



El empoderamiento femenino en los personajes del cine clásico norteamericano (1945-1959): casos e ideología

Ricardo Jimeno-Aranda¹

Recibido: 15 de septiembre de 2017 / Aceptado: 28 de septiembre de 2017

Resumen. El artículo se centra en la cinematografía norteamericana clásica del periodo situado entre 1945 y 1959, analizando los casos singulares en los que puede hablarse de empoderamiento femenino. Dentro de un contexto sociopolítico eminentemente masculinizado, las tipologías hollywoodienses expresan de modo predominante una perspectiva masculina, pero este modelo general deja espacio para la aparición de casos aislados, tanto de cineastas, como de estructuras narrativas que avanzan un planteamiento de género a contracorriente. La revisión se detiene en determinados artífices de estas obras, y en particular en los géneros y temáticas en las que aparecen, notoriamente el western –con casos emblemáticos como *Johnny Guitar* (*id.*, Nicholas Ray, 1954), planteando a partir de su existencia una serie de efectos ideológicos significativos.

Palabras clave: Cine femenino; Empoderamiento femenino; Cine clásico norteamericano; Western clásico; Cine e ideología

[en] Women's empowerment in American classic movie characters (1945-1959): cases and ideology

Abstract. The article focuses on the classic American cinematography of the period between 1945 and 1959, analyzing the singular cases in which one can speak of women's empowerment. Within an eminently masculinized sociopolitical context, Hollywood typologies predominantly express a masculine perspective, but this general model leaves room for the emergence of isolated cases, both of filmmakers and narrative structures that advance a gender approach against the current. The review stops at certain artists of these works, and in the genres and themes in which they appear, notably the western - with emblematic cases like *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), raising from his existence of a series of significant ideological effects.

Keywords: Female cinema; women's empowerment; American classic cinema; classic western; ideology and cinema.

Sumario. 1. Introducción. 2. Mujeres empoderadas en el cine americano (1945-1960). Concepto y metodología. Cineastas recurrentes, estrellas con carácter y géneros prototípicos. 3. Mujeres empoderadas en el cine americano (1945-1960): cineastas recurrentes, estrellas con carácter y géneros prototípicos. 4. Mujeres empoderadas en el western. Ejemplos de análisis. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

¹ Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: rijimeno@ucom.es

Cómo citar: Jimeno Aranda. R (2017) El empoderamiento femenino en los personajes del cine clásico norteamericano (1945-1959): casos e ideología, en *Documentación de las Ciencias de la Información* 40, 55-72.

1. Introducción

La representación de la mujer en el cine de Hollywood desde el nacimiento de la industria y la consolidación de los géneros y del *star system* que dan carta de naturaleza al periodo clásico (aproximadamente desde 1920-1967), ha sido objeto de numerosos análisis desde la perspectiva de género y las teorías feministas a partir de los años setenta, partiendo de los estereotipos ya definidos tempranamente por Panofsky (1934) en su ensayo clásico *Style and Medium in the Motion Picture*, en que establecía la sencilla diferencia entre *Vamp* y *Straight Girl* (1947: 25).

La simplificación de estereotipos, que originalmente afectaba también a los personajes masculinos, tenía en el caso de los roles femeninos connotaciones claramente sexistas, que reproducían en definitiva los planteamientos dominantes del contexto social en cuanto a la cuestión de género, con un sentido moralista retrógrado o una elongación de la excitación del deseo del público masculino (Castejón Leorza, 2004: 306). En este sentido, y con evidentes matices, la representación femenina en el periodo clásico del cine americano –sin que exista además una nítida evolución a lo largo de las décadas– se mantiene genéricamente dentro de un canon común en el que la mujer se convierte en la identificación del deseo del espectador masculino heterosexual o en la encarnación de los valores familiares tradicionales. Particularmente, dentro de las películas cuya temática se ambienta respectivamente en su época contemporánea, la mujer actúa, en términos generales, en un plano de subordinación como representación del erotismo, complemento de las subtramas románticas o ama de casa y madre entregada.

En los llamados *women films* o en géneros que permiten de modo habitual el protagonismo narrativo de personajes femeninos –por ejemplo el melodrama–, las mujeres que dominan el relato y se sitúan en posiciones de poder equilibradas o superiores a las de los personajes masculinos son habitualmente personajes con connotaciones negativas que ejercen su poder en base a su capacidad de intriga o a su atractivo sexual y físico utilizado como herramienta social. Este tipo de personajes son además castigados en el relato, reforzándose la idea de que las mujeres que detentan el poder o el control representan simbólicamente una desviación del orden moral y social natural. En el caso contrario, en los conflictos dramáticos protagonizado por lo que Panofsky definía como "chicas honradas", los roles femeninos corresponden a las típicas heroínas románticas o mujeres-víctima que hacen frente a una situación de dominio y que están claramente ligadas con la herencia de la literatura folletinesca del siglo XIX. El caso ejemplar sería el perfil complejo, que aglutina todos los modelos citados, de Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming *et al.*, 1939).

A partir de la Segunda Guerra Mundial, el rol de la mujer en la sociedad, y dentro del ámbito laboral cambia. En los trabajos desarrollados casi exclusivamente por hombres se produce la incorporación femenina y además por primera vez la equiparación de salarios (Vidaurreta Campillo, 1978:157). Pero a partir de estas mismas fechas, en el contexto sociopolítico se introduce un factor de

signo opuesto. La Guerra Fría provoca en la sociedad una fiebre anticomunista que deriva en un repliegue ideológico. En concreto, en la industria del cine, los efectos de la Caza de Brujas hacen estragos entre los sectores más avanzados y comprometidos socialmente. Desde un punto de vista social, y también moral, impera el *american way of life* más tradicional. Todo ello no produce precisamente el caldo de cultivo idóneo para la aparición unívoca de unas representaciones cinematográficas con un planteamiento progresista concreto, y en particular desde un enfoque de género, lo que hace más insólitos los casos en los que se muestra. Dentro del campo cinematográfico, la tendencia hacia el realismo social que puede observarse en los primeros años de posguerra (1945-1948) se diluye a partir de los efectos negativos del *macartismo*, que comenzarán a notarse a partir de 1947. El código Hays, con un amplio planteamiento misógino en fondo y forma, actúa como censura efectiva de distribución, especialmente en temas morales, desde 1934 y sigue así mismo vigente (lo estará hasta 1967).

No obstante, entre 1946 y 1959, periodo limitado en su inicio por el fin de la guerra y en su final por la eclosión del cine independiente y el final de la Caza de brujas, existen algunos modelos peculiares de estudio dentro del cine americano en que –a contracorriente del canon general–, las protagonistas de los relatos se convierten en modelos de empoderamiento femenino. Estos casos son a un tiempo insólitos y significativos porque son anteriores a la irrupción del nuevo cine americano a comienzos de los sesenta, y por tanto ajenos todavía a la influencia de las nuevas olas europeas. Del mismo modo, en este periodo, todavía no se ha dejado sentir el poso de las nuevas corrientes intelectuales de carácter progresista y feminista que eclosionarían también en los años sesenta.

