

ÁREA ABIERTA Nº 17. JULIO 2007.

Referencia: AA17. 0707. 92

“MUJERES DEL *FAR WEST*. ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN EL CINE DEL OESTE”

*Autora: Dra. M<sup>a</sup> Dolores Clemente Fernández*

---

# “MUJERES DEL *FAR WEST*. ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN EL CINE DEL OESTE”

## RESUMEN

El papel de la mujer en el western puede parecer anecdótico, reducido a una pequeña serie de personajes fuertes y a un gran número de figuras de un marcado carácter decorativo. Sin embargo, el género otorga a la mujer un puesto fundamental, repleto de simbolismo.

**Palabras clave:** cine, western, mujer.

## ABSTRACT

*The role of the woman in the western could seem anecdotal, reduced to a small succession of strong characters and a large number of figures with a marked decorative nature. However, the genre give her a fundamental place, full of symbolism.*

**Keywords:** cinema, western, woman.

*Si fuera mi mujer no estaría en esta situación. [...]*

*Yo nunca la habría traído aquí.*

*Éste no es lugar para una mujer.*

**E**stas palabras, pronunciadas por el actor Randolph Scott en *Ride Lonesome* (*Cabalgar en solitario*, 1959) plasman a la perfección el carácter inusual de la presencia femenina en las salvajes y desoladas tierras del Oeste. Al menos a primera vista, el género del western es esencialmente masculino, protagonizado por hombres que han de llevar a cabo hazañas a veces increíbles en las que la mujer, fiel representante del sexo débil, solamente tiene cabida como elemento accesorio.

Sin embargo, la figura de la mujer ocupa un puesto vital en este universo aparentemente viril, sobre todo a nivel simbólico, incluso cuando el rol que desempeña sea abiertamente secundario. Pese a estar relegados en la mayoría de las ocasiones a la categoría de víctimas inermes y/o recompensas finales de los héroes en cuestión, los personajes femeninos ejercen un influjo determinante a lo largo del transcurso de la acción, aparte de encontrarse casi siempre detrás de las causas o motivos de la misma. Esto puede verse claramente en la misma película citada al comienzo, *Ride Lonesome*; como dijo su director, Budd Boetticher, "Todas mis películas con Randy Scott cuentan casi la misma historia, con ciertas variantes. Un hombre que busca al asesino de su mujer"<sup>1</sup>. Así, en este ejemplo el protagonista desea vengar la muerte de su esposa, mientras que en otra de las películas de la serie Boetticher-Scott, *Comanche Station* (*Estación comanche*, 1960), lo que hace es llevar a cabo una búsqueda incansable y sin esperanza de su compañera desaparecida, secuestrada años atrás por los indios. En ambos casos se trata, pues, de restituir una situación de armonía de la que la mujer formaba una parte esencial.

La presencia de la mujer como factor de equilibrio es una constante a lo largo del género. Y es que, como dadora de vida, es la que garantiza el futuro de las tierras salvajes del Oeste, que sin ella acabarían muriendo estériles, sin dejar rastro. El western retrata a la mujer y a la familia como factores decisivos para el progreso del país: empuje para la colonización y para el posterior asentamiento y desarrollo. Tanto si es presentada como una víctima auxiliada por el héroe, con el que después se supone se emparejará, como si se trata de su esposa, la mujer "civiliza" su entorno, actuando como un motor de cambio destinado a procurar la estabilidad necesaria para asegurar el futuro de la pareja y de los hijos habidos de la misma. Es por esto que, como veremos, en muchas ocasiones la mujer es considerada como "el final de la aventura", pues suele ser la encargada de poner el punto y final a la vida de vagabundeo del protagonista<sup>2</sup>.

### **Las *femmes fatales* del western**

El Oeste está poblado, en esencia, por "chicas buenas" y "chicas malas". La mujer es retratada bien como madre, esposa y compañera fiel, bien como manipuladora y corruptora del hombre. Mucha de la tradición bíblica presente en el western se vierte sobre sus personajes femeninos, que unas veces hacen referencia a la condición de Eva de

<sup>1</sup> ASTRE, Georges-Albert/HOARAU, Albert-Patrick, *El universo del western*, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 330.

<sup>2</sup> Es en este sentido como el realizador Howard Hawks interpreta en sus westerns (y en gran parte de su filmografía) a la mujer como elemento desestabilizador. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en *The Big Sky* (*Río de sangre*, 1952): como nos relata el narrador en *off*, "Dos hombres se hacen amigos. Luego aparece una mujer y pronto dejan de serlo". A lo largo de su obra, Hawks retrata a sociedades masculinas que se tambalean ante la llegada de mujeres activas, divertidas y deslenguadas que, aunque rompen la monotonía, también siembran la discordia entre los hombres y acaban con su antiguo modo de vida.

"madre de la humanidad"<sup>3</sup> y otras a las terribles consecuencias de su debilidad ante la tentación.

En la configuración de sus personajes femeninos el western bebe, por tanto, de la Biblia (con seductoras malintencionadas como Dalila y Salomé), pero también de fuentes tan diversas como los mitos y la tragedia griega, los relatos caballerescos y la literatura. Así, por ejemplo, podemos rastrear huellas de la *Carmen* de Merimée<sup>4</sup> en el pasional personaje de Perla (Jennifer Jones) de la gran producción de David O. Selznick *Duel in the Sun* (*Duelo al sol*, 1946); en esta película, al igual que sucede en el clásico literario, es la sangre ardiente de la protagonista (india y no gitana, pero en cualquier caso hispánica) la que desencadena la tragedia, despertando la lascivia en los hombres. Del mismo modo, pueden encontrarse resabios de la tragedia griega en la película de Delmer Daves *Jubal* (*Jubal*, 1956), en la que un vaquero (Glenn Ford) es acusado falsamente de haber seducido a la esposa de su jefe, que en realidad estaba despechada al verse incapaz de conquistarle; en este western, el personaje de Mae (encarnado por Valerie French) recuerda al de Fedra, que también precipita la desgracia a causa de su amor no correspondido<sup>5</sup>.

Aunque sin duda gran parte de las *vamps* cinematográficas del género descienden, más que de la engañada Eva, de su predecesora Lilith, retratada en la mitología hebrea como un demonio femenino y como la primera hembra que se rebeló ante el dominio masculino. Es por ello que más que por sus cualidades "vampíricas", muchas de las *femmes fatales* del western se caracterizan por su condición de rebeldes; no solamente no se supeditan al control del varón, sino que, al contrario, tratan de erigirse en dueñas de sí mismas y de su entorno. El cine ha explotado su faceta de duras propietarias sin desdeñar, al mismo tiempo, su atractivo sexual, como sucede por ejemplo en películas como *Forty Guns* (1957), en la que Barbara Stanwyck encarna a una ranchera de la que se dice que

Es una mujer que cabalga armada con un látigo.  
Una mujer que todos los hombres desean.  
Pero ningún hombre puede domarla.  
Le llaman la Mujer del Látigo.  
Ella ordena y los hombres obedecen,  
no son más que marionetas en sus manos.<sup>6</sup>

Otros buenos ejemplos de féminas fuertes son dispensados en obras como *Rancho Notorius* (*Encubridora*, 1952), *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*, 1953), *Man without a Star* (*La pradera sin ley*, 1955) o *The Missing* (*Desapariciones*, 2003). En todas estas producciones las protagonistas (Marlene Dietrich, Joan Crawford, Jeanne Crain y Cate Blanchett, respectivamente) han conseguido, a costa de su duro trabajo y de incontables sacrificios<sup>7</sup>, convertirse en propietarias y liberarse de la dependencia económica del varón. Muchas de ellas, como la heroína Vienna de *Johnny Guitar*, tratan de llegar más lejos, superando también la dependencia sentimental al tener bajo su mando a su antiguo amante (Sterling Hayden),

<sup>3</sup> Que en su forma más pura se amalgamaría con la figura de María, "madre de Dios".

