

desde el cine



LO CURIOSO ES QUE CREAS
QUE PUEDES CONTROLAR MI IMAGEN.

SOY TOTALMENTE DE HIERRO.

“Soy totalmente de hierro”
Anuncios espectaculares
México, D.F.
2000

Pistoleras, renegadas y modelos. Mujeres en el *western* de la década de los noventa

Márgara Averbach

1. El *western*, género¹ de hombres

En la amplia bibliografía sobre el *western*, uno de los géneros cinematográficos y literarios más típicamente estadounidenses, existen muchas sistematizaciones e interpretaciones sobre la narración, los recursos y las figuras heroicas que lo caracterizan. Los críticos (y los espectadores) están de acuerdo en que se trata de un género literario y cinematográfico muy esquematizado, en el que las escenas se repiten constantemente (por ejemplo, en muchísimos *westerns* hay una escena de póquer o un duelo en la calle).

Esta tendencia a la repetición ritual explica que críticos como Leslie Fiedler (desde la literatura); Martin Lefebvre o Philip French (desde el cine) apelen a esquemas para explicar los mecanismos internos del *western*. En este artículo, si bien pienso apelar a las ideas de French y Lefebvre, voy a basarme sobre todo en la propuesta de Fiedler para tratar de analizar la aparición de personajes femeninos en un corpus de *westerns* que, con una o dos excepciones, pertenecen a la década de los noventa.

Tanto Lefebvre, Wright y French como Fiedler (y también cualquier espectador de *westerns* clásicos sin demasiado bagaje crítico) están de acuerdo en que los personajes femeninos son muy poco frecuentes en este género cinematográfico y literario. En general, se

¹ Aquí utilizo la palabra "género" en el sentido de género literario o cinematográfico, como en las combinaciones de género de terror, el género policial, etc. Es muy difícil encontrar un reemplazo a esa palabra y quiero aclarar a qué me refiero con ella en el contexto de estudios en los que en general, la palabra "género" tiene otro sentido.

trata de relaciones humanas entre hombres. Fiedler habla de la amistad homoerótica de sus parejas protagónicas (el Llanero solitario y Toro, Ojo de Halcón y Chingchagcook en *El último de los mohicanos* de Fenimore Cooper, entre otros) y Lefevbre, del grupo de profesionales de la violencia que emprende su última misión (como en *Los imperdonables* de Eastwood, para dar un ejemplo reciente). La mujer está casi ausente (con algunas excepciones que analizaremos más tarde).

Todos los críticos coinciden en que el *western* presenta la visión occidental maniquea de un mundo dividido según una oposición binaria clásica (que Lefevbre complejiza un poco en su artículo sobre la imagen del indio): naturaleza *vs.* civilización o en todo caso, dos civilizaciones enfrentadas, una más "primitiva", representada por el indio que vive del otro lado de la frontera y una que tal vez sea conveniente llamar "europea" representada por la vida en las ciudades del Este de los Estados Unidos.

En el *western* clásico, que Fenimore Cooper inauguró literariamente en su serie de novelas comúnmente conocida como *Leatherstockings Tales*,² el héroe es el guía de la civilización europea en el lugar donde se desarrolla la acción, es decir, la frontera. Es un hombre blanco, solo, que muchas veces se ha criado en el lado "salvaje" de la frontera, entre los indios. Este héroe no puede integrarse a la vida "civilizada" y si alguna vez decide abandonar su existencia natural, pierde su categoría de héroe instantáneamente. Para Fiedler, en el verdadero *western* eso no sucede y el héroe elige siempre el lado "salvaje", natural de la frontera, que simbólicamente representa los valores "puros" y "simples" que corresponderán a los Estados Unidos como idea utópica y que se enfrentaría a los valores "corruptos" de Europa decadente.

La visión de Fiedler es más interesante para este estudio porque ese crítico da a la mujer un papel importante dentro del esquema dialéctico binario del género. Para Fiedler, en el *western*, así como el indio representa la naturaleza pura, la mujer es la representante de la civilización del Este, la civilización "europea" y lo es, aunque no esté presente como personaje. Cuando el héroe huye de esa civilización

² La serie abarca en cuatro novelas la vida completa del héroe, Natty Bumppo, que recibe varios nombres indios: *Deerslayer*, *Leatherstockings*, *HawkEye*. La más conocida de las novelas es *El último de los mohicanos*.

(siempre relacionada con lo complejo y lo corrupto, antivalores que se oponen a lo simple y lo puro en el esquema), huye de la mujer hacia el refugio de la "indianidad": a nivel de argumento huye de la mujer (que quiere casarse con él y que acepte un rol social en la civilización occidental, por ejemplo "marido" o "padre de familia"), y elige en cambio la amistad masculina del indio (que no le obliga a compromiso alguno y no pone límites a su libertad individualista con leyes, normas y responsabilidades). En consecuencia:

1. El héroe es el típico héroe adolescente estadounidense (se niega a crecer, a ser un adulto socialmente hablando).

2. La oposición binaria individuo *vs.* sociedad está pensada con un signo positivo en el individuo, representado por el héroe, y uno muy negativo en la sociedad, cuyos valores defiende la mujer.