El presente artículo está dirigido precisamente a rastrear las desviaciones – infrecuentes, digámoslo ya– que se producen sobre este modelo general eminentemente masculinizado teniendo en cuenta algunos casos singulares del cine clásico de posguerra (1945-1960) en que las mujeres representan roles dominantes, no solo por su peso narrativo dentro del relato, sino porque desempeñan funciones principales en términos de poder, función o profesión situándose en términos de equivalencia, superioridad o ambivalencia con respecto a los roles masculinos, sin que esa situación del personaje tenga de modo exclusivo connotaciones sexuales (es decir el clásico estereotipo de *vamp* de los años 30 que evolucionará luego al de *femme fatale* en el periodo de esplendor del *film noir*). El estudio de estos casos, de los roles femeninos empoderados y de sus características y sus relaciones con otros personajes, permitirá establecer determinadas tipologías y conclusiones sobre la perspectiva de género (singular, dados los casos) de la cinematografía americana entre 1945 y 1960.

2. Mujeres empoderadas en el cine americano (1945-1960). Concepto y metodología. Cineastas recurrentes, estrellas con carácter y géneros prototípicos

Para definir el concepto de “empoderamiento femenino” en relación con el contexto filmico del periodo clásico, se han considerado aquellos personajes de mujer cuyo empoderamiento no está asociado a una dominación sexual o a un

carácter manipulador porque se construye en base a su profesión, habilidad o cualidades para manejarse en su contexto habitualmente masculino es prácticamente inexistente en el cine de este periodo, pero también aparece. Dejando al margen el modelo general, se han considerado como casos de empoderamiento femenino o *women's empowerment*² dentro del relato, las tipologías que cumplen alguna o varias de las siguientes características, que pueden aislarse –aunque no son incompatibles–, del poder ejercido en base a dicha dominación sexual o erótica sobre los personajes masculinos (como sería el caso habitual de la *vamp* o de la *femme fatale*). El índice para valorar el grado de empoderamiento femenino se ha elaborado a partir de los Principios de Empoderamiento de las Mujeres (WEP)³ establecido por la ONU, adaptando los siete principios generales al relato audiovisual clásico, por lo que han sido reducidos a cuatro que unifican y contextualizan las principales características:

- a) El personaje femenino tiene autoconciencia de sus derechos y reivindica la igualdad.
- b) Desarrolla una profesión liberal e independiente: médico, abogado, profesor, etc.
- c) Realiza tareas habitualmente desempeñadas por personajes masculinos.
- d) Ejerce el liderazgo sobre un equipo o grupo en un ámbito tradicionalmente masculino.

A partir de esta definición de mujer empoderada, se ha procedido a revisar el tratamiento de los personajes femeninos en más de setecientos films representativos del periodo –concretamente 712 títulos de nacionalidad norteamericana–, de diversos géneros, autores y tendencias, comprendidos entre el año 1946 y el año 1959 atendiendo en exclusiva a los requerimientos establecidos sobre el modelo definido de empoderamiento femenino, teniendo siempre como condición general que ese personaje tenga un peso relevante en la narración, que su presencia no sea meramente anecdótica, y que su empoderamiento no venga asociado a su condición de *femme fatale* dominante, con múltiples ejemplos dentro de la corriente *noir*, o de objeto sexual, modelo que podría hallarse también con cierta frecuencia.

El resultado de la revisión, sin pretender una exhaustividad estadística pero sí una conclusión clara en cifras, arroja datos incontestables sobre la predominancia masculina en las narraciones y sobre la permanencia de los estereotipos aludidos. No obstante, ofrece algunos casos singulares que muestran roles de mujer empoderada en el sentido de la tipología de personaje definida. Igualmente se vislumbra una eliminación de los roles tradicionales de “mujer fatal” –especialmente numerosos entre 1946 y 1952–, a medida que avanza la década de los cincuenta, cuyo desgaste también tiene que ver con el ocaso del *film noir*. De

² En base al concepto acuñado en la Conferencia Mundial de las Mujeres de Naciones Unidas, celebrado en Pekín (1995).

³ Los principios pueden encontrarse en la web de las Naciones Unidas: <http://weprinciples.org/> consultado el 9 de septiembre de 2017.

las obras revisadas, en 51 pueden observarse roles femeninos con cierta dosis de empoderamiento en base a la profesión desarrollada en el relato, su iniciativa o dirección de la narración y capacidad de resolución de los conflictos presentados frente a los hombres, o en algún caso especialmente aislado por su conciencia política de género. Se han incluido también algunos ejemplos insólitos, que si bien pueden diferir de la idea estricta de empoderamiento, ofrecen una indudable mirada de género sobre conflictos sociales del periodo, como los films realizados por Ida Lupino; o el caso excepcional, por el carácter *outsider* y clandestino del film *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, Herbert Biberman, 1954), en el que una mujer lidera una huelga política. Del resto de títulos tenidos en cuenta, contabilizando entre paréntesis algunos que introducen personajes femeninos célebres que van desde Juana de Arco –en las dos versiones del periodo, *Juana de Arco* (*Joan of Arc*, Victor Fleming, 1948) y *Saint Joan* (Otto Preminger, 1957)– hasta Molly Brown – presente como personaje secundario en *El hundimiento del Titanic* (*Titanic*, Jean Negulesco, 1953)–, la división por géneros es muy similar y en ningún caso supera las decena de ejemplos en cada área temática, con una única excepción dentro del western. Se hallan así siete ejemplos dentro del melodrama o del drama; otros siete en la comedia; nueve dentro del *thriller* y cinco en el cine de aventuras. El caso aparte –aparentemente paradójico– es el del western con dieciocho ejemplos, un modelo de empoderamiento dentro de un género muy concreto, que analizaremos con más detenimiento.