<sup>4</sup> La historia de perdición relatada por Merimée fue traspasada a la ópera por Bizet. El cine realizó varias adaptaciones mudas y sonoras de *Carmen*, aprovechando tanto el original literario como la famosa ópera. Entre ellas se cuentan *Carmen* (1915), protagonizada por Theda Bara, *Carmen* (también de 1915), con la soprano Geraldine Farrar, *The Loves of Carmen* (*Los amores de Carmen*, 1948), con Rita Hayworth, y la interpretación muy libre *Carmen Jones* (1954), con Dorothy Dandridge. La versión más moderna hasta la fecha es la española *Carmen* (2003), con Paz Vega en el papel principal.

<sup>5</sup> Fedra estaba casada con el héroe griego Teseo, famoso por haber dado muerte al Minotauro. Fedra, mucho más joven que su marido, se había enamorado locamente de su hijastro Hipólito, más acorde con su edad. Siendo rechazada por éste, fue tal su rabia que le acusó de violación, pero al ver las terribles consecuencias de su acto (Hipólito muere por deseo de su padre) se suicidó.

<sup>6</sup> Se trata de la canción *High Ridin' Woman*, que es entonada por Jidge Carroll en diversos momentos de la película a modo de *leitmotiv*.

<sup>7</sup> Así, en *Johnny Guitar*, el personaje de Crawford (Vienna) reconoce que para construir su local, entre otras cosas, ha tenido que vender su cuerpo: "No me avergüenzan los medios que he empleado para ello. Lo importante es que lo tengo."

contratándolo como pistolero. Y también, cuando procede, hacen uso de la violencia, en principio un monopolio masculino<sup>8</sup>.

Al contrario que sucede en otros géneros (cine negro, *thriller*) las *femmes fatales* del western no son esencialmente perversas. Salvo unas cuantas excepciones, el cine del Oeste carece del estereotipo de la mujer manipuladora y siniestra que, como en las fantasías germanas de G. W. Pabst y Josef von Sternberg, *Die büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1929) y *Der blaue engel* (*El ángel azul*, 1930), maneja a su antojo a los hombres que caen en sus redes hasta destruirlos y reducirlos a la categoría de peleles. En este sentido, aunque la canción de la mencionada *Forty Guns* afirme que los hombres son marionetas en las manos de Barbara Stanwyck, la situación no es equiparable. Y es que aunque su personaje controle con mano de hierro a los hombres, sus subalternos, su dominio pretende ser exclusivamente profesional, destinado siempre a obtener beneficios económicos y nunca motivado por el mero capricho.

De esta forma, el “delito” de estas mujeres consiste básicamente en su deseo de ser radicalmente independientes. Cuando son retratadas de modo negativo, suele deberse a su ambición desmesurada y a su excesivo pragmatismo, como es el caso de la ranchera de *Man without a Star*, que, para obtener ganancias rápidamente, no duda en arruinar a sus vecinos (un comportamiento, por otra parte, idéntico al de otros magnates del ganado de sexo masculino)<sup>9</sup>. En otras ocasiones, también impulsadas por el afán de enriquecerse, deciden cruzar la línea y aliarse con el villano, como sucede con las jugadoras y *madames* Frenchy (Marlene Dietrich) en *Destry Rides Again* (*Arizona*, 1939) y con Ronda (Ruth Roman) en *The Far Country* (*Tierras lejanas*, 1955). No obstante, ambas acabarán redimiéndose al final, cuando mueran protegiendo con sus cuerpos al héroe (interpretado por James Stewart en las dos ocasiones).

Para el género, pues, estas mujeres de carácter no solamente resultan sumamente atractivas, sino también beneficiosas. En cierto modo, muchas producciones constituyen un canto a la emancipación femenina (lógicamente, dentro de los marcos de corrección de cada época), puesto que plasman el Oeste como el lugar idóneo donde las mujeres pueden liberarse de muchas de sus ataduras. Asimismo, el viaje y posterior asentamiento en estos territorios supone, para muchas féminas, el aprendizaje y realización de trabajos propios de hombres. Una de las películas que deja testimonio de este proceso de transformación es *Westward the Women* (*Caravana de mujeres*, 1951), un proyecto de Frank Capra (dirigido finalmente por William A. Wellman) que trataba sobre un grupo de mujeres que se dirigían a California a contraer matrimonio con hombres de allí, a los que previamente habían escogido por medio de fotografías. En este western podemos ver cómo las componentes de la caravana, solteras y viudas de diferentes procedencias y extractos sociales pero todas ellas muy “femeninas”, recorren largas y agotadoras caminatas a pie, guían a las mulas, tiran de los carros cuando es necesario, disparan armas de fuego, etc., e incluso se pelean a tortazos y dejan tirados por el camino (cuando es necesario desembarazarse del lastre) sus preciados objetos de ajuar (vestidos, muebles...). Este viaje les costará a muchas la vida, pero demostrará al protagonista, un misógino Robert Taylor, que las mujeres son tan capaces y valientes como sus compañeros varones<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Esto llega al extremo en el caso de las forajidas, presentadas como unas mujeres que, empujadas por el abuso y las injusticias, han decidido convertirse en verdugos y no en víctimas. Así sucede, por ejemplo, en *Belle Starr* (1941) y en *Il mio corpo per un poker* (1968), retratos de la célebre *outlaw*, o en películas más recientes como *Bad Girls* (*Cuatro mujeres y un destino*, 1994) y *Bandidas* (*Bandidas*, 2006).

<sup>9</sup> Ocurre lo mismo con la codiciosa ganadera de *The Violent Men* (*Hombres violentos*, 1955), interpretada por Barbara Stanwyck, que manipula a su marido y a su cuñado y amante, soliviantándoles contra sus vecinos, para así conseguir su sueño: poseer la totalidad del valle donde se encuentra su rancho. Aunque aprovechen los encantos de su sexo como un arma más, la motivación de estas mujeres es puramente económica.

<sup>10</sup> Es por esto que al final el personaje de Taylor, que encarnaba al estricto guía de la caravana, se casará con una de las chicas (Denise Darcel), a la que al principio había despreciado por ser prostituta. En *Westward the Women* el matrimonio supone la “justa recompensa” al esfuerzo de estas mujeres.

Si bien el western censura el individualismo extremo, también alaba la capacidad de esfuerzo y el trabajo femeninos. Por lo general, el trabajo y la liberación de la mujer se justifican plenamente dentro del matrimonio. Éste suele ser el broche final de muchas películas con personajes femeninos fuertes; la guerra de sexos concluye con la necesaria subordinación de la hembra frente al varón, una dominación que, no obstante, es aceptada alegremente en nombre del amor<sup>11</sup>. Es así como finaliza, mismamente, la mencionada *Forty Guns*: con una llorosa Stanwyck que deja atrás sus “delirios masculinos” y corre tras del hombre del cual se ha enamorado.

### La mujer redentora

En sus tempranos westerns, el actor y realizador William S. Hart (uno de los más importantes *cowboy stars* del cine mudo) solía presentar, junto al personaje de una malvada seductora<sup>12</sup>, a una mujer honesta que precisaba su ayuda. Pero la función de este personaje no consistía únicamente en requerir socorro y precipitar así la acción, sino que ella misma también actuaba como un elemento de redención para el héroe:

Para Hart, cada mujer era una dama, que debía ser venerada y protegida con la generosidad de antaño. Sin embargo, si la “pobre” chica de salón, a la que Hart había concedido el beneficio de la duda, le traicionaba, ¡su estatus de mujer no la salvaría de una brutal paliza!

[...] uno de los estereotipos de Hart [...] era el del “malo con buen corazón” que casi se reformaba al ver por primera vez a la dama protagonista. “Un malvado ve por primera vez una cosa buena” es lo que rezaba un intertítulo de *Hell's Hinges*, y seguía: “Yo reconozco que Dios no puede quererme mucho, señora, pero, cuando la miro, siento que he estado siguiendo el camino equivocado”.<sup>13</sup>

El personaje de la “mujer redentora” es uno de los más paradigmáticos del género. Sin embargo, sus orígenes son variados y lejanos. Una de las influencias más claras (y que puede percibirse, mismamente, en la filmografía de Hart) es el ideal caballeresco del “amor cortés”, en virtud del cual la mujer actúa como un acicate para su caballero, impulsándole a actuar y sacrificarse en honor al amor que siente por ella. La figura de la dama aristocrática es venerada fielmente, pues rebosa espiritualidad y belleza, aunque este retrato sumamente idealizado contrasta con el tratamiento a veces brutal dirigido a mujeres más terrenales y de extracción social inferior.