3. El héroe es héroe porque es un individualista a ultranza, un hombre solo capaz de arreglárselas a solas, un hombre que rechaza la ley y prefiere la justicia por mano propia, que entiende a la naturaleza pero no a los grupos de personas.

4. La mujer es el peligro extremo para el héroe: ella puede convertirlo en no-héroe, hacerle perder su soledad, es decir su calidad de diferente y único, de salvador de otros, de especial.

5. En el esquema, las tribus indias y el amigo indio del héroe no representan sociedades distintas con leyes distintas: por el contrario, son la anarquía, el individualismo absoluto, que el héroe desea y que está desapareciendo.

6. El héroe es paradójico: su actividad como guía de la civilización trabaja contra sí mismo. Cuando la civilización llegue a los sitios a los que él la lleva, él se quedará sin refugio, sin amigos, sin esperanzas.

En el *western* que acabo de describir (muy brevemente), la mujer tiene poco papel. En todo caso, es una excusa que dispara la venganza del protagonista (por ejemplo, en casos en los que el héroe estuvo casado y alguna persona, banda o tribu, mató a su amada, asesinato que lo impulsa al heroísmo individualista, es decir, a la soledad) o un premio al heroísmo que marca el fin de la cualidad heroica del personaje (si acepta el premio, dejará de ser el héroe y se terminará la narración).

Los ejemplos del caso en que la mujer muerta desata la venganza del héroe y su conversión en tal son innumerables pero podríamos nombrar, entre otros, *Last Train from Gun Hill*. Se podría decir, parodiando la terrible frase de Sherman, que en el *western* la única mujer buena es

la mujer muerta ya que cuando vive, el papel principal de la mujer es el de antagonista, el de instrumento de tentación. Uno de los ejemplos más conocidos es *A la hora señalada (High Noon)*, en el que la esposa del *sheriff* no comprende los valores de su marido y trata de convencerlo de que no cumpla con lo que, dentro de la película, es su rol heroico y su deber. En general, la mujer no comprende el individualismo del héroe y por lo tanto, lo socava. No está de acuerdo con su código anti-ley, anti-restricciones sociales. Esto la transforma en instrumento de debilidad y corrupción, como puede verse en las novelas de Fenimore Cooper donde Judith casi arruina el futuro heroico de Nattu Bumppo como guía de blancos.

Sin embargo, el *western*, como muchos de los llamados "géneros populares", es flexible y tiene una vida mucho más larga y fértil de los que se pensaba. El esquema básico ha variado y se ha modificado varias veces como puede verse en artículos que clasifican a los *westerns* cronológicamente, como el de Martin Lefebvre.

En los últimos tiempos, películas como *Rápida y Mortal*, *Perseguidas* y series como *Dr. Quinn* han puesto a la mujer en el centro de ese género. El hecho, de por sí novedoso, de que un tipo de relato tan esencialmente masculino haya aceptado heroínas, es notable y vale la pena analizarlo con cuidado. Es necesario aclarar, sin embargo, que la aparición de personajes femeninos en el rol central no significa que estos *westerns* estén cambiando el esquema básico que acabo de discutir. Pero si no lo cambian, tienen que adaptarlo de alguna forma al personaje femenino o, en todo caso, adaptar la idea de mujer a un esquema en que la mujer es una excusa, un premio o el enemigo. Ambas estrategias son interesantes y dicen mucho sobre el lugar de la mujer en este fin de siglo.

2. Una precursora. Primera estrategia

La idea de una protagonista femenina para el *western* no es nueva, por supuesto. Para mantenernos dentro del cine, voy a analizar la película de Elliot Silverstein, *Cat Ballou*, de 1965, con Jane Fonda en el papel principal, aunque por supuesto no se trata del primer ejemplo ni del único. Hubo intentos interesantes, con Barbara Stanwick en el papel protagónico, pero la elección de *Cat Ballou* para este análisis tiene que ver con la estrategia que se utilizó para solucionar el problema que puede causar un personaje femenino en el centro de un géne-

ro cuya base ideológica tiene que ver con valores a los que ese mismo género llama "masculinos".

Por otra parte, habría que aclarar que el *western* se cuenta en muchos medios y, fuera del cine y la literatura, tuvo una gran importancia a nivel de las series televisivas. Si bien la mayor parte de las series sigue el esquema clásico (*El Llanero solitario*, *Bonanza*, *El hombre del rifle*), por lo menos en una, *Valle de pasiones*, la mujer aparece como jefa de grupo (sólo por la muerte del marido, por supuesto). Esta centralidad es relativa, claro, porque gran parte de los capítulos tenían como protagonistas a los hijos del personaje de Barbara Stanwick y según la tradición, al igual que en *Bonanza*, *El Llanero* y *el Hombre del rifle*, ninguno de los hombres de *Valle de pasiones* está casado. Todos, incluso los que cumplen el rol de padres (por ejemplo, el dueño de la Ponderosa) son hombres solos.