3. Mujeres empoderadas en el cine americano (1945-1960): cineastas recurrentes, estrellas con carácter y géneros prototípicos

Si se analiza el grupo de films que integran personajes femeninos empoderados puede observarse que la aparición de muchos de los modelos que contienen una mirada femenina más avanzada –sería prematuro hablar de feminismo–, se encuentren ligados de forma aislada a algunos nombres propios de la industria del cine, tanto autores (directores/as y guionistas), como especialmente determinadas actrices, muchas de ellas con el suficiente poder en la industria como para elegir y definir los roles interpretados. De hecho, buena parte los roles de mujeres empoderadas existentes en esta etapa están interpretados, con muy pocas excepciones, por un reducido grupo de estrellas: Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck, Joan Crawford, Maureen O'Hara o Marlene Dietrich.⁴ Si se habla de directoras, debe emplearse el singular, pues únicamente Ida Lupino, que había obtenido previamente la fama como actriz, desempeña un rol activo como realizadora, siempre en el campo de la serie B y de los films independientes, concretamente los de su propia empresa Emerald Productions, creada junto con su

⁴ Marlene Dietrich y Barbara Stanwyck, junto con otras estrellas como Greta Garbo o Mae West, ya habían interpretado modelos de empoderamiento en los años treinta, aunque con la nota común de caer, con matices, en el estereotipo de mujeres fatales, a veces con trasfondo de buenos sentimientos, como sufridas madres. Véase el caso ejemplar de Marlene Dietrich en *La Venus rubia* (*Blonde Venus*, Josef von Sternberg, 1932) como cantante de cabaret agresiva con los hombres, y al mismo tiempo madre preocupada de un niño enfermo.

marido Collier Young (Douglas Sanderson, 2009: 339). Sus películas introducen de modo único temáticas sociales y femeninas. No obstante, en el cine de Lupino el enfoque femenino, absolutamente pegado a la realidad, atiende más a una problemática social del periodo que se visibiliza, que a la construcción de roles dominantes que representen dicho empoderamiento. En concreto destacan su primer film como directora *Not Wanted* (1949)⁵, que muestra como trama principal el argumento verdaderamente insólito en la época de una adolescente que hace frente a un embarazo no deseado, aunque finalmente tenga al bebé y lo dé en adopción (el aborto, absolutamente anatemizado, nunca se menciona); y *Outrage* (1950), que cuenta el caso de una joven violada y la incomprensión que sufre por parte de su entorno. La nota común dentro de la exclusiva mirada femenina y de las temáticas abordadas es la tendencia a un desenlace condescendiente, más encaminado a la redención cristiana que a la reivindicación de la igualdad de género, aunque evidentemente deba tenerse en cuenta el enfoque pionero de la cineasta⁶.

Atendiendo al perfil estricto de empoderamiento femenino definido en el epígrafe anterior, la excepción a la regla, con la introducción de roles que incluyen la autoconciencia de género y de derechos y su reivindicación, viene asociada de modo directo al director George Cukor⁷ y a la guionista Ruth Gordon⁸ en tándem con su marido, Garson Kanin, autores de tres films que incluyen ese modelo de mujer de forma exclusiva. Katharine Hepburn, epítome de la personalidad feminista del periodo, espejo de la mujer moderna y empoderada, encarna dos de esos roles en *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, 1949) y *La impetuosa* (*Pat and Mike*, 1952), formando pareja con Spencer Tracy; y Jean Simmons interpreta al tercero en *La actriz* (*The Actress*, 1950), biografía de la propia Ruth Gordon, también coprotagonizada por Tracy. La primera de estas películas, *La costilla de Adán*, muestra un modelo absoluto de empoderamiento. La abogada Amanda Bonner, interpretada por Hepburn, explicita un discurso feminista continuo y es el único personaje del periodo que cumple de modo expreso y sin fisuras las cuatro características establecidas: tiene conciencia de sus derechos y reivindica permanentemente su igualdad y la del resto de las mujeres con los hombres del relato (particularmente con su marido, también abogado, encarnado por Spencer Tracy), desarrolla la profesión de abogada al máximo nivel y además se encarga del caso de una mujer que ha disparado contra su marido adúltero, y dirige un bufete en Nueva York, en el que hay tanto mujeres como hombres. La perspectiva sobre el personaje en el film tiene una dualidad casi paradójica. Por un lado, su

⁵ Co-firmada por Elmer Clifton, que dejó el rodaje una vez iniciado.

⁶ También extendido a su faceta como actriz, cuando encarna a la periodista, respetada en igualdad de condiciones que sus compañeros masculinos, del diario que se sitúa en el centro de la trama de *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, Fritz Lang, 1956).

⁷ Referente del *women's film* y con la fama de ser el mejor director de actrices de Hollywood, demostró una sensibilidad especial a la hora de abordar la perspectiva femenina en su cine desde sus películas de los años treinta, especialmente en *La gran aventura de Silvia* (*Sylvia Scarlett*, 1935) y *Mujeres* (*Women*, 1939), hasta el broche de su filmografía: *Ricas y famosas* (*Rich and Famous*, 1980).

⁸ También actriz además de dramaturga, que ganó en celebridad en su madurez y obtuvo el Oscar a la mejor actriz de reparto por su papel en *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968).

condición profesional e ideológica es asumido con naturalidad por el resto de personajes, pero al mismo tiempo el conflicto del film, y la fuente de la comicidad, tiene también por objeto el carácter feminista del personaje, visto con un distanciamiento ocasionalmente paródico, aunque respetuoso. Si bien el film concluye con una planteamiento un tanto crítico sobre las pretensiones del personaje (gana el juicio en base a un enfoque de género, pero sufre una broma de su marido que pone la pone en evidencia), es cierto que como apunta Molly Haskell (1975: 25), el film plantea un equilibrio en las relaciones de género entre los protagonistas muy difícil de hallar en el periodo, que llega a plantear incluso una situación inversa de superioridad de la mujer al poder representar de modo ambivalente –y sin carácter de farsa– el rol típicamente femenino pero también el masculino, algo que el hombre a la inversa no puede (Kaplan, 2000: 426). Esta idea general es extrapolable en exclusiva a otro de los films citados, *La impetuosa*⁹. El personaje interpretado por Katharine Hepburn en este film supone la culminación de un modelo de empoderamiento asociado a la imagen de la actriz en algunas películas previas, sobre todo de la década de los treinta, y se encuentra en la base de otros personajes del género como los encarnaría, de modo más dulcificado, Doris Day sobre todo en la década de los sesenta¹⁰. Con algo menos de intensidad, la actriz encarna a una deportista competitiva en *La impetuosa*¹¹, que se convierte en una destacada visibilización del papel de la mujer en el deporte, a modo casi de catálogo, pues en la película participan muchas deportistas reales de diferentes disciplinas. Estos tres ejemplos simbolizan como dentro de la comedia es donde los roles de femeninos empoderados aparecen de un modo más nítido y más consciente, que admite incluso la crítica social a la sociedad, siempre sutil. Este ámbito, en el que los conflictos de lucha de género o sexo nutren buena parte de las tramas, permite una visión equilibrada de los roles masculinos y femeninos, lo que no obstante pocas veces rompe la barrera de los tópicos sexistas.

Otros modelos singulares y aislados dentro de otros géneros muestran el contrapunto al planteamiento masculinizado desde ópticas más leves. Por ejemplo, dentro del *thriller* o del melodrama, los estereotipos aludidos desde las primeras páginas del artículo suponen el grueso de la representación femenina, pero algunos casos dejan un leve espacio a la incorporación femenina a la acción. En el caso del *thriller*, el empoderamiento es relativo, pues si se aíslan los personajes (numerosos) de *femmes fatales* asociados a connotaciones perversas que convierten a todos los hombres a su alcance en víctimas (Millán, 2009: 10), son muy escasos los roles de mujeres que lideren, por ejemplo, la investigación dentro de la trama. Y en cualquier caso, su labor detectivesca es officiosa y no profesional, por lo que los

⁹ Aunque Molly Haskell hable también de otro film realizado durante la guerra: *Tener y no tener (To Have and Have Not)*, 1944) de Howard Hawks. De hecho, el cine de Howard Hawks si que introduce tradicionalmente modelos de pseudo-empoderamiento o de empoderamiento del que el más representativo es probablemente el de Rosalind Russell en *Luna nueva (His Girl Friday)*, 1940), aunque su constante es retratar siempre modelos femeninos independientes.