También podemos encontrar ciertos resabios de este estereotipo femenino en el cuento de *La Bella y la Bestia* (en sus dos versiones de Madame de Villeneuve y de Madame de Beaumont), del cual, a su vez, pueden rastrearse huellas más antiguas, como por ejemplo el relato mitológico del amor entre Psique y Eros<sup>14</sup>. En virtud de estas historias, una joven hermosa traba contacto con un monstruo que, pese a su aspecto horripilante, oculta en su interior a un hombre noble y bueno; *La Bella y la Bestia* contradice la teoría según la cual la belleza exterior se corresponde con la interior, aludiendo por tanto

<sup>11</sup> En muchas leyendas la misión del héroe consiste precisamente en “domar” a este tipo de mujeres. En los cuentos populares, las “mujeres difíciles” suelen adquirir rasgos guerreros o regios, por lo que muchos autores (como Bachofen y Graves) han querido ver en esto vestigios de un matriarcado. El noveno trabajo de Heracles consistió en la toma del cinturón de Hipólita, la reina de las amazonas, y Teseo también se erigió como vencedor de estas féminas guerreras, por citar dos ejemplos mitológicos. Shakespeare también plasmó en sus obras *El sueño de una noche de verano* (1595) y *La fierecilla domada* (1596) la eterna lucha entre los sexos, que debía ser ganada por el varón.

<sup>12</sup> Por ejemplo, la vampiresa encarnada por Louise Glaum en *Hell's Hinges* (*Los pilares del infierno/Las bisagras del infierno*, 1916).

<sup>13</sup> EVERSON, William K., *El western de Hollywood. 90 años de cowboys, indios, bandidos, sheriffs y pistoleros además de otros héroes y villanos*, Barcelona, Odín, 1994, p. 50.

<sup>14</sup> Esta historia forma parte de la novela *El asno de oro* de Apuleyo.

[...] a la falsedad de las apariencias. La fragilidad de las convenciones estéticas es un gran tema romántico y trágico, especialmente desde el punto de vista de un enamorado bondadoso que tiene la desgracia de padecer un determinado, y espectacular, defecto físico. El motivo se popularizó de manera especial en la Francia decimonónica en obras tan refinadas como *Cyrano*, de Rostand, tan desafortunadamente líricas como *El jorobado de Notre-Dame*, de Victor Hugo, o tan terroríficas como *El fantasma de la Ópera*, de Gaston Leroux. Todas estas obras, que tendrían una continuidad natural en el cine, adoptan la forma de tragedias de héroes enamorados de beldades insensibles, incapaces de entender la belleza profunda de sus deformes admiradores.<sup>15</sup>

El western, pues, bebió de diversas tradiciones a la hora de crear este personaje emblemático. Así, por ejemplo, una de las películas más paradigmáticas en lo que respecta a la inclusión del "amor cortés" es *Shane (Raíces profundas, 1953)*, western dirigido por George Stevens<sup>16</sup> en el que Alan Ladd encarna a un atormentado pistolero que decide abandonar su vida anterior, espoleado en gran parte por el amor y admiración que siente por una dama, Marian (Jean Arthur). Al igual que sucede en el ideal caballeresco, Marian es retratada como una mujer hermosa, pura y casada (y por tanto inalcanzable).

Pese a las concomitancias, el papel de la mujer redentora del western es mucho más activo que el de la señora que inspira a caballeros y trovadores. Y es que, a pesar de que el "amor cortés" supuso

[...] una positiva reevaluación de la mujer, como nunca antes se había dado, [...] el hombre sigue estando en el centro. [...] Los escritores subliman el sentimiento del varón, y enfocan su atención a la magnificencia del amor de éste. La dama ocupa un lugar secundario, además de que puede ser arbitraria, susceptible de error y "sin merced"<sup>17</sup>.

De hecho, en el género se entremezclan las figuras de la dama iluminadora y de la bella salvadora, puesto que es la mujer la que, con su actitud y su amor, propicia una transformación en el conflictivo protagonista. La mujer del Oeste actúa como un elemento "civilizador", convirtiendo mediante el matrimonio al hombre que ama (retratado como un marginado y/o como un *outlaw*) en un miembro respetable de la sociedad. Todas estas producciones inciden, por lo tanto, en el importante papel desempeñado por la institución de la familia en lo que respecta al crecimiento y progreso de las tierras del Oeste. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en películas tan diversas como *Blood on the Moon* (1948), *Yellow Sky (Cielo amarillo, 1948)*, *Hondo* (1953), *Run for Cover (Busca tu refugio, 1954)*<sup>18</sup> y *The Last Wagon (La ley del talión, 1956)*, en las que los protagonistas masculinos (Robert Mitchum, Gregory Peck, John Wayne, James Cagney y Richard Widmark, respectivamente) son redimidos/socializados por sus futuras esposas<sup>19</sup>.

Por último, en muchas ocasiones la función socializadora de la mujer asume tintes de salvación religiosa. En películas como *Angel and the Badman (El ángel y el pistolero, 1947)*, *Bend of the River (Horizontes lejanos, 1952)* o *Jubal (Jubal, 1956)*, las heroínas son hijas de patriarcas religiosos; mediante su unión con ellas, los antiguos pistoleros y forajidos lavan sus pecados y se integran dentro de unas comunidades regidas por la fe en Dios y en la patria, en una suerte de trasposición del "pueblo elegido" del Antiguo Testamento a las tierras del

<sup>15</sup> BALLÓ, Jordi/PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 146.

<sup>16</sup> El guión de *Shane* fue escrito por Alfred Bertram Guthrie en base a la novela homónima de Jack Schaefer, publicada en 1949, y que a su vez versionaba un serial del propio Schaefer, "Rider from Nowhere", que había aparecido en tres partes en la revista *Argosy*.

<sup>17</sup> WALDE MOHENO, Lillian von der, "El amor cortés", "Espacio Académico" de *Cemanáhuac*, III: 35, junio 1997, p. 1.

<sup>18</sup> En esta última película, dirigida por Nicholas Ray, la mujer se erige explícitamente como refugio de James Cagney, que encarna a un forastero noble pero asediado por su pasado.

<sup>19</sup> Interpretadas, a su vez, por Barbara Bel Geddes, Anne Baxter, Geraldine Page, Viveca Lindfors y Felicia Farr.

Oeste. En estos westerns, pues, la prescripción bíblica alcanza una síntesis perfecta con las teorías del "Destino Manifiesto" (*Manifest Destiny*).

### Cenicientas en los burdeles

Creo que el desarrollo de este país es inconcebible sin los días del salvaje Oeste; cuando una chica de un salón de baile estaba colocada en un pedestal porque era la única mujer entre cien mineros.<sup>20</sup>

En el cine del western nos encontramos con otro estereotipo femenino de gran importancia, que en esencia consiste en una fundición de los dos anteriores. Se trata de la "prostituta de buen corazón", que pese a su apariencia de mujer tentadora resulta extremadamente positivo y beneficioso para el héroe.

Muchos elementos contribuyen a la configuración de este personaje, retratado en numerosas ocasiones como una suerte de Cenicienta moderna que consigue redimirse, una vez que su profunda bondad se ha revelado a los ojos del espectador, a través del matrimonio. Al igual que sucede con el personaje del cuento<sup>21</sup> la etapa de humillación inicial sufrida por la joven es sustituida por un "happy end" en toda regla, un prometedor futuro en compañía de su "príncipe azul". Pueden encontrarse resabios de *Cenicienta* en muchas de las coristas del western, de las que se destaca su soledad, su generosidad y su candor, pese a su profesión poco virtuosa (a la que, además, se ven abocadas por las circunstancias). Quizá uno de los ejemplos más paradigmáticos sea el dispensado por Marilyn Monroe en *River of No Return* (*Río sin retorno*, 1954), en el que da vida a una cantante de *saloon* dulce e inocente que de primeras sufre el desprecio del protagonista (Robert Mitchum), aunque al final de la película éste se dará cuenta de su error y se casará con ella.