Cat Ballou es un *western* impuro. Desde la primera escena está planteado como comedia musical. Ambos términos de la fórmula ("comedia" y "musical") están fuera de lugar para el *western* clásico (en general trágico y serio) y en cambio, son géneros cinematográficos en los que el personaje femenino suele estar en el centro de la acción. La película de Silverstein no es un musical (las canciones son pocas y no son los personajes mismos los que cantan) ni una comedia pura, pero es una mezcla de ambos géneros con el *western*. La mezcla es parte de la estrategia para poner a Cat como heroína de la historia. En la primera escena, los dos juglares narradores (Nat King Cole y Stubby Kaye) establecen una mediación en cuanto a la narración misma, aumentada por el hecho de que todo lo que se cuenta, excepto el final, será en realidad un largo *raconto*.

El personaje de Jane Fonda está dominado por una tensión clásica entre la idea tradicional de "mujer" (un ser débil, frágil, pasivo, inocente desde el punto de vista sexual, cuyas únicas armas son el llanto, la seducción y el ruego, y que necesita ayuda de un campeón para salir del paso) y la idea de una mujer como jefa de una banda de hombres (fuerte, decidida, inteligente, capaz de matar, la "mujer de acero" de la canción de Nat King Cole, *They'll never make her cry*). El guión de Walter Newman (sobre la novela de Ray Chanslor, nominado al Oscar como guión adaptado de otro medio) no resuelve nunca esta tensión y se limita a oscilar entre un polo y otro.

Lo interesante es la *forma* en que oscila. El guión utiliza la idea "tradicional" para producir simpatía por el personaje (por ejemplo,

en la escena del tren que lleva a Cat al Oeste, sus actos están dictados por un sentimentalismo inocente, típica característica femenina según la idea "tradicional"; característica que vuelve a expresarse en la relación con el padre y el peón indio). La conversión de Cat en una mujer del otro polo, es decir, fuerte, se pinta siempre como una fatalidad. Si analizáramos esto con cierta técnica deconstruccionista, deberíamos decir que el primer polo de la oposición es el que se prefiere jerárquicamente. El segundo, es negativo. Por lo tanto, hay que disculpar argumentalmente a Cat (la heroína protagonista) por ser una "mujer fuerte". La disculpa tiene que ver con problemas sociales. La sociedad es la que lleva a Cat a convertirse en asaltante y asesina, es decir, a comportarse como *no* debe comportarse una mujer. Ella no tiene más remedio que reaccionar así frente a la presión social.

La tensión de la que hablamos está presente desde la primera canción, en dos frases del estribillo (es decir, frases que se repiten varias veces):

"She has the smile of an angel", representaría el primer polo. Una mujer bella es parte del estereotipo de la heroína;

"Fights like the devil", en cambio, es la expresión del otro polo, relacionado aquí directamente con el pecado, el diablo, el mal. En algunos momentos de la canción, la relación es todavía más directa: *"she is the devil"*, cantan los juglares.

En la canción más conocida de la película se narra en términos de la misma tensión el momento en que Cat se convierte en mujer de acero (segundo polo de la oposición). El momento está relacionado con la muerte de un ser querido, es decir que se apela a un esquema clásico llamado "*western* de venganza" según la clasificación de Lefevbre. En la canción, King Cole explica que no es difícil llorar cuando se es una niñita (es decir, una mujer, un niño puede llorar, nunca un hombre), pero, *"they made a little girl feel like a woman made of steel, it's no matter how they try, they'll never make her cry"* (al pasar al segundo polo, Cat se niega al llanto, característica femenina, y cambia, se transforma en "mujer fuerte"). Sin embargo, no lo ha hecho por vocación (eso la descalificaría como heroína dentro del esquema, una heroína no puede optar por el polo negativo de una oposición de valores). El "they" de la canción es el culpable de la transformación de Cat y representa a los "malos" de turno.

En este *western*-comedia-musical de venganza, el esquema clásico está invertido: en lugar de que muera una mujer y esa muerte

convierta al hombre en vengador, es la muerte del padre de Cat (no el esposo, lo cual tiene que ver con su inocencia y su calidad de hija, virgen, pura) precipita a Cat al cambio. El motivo del asesinato repite otro lugar común del *western*, la lucha entre los poderosos (las grandes compañías) y los pequeños propietarios de tierra, los pioneros: la gran compañía ávida de tierras (representante de la vida del Este y su costado más corrupto, los negocios) no acepta un “no” por respuesta de un propietario y lo mata.

Pero como la película no destruye la oposición básica en cuanto a la idea de mujer, la protagonista no lleva su acto de venganza a solas ni en pareja con un único amigo indio como el Llanero Solitario: tiene a cuatro campeones que la ayudan y la salvan al final. Esos campeones tienen que ver con el viejo estilo del “caballero andante” que socorre a una “dama en apuros” (si bien, aquí, los “apuros” tiene que ver con el lado “malo” de la tensión en la heroína: cuando la salvan, no está secuestrada, está por pagar por un asesinato con la muerte en la horca).