¹⁰ Aunque aparezca por primera vez, todavía en la década de los 50, en *Confidencias a medianoche (Pillow Talk)*, Michael Gordon, 1959), primera comedia del célebre tándem formado por Day y Rock Hudson.

¹¹ Curiosa traducción castellana del título original de explícito sentido machista, circunstancia que se repetirá con frecuencia en otros ejemplos del artículo.

personajes se ven siempre complementados por roles masculinos, habitualmente policías o detectives, que les sirven de apoyo oficial. Es el caso del personaje de Jane Wyman, actriz metida a investigadora en *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, Alfred Hitchcock, 1950) o del de Lucille Ball, seleccionada para servir al mismo tiempo de anzuelo y de detective por Scotland Yard, en *El asesino poeta* (*Lured*, Douglas Sirk, 1947). Dentro del género no aparecen mujeres empoderadas en un sentido profesional. El planteamiento de género habrá que buscarlo, por la perspectiva eminentemente femenina de sus relatos, en dos films de John Cromwell: particularmente en *Sin remisión* (*Caged*, 1950), un *women's thriller* adaptado de su propia novela por Virginia Kellogg, que se introduce en el mundo de las cárceles de mujeres e introduce toda suerte de tipologías femeninas desde la profesionalidad hasta el sadismo (desde la alcaidesa, pasando por las funcionarias de prisiones y prisioneras), considerada uno de los films más avanzados en proponer una mirada exclusivamente femenina sobre la ley y el derecho (Bouclín, 2009: 23); y *Prisionera de su pasado* (*The Company She Keeps*, 1951), escrita por la guionista Ketti Frings, que narra la relación entre una ex-convicta y una asistente social. En la frontera entre el film noir y el melodrama, aparecen algunos ejemplos contados de personajes femeninos empoderados en modelos aparte, que representan tipologías de mujer complejas, trazadas con una mirada adulta que las dota de independencia y humanidad dentro de relaciones amorosas equilibradas, como sucede en los casos de Joan Crawford en *Daisy Kenyon* (*id.*, Otto Preminger, 1947) y de Gloria Grahame en *En un lugar solitario* (*In a Lonely Place*, Nicholas Ray, 1950). En ambos casos, la consideración de rol femenino no responde tanto a un planteamiento dominante, sino a una mirada moderna sobre los conflictos sentimentales, que equilibra dentro del relato el peso de mujeres y hombres y lanza una mirada adulta sobre la narración.

Según se avanza hacia terrenos más exóticos en base a la ambientación del relato (tanto en tiempo como en espacio), y en un plano paralelo al del western, aparecen mujeres empoderadas en un sentido estricto en el seno del cine de aventuras. Como ocurrirá con el western, se trata de un modelo temático esencialmente masculinizante, que tiende además a la representación de perfiles masculinos viriles y dados a la acción, pero que incluye también (muy ocasionalmente) perfiles femeninos similares, estos poseen las mismas características. El caso más intenso es sin duda el de *La mujer pirata* (*Anne of the Indies*, Jacques Tourneur, 1951), que constituye un caso insólito en la época (Coma, 1994: 158), al proponer como protagonista a una mujer que desempeña la función de capitán de navío y de líder del grupo de corsarios, si bien abocada a un destino trágico y tutelada por varios hombres veteranos que actúan como consejeros y confidentes. La importancia desde la perspectiva de género del film viene dada por la constitución del personaje, alejado de cualquier tópico femenino –representado por otro personaje del film, encarnado por Debra Paget–. El capitán Anne Providence (Jean Peters) actúa sin que su género sea conocido por sus enemigos –lo que la equipara perfectamente con cualquier pirata masculino, aunque su condición sexual cause sorpresa al ser revelada–. Del mismo modo, Anne resulta diestra diestro en el campo de la acción y de la violencia, pero inexperta en áreas teóricamente más proclives a la mujer según el canon del periodo (también desde luego el de la época en que se ambienta el film, en torno al

siglo XVIII), como la seducción amorosa (Coma, 1994: 19). No obstante, la relevancia es el hecho nominal de que exista el rol, pues como defiende Claire Johnston en su artículo *Feminity and the Masquerade: Anne of the Indies* (1990), el personaje es visto en este sentido en la línea del mito del "niño salvaje", incluso haciéndose hincapié en su analfabetismo, pero el planteamiento sirve también para romper (pese a ciertas connotaciones negativas) la imagen esperable de la mujer en el cine de aventuras, destinada siempre o casi siempre a un papel de consorte. En un sentido mimético, menos desarrollado por estar subordinado narrativamente al personaje de Errol Flynn, Maureen O'Hara encarna a otra mujer pirata "Spitfire" Stevens –"Polvorilla Stevens" según el doblaje– en *La isla de los corsarios* (*Against All Flags*, George Sherman, 1952), obra de título original casi anarquista que reproduce un modelo de personaje que la misma actriz multiplicaría normalmente en el western. Debe citarse también otro caso culminante pero diferente, encarnado de nuevo por Katharine Hepburn, en un título mítico. La misionera Rose Sayer de *La reina de África* (*The African Queen*, 1951) es la traslación matizada de los papeles que había encarnado para Cukor. En este caso, su empoderamiento no viene de la posibilidad de intercambiar su rol por un personaje masculino, lo que hace más valioso el modelo. El personaje conserva su idiosincrasia femenina, alejada en principio de las rutinas de la sabana africana, pero su dominio sobre el personaje masculino (al que da vida Humphrey Bogart) se producirá por una vía de toma del control activo sobre la aventura. Bogart resuelve la parte técnica del peligroso viaje en lancha por un río bajo la amenaza de las tropas alemanas –el film se ambienta en la Primera Guerra Mundial–, pero Hepburn toma el mando estratégico y emocional. Su comportamiento es el de un adulto/a frente al de un niño, el de la superioridad intelectual frente a la fuerza bruta. Entre ambos desarrollan una relación "profesional" y sentimental progresivamente equilibrada. La aventura abre muestra ejemplos de un empoderamiento femenino en el campo del cine de acción, verdaderamente insólito e infrecuente, pero será en el western donde aparezca de un modo más repetido e intenso.