Otro factor importante es el que apuntaba Fritz Lang al comienzo de este apartado, esto es, la escasez de mujeres en las regiones del Oeste, una realidad de la que dan testimonio películas tan diversas como *Westward the Women* (*Caravana de mujeres*, 1951) y *Paint Your Wagon* (*La leyenda de la ciudad sin nombre*, 1969)<sup>22</sup>. Este hecho cierto, la poca abundancia de mujeres "decentes", se sumó a la concepción del Oeste como un lugar de transformación. La literatura y después el cine se poblaron de hombres y mujeres "malos" ávidos de una segunda oportunidad y, mientras que en el primer caso se trataban de forajidos o incluso de asesinos, en el segundo eran casi siempre prostitutas, ya que el comercio carnal

[...] es el peor "pecado", [...] una de las trampas que el mal tiende al hombre a través de la prostituta, culpable de hacer caer a aquél en la trampa de su libido. [...] en el fondo de muchos de los estudios supuestamente científicos [del s. XIX] subyacía parte de la creencia, llevada a escandalosos extremos por C. Lombroso y G. Ferrero, de que la prostitución era la manifestación de la estructura criminal de la mujer.<sup>23</sup>

John Ford fue uno de los directores que mejor representó esta búsqueda de la redención por parte de los parias de la sociedad, en películas como *The Outcasts of Poker Flat* (1919), versión del relato homónimo de Bret Harte, *Three Bad Men* (*Tres hombres malos*, 1926)<sup>24</sup>,

<sup>20</sup> BOGDANOVICH, Peter, *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972, pp. 38-39.

<sup>21</sup> Tanto en la versión de Perrault como en la de los hermanos Grimm.

<sup>22</sup> Por ejemplo, Hobsbawm dice que "Más allá de la frontera de la granja y la ciudad no existían familias: en 1870 Virginia City contaba con más de dos hombres por cada mujer y sólo el 10% eran niños." HOBBSAWM, E. J., *La era del capitalismo (1848-1875)*, Barcelona, Labor Universitaria, 1989, p.139.

<sup>23</sup> BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 61. La autora cita como ejemplos las obras *De la prostitución dans la ville de Paris considerée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (1836), de Parent-Duchâtelet, y *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893), de Lombroso y Ferrero.

<sup>24</sup> Adaptación de la novela *Over the Border* de Herman Whittaker, con guión de John Stone y del propio Ford.

*Marked Men* (*La fuerza de las circunstancias*, 1919) y *Three Godfathers* (*Tres padrinos*, 1948), versiones muda y sonora de la novela de Peter B. Kyne y, por supuesto, la famosa *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939).

Con la excusa de un peligroso viaje a través de un territorio amenazado por el jefe apache Gerónimo, *Stagecoach* desarrolla un incisivo retrato de la sociedad burguesa. Así, en la diligencia van a confluír una serie de variopintos personajes que, pese a la amenaza india, se ven impelidos a viajar. Como representantes de los sectores más respetables se encuentran una dama sureña (Louise Platt), un comerciante (Donald Meek), el *sheriff* de la región (George Bancroft), el director de un banco (Berton Churchill) y un tahúr que, pese a su profesión, logra ser valorado por sus compañeros a causa de sus aires de caballero del Sur (John Carradine). En el lado de los parias nos encontramos con Dallas (Claire Trevor) y Boone (Thomas Mitchell), una chica de *saloon* y un médico borrachín que habían sido expulsados del lugar de partida de la diligencia por su conducta "degenerada", y con Ringo Kid (John Wayne), situado al margen de la ley por querer tomarse la justicia por su mano vengándose de los asesinos de su hermano. Pero en un universo reducido como es la diligencia y en una situación límite, donde los convencionalismos no son aplicables, los pasajeros se acaban revelando tal y como son, más allá de las apariencias<sup>25</sup>. *Stagecoach* dibuja con nitidez las barreras de la clase social, unas barreras que se van rompiendo poco a poco a medida que avanza el viaje y aumenta el peligro, de tal forma que finalmente se inviertan los papeles: los marginados de la sociedad tendrán un comportamiento heroico, mientras que los representantes de los sectores respetables se comportarán de forma pasiva, cobarde o traidora.

*Stagecoach* (*La diligencia*, 1939) adaptaba un relato de Ernest B. Haycox titulado *Stage to Lordsburg*<sup>26</sup>, aunque también muestra indicios de la obra de Guy de Maupassant *Boule de Suif* (*Bola de sebo*, 1880)<sup>27</sup>, especialmente en la simpatía que muestra hacia la figura de la prostituta, lo que le valió no pocas dificultades con la Hays Office. Su personaje carece del descaro y la agresividad sexual de otras coristas del celuloide; más bien al contrario, Dallas es presentada como una chica dulce, frágil, emocional y bastante desdichada, cuyo mayor deseo es ser aceptada por los demás y por la sociedad. Al final de la película, Dallas será considerada toda una señora debido a su comportamiento ejemplar en las situaciones difíciles, tanto por parte del espectador como de sus compañeros en la ficción. *Stagecoach* se presenta, pues, como una historia aleccionadora. Como dice en un momento uno de los pasajeros, el señor Peacock (Meek), "*Dentro de todo, el viaje ha sido sumamente interesante y provechoso. ¿No creen?*". Lo provechoso del viaje consiste en el descubrimiento del verdadero valor de las personas, más allá de las apariencias y de la posición social<sup>28</sup>.

En el proceso de "regeneración" de la prostituta Dallas entra en juego un personaje fundamental, el de Ringo Kid, pues, "[...] *de la misma forma que él no se considera a sí*

<sup>25</sup> De esta forma, los pasajeros de la diligencia no sólo son unos personajes arquetípicos del género, sino que están dotados de una psicología muy estudiada. La complejidad de las personalidades y los caracteres viene avalada por la labor de casting, realizada por el propio John Ford. Los componentes no verbales de la comunicación también están cuidados con sumo detalle, y adquieren casi más importancia que los diálogos.

<sup>26</sup> Haycox publicó su texto en el semanario *Collier's Magazine* del 10 de abril de 1937. El guión cinematográfico fue realizado por Dudley Nichols.

<sup>27</sup> Ford dijo de *Stagecoach* a Bogdanovich: "*En realidad era Boule de suif, y creo que de ahí sacó la idea el escritor Ernie Haycox, y la convirtió en una historia del Oeste y le puso Diligencia para Lordsburg.*" (BOGDANOVICH, Peter, *John Ford*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 76). Y es que, aunque "[...] *algunos críticos posteriores se burlaron de la pretensión de Ford de que la historia procedía de Bola de sebo de Maupassant, como señaló Edward Buscombe, las dos historias muestran una aguda conciencia de clase entre la gente corriente y las vanidades y pretensiones de quienes creen ser los pilares de la sociedad.*" (EYMAN, Scott, *Print the Legend. La vida y época de John Ford*, Madrid, T & B Editores, 2001, p. 189).