A diferencia de lo que dice Leslie Fiedler sobre la enemistad entre la mujer y el indio en el *western* clásico (en el que, según su esquema, se presentan como representantes de la vida en los dos lados de la frontera), aquí Cat defiende al indio empleado de su padre del racismo de otros hombres del pueblo y hasta baila con él para desafiarlos.³ Pero, por supuesto, en un *western* que no va más allá de un leve cambio de ángulo (un *western* pasatista, en el sentido en que lo eran las “comedias musicales” anteriores a películas como *Cabaret* o *All that jazz*), no se puede romper el tabú de la mezcla de razas y Cat no ama al indio sino a otro de los bandidos, joven, blanco y buen mozo. El indio sólo sirve para mostrarla como mujer piadosa y valiente.

La tensión entre los dos aspectos de lo femenino también se da en algunos diálogos interesantes de la película y en esos diálogos (no en el esquema general) hay un principio de cuestionamiento de la oposición que vengo describiendo. Hay escenas en las que Cat critica el encasillamiento que hacen de ella los demás. Se queja porque le dicen que no puede solucionar los problemas de su padre porque es

³ En este sentido, la película está mucho más cerca de lo que comenta Lucy Madox sobre las relaciones entre la mujer y el indio en el siglo XIX en su libro *Removals*, lo cual es lógico, considerando que 1965 era una fecha en la empezaban a interesar los problemas de las minorías étnicas en los EEUU.

mujer y no entiende de esas cosas y que debería dedicarse a bailar. Ella se rebela contra esa idea y baila, sí, pero con el indio, con lo cual convierte una actividad "permitida" en arma de lucha y de rebeldía. Al mismo tiempo, en el lado negativo de la oposición binaria ("*she is the Devil*"), ella no es exactamente igual que un bandido típico del *western*: organiza los robos siguiendo los planes que lee en los libros (es una intelectual, no una mujer de acción en el fondo y como ya sabemos, la intelectualidad es signo de corrupción y cobardía, de vida ciudadana y del Este en el *western* clásico).

Todo esto tiene que ver con la estrategia básica de la película que, como ya aclaré, pide constantes disculpas por los actos "no femeninos", "diabólicos" de la heroína. El "pedido de disculpas" es parte de la trama general:

1. Se insiste mucho en que la venganza de Cat está justificada por la maldad del dueño de la gran empresa. Para eso se le convierte en uno de los típicos "malos" del *western*: rico (viaja en un vagón privado, lujosísimo), lujurioso (se deja conquistar por el aspecto absolutamente pecaminoso de Cat, que viene a verlo en un vestido negro de escote bajo, transparencias y curvas pronunciadas), insensible (capaz de dejar a todo un pueblo sin trabajo sin mosquearse), sanguinario.

2. Pero como Cat es mujer, la muerte del "malo" no es realmente un asesinato en intención. Es un accidente. Ella, que está defendiendo los valores "del Este", la civilización y la ley, como corresponde a su sexo, va a verlo sólo para que firme una confesión. Para conseguirlo, lo amenaza con una pistola pero la pistola se dispara cuando él intenta desarmarla. Por lo tanto, ella no es realmente "capaz de matar" y no cruza del todo la línea que separa los roles de hombres y mujeres en el *western*.

3. Antes de decidirse a tomar el mando de la banda de ladrones, Cat intenta conseguir que otro lo haga por ella y manda llamar al pistolero sobre el cual leyó en los libros. Cuando aparece el personaje de Lee Marvin (ganador del Oscar por esta película), ella se da cuenta de que no hay hombres verdaderos (él es un borracho perdido) y sólo entonces, se decide a ser la jefa.

4. Cat quiere casarse (como "corresponde" a una mujer). En eso, sus diálogos con el bandido joven y buen mozo tienen mucho que ver con el análisis de Fiedler sobre la lucha de los sexos en el *western*. El dice frases como: "lo único que quiero es echar una cana al aire", y "no

me pienso atar a una chica". Es ella la que insiste en casarse y otro hombre, el pistolero borracho, el que hace "entrar en razón" al novio.

En conclusión, la combinación de los géneros (comedia, musical y *western*) permite al guionista y al director poner a una mujer al frente del reparto sin salir del esquema del *western* de venganza y sin desafiar demasiado las ideas "tradicionales" sobre la mujer ni convertir a la heroína en uno de los tipos de personaje femenino que siempre tuvieron un signo negativo en la pantalla (es decir, pagaron por sus crímenes ante la sociedad): por ejemplo, la mujer fatal, la mujer demasiado independiente, la mandona y la malvada furiosa. La película termina bien para Cat no porque los guionistas defiendan parte de los valores que están en la base de algunos de estos tipos (digamos independencia, inteligencia, entre otros) sino consigue evitar los tipos y "disculpar" a su heroína por haber cruzado la frontera de los roles permitidos en un *western*.

3. Heroínas de la década de los noventa

Antes de pasar a dos *westerns* de estos últimos años con mujeres como protagonistas, quisiera destacar el aporte de *Los imperdonables* (*Unforgiven*), el *western* de Clint Eastwood, que se inscribe en el *western* profesional.⁴

La película es revolucionaria en más de un sentido (si bien en este artículo sólo me interesa lo que se refiere a la mujer). A nivel argumental, las mujeres, aunque aparecen poco y nada en el desarrollo de la trama, tienen, un papel fundamental, mucho mayor que el de las esposas asesinadas de los *westerns* clásicos como *Last train from Gunn Hill*. Aquí, las prostitutas lastimadas de la primera escena no esperan que llegue el vengador del cielo ni se limitan a convertirse en víctimas inocentes. Disparan la acción de toda la película dedicándose a buscar a un vengador. No se vengan del abuso masculino por mano propia, pero reúnen el dinero para pagar a los pistoleros y los buscan. Esta decisión tiene gran importancia en el *western* porque en la mayoría de los casos, la mujer era solamente una víctima pasiva.