4. Mujeres empoderadas en el western. Ejemplos de análisis

Como explicábamos con respecto al cine de aventuras, la tónica general del western americano de los años 40 y 50 es masculina, como lo venía siendo desde sus primeros modelos en los años veinte hasta su consolidación al final de la década de los treinta. En muchos casos, incluso en la mayor parte, los roles femeninos dentro del western ni siquiera se encuentran al mismo nivel de presencia en pantalla o de equilibrio narrativo que dentro de otros géneros, siendo en la mayor parte de las ocasiones subordinados a los masculinos. En este sentido, los estereotipos se repiten, pudiéndose tomar como modelo el film canónico que establece la edad adulta del género: *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939). Dentro de una galería de personajes que sigue los esquemas clásicos, pero que se ve psicológicamente enriquecida, existen dos tipos de mujer: la prostituta (encarnada por Claire Trevor) y la madre honrada (interpretada por Louise Platt), con los matices añadidos de que en este caso, se trata de una "mala mujer" de buen

corazón y de una "buena mujer" un tanto estirada, que irán desarrollando sus cualidades positivas según avance el metraje, estando en cualquier caso subordinadas a la voluntad de los diversos personajes masculinos.

Este modelo, con sus variaciones y matices, será el que se repetirá de forma sistemática dentro del género del oeste en el periodo clásico. A menudo, los estereotipos de corista, esposa, pionera o india (no existen muchos más) serán complementos añadidos a la trama principal protagonizada de forma general por hombres, y su intensidad narrativa variará pudiendo llegar a ser meramente anecdótica, episódica o testimonial, o intervenir en el relato. Los roles femeninos son abiertamente secundarios y en ocasiones vacíos de contenido –con la única pretensión de introducir una trama romántica–. Otro dato a tener en cuenta es que dentro del género, la mayor parte de las coprotagonistas no son grandes estrellas, sino actrices de segundo nivel. Es decir, la importancia de los roles está definida también por quién los interpreta.

Pese a su codificación genérica habitual y a su imaginería claramente masculina el western, quizá simbólicamente el más trascendente del cine americano clásico (Fernández Valenti, 2017: 60), es al mismo tiempo el que reproduce con más frecuencia tipologías de mujer empoderada en las décadas de los cuarenta y los cincuenta (Astre y Hoarau, 1974: 134). Esta circunstancia no es inédita, puesto que sin ánimo de realizar un repaso exhaustivo pueden hallarse ya ejemplos en fechas muy tempranas: la oscurecida serie de cortometrajes protagonizados por la cowboy Texas Guinan¹² realizados en la década de los años diez, como por ejemplo *The Gun Woman* (Frank Borzage, 1918). Dentro del estudio efectuado, aparecen dieciocho obras en que alguno o varios personajes femeninos representan modelos de empoderamiento no solo en términos narrativos o de presencia en pantalla, sino de cumplimiento de funciones tradicionalmente masculinas en un escenario de conflictos violentos, que pueden corresponderse con el modelo propuesto, adaptado lógicamente a las reglas del género.

Los tres casos más reseñables, tanto por intensidad del empoderamiento femenino como por la valía y representatividad de las películas, son en un lugar prioritario *Johnny Guitar* (*id.*, Nicholas Ray, 1954); *Forty Guns* (Samuel Fuller, 1957)¹³ y *Encubridora* (*Rancho Notorious*, Fritz Lang, 1952). El caso de mayor intensidad, en el que el empoderamiento femenino se produce de modo evidente, es *Johnny Guitar* (*id.*, Nicholas Ray, 1954). En esta película insólita, el engranaje argumental responde a un esquema tópico del género –el enfrentamiento entre dos bandos en conflicto por un territorio–, con la circunstancia sorprendente en el contexto de que los personajes enfrentados son dos mujeres que ejercen el poder sobre sus respectivos grupos, siendo ambas empresarias, e igualmente hábiles en el manejo del revólver (cuestión fundamental para la supervivencia y el dominio, habitualmente reservada a los hombres). Vienna (Joan Crawford) es la dueña de un bar enfrentada a Emma (Mercedes McCambridge), ganadera y propietaria del banco, que pretende expulsarla de sus tierras. El film introduce una trama

¹² Actriz y cowboy que trabajó entre 1917 y 1933 en más de cincuenta films, en muchos de ellos interpretando el rol de vaquera y pistolera.

¹³ Película no estrenada comercialmente en España aunque emitida por televisión y editada en DVD con el título *Cuarenta pistolas*.

romántica, de especial intensidad, entre Vienna y Johnny Guitar¹⁴ (Sterling Hayden), que se amplía al forajido Dancing Kid (Scott Brady), particular apodo no exento de simbolismo, enamorado de Vienna y amor no correspondido de Emma. En cualquier caso, dentro de las relaciones sentimentales entrecruzadas, los dos personajes femeninos dominan la situación. Los personajes masculinos son pasivos con respecto a la acción sentimental y con respecto al conflicto social del relato, lo que puede derivarse al resto de personajes masculinos secundarios, sometidos a la voluntad de las dos protagonistas, desde el sheriff del pueblo, pasando por el cacique principal, brazo derecho de Emma, la banda de forajidos, o los empleados de Vienna. El mismo atuendo de los personajes plantea una imagería andrógina, muy poco habitual en el Hollywood de la época: Joan Crawford viste durante la mayor parte del relato como un hombre (camisa y pantalones, más la cartuchera de la pistola) y lleva el pelo corto. Mercedes McCambridge¹⁵ lleva vestido, pero un modelo austero, también con cartuchera, y un cabello también corto. Incluso no deja de ser simbólico, como desposeimiento de las características femeninas que una determinada escena –después de un funeral–, al montar a caballo y liderar una partida de jinetes vengativos, todos vestidos de negro, su tocado femenino se caiga al suelo, permaneciendo el personaje descubierto durante todo el relato. En definitiva, el film introduce un halo fantástico e irreal, *féerico* en palabras de François Truffaut¹⁶, y como explica Javier Coma es quizá ese planteamiento insólito de género, ese mundo extraño regido por mujeres el que dota al film de su extraña fuerza narrativa:

“El hecho de que dos mujeres, Vienna y Emma, exhibieran la máxima fortaleza y que los hombres –de Kid a Johnny, de McIvers al marshal– mostraran, en comparación, acusada debilidad, contribuía decisivamente a la esotérica fascinación de una obra valientemente guiada, mediante las búsquedas de lo insólito, hacia las profundidades espirituales de la realidad”. (Coma, 1992: 94).

Johnny Guitar, por la forma de estructurar el relato y de presentar a los personajes y sus relaciones, es quizá el único de todos los ejemplos que lleva el empoderamiento femenino de los personajes hasta el final, sin limitarlo ni proponer un distanciamiento casi paródico por el resto del elenco masculino, hasta el punto de proponer –incluso en la relación amorosa– un intercambio de roles. Explica Marga Lobo (una de las escasísimas críticas cinematográficas de la época, particularmente en España, por cierto) que:

¹⁴ Curiosamente, el film toma el nombre del protagonista masculino pese a que el relato gire en torno a Vienna, lo que permitiría preguntarse si se trataba de una estrategia publicitaria para no ahuyentar a un público acostumbrado a los héroes masculinos.