<sup>28</sup> *Boule de suif* es mucho más amargo y carece de este final esperanzador, ya que la prostituta protagonista realiza un acto de sacrificio para ayudar a sus compañeros de viaje y no recibe más que desprecio por ello. El relato de Maupassant deja claro que los nobles y los burgueses ricos siempre pisarán a las prostitutas, aunque las deseen e incluso les deban la vida.

mismo un criminal, es capaz de ver más allá de alguien a quien se ha adjudicado injustamente un rol social.”<sup>29</sup> Pero *Stagecoach* también propone una

[...] reflexión metafórica [...] sobre la experiencia de los inmigrantes en América [...]. Como americano de origen irlandés de Nueva Inglaterra, Ford podía entender perfectamente la carga de condescendencia con la que Ringo y Dallas son tratados por sus “respetables” compañeros de viaje. Como dice Ringo: “Supongo que no puedes salir de la cárcel y aterrizar en la sociedad en una misma semana”. Una de las ironías de *La diligencia* es que incluso sus personajes “respetables” difícilmente tendrían derecho a la respetabilidad en el Oeste; tanto si lo admiten como si no, todos son desterrados e inmigrantes en su viaje hacia el Oeste. Para Ford, tal vez el auténtico significado de su fábula moral sea la lucha del inmigrante por la respetabilidad en una sociedad WASP arrogante y hostil que tiene problemas para sobrevivir sin su ayuda, rodeada como está por unas amenazas apenas controlables de los subgrupos raciales.<sup>30</sup>

La reflexión acerca del “*American Dream*” es una constante a lo largo del género, que ha dado frutos que han oscilado desde el optimismo hasta la amargura, cuando la promesa de la nueva oportunidad se ha visto defraudada. Es por ello que el western está poblado de hombres y mujeres que han buscado desesperadamente la posibilidad de iniciar una nueva vida plena de sentido, un renacimiento que en el caso de la película de Ford se ve precedido por una bajada a los infiernos, la prostitución en el caso de Dallas y la culminación de la venganza en el caso de Ringo. El western ha reproducido en innumerables ocasiones similares uniones de marginados que consiguen superar juntos sus deficiencias y aliviar sus sinsabores, como por ejemplo en *Winchester 73* (*Winchester 73*, 1950), un filme que tiene no pocos ecos de *Stagecoach*. En este caso la pareja está constituida por el protagonista (encarnado por James Stewart), un hombre deseoso de matar al asesino de su padre, que resulta ser su propio hermano, y por la cabaretera Lola (Shelley Winters)<sup>31</sup>. Una vez consumado el ajuste de cuentas, una nueva vida en común se abre ante los dos personajes.

La concepción del Oeste como una tierra de libertad en la que el hombre y la mujer pueden dejar atrás su pasado, labrar su futuro, construirse a sí mismos y ser reconocidos en base a su capacidad de esfuerzo y a sus logros, tiene como lógico resultado que el binomio “chica buena” y “chica mala” intercambie sus papeles con frecuencia. De esta forma el western incide en la necesidad de ver más allá de las apariencias y de superar los prejuicios. Podemos encontrar ejemplos claros de ello en películas como *The Spoilers* (*Los usurpadores/Los saqueadores*, 1942) o *Colorado Territory* (*Juntos hasta la muerte*, 1949), en las que el protagonista (John Wayne en la primera y Joel McCrea en la segunda) deja de lado a la que considera una mujer fácil (Marlene Dietrich y Virginia Mayo, respectivamente) para fijarse en una muchacha honesta. Sin embargo, en ambas obras la fémina en cuestión traicionará sus expectativas: en *The Spoilers* la chica (Margaret Lindsay) resultará ser una estafadora y en *Colorado Territory* el personaje de Dorothy Malone venderá a su pretendiente, que estaba fuera de la ley, a cambio de una recompensa. *The Spoilers* se presenta, además como una película azeitada para su época, al afirmar en un momento de la acción que “Una mujer no tiene por qué estar lustrosa como una moneda recién acuñada. Las que cogen experiencia por el camino son las mejores para pasar la vida con ellas”, criticando el mito de que las mujeres se dividen entre las que son buenas para pasar el rato y las aptas para el matrimonio<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> McBRIDE, Joseph, *Tras la pista de John Ford*, Madrid, T & B Editores, 2004, p. 318.

<sup>30</sup> McBRIDE, *op. cit.*, pp. 319-320.

<sup>31</sup> El primer encuentro entre ambos recuerda a la escena inicial de *Stagecoach*: Lola es expulsada de la Dodge City por el sheriff (el famoso Wyatt Earp, interpretado por Will Geer), que no la quería allí durante la celebración del 4 de julio. Lin (Stewart) intenta interceder por ella, pero no tiene éxito.

<sup>32</sup> En la versión original: “A woman don’t have to wear a polish like a new dime just out of the mint. Them that picks up a little experience around the way goes just as good over the counter”.

## Las madres de la nación

[...] lo que interesa es lo que la heroína provoca, o mejor dicho, lo que representa. Ella es la causa, o más bien es la que inspira el amor o el temor en el héroe, pues es la preocupación que siente por ella la que le lleva a actuar de esa forma. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia<sup>33, 34</sup>

Ciertamente, la figura de la mujer en el western suele cumplir la función de acicate de la acción, encontrándose siempre o casi siempre detrás de las motivaciones del héroe. Como el protagonismo se vierte en éste, la mujer debe verse relegada a papeles secundarios. Y a menudo su rol se reduce a la mera categoría de comparsa, un personaje decorativo cuya presencia parece estar destinada únicamente a destacar el valor del principio masculino.

No obstante, a un nivel simbólico, la mujer posee una importancia capital. Su imagen, asociada a la institución de la familia, actúa en el western como símbolo de equilibrio, asentamiento y pacificación del territorio; “[...] la figura de la madre es [...] objeto de veneración: como depositaria de la tradición, principio de continuidad y de fuerza serena, casi ‘telúrica’.”<sup>35</sup> Y es que, además de erigirse como motor de la aventura, la mujer también orquesta su final. Esta cualidad “civilizadora” de las féminas queda perfectamente explicitada tanto en la literatura como en el cine:

La conversación en voz baja y la ausencia de humo de cigarrillos y de tacos de botas en las ventanas de la diligencia de Wingdam, demostraba bien a las claras que entre los pasajeros había una mujer. La tendencia de los mirones de las estaciones a congregarse ante la ventanilla, y cierta preocupación por el aspecto de las levitas, sombreros y cuellos, indicaba, además, que era bonita. El señor Jack Hamlin, sentado en el pescante, advirtió todo esto con una sonrisa filosóficamente cínica. No porque despreciara el bello sexo, sino porque descubría en él un elemento pérfido, cuya persecución solía desviar a la humanidad de los igualmente inciertos halagos del póker, de los cuales, conviene observar de paso, el señor Hamlin era un excelente profesional. (“Dos amigos”, Bret Harte)<sup>36</sup>.

Estaba pensando en Perry Rountree, que era mi compañero de fatigas antes de que le diera por casarse. En aquellos días, Perry y yo odiábamos todo lo que significaba tranquilidad. Íbamos de una parte a otra sin cesar, y en todas hacíamos sentir nuestra presencia. [...] Pero un día apareció esa Mariana Buenasnoches, y miró a Perry de reojo, y Perry se derritió como un helado a pleno sol. [...] Un día pasaba cerca del pueblo y vi algo que parecía un hombre en el pequeño jardín de una casita, regando unos rosales con una regadera. [...] No era Perry Rountree; al menos, no el [...] que yo había conocido: el matrimonio le había convertido en una especie de medusa coagulada. Mariana había perpetrado un homicidio. Perry no tenía mal aspecto, pero llevaba un cuello blanco, y zapatos, y se adivinaba en seguida que hablaba cortésmente, y pagaba impuestos, y mantenía el dedo estirado mientras bebía, lo mismo que un ganadero o un tipo de ciudad. El ver a Perry corrompido hasta aquel extremo me llenó de vergüenza. (“El camino solitario”, O’Henry)<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Traducción de: “[...] what counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance.” Salvo indicación *ad hoc*, las traducciones son mías.

<sup>34</sup> Palabras del director Budd Boetticher, recogidas en TUSKA, Jon, *The American West in Film. Critical Approaches to the Western*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1985, p. 224.

<sup>35</sup> ASTRE, Georges-Albert/HOARAU, Albert-Patrick, *El universo del western*, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 135.

<sup>36</sup> HARTE, Bret, *Relatos californianos*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1987, p. 119.

<sup>37</sup> AAVV, *Antología de novelas del Oeste (octava selección)*, Barcelona, Acervo, 1971, pp. 200-201.

Es por ello que a veces la presencia de la mujer resulta un tanto “molesta”, pues se supone que acaba con aquello que es divertido o que entraña algún riesgo<sup>38</sup>. Así es como deben interpretarse las reticencias de muchos personajes del western ante la llegada de damas a las regiones hasta entonces salvajes, pobladas únicamente por hombres.