⁴ Según Martin Lefebvre, este subgénero está ocupado por un grupo de amigos pistoleros (profesionales) que actúan por dinero. En la narración, suelen comprometerse ética y emocionalmente con una misión determinada y así se convierten en héroes.

Por otra parte, en la filosofía de la película, hay una revalorización de lo que Fiedler llamaría el “*código femenino*” de comportamiento. En ese sentido, *Los imperdonables* sería casi un *anti-western* (como la maravillosa novela *The Ox Bow Incident* de Van Tilburg Clark, donde los protagonistas llegan a enorgullecerse de que los llamen “mujercitas” al final). Dentro del esquema de Fiedler, el código individualista (masculino) lleva a los pistoleros a sentir orgullo por matar a otros. El hombre que no vive según este código *no* es hombre y el héroe lo desprecia por inferior (mujercita).

La película de Eastwood pone a su héroe, el sanguinario, en contra del código del *western*. Mientras mata, trata de enseñar al único joven de la partida (que quiere ser como él) que lo que están haciendo está mal desde un punto de vista ético. Que no es admirable. Y lo consigue. Esto ya pasaba en muchos de los que Lefevbre llama “*westerns profesionales*”, pero Eastwood concentra toda una visión negativa en el suyo y marca una época por esa y muchas otras razones.

4. A. *¿Mujeres objeto y heroínas? ¿O sólo objetos?*

Perseguidas retoma el esquema del *western* profesional pero, esta vez, el grupo es de mujeres y la profesión elegida no son pistoleras (excepto, claro, en el caso de Cody, que sería la más “fuerte” de las cuatro) sino prostitutas. La película apela a dos actrices muy conocidas, Andie McDowell y Madeleine Stowe y agrega otros dos nombres menos importantes en ese momento, Mary Stewart Masterson y Drew Barrymore, cosa que suele suceder en el *western* profesional por motivos de presupuesto (imposible, muchas veces, contratar a cuatro o cinco estrellas de mucha cotización en la misma película).

Las cuatro actrices son elegidas por distintas razones, pero es evidente, por detalles que voy a analizar en seguida, que la elección tuvo en cuenta el atractivo corporal de todas ellas.

Los cuatro personajes son distintos, como suele pasar en el subgénero profesional. Las diferencias son tanto de personalidad como de forma de vida, ideas y origen (por ejemplo, el personaje de Andie McDowell es una prostituta aparentemente acostumbrada a su oficio que se redime mediante la adopción de la vida “correcta” para una mujer, es decir, como esposa de un hombre al que ama; es muy seductora y “femenina” en el sentido tradicional del término; le cuesta

mucho tocar las armas; en cambio, Cody, encarnada por M. Stowe, está cómoda en pantalones y con pistola, ha sido miembro de una banda antes y es la más violenta de las cuatro). Esta diferencias son superficiales desde el punto de vista ético y su función es provocar diálogos durante el viaje en escenas de confesión, tan típicas del *western*, cuya iluminación es la del fuego de los campamentos con las sombras de los árboles detrás de los personajes. En eso, *Perseguidas* copia el esquema del *western* tradicional detalle por detalle.

El título en inglés *Bad Girls* (chicas malas o malas mujeres) se relaciona otra vez con el paradigma social de mujer. Estas mujeres son prostitutas y cuando empieza la película, Cody se transforma en asesina. Según el título, las protagonistas están del lado negativo de la oposición mujer "femenina" vs. mujer "fuerte" o "corrupta". Este nombre da la pauta de que incluso una película netamente conservadora como ésta se ve forzada a admitir ciertos cambios en el público a partir de las luchas del feminismo: es posible tener un *western* cuyas heroínas sean, por lo menos en el título, "malas".

La elección de la prostitución como profesión tiene por lo menos dos consecuencias:

1. Aparentemente pone a las cuatro mujeres en el lado "malo", "incorrecto" del estereotipo, lo cual, desde un punto de vista muy tradicional, las haría incompatibles con el heroísmo:

2. Pero, desde el romanticismo, la prostitución tiene un estatus especial, que permite que los personaje femeninos "se rediman" (redención que, desde *La Dama de las camelias* de Dumas, hijo, se relaciona con el amor por un hombre y con la purificación y el sacrificio).

Sin llevar mucho más adelante el análisis, es evidente que esta segunda consecuencia pone en entredicho la rebeldía real en el título "*Bad*" *Girls*.