¹⁵ La misma actriz desarrollo en el drama épico con aires de western *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956), un rol muy similar como poderosa terrateniente acostumbrada a imponer su voluntad y a ser obedecida por todos los personajes, hombres y mujeres del relato, incluyendo los interpretados por Rock Hudson y James Dean.

¹⁶ “François Truffaut, más tímido y frío que Ray, lo asoció con Jean Cocteau y lo calificó de “féerique”, adjetivo de ardua traducción a nuestra lengua: no valen del todo ni mágico, ni onírico, ni fantástico, aunque las tres palabras abarquen su sentido último, sintetizable como “irreal”. (Marías, 2004).

“Los tan famosos westerns psicológicos de los años sesenta no han llegado a serlo tanto como este análisis brutal, lúcido, impetuoso y sensitivo de Johnny Guitar y de Vienna, extraña pareja en que los papeles de hombre y mujer se ven intercambiados con frecuencia”. (Lobo, 1975: 38).

El intercambio de papeles en cuanto a género llega a su cénit en el duelo final, protagonizado por las dos protagonistas del relato, en un caso insólito en el western clásico¹⁷, en que ambas se retan en un duelo definitivo. Es cierto que en una secuencia previa es el personaje masculino, Johnny Guitar, el que salva in extremis a Vienna de la horca, pero incluso la idea también infrecuente de la posibilidad del ahorcamiento de una mujer, da la medida de su ambivalente consideración genérica dentro de la comunidad, incluso entre sus enemigos, que también aceptan a otra mujer –Emma– como líder. En cualquier caso, Lobo va más allá planteando un logro en el equilibrio entre géneros a partir de ese reconocimiento apuntado:

“Su auténtica victoria [la de Vienna] es la de lograr que el hombre-niño la acepte no solo como mujer sino como representación del “otro”, que Johnny rompa su aislamiento y se identifique con ella” (Lobo, 1975: 38).

Forty Guns es un caso insólito como film en sí, más allá de la propia elaboración del personaje femenino, encarnado por Barbara Stanwyck, debido a su extrañísimo planteamiento narrativo y visual, casi delirante en sus presupuestos:

“Ningún otro cineasta –ni siquiera el propio Fuller- se ha atrevido jamás a sobrepasar su desfachatez demencial, su recusación de la verosimilitud o del naturalismo como criterios de valoración o de construcción de la obra de arte; es por tanto un caso límite, un film-frontera, ejemplar único y aún palpitante, deslumbrante, vigente, del extremo al que ha llegado el cine.” (Marías, 1980: 31).

La mujer del film, jinete al frente de los cuarenta pistoleros a los que alude el título, domina el territorio como terrateniente ganadera. La pulsión entre la femme fatale y el personaje de tragedia griega que se trasluce del perfil del personaje queda parcialmente anulada por la distancia irónica cuasi paródica con que Fuller entrega el relato, en un planteamiento sin paralelismo alguno en el periodo, que casi anticipa la postmodernidad. El personaje queda definido por la letra de la canción que actúa como leit-motiv del film:

*“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,*

¹⁷ Habría que esperar por lo menos a los años setenta, concretamente a *Las petroleras* (*Les pétroleuses*, Christian-Jacque, 1971) para encontrar un enfrentamiento entre mujeres empoderadas en el western, si bien con un agudizado elemento paródico y erótico, protagonizado por Claudia Cardinale y Brigitte Bardot.

*no son más que marionetas en sus manos*¹⁸.

La diferencia con respecto a *Johnny Guitar*, como ocurrirá en otros casos, es que si bien el personaje femenino cumple los requisitos para el empoderamiento social, la perspectiva de la película es eminentemente masculina. El punto de vista corresponde de modo expreso al forastero que llega y resuelve el conflicto en el territorio disparando sobre la mujer para liberarla de su captor. Las posibles connotaciones negativas del personaje de Barbara Stanwyck¹⁹ quedan en entredicho por la propia ambigüedad moral del relato. El ejercicio de su empoderamiento es tan intenso que literalmente todos los hombres del relato son "marionetas en sus manos" como explica el verso de la canción. Es cierto, que el planteamiento misógino impide cualquier atisbo de mirada feminista. En cuanto el personaje pierde su poder y se ablanda, su condición femenina tradicional resurge, como si el orden moral estuviera roto por la excentricidad de dicho empoderamiento femenino. No obstante, el film continúa siendo uno de los ejemplos más viscerales y atípicos de la ruptura de los códigos narrativos tradicionales en el cine del periodo, como explica Miguel Marías relacionando la película con otras de las obras reseñadas al hablar de "uno de los westerns más abstractos e irrealistas, más fantasmagóricos y líricos junto con *Johnny Guitar*, *Encubridora* y *Una pistola al amanecer*²⁰" (Marías, 1980: 32). En este sentido, el personaje se sitúa por encima de la consideración sencilla de femme fatale, para encarnar a una especie de supermujer con connotaciones casi de deidad. Su sola mención provoca miedo y respeto. El "valor" genérico de dicha circunstancia insólita es que ese poder casi omnímodo no deriva de la condición sexual del personaje sino de sus características sociales.

El rol de Barbara Stanwyck en *Forty Guns* constituye la exaltación casi delirante de uno de los modelos más repetidos en los casos de empoderamiento femenino dentro del western: el de la mujer emprendedora, habitualmente terrateniente ganadera o aspirante a serlo, que domina el grupo masculino y ostenta las mismas habilidades en el campo de la acción que los hombres del relato. La propia Stanwyck lo había interpretado ya en un film estéticamente mucho menos relevante, *La reina de Montana* (*Cattle Queen of Montana*, Allan Dwan, 1954), pero con la característica singular de que aquí el personaje tiene unas connotaciones exclusivamente positivas y sin sombra de ambigüedad. Lo llamativo del film, desde un punto de vista sociológico, es que durante gran parte de la narración los únicos personajes activamente positivos son una mujer –que dispara, cabalga y se vale por sí misma, como dirá en varias ocasiones, llegando a ser ella quien salve la vida del protagonista en un momento dado–, un indio (educado en la universidad en un curioso detalle, aunque eso implique la asunción de su

¹⁸ Letra de la canción "High Ridin' Woman", leit motiv del film, compuesta por Harold Adamson (letra) y Harry Sukman (música).

¹⁹ Barbara Stanwyck es una de las estrellas más habituadas a representar roles de mujer empoderada, también dentro del western desde el ejemplo citado, pasando por *Unión Pacífico* (*Union Pacific*, Cecil B. De Mille, 1939), en la que interpreta a una conductora de trenes; pasando por otros títulos de los años cincuenta como *The Furies* (Anthony Mann, 1950).