Esta situación es especialmente evidente en aquellos westerns “fronterizos”, que desarrollan sus tramas en un punto situado a caballo entre el “salvaje Oeste”, de resonancias casi feudales, y la modernidad. Estas películas plasman el triunfo de la civilización sobre el salvajismo e interpretan la llegada de la mujer como la instauración de una sociedad más pacífica y más productiva, aunque también más mediocre y aburrida. Así, por ejemplo, *The Rare Breed (Una dama entre vaqueros, 1965)* muestra cómo una forastera (Maureen O’Hara) precipita una serie de cambios irreversibles en una sociedad hasta entonces cerrada y patriarcal, que se verán metaforizados en el deseo de la dama de empezar a criar ganado hereford en una Texas dominada por el omnipresente *longhorn*<sup>39</sup>. En *The Rare Breed*, por tanto, el semental apacible y sin cuernos sustituye al toro salvaje e indomable. El western está plagado de situaciones similares, como la aparición de la maestra en *My Darling Clementine (Pasión de los fuertes, 1946)*, que simboliza el principio del fin del vicio y la corrupción de la ciudad de Tombstone. Del mismo modo que transforma el entorno, la mujer también modifica y “domestica” al hombre del cual se enamora, alejándole de los peligros de la vida aventurera<sup>40</sup>. Y, en el caso en el que éste se trate de un marginado, ella será un factor esencial para su integración, como vimos a colación del estereotipo de la mujer redentora.

Puede afirmarse que la promesa de regeneración del Nuevo Mundo se hace carne en la mujer del western. Su presencia asegura el futuro de las tierras del Oeste y la continuidad de los valores patrióticos; no en vano gran parte del western se concibe como un género destinado al consumo familiar. Sin embargo, precisamente porque la mujer forma una parte muy importante de la misma esencia del país, su mirada también puede ser aprovechada para evidenciar lo que no funciona en los Estados Unidos. Aunque, según el tratamiento usual del género, “*Las mujeres y niños encogidos de miedo como telón de fondo de las guerras indias, luchas por la tierra, batallas entre forajidos y partidas al mando de sheriffs, pistoleros buenos y malos, legitiman la violencia de los hombres, ejercida para protegerles*”<sup>41</sup>, la imagen de la mujer también puede tomarse para expresar muchos de los padecimientos sufridos por la sociedad civil y para denunciar los fallos del sistema. A través del sufrimiento de la madre y de la esposa, algunos filmes recientes de trasfondo antibelicista como *Ride with the Devil (Cabalga con el diablo, 1999)* y *Cold Mountain (Cold Mountain, 2003)* han reflejado los aspectos más sanguinarios de la guerra y la futilidad de las palabras que la sustentan. Las féminas han servido también, sobre todo a partir de los años sesenta y setenta, como instrumento de crítica social, particularmente en lo que se refiere a la reivindicación de los derechos de las minorías<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Sin embargo, en el mismo cuento de O’Henry, el narrador acaba reconociendo que, pese a lo dicho, envidia a su amigo casado: “[...] cuando vi la mirada que aquella mujercita le dirigió a Perry al volverse y verle llegar sano y salvo al hogar... Bueno, en aquel momento se me ocurrió la absurda idea de que aquella mirada suya valía mucho más que todas nuestras diversiones, [...] y de que, de los dos, [...] el más tonto no era precisamente Perry Rountree.” (AAVV, *op. cit.*, p. 209).

<sup>39</sup> Su nombre (“cuernilargo”) viene dado por su extraordinaria cornamenta, que a veces puede llegar a medir 2’75 metros de punta a punta. El *longhorn* desciende de los bovinos andaluces llevados a México por los españoles, que se asilvajaron y evolucionaron hasta convertirse en uno de los animales típicos de Estados Unidos (lo mismo sucedería con los *mustangs*). La introducción de otras razas bovinas de crecimiento más rápido como la hereford hizo que el *longhorn* perdiera mucho terreno, aunque recientemente se está recuperando un poco debido a que su carne es más magra y sabrosa.

<sup>40</sup> Cuando conoce a su compañera ideal, el hombre inicia una nueva etapa de su vida. Esto es lo que sucede en la película *High Noon (Solo ante el peligro, 1952)*, en la que Gary Cooper abandona su profesión de *sheriff* al casarse.

<sup>41</sup> Traducción de: “*The women and children cowering in the background of Indian wars, range wars, battles between outlaws and posses, good gunmen and bad legitimize the violence men practice in order to protect them*”. TOMPKINS, Jane, *West of Everything. The Inner Life of Westerns*, New York (NY), Oxford University Press, 1992, p. 41.

<sup>42</sup> Uno de los ejemplos más representativos es la película de resonancias *hippies Soldier Blue (Soldado azul, 1970)*. Podemos encontrar una muestra temprana de la alianza entre los defensores de las minorías étnicas y los

Mención aparte merecen, no obstante, dos variantes femeninas muy determinadas y opuestas: la dama sureña y la india nativa. La primera, la elegante y pomposa dama del Sur, si bien otorga *glamour* a las películas en las que aparece, es representada de forma un tanto negativa. Estas señoritas, que visten a la moda de Londres o París y viven en grandes haciendas rodeadas de esclavos, personifican una etapa decadente y anticuada de la historia de los Estados Unidos. Evidentemente, es lógico que el cine presente a la pionera como madre espiritual de la nación y no a un personaje propio de una sociedad clasista, racista, de corte aristocrático y vinculada a su pasado colonial europeo<sup>43</sup>.

Muy distinto es el caso de la muchacha de raza india, nativa del territorio y por tanto genuinamente americana. Su personaje ha sido empleado por Hollywood para presentar la cara más benévola del indígena, presentado generalmente como un ser hosco, salvaje y a veces bestial. Es por ello que el cine ha sido más comprensivo hacia las relaciones entre hombre blanco y mujer india a la vez que ha condenado el caso inverso:

[...] si la relación involucra a un hombre blanco y a una mujer india, toda la aventura amorosa está envuelta de una aura romántica, aunque dicha relación esté maldita, y la mujer india deba morir, o bien a manos del villano (blanco o indio) o bien se sacrifique a sí misma para librar al hombre de la muerte o de la humillación – algunas veces por simple inconveniencia. [...] Esto, por supuesto, implica un sistema de valores basado en el género y la raza.

La suposición general de los realizadores de los tres primeros cuartos de siglo ha consistido en que el hombre tenía el rol dominante en las relaciones hombre-mujer, pero era impensable que un indio, aunque fuese hombre, pudiera dominar a una mujer blanca. Una mujer india –por lo general una “princesa”– podía entregarse a un hombre blanco, pero una mujer blanca nunca podía entregarse voluntariamente a un hombre indio. Por otra parte, un hombre blanco dominaría naturalmente a cualquier indio y a cualquier mujer, por lo que la seducción y/o el enamoramiento de una mujer india sería trágicamente romántica y provocativa, prohibida quizás, pero también por ello excitante.<sup>44</sup>

Así pues, los protagonistas masculinos entran en contacto con el universo del “piel roja” a través de la delicada y hermosa nativa, aunque este hecho no supone en absoluto una mirada inocente hacia las relaciones entre blancos e indios. Y es que la posesión de la “princesa india” no solamente evidencia el poder del hombre sobre la mujer y del blanco sobre el indio. También sirve, en caso de consumarse la relación, para enraizar al colono con el continente americano, a la vez que le vincula “[...] con una casa noble, digna y culta [...]. Y la realeza ha sido siempre uno de los objetivos inconscientes, pero omnipresentes, del inmigrante europeo.”<sup>45</sup>

---

movimientos de igualdad de la mujer en el western de 1950 *Devil's Doorway* (La puerta del diablo).

<sup>43</sup> Muy distinto es, sin embargo, cuando la dama se desvincula de su ambiente original y de su pasado, como ocurre en los westerns desarrollados durante o después de la guerra civil *Escape from Fort Bravo* (Fort Bravo, 1953), *The Horse Soldiers* (Misión de audaces, 1959) y *Gun Fury* (Fiebre de venganza, 1953).