La doble valencia de la elección de la prostitución como profesión de las protagonistas aparece en todos los detalles de la película. El primero y más importante es el uso de la ropa. En *Perseguidas*, las actrices están casi siempre semidesnudas (con Drew Barrymore como la más expuesta en un extremo y Andie McDowell, en el otro, ¿tal vez por cuestiones de contrato?). Llevan el estómago al aire, el escote muy bajo, la ropa desaliñada (con un desaliño evidentemente preparado para mostrar ciertas partes del cuerpo y tan artificial en los desg-

ros como en las manchas, siempre estratégicos⁵). Con partida de póquer, el whisky en un bar, un intento de linchamiento en un carro, árbol y todo, y otros momentos semejantes.

El detalle de la ropa, que llega al ridículo total en escenas totalmente gratuitas,⁶ está “justificado” simbólicamente al comienzo de la película: cuando se describe la primera muerte de un hombre a manos de Cody (otra mujer forzada a asesinar por las circunstancias), se hace una oposición simbólica entre la ropa sensual y desgarrada de la prostituta que asesinó para defender a una amiga y la ropa negra, muy cerrada y “puritana” de la mujer que quiere que la cuelguen (a quien no se le ve ni siquiera el cuello). En esta oposición, la “ropa desaliñada y sensual” se convierte en el símbolo de la rebeldía y la capacidad de defenderse de los hombres; la ropa negra, con el cuello cubierto, en cambio, se transforma en el símbolo del moralismo “puritano” sanginario y prejuicioso. El doble mensaje es claro:

1. Por un lado, la película dice defender los valores de la independencia femenina (buen argumento de venta para cierto sector del público)

2. Por otro, utiliza el símbolo que ha elegido para esos valores como excusa para convertir a las mujeres protagonistas en objetos sexuales (un buen argumento de venta para otro sector).

En realidad, *Perseguidas* repite el género *western* paso a paso con la diferencia de que sus héroes son heroínas y por el hecho de serlo, el guión las obliga a mostrarse físicamente (con lo cual, la violencia contra la que ellas se defienden a nivel argumental, se repite como espejo en la relación con los espectadores, con la diferencia en que en ese segundo caso, ellas están notoriamente indefensas y son totalmente pasivas). La película ejerce así una violencia extra, además de la típica del género *western* y para compensarla, agrega de vez en cuando un comentario sobre la discriminación contra la mujer (por ejemplo, cuando se niega la pro-

⁵ Este detalle, el de la artificialidad, podría ser parte de una estética, como lo es, digamos, en Fellini, pero aquí se plantea, increíblemente, como “verosímil”, o “realista”, lo cual lo convierte en ridículo.

⁶ Estas escenas no tienen explicación ni justificación a nivel argumental. Sólo la tienen si se toma en cuenta el deseo de mostrar el cuerpo de las actrices. Por ejemplo, la escena en la que se bañan en el río, o la larga escena del vestido en el cuartel general de los ladrones.

piedad de la tierra a una de las prostitutas porque el esposo ha muerto y las mujeres “no pueden tener propiedades en Oregon”).

Pero esos comentarios esporádicos no son suficientes para cambiar el sentido total de la imagen del film. Y en realidad, aquí el *western* es una excusa, un reservorio de estereotipos de vestuario, iluminación y situaciones que pueden servir para ofrecer escenas de voyeurismo en las cuales el cuerpo de la mujer se usa como objeto mientras esos mismos cuerpos proclaman ideas sobre la liberación femenina a nivel del diálogo.⁷

4. B. Una nueva heroína

En el otro extremo del espectro, *Rápida y mortal* podría haber sido un mero vehículo de lucimiento (físico, sobre todo) de la actriz Sharon Stone y, en cambio, es una innovación notable dentro del *western*, tanto en cuanto a la técnica cinematográfica como en cuanto a la presentación de la mujer.

La película es un *western* de venganza con un héroe que es, extrañamente, una heroína, esta vez solitaria. La distancia que la separa de *Perseguidas* puede medirse por el vestuario. El cuerpo de Sharon Stone está cuidadosamente ausente de la película (excepto en una escena en que lo utiliza para seducir a su enemigo, Herodes). Siempre envuelta en un sobretodo suelto y sucio, Lady, la personaje, es el contrario de Cody o del personaje de Drew Barrymore en la película de Jonathan Kaplan. Incluso en la escena de la seducción y en la de la relación sexual (donde hay la insinuación de un desnudo) la elegancia y belleza de Lady se trata en la imagen en función de otra cosa: en el primer caso, la cámara expresa la opinión deslumbrada y lujuriosa de Herodes (Gene Hackman); en el segundo, la desnudez expresa un sentimiento normal, un respiro en una atmósfera siempre enrarecida, tensa y agobiante.

⁷ Es obvio que con eso se intenta conquistar a varios sectores del público: a nivel parlamentos y declamaciones, a un público progresista; a nivel imagen, a un público esencialmente masculino, voyeurista y conservador; y a nivel género, a un tercer sector que va al cine por fidelidad a un género en particular (el público que ve *westerns* sólo porque los son). En general, consigue el récord de fallarle a los tres.

A partir de esa diferencia básica, *Rápida y mortal* está constituida sobre líneas claras tanto desde el punto de vista argumental como en cuanto a la técnica cinematográfica y no se pueden rastrear en ella dobles mensajes del tipo de los que acabo de describir para *Perseguidas*.