²⁰ *Great Day in the Morning*, Jacques Tourneur, 1956.

colonización) y un viejo. Los personajes marginales (las minorías o grupos teóricamente “débiles” dentro de la perspectiva de la época) son los que encarnan los valores éticos, mientras que los negativos corresponden a los sectores teóricamente respetables de la sociedad. Otros casos intermedios dentro de esta tipología de “ranchera empoderada” se hallan con elementos de ambigüedad moral (corregidos normalmente al final al someterse a los héroes masculinos) en los personajes interpretados por Alexis Smith y Jeanne Crain en *Montana (id., Ray Enright y Raoul Walsh, 1950)* y *La pradera sin ley (Man Without Star, King Vidor, 1955)*.

El tercero de los films citados al inicio del epígrafe que plantea un perfil de empoderamiento femenino matizadamente diferente y significativo es *Encubridora (Rancho Notorious, Fritz Lang, 1952)*. El rol desempeñado en este título por Marlene Dietrich, Altar Keane, representa precisamente el desarrollo literal de una trayectoria de empoderamiento insólito (de prostituta o chica de salón a propietaria y protectora dominante de un grupo de forajidos), que dejando al margen el planteamiento ético o moral e incluso la perspectiva de género en un sentido estricto, vuelve a representar un caso intensamente infrecuente dentro de las estructuras narrativas del Hollywood clásico. El personaje de Altar no representa tampoco una *femme fatale*, más bien es un ejemplo cumbre –como ocurría con Stanwyck en *Forty Guns*–, de una transfiguración de la deidad, combinación sublimada de un mito erótico y uno maternal, y extensión de las “mujeres malas de buenos sentimientos” interpretadas por Marlene Dietrich en los años 30; idea esta última ya apuntada por Coma (1992: 150).

Otra de las tipologías femeninas es la que se halla en el seno de estructuras narrativas con un acusado planteamiento pasional y con ecos de *film noir*, que permiten el desarrollo de roles femeninos más ricos. En esta tipología, el personaje femenino no ejerce un poder dominador sobre otros personajes masculinos desde un punto de vista social (sí ocasionalmente desde uno estrictamente sexual), pero se enfrenta a él en un plano de igualdad en el campo de la violencia o la habilidad dentro del contexto. Es el caso de Rio McQueen, el personaje interpretado por Virginia Mayo en *Juntos hasta la muerte (Colorado Territory, Raoul Walsh, 1949)*, cuya pasión por el protagonista masculino y su capacidad equivalente en cuanto a la supervivencia en un territorio hostil (conocimiento del terreno, habilidad para cabalgar, disparar, etc.) le llevan a enfrentarse a las fuerzas de la ley en el desenlace. Un caso análogo es el de Pearl Chavez (Jennifer Jones) en *Duelo al Sol (Duel in the Sun, King Vidor, 1946)*, joven impulsiva dominada por tres hombres, pero que finalmente protagonizará el apasionado y violento duelo final –una secuencia muy conocida y memorable dentro del imaginario cinematográfico–. Ambos personajes comparten además la característica de ser mestizas y de representar ecos de *femme fatale* diluidos por diferentes circunstancias del relato. El hecho de que el desenlace sea trágico en ambos casos, mantiene ese simbólico castigo para las mujeres aventuradas por desvíos insólitos dentro del relato clásico.

Otra tipología más evidente incluye a los personajes históricos femeninos, habitualmente de forajidas o pistoleras elevadas a la categoría de mitos de la fundación nacional estadounidense, pese a sus discutibles dedicaciones, cuyos

perfiles son glosados en varias obras²¹. No obstante, en un planteamiento absolutamente opuesto al visto hasta ahora, también se introducen puntualmente como modelos de empoderamiento los relatos sobre las pioneras. No se trata aquí de personajes más o menos extravagantes dentro del contexto que ejercen acciones prototípicamente masculinas en el campo de la violencia, sino de una visión épica del empoderamiento femenino –vista siempre con paternalismo–, pero que en definitiva homenaja el perfil de las *pioneers* americanas. Es decir, el desarrollo del relato presenta mujeres con características asimilables a sus desempeños tradicionales en el género pero los pone en una situación de peligro y superación que les exige realizar trabajos o acciones impropias del canon femenino del periodo. El caso más evidente es el clásico *Caravana de mujeres* (*Westward the Women*, William A. Wellman, 1951), que se centra en un episodio real de la historia del oeste: las caravanas de carretas formadas por mujeres que acudían a territorios sin civilizar habitados solo por hombres. En este sentido, a la peripecia habitual del recorrido de una caravana (con toda clase de peligros) se une la ironía peculiar de la relación entre el rudo guía (Robert Taylor) y las integrantes del convoy, que introduce un planteamiento bastante misógino. En la misma línea claramente imitativa y de menor valor estético-narrativo, situada además dentro de la serie B, nos encontramos con *Brigada de mujeres* (*The Guns of Fort Petticoat*, George Marshall, 1957), en la que un grupo de mujeres deben hacer frente a los indios, mientras se encuentran sitiadas en un poblado fronterizo. Dentro de ese planteamiento de la épica colonizadora en femenino, optando por una visión individual frente a la colectiva, y en un tono abierto de comedia puede hallarse el caso del film *La novia salvaje*²² (*Many Rivers to Cross*, Roy Rowland, 1955). La película presenta una clara dicotomía entre el empoderamiento (entendido como autonomía para la supervivencia en un territorio hostil) y el mito del ingenuo salvaje. La protagonista, interpretada por Eleanor Parker, criada en un ambiente masculino, se comporta como un chico, y es hábil cazando, guiándose por el bosque o defendiéndose de los indios; no sabe nada de la vida social refinada, aunque su único objetivo reiterado durante todo el film es casarse, y hacerlo con el protagonista (Robert Taylor), un trampero independiente. El personaje femenino, un tanto insólito, que dispara mejor que cualquier hombre y salva la vida al protagonista en diversas ocasiones, es decidido y busca imponerse a sus compañeros masculinos, terminando por salirse con la suya. No obstante, en el fondo, el relato no deja de mostrar a una mujer cuyo único fin (obsesivo además) es el matrimonio, pese a que deje claro también que la causa no es la dependencia sino únicamente la voluntad obstinada.

El último caso propuesto ofrece un modelo completamente diferente a los anteriores. *La pelirroja indómita* (*Strange Lady in Town*, Mervyn Le Roy, 1955), en el que el personaje femenino (Greer Garson) se superpone a los hombres del relato pero no por sus habilidades violentas, sino por su educación y su profesión de médico. En este sentido la mirada femenina representa la racionalidad en un

²¹ *La bella de Montana* (*Montana Belle*, Allan Dwan, 1952) o *Doris Day en el Oeste* (*Calamity Jane*, David Butler, 1953).