<sup>44</sup> Traducción de: “[...] if the relationship involves a white man and an Indian woman, the whole affair actually carries a romantic aura about it, although that relationship is also doomed, and the Indian woman will die, either at the hands of a villain (Indian or white) or by her own hand to save the man from death or humiliation – or sometimes simply inconvenience. [...] This, of course, implies a gender – as well as race-based value system. The general assumption of filmmakers for the first three-quarters of a century of filmmaking has been that the male has the dominant role in a male-female relationship, but it was unthinkable that an Indian, even though male, might have dominance over a white woman. An Indian woman –usually a “princess”– could give herself to a white man, but a white woman could never give herself willingly to an Indian man. On the other hand, a white man would be naturally dominant over any Indian or any woman, so this seduction and/or love of an Indian woman is tragically romantic and provocative, forbidden perhaps, but therefore titillating.” KILPATRICK, Jacquelyn, *Celluloid Indians. Native Americans and Film*, Lincoln (NE), University of Nebraska Press, 1999, pp. 63-64.

<sup>45</sup> DELORIA, Vine, Jr., *El general Custer murió por vuestros pecados. Un manifiesto indio*, Barcelona, Barral, 1975, p. 9.

La *squaw* cinematográfica se presenta además como un icono *kitsch*, exhibiendo una belleza exótica pero casi siempre regida bajo los cánones occidentales. Hollywood ha empleado para la mayoría de sus incitantes nativas a actrices de diferentes procedencias y nacionalidades, pero indiscutiblemente blancas. Baste citar como ejemplos a Donna Reed en *The Far Horizons* (*Horizontes azules*, 1955), Debra Paget en *Broken Arrow* (*Flecha rota*, 1950) y *White Feather* (*Pluma blanca*, 1955), Sara Montiel en *Run of the Arrow* (*Yuma*, 1957), Elsa Martinelli en *The Indian Fighter* (*Pacto de honor*, 1955), Audrey Hepburn en *The Unforgiven* (*Los que no perdonan*, 1959) o Corinna Shoppe en *A Man Called Horse* (*Un hombre llamado Caballo*, 1970).

Las mujeres del western deben atesorar una serie de cualidades y de virtudes que las capaciten para ser consideradas "madres de la nación". O, dicho de otro modo, para ser dignas de casarse con el héroe en cuestión, cuando éste se presenta como depositario de una serie de valores beneficiosos para el país. El género, pues, muestra a estos personajes como modelos ejemplares para el espectador, de tal manera que una heroína que se precie de serlo enarbolará siempre los ideales de libertad, independencia e igualdad, y procurará la prosperidad y estabilidad de su familia, lo que redundará a su vez en la mejora de su entorno (región-país). Lógicamente, las mujeres inadecuadas serán aquéllas cuya conducta sea contraria al concepto de progreso. Así, el género demoniza a las féminas interesadas que fagotizan a sus amantes, buscan únicamente el enriquecimiento propio y perjudican a sus vecinos, empobreciendo las tierras del Oeste y frenando el "*American Dream*", como puede apreciarse en la ya mencionada *The Violent Men* (*Hombres violentos*, 1955). En lo que respecta al plano ideológico, podemos encontrar un buen ejemplo en el personaje de Emma (Mercedes McCambridge) de *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*, 1953), una mujer reprimida e intolerante que, espoleada por sus prejuicios y por sus complejos, desencadena una espiral de violencia. Fuera de este retrato de la patria en clave sentimental quedan, no obstante, algunas mujeres cuya inclusión puede resultar conflictiva o polémica. En este sentido, en el género son escasas las relaciones amorosas interraciales y, aunque las mujeres de origen indio, africano o latinoamericano (usualmente mexicanas) aparecen con frecuencia en roles secundarios, es extraño que se vinculen al héroe (blanco). De esta forma, el western refleja a Estados Unidos como una nación multicultural y multirracial, pero también da cuenta de la preeminencia del varón anglosajón blanco y protestante.

### Filmografía citada

- *Angel and the Badman* (*El ángel y el pistolero*; USA, 1946. James Edward Grant. B/N), con John Wayne, Gail Russell, Bruce Cabot y Harry Carey.
- *Bad Girls* (*Cuatro mujeres y un destino*; USA, 1994. Jonathan Kaplan. Color), con Madeleine Stowe, Mary Stuart Masterson, Andie MacDowell, Drew Barrymore y Dermot Mulroney.
- *Bandidas* (*Bandidas*; Francia-USA-México, 2006. Joachim Roenning y Espen Sandberg. Color) con Penélope Cruz, Salma Hayek, Sam Shepard y Steve Zahn.
- *La Belle et la Bête* (*La Bella y la Bestia*; Francia-Luxemburgo, 1946. Jean Cocteau. B/N), con Jean Marais, Josette Day, Michel Auclair, Nane Germon y Mila Parély.
- *Belle Starr/The Bandit Queen* (USA, 1941. Irving Cummings. Color), con Gene Tierney, Randolph Scott, Dana Andrews y Chill Wills.
- *Bend of the River* (*Horizontes lejanos*; USA, 1952. Anthony Mann. Color), con James Stewart, Julia Adams, Arthur Kennedy y Jay C. Flippen.
- *The Big Sky* (*Río de sangre*; USA, 1952. Howard Hawks. B/N), con Kirk Douglas, Dewey Martin, Elizabeth "Coyote" Threatt y Arthur Hunnicutt.
- *Der blaue engel* (*El ángel azul*; Alemania, 1930. Josef von Sternberg. B/N), con Emil Jannings, Marlene Dietrich, Rosa Valetti, Hans Albers y Kurt Gerron.
- *Blood on the Moon* (USA, 1948. Robert Wise. B/N), con Robert Mitchum, Robert Preston, Barbara Bel Geddes, Walter Brennan y Phyllis Thatcher.
- *Broken Arrow* (*Flecha rota*; USA, 1950. Delmer Daves. Color), con James Stewart, Debra Paget, Jeff Chandler, Jay Silverheels, Will Geer y Arthur Hunnicutt.