Como éste es un *western* del subgénero de venganza, es necesaria una explicación sobre los orígenes de la protagonista y la razón de ser de su viaje al pueblo en el que reina Herodes pero aquí la verdad sobre el pasado de Lady no se da de una sola vez al principio o al final como es costumbre en este tipo de *westerns* (de los cuales la película *La leyenda del Llanero Solitario* es un buen ejemplo), sino que se va develando lentamente a través de fragmentos del recuerdo y fragmentos de sueños de la protagonista (cuyo nombre es, obviamente, simbólico de la condición femenina). Esos fragmentos van describiendo el acto que desata la venganza y son cada vez más violentos y terribles hasta el clímax del final. Esto ya es una innovación, y está relacionada con la estética moderna del cine y con películas que lo impusieron anteriormente (por ejemplo, *Trampa 22*). Lo cierto es que el público actual está muy acostumbrado a este tipo de recurso y plantearlo en una película comercial ya no es un problema serio para la venta del producto desde el punto de vista comercial.

La razón de la venganza vuelve al tema clásico que ya habíamos descrito en el caso de *Cat Ballou*. Aquí también se veng a la muerte de un padre. Pero la semejanza se termina ahí: la fuerza simbólica de la muerte del *sheriff*, padre de Lady, es mucho mayor que la del padre de Cat y está acentuada por el montaje fragmentario. Aquí, Herodes, un hombre rodeado de hombres a caballo, juega con una niña (indefensa no sólo por ser mujer sino también por ser niña⁸) y le da una pistola para que defienda a su padre. Para el personaje de Gene Hackman, se trata de un juego seguro, pero la posesión de esa arma es el principio de la educación de la heroína. Ahora que la tiene entre las manos, ella (que odia las armas como se muestra a nivel de imagen en múltiples escenas) decide aprender a usarla para poder cambiar las reglas del juego. No se puede armar a una víctima sin enseñarle algo, diría Sartre. La parábola es completa si se piensa que así como Herodes termina por

⁸ El simbolismo del nombre Herodes es evidente en las escenas fragmentadas del recuerdo de Lady.

matar a su propio hijo —prefiere matarlo a dejar de lado el código masculino que lo obliga a hacerlo—, va a morir a manos que quien, por lo menos en cuanto a historia simbólica, en cuanto a la relación maestro-discípula también es su hija, una hija a la que torturó, armó, abandonó y olvidó por completo.⁹

El tema de las armas, los duelos y las muertes de seres humanos a manos de otros seres humanos está en el centro de esta película desde el título (en inglés, *The Quick and the Dead*, los rápidos y los muertos, una cosa o la otra según la llamada "ley del Oeste"). El duelo es un lugar común en el *western*. Simboliza (para decirlo brevemente) el derecho del hombre (no la mujer, por supuesto) a defenderse a sí mismo y a sus ideas obedeciendo las reglas de un mecanismo que se supone noble y directo, para el cual se requiere coraje y habilidad. El duelo del *western* es siempre a plena luz del día, en la calle, con el pueblo entero por testigo. Al igual que el linchamiento, se hace sin esconderse de nadie, a la vista de todos, por que se supone "correcto". La escena suele resolverse con un montaje que alterna primeros planos de los dos hombres enfrentados (en la mayor parte de los filmes, impávidos) y vistas panorámicas de la calle (escenario de la lucha). En el *western* tradicional, el duelo es un deber, un derecho y un honor. Forma parte del código masculino de comportamiento y también de la discusión sobre la posesión de armas en la cultura estadounidense (si se quisiera comparar esto con algún código de conducta argentino, habría que ver como fusiona en la cultura del gaucho el duelo con arma blanca).

Rápida y mortal narra una competencia de puntería no contra blancos sino contra seres humanos. Los duelos que se llevan a cabo no son por odios, por honor ni por venganza, sino por dinero; pero, a medida que avanza la acción, se descubre que los motivos son más complejos y más variados que el mero interés y que también involucran todas las cuestiones relacionadas con el poder. La imagen se trabaja sobre el esquema original: siempre de día, en la calle ("*the street is yours*", es la frase con que se abre cada uno de los duelos), con todo el pueblo como testigo y montaje alternado entre caras y panorámi-

⁹ Es evidente por la última escena, que Herodes no recuerda a Lady ni el episodio que para ella fue muy importante. Ella tiene que ayudarlo a recordar.

cas. Sin embargo, hay una innovación interesante y muy acertada: la introducción de la imagen del reloj medio destruido (que marca la hora en que los duelistas pueden empezar a disparar) y las tomas que vienen directamente del género de terror (cámara inclinada, cámara subjetiva, picadas y contrapicadas, iluminación desde arriba o abajo en los mismos planos). Esta mezcla de géneros a nivel de la imagen está muy bien lograda porque expresa el terror implícito en el momento del duelo, terror que estaba generalmente ausente del *western* tradicional (las caras impávidas son un ejemplo de su ausencia) por una razón muy simple: en el duelo, los hombres, si lo son, no pueden sentir terror.¹⁰ Estos recursos marcan ya una diferencia de ideas con el *western* tradicional, y es una diferencia que se expresa en la imagen misma.