²² Nueva traducción castellana con evidentes connotaciones misóginas y esclarecedoras de un título mucho más ambiguo o genérico.

mundo primitivo, aunque el peso fundamental del conflicto se vea representado por el cliché de la lucha de sexos, al ser el coprotagonista masculino también médico. No obstante, la película sí que introduce un discurso feminista, si bien edulcorado y limitado, que anticipa en varias décadas la trama argumental, también desarrollada en el oeste, de la serie televisiva *La doctora Quinn (Dr. Quinn, Medicine Woman, Beth Sullivan, 1933)*. La protagonista –que además rompe otro tabú al encarnar a una mujer en plenas facultades físicas y profesionales a los cincuenta años–, desarrolla toda una galería de habilidades profesionales y demuestra pronto que es capaz de superar a su rival masculino (curando la ceguera a un niño o una crisis nerviosa a una mujer violada). Además el film incluye otro personaje femenino relativamente empoderado. La hija del médico rival (Lois Smith) representa un modelo pionero de *tomboy*, viste como un chico, dispara y cabalga, aunque sus intereses sean eminentemente románticos. La relación con la doctora –de ahí las limitaciones aludidas– no representa para ella una visión genérica sobre el progreso femenino (o solo muy tímidamente) sino un sustituto maternal y una especie de consejera amorosa y de vestuario refinado.

El western en general, muestra así en los años cuarenta y cincuenta, un minoritario pero significativo ejemplo de empoderamiento femenino en el relato, hasta el punto de superponerse a otras temáticas dentro de este enfoque. El planteamiento se irá haciendo más profundo a medida que avance la apertura ideológica dentro del cine de los años sesenta y setenta, pese a lo cual siga existiendo una importante brecha de género, incluso más acusada en la vertiente crepuscular del género, que en los modelos aludidos del periodo clásico.

5. Conclusiones

La aproximación desde un enfoque de género a la cinematografía americana clásica del periodo estudiado (1945-1959) alumbra indiscutiblemente un planteamiento de preponderancia de los cánones tradicionales de representación en cuanto a los roles masculinos y femeninos, que es en definitiva la traslación de un contexto social equivalente en cuanto a la conciencia de los autores o artífices de las películas y las expectativas del público al que van dirigidas.

No obstante, a partir de los modelos revisados, puede establecerse también que frente al planteamiento dominante, sin que tengan un carácter de representatividad proporcional, y resultando más bien aportaciones cualitativas con cierta significación, existen modelos narrativos aislados que presentan determinadas características de empoderamiento femenino.

Analizando la naturaleza de dichos modelos, se observa tempranamente la escasez de obras que puedan considerarse sin matices, como autoconscientes de un enfoque feminista o de reivindicación de posiciones de género. Las obras escogidas representan más bien, desde el punto de vista de su generación, desviaciones aisladas correspondientes a autores (Ida Lupino, Ruth Gordon, George Cukor) o artífices en diverso grado de autoría, como los intérpretes (Katharine Hepburn) singulares.

Desde el punto de vista del contenido temático, la llamativa circunstancia de que el empoderamiento surja en géneros alejados de la descripción de la sociedad

contemporánea para ubicarse en narrativas históricas y de acción –como el western, simboliza precisamente el propio extrañamiento a su realidad social coetánea de perfiles femeninos vistos principalmente como casos extravagantes (*Johnny Guitar*, *Forty Guns*). En este sentido, y con muy pocas excepciones, el empoderamiento femenino en términos de ejercicio del poder, de la profesión o de acciones desempeñadas habitualmente por hombres, resulta ridiculizado limitadamente desde la farsa (*La costilla de Adán*), castigado en el drama o el conflicto (el caso evidente del film noir, pero también del western). El castigo puede ser definitivo (la muerte, o la prisión) si el empoderamiento deviene en megalomanía o manipulación o contraviene a la moral (*Encubridora*), pero puede ser mitigado si el personaje femenino se doblega finalmente ante el dominio del hombre (*Forty Guns*, *Montana*).

El valor de la representación, en cualquier caso, y sin que se pretenda ningún enjuiciamiento moral descontextualizado de los films, se obtiene precisamente por al dotar de relevancia la simple existencia de dichos modelos a contracorriente, al margen de su deriva final en el relato (impuesta muchas veces por la propia censura, contra la voluntad de los autores). Pese a sus connotaciones, a su extrañamiento, o precisamente por él, resulta revelador que esos modelos existan precisamente bajo la presión del modelo imperante. El reconocimiento de esa posibilidad, la plasmación filmica de dichos personajes, estaba abriendo en realidad la puerta al despertar de la conciencia del público sobre ese mismo hecho. La interrelación de doble sentido entre la propia realidad y el cine, su influencia recíproca (dado además el impacto incomparable con otras manifestaciones culturales del espectáculo cinematográfico en ese periodo) estaba funcionando como la punta de lanza para la transformación social que se iba a producir en la sociedad americana en las décadas siguientes.

6. Bibliografía

- Astre, Georges-Albert y Hoarau, Albert-Patric, (1997): *El universo del western*, Madrid, Fundamentos,
- Bouclin, Suzanne (2009): “Women in Prison Movies as Feminist Jurisprudence”, *Canadian Journal for Women and the Law*, vol. 21, nº 1, pp.19-34.
- Castejón Leorza, María (2004): “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, en *Berceo*, nº 147, pp. 303-327.
- Clemente Fernández, María Dolores (2007): "Mujeres del Far West. Estereotipos femeninos en el cine del oeste", *Área Abierta* nº 17. Madrid: Editorial Complutense
- Coma, Javier (1992) : *Diccionario del western clásico*, Barcelona: Plaza Janés.
- Coma, Javier (1994): *Diccionario del cine de aventuras*, Barcelona: Plaza Janés.
- Douglas Sanderson, John (2009): “Ida Lupino, productora independiente y pionera en Hollywood”, en Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Francisco Javier (eds.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 339-348.
- Haskell, Molly (1975): *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Londres: New English Library.
- Johnstone, Claire (1990): “Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies”, en Johnstone, Claire (Ed.), *Psychoanalysis and Cinema*, Londres: Routledge, pp. 64-72.

- Kuhn, Annette (1982): *Women's Pictures. Feminism an Cinema*, Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Latorre, José María (2013): "Alma en suplicio", en *Dirigido por*, nº 435.
- Lobo, Marga (1975): "Ciclo Nicholas Ray", en *Dirigido por*, nº 20.
- Fernández Valenti, Tomás (2017): "Pacifismo y venganza", en *Dirigido por*, nº 480.
- Marías, Miguel (1980): "Los westerns de Samuel Fuller", en *Dirigido por*, nº 71.
- Marías, Miguel (2004): "Medio siglo de Johnny Guitar", en *El Cultural*.
- Millán, María Jesús Rosado, (2009): "La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano", *Prisma Social*, nº 3, diciembre, pp. 1-35.
- Panofsky, Erwin, (1947): "Style and Medium in the Motion Picture", en *Critique*, vol. I, nº 3.
- Vidaurreta Campillo, (1978): "Madurez industrial: guerra y condición femenina", en *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 4, octubre-diciembre, pp. 147-170.