- *Devil's Doorway* (*La puerta del diablo*; USA, 1950. Anthony Mann. B/N), con Robert Taylor, Louis Calhern, Paula Raymond y Edgar Buchanan.
- *Die büchse der Pandora* (*La caja de Pandora/Lulú*; Alemania, 1929. B/N), con Louise Brooks, Fritz Kortner, Francis Lederer y Alice Roberts.
- *Carmen* (USA, 1915. Raoul Walsh. B/N), con Theda Bara, Einar Linden, James A. Marcus y Carl Harbaugh.
- *Carmen* (USA, 1915. Cecil B. De Mille. B/N), con Geraldine Farrar, Wallace Reid, Horace B. Carpenter, Pedro de Cordoba y William Elmer.
- *Carmen* (España-GB-Italia, 2003. Vicente Aranda. Color), con Paz Vega, Leonardo Sbaraglia, Joan Crosas, Antonio Dechent y María Botto.
- *Carmen Jones* (*Carmen Jones*; USA, 1954. Otto Preminger. Color), con Dorothy Dandridge, Harry Belafonte, Pearl Bailey, Roy Glenn y Olga James.
- *Cold Mountain* (*Cold Mountain*; USA, 2003. Anthony Minghella. Color), con Jude Law, Nicole Kidman, Renée Zellweger, Brendan Gleeson, Donald Sutherland y Natalie Portman.
- *Colorado Territory* (*Juntos hasta la muerte*; USA, 1949. Raoul Walsh. B/N), con Joel McCrea, Virginia Mayo, Dorothy Malone y Henry Hull.
- *Comanche Station* (*Estación Comanche*; USA, 1960. Budd Boetticher. Color), con Randolph Scott, Nancy Gates, Claude Akins y Skip Homeier.
- *Destry Rides Again* (*Arizona*; USA, 1939. George Marshall. B/N), con James Stewart, Marlene Dietrich, Brian Donlevy, Charles Winninger y Una Merkel.
- *Duel in the Sun* (*Duelo al sol*; USA, 1946. King Vidor. Color), con Jennifer Jones, Joseph Cotten, Gregory Peck, Lionel Barrymore, Walter Huston y Lillian Gish.
- *Escape from Fort Bravo* (*Fort Bravo*; USA, 1953. John Sturges. Color), con William Holden, Eleanor Parker, John Forsythe y William Demarest.
- *The Far Country* (*Tierras lejanas*; USA, 1955. Anthony Mann. Color), con James Stewart, Ruth Roman, Walter Brennan, Jack Elam y Royal Dano.
- *The Far Horizons* (*Horizontes azules*; USA, 1955. Rudolph Maté. Color), con Fred MacMurray, Charlton Heston, Donna Reed, William Demarest y Barbara Hale.
- *Forty Guns* (USA, 1957. Samuel Fuller. B/N), con Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Hank Worden, John Ericson y Dean Jagger.
- *Gun Fury* (*Fiebre de venganza*; USA, 1953. Raoul Walsh. Color), con Rock Hudson, Donna Reed, Lee Marvin, Phil Carey, Forrest Lewis y Neville Brand.
- *Hell's Hinges* (*Los pilares del infierno/Las bisagras del infierno*; USA, 1916. Charles Swickard y William S. Hart. B/N), con William S. Hart, Alfred Hollingsworth, Louise Glaum y Clara Williams.
- *High Noon* (*Solo ante el peligro*; USA, 1952. Fred Zinnemann. B/N), con Gary Cooper, Grace Kelly, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges y Katy Jurado.
- *Hondo* (*Hondo*; USA, 1953. John Farrow. Color), con John Wayne, Geraldine Page, Rodolfo Acosta, Lee Aaker, Ward Bond y Michael Pate.
- *The Horse Soldiers* (*Misión de audaces*; USA, 1959. John Ford. Color), con John Wayne, Willis Bouchey, William Holden, Hoot Gibson y Constance Towers.
- *The Indian Fighter* (*Pacto de honor*; USA, 1955. André de Toth. Color), con Kirk Douglas, Elsa Martinelli, Walter Matthau y Lon Chaney Jr.
- *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*; USA, 1953. Nicholas Ray. Color), con Sterling Hayden, Joan Crawford, Ernest Borgnine, Mercedes McCambridge y Ward Bond.
- *Jubal* (*Jubal*; USA, 1956. Color), con Glenn Ford, Ernest Borgnine, Felicia Farr, Rod Steiger, Charles Bronson y Valerie French.
- *The Last Wagon* (*La ley del talión*; USA, 1956. Delmer Daves. Color), con Richard Widmark, Felicia Farr, Tommy Rettig y Carl Benton Reid.
- *The Loves of Carmen* (*Los amores de Carmen*; USA, 1948. Charles Vidor. Color), con Rita Hayworth, Glenn Ford, Victor Jory, Ron Randell y Luther Adler.
- *A Man Called Horse* (*Un hombre llamado Caballo*; USA, 1970. Elliot Silverstein. Color), con Richard Harris, Dame Judith Anderson, Corinna Tsopei, Iron Eyes Cody, Jean Gascon y Manu Tupou.
- *Man without a Star* (*La pradera sin ley*; USA, 1955. King Vidor. Color), con Kirk Douglas, William Campbell, Claire Trevor y Jeanne Crain.
- *Marked Men* (*La fuerza de las circunstancias*; USA, 1919. Jack Ford [John Ford]. B/N), con Harry Carey, J. Farrell McDonald, Winifred Westover, Ted Brooks y Joe Harris.

- *Il mio corpo per un poker* (Italia, 1968. Nathan Wich [Piero Cristofani]. Color), con Elsa Martinelli, Vladimir Medar, Robert Woods, Francesca Righini y George Eastman.
- *The Missing* (*Desapariciones*; USA, 2003. Ron Howard. Color), con Tommy Lee Jones, Cate Blanchett, Evan Rachel Wood, Aaron Eckhart y Val Kilmer.
- *My Darling Clementine* (*Pasión de los fuertes*; USA, 1946. John Ford. B/N), con Henry Fonda, Linda Darnell, Victor Mature, Jane Darwell y Cathy Downs.
- *The Outcasts of Poker Flat* (USA, 1919. Jack Ford [John Ford]. B/N), con Harry Carey, J. Farrell McDonald, Cullen Landis, Gloria Hope y Victor Potel.
- *Paint Your Wagon* (*La leyenda de la ciudad sin nombre*; USA, 1969. Joshua Logan. Color), con Lee Marvin, Clint Eastwood, Jean Seberg, Harve Presnell y John Mitchum.
- *Rancho Notorius* (*Encubridora*; USA, 1952. Fritz Lang. Color), con Marlene Dietrich, Arthur Kennedy, Mel Ferrer y Lloyd Gough.
- *The Rare Breed* (*Una dama entre vaqueros*; USA, 1966. Andrew V. McLaglen. Color), con James Stewart, Maureen O'Hara, Harry Carey Jr. y Brian Keith.
- *Ride Lonesome* (*Cabalgar en solitario*; USA, 1959. Budd Boetticher. Color), con Randolph Scott, Lee Van Cleef, James Coburn, Karen Steele y Pernell Roberts.
- *Ride with the Devil* (*Cabalga con el diablo*; USA, 1999. Ang Lee. Color), con Tobey Maguire, Skeet Ulrich, Jeffrey Wright, Jewel y James Caviezel.
- *River of No Return* (*Río sin retorno*; USA, 1954. Otto Preminger. Color), con Robert Mitchum, Marilyn Monroe, Rory Calhoun y Tommy Rettig.
- *Run for Cover* (*Busca tu refugio*; USA, 1954. Nicholas Ray. Color), con James Cagney, Viveca Lindfors, John Derek, Jean Hersholt y Grant Withers.
- *Run of the Arrow* (*Yuma*; USA, 1957. Samuel Fuller. Color), con Rod Steiger, Ralph Meeker, Sarita Montiel, Brian Keith, Charles Bronson y Jay C. Flippen.
- *Shane* (*Raíces profundas*; USA, 1953. George Stevens. Color), con Alan Ladd, Jean Arthur, Jack Palance, Van Heflin y Brandon de Wilde.
- *Soldier Blue* (*Soldado azul*; USA, 1970. Ralph Nelson. Color), con Candice Bergen, Peter Strauss, Donald Pleasance, Jorge Rivero, Bob Carraway y John Anderson.
- *The Spoilers* (*Los usurpadores/Los saqueadores*; USA, 1942. Ray Enright. B/N), con Marlene Dietrich, Randolph Scott, John Wayne, Margaret Lindsay, Harry Carey y Richard Barthelmess.
- *Stagecoach* (*La diligencia*; USA, 1939. John Ford. B/N), con Claire Trevor, Thomas Mitchell, John Wayne, John Carradine, Louise Platt, Donald Meek, George Bancroft, Berton Churchill y Andy Devine.
- *Three Bad Men* (*Tres hombres malos*; USA, 1926. John Ford. B/N), con George O'Brien, Olive Borden, J. Farrell McDonald, Tom Santschi y Frank Campeau.
- *Three Godfathers* (*Tres padrinos*; USA, 1948. John Ford. Color), con John Wayne, Pedro Armendáriz, Harry Carey Jr., Mae Marsh y Ward Bond.
- *The Unforgiven* (*Los que no perdonan*; USA, 1959. John Huston. Color), con Burt Lancaster, Audrey Hepburn, Lillian Gish, Audie Murphy y Charles Bickford.
- *The Violent Men* (*Hombres violentos*; USA, 1955. Rudolph Maté. Color), con Edward G. Robinson, Barbara Stanwyck, Glenn Ford, Brian Keith y Dianne Foster.
- *Westward the Women* (*Caravana de mujeres*; USA, 1951. William A. Wellman. B/N), con Robert Taylor, John McIntire, Denise Darcel y Hope Emerson.
- *White Feather* (*Pluma blanca*; USA, 1955. Robert D. Webb. Color), con Robert Wagner, Jeffrey Hunter, Debra Paget, John Lund y Emile Meyer.
- *Winchester 73* (*Winchester 73*; USA, 1950. Anthony Mann. B/N), con James Stewart, Shelley Winters, Stephen McNally, Will Geer, Dan Duryea y Rock Hudson.
- *Yellow Sky* (*Cielo amarillo*; USA, 1948. William A. Wellman. B/N), con Gregory Peck, Anne Baxter, Richard Widmark y James Barton.