Lo mismo puede decirse de la actitud de la heroína frente al duelo (y las armas de fuego, que son sus herramientas principales). Esta actitud es fundamentalmente diferente de la del héroe masculino clásico pero no porque el guión esté pidiendo disculpas por el hecho de que su heroína sea pistolera, como se hacía en *Cat Ballou* y también en *Perseguidas*, sino porque esta heroína defiende valores distintos a los del código masculino del que forma parte el duelo, valores que aquí aparecen como positivos, y que no son simplemente los de la inocencia, la fragilidad y la "pureza".

En la primera escena de la película, Lady aparece en un escena violenta en la que se defiende de otros, con éxito. Lo que hace podría compararse con lo que hacen cientos de héroes de *westerns* tradicionales: se salva del ataque a mansalva del hombre de la carreta destruida porque es hábil, rápida, eficiente y sabe como va a reaccionar el enemigo. La victoria es instantánea. Pero hay un principio de diferencia que la película desarrolla más adelante: ella no mata al hombre, lo deja atado, solución tal vez cruel pero menos violenta de la que adaptarían los pistoleros de Sam Peckinpack, por ejemplo.

Esta repulsión frente a la violencia sin razón reaparece constantemente: en la reacción visceral en la que Lady salva al predicador dispa-

¹⁰ Habría que hacer una diferencia entre terror en el sentido que se le da a la palabra en el cine (un sentimiento ingobernable que sienten tanto el espectador del género de terror como el héroe) y el "miedo", que puede permitirse sentir el héroe del *western* (relacionado con la técnica de suspenso en *High Noon*, por ejemplo).

rándole a la soga y se gana un lugar en el concurso; cuando mata a su primer hombre y después huye de la competencia, cuando está a punto de matar a Herodes en la escena del vestido. Pero ese sentimiento de rechazo es, además, el estribillo de la película: se muestra claramente en los primeros planos de la cara de la protagonista cada vez que se repite un duelo y alguien muere o queda herido. Y en todos estos casos (excepto en la conversación con el médico en el cementerio), la cara es suficiente. No hay palabras, basta con la imagen.

Este cambio de *western* a *anti-western* (porque *Rápida y mortal* lo sería en la clasificación de Fiedler: la heroína se declara contra el código masculino tradicional y como es la heroína, el código queda del lado de los "malos") se da en todos los niveles.

Esa es la prueba de la excelencia de un film. Desde el guión hasta el argumento, la idea básica está en todas partes y hasta hay escenas que la repiten simbólicamente: la del constructor de ataúdes en la entrada del pueblo, la del vendedor de dientes de oro, la de los hombres y mujeres que roban la ropa de los muertos, manejados siempre como si fueran buitres cayendo sobre un cuerpo muerto en las sabanas de Africa.

La oposición ideas *anti-western*, ideas *western* (en ese orden, según un análisis deconstruccionista), se complementa con los primeros planos de la cara de Herodes-Hackman, que expresa todo lo contrario que la de Lady-Stone. Lo que hay entre ambos es un conflicto de poder, que involucra el problema de la ley. En los recuerdos fragmentarios de Lady, se narra el momento en que la ley (civilizada, es decir, "femenina", como diría Fiedler) desapareció del pueblo por la muerte de su representante, el padre de la protagonista. El símbolo de esa tradición es la estrella de comisario que recibe Lady en custodia. El periplo de la estrella marca la acción y está desatacado a través de efectos especiales, tomas en primer plano con lentes deformante. La ley (es decir, los límites sociales que impiden el surgimiento de hombres como Herodes) muere a manos de Herodes (o mejor dicho de Lady, obligada por Herodes) y Herodes la reemplaza por la ley del duelo y la fuerza, la ley del Oeste en el *western* tradicional.

No estoy diciendo que Herodes haga las cosas con la nobleza con que las hace el héroe del *western* (su nombre se lo impide simbólicamente) pero en el fondo, el individualismo a ultranza de las ideas principales del *western* está íntimamente relacionado con los Herodes del mundo y muchos de los otros pistoleros son iguales a Herodes, sólo

que sin poder (el negro, mercenario profesional; el pistolero de las botas negras tachonadas; hasta el indio, cada uno a su manera, se enorgullecen de lo que son). Como confiesa el personaje de Hackman, todos ellos son el Orden, no la Ley, y continúan con la dinastía masculina inaugurada en la película (a nivel parlamentos, no imagen) por el padre de Herodes, que hacía que sus hijos vieran cómo colgaba a los criminales para hacerlos "fuertes".

La fortaleza de Lady tiene otra esencia. Lo que Lady aprecia en Cort, el ex predicador, ex pistolero de Herodes, al que ama, no es su costado "profesional" (que desprecia) sino en todo caso, su papel de víctima indefensa, semejante al del *sheriff* padre de sus recuerdos, y su capacidad para arrepentirse y adoptar otro camino. Al final, cuando ella le entrega la estrella, Cort reemplazará al padre como la Ley y no solamente el Orden. La última frase de la protagonista es "*The law has come back to town*". Y ella, una mujer, la ha traído.

Otra de las grandes diferencias con los héroes de los westerns de venganza tradicional está en la forma en que lo hace. No actúa a solas, ni con una eficiencia