine*, editado por Gabriel Camarero Gómez, 51-76. Madrid: Akal, 2017.
- Martín, Francisco G. "Las Ciudades Fantasma en el Wéstern: Los Asentamientos de la Muerte". En *Ciudades de Cine*, editado por Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés, 467-491. Madrid: Cátedra, 2014.
- Mitchell, Lee Clark. *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Mitry, Jean. *Dictionnaire du Cinéma*. Paris: Larousse, 1963.
- Mulvey, Laura. "Afterthoughts on Visual Pleasure in 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)". En *Visual and Other Pleasures*, editado por Laura Mulvey, 29-38. London: Palgrave Macmillan, 1989.
- Neale, Steve. "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema". En *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, editado por Steven Cohan e Ina Rae Hark, 9-20. London: Routledge, 1993.
- Roxborough, Scott. "First Cow Helmer Explains How She Brought a Female Perspective to the Western Genre". *The Hollywood Reporter*, 21 de febrero de 2020. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/first-cow-helmer-explains-how-she-brought-a-female-perspective-western-genre-1280439/>.
- Santamarina-Macho, Carlos. "El Nuevo Nuevo Viejo Oeste: Un Paisaje Sin Lugar", *Ra. Revista de Arquitectura* 19 (2019): 57-66.
- Vernet, Michel. *Lectures du Film*. Paris: Albatros, 1976.
- White, Patricia. "Certain Women Directors: US Independent Filmmakers in the World". *Studies in World Cinema* 1, n.º 2 (2021): 1-20.
- Willemen, Paul. "Anthony Mann: Looking at the Male". En *The Western Reader*, editado por Jim Kitses y Geoffrey Rickman, 209-212. New York: Limelight Editions, 1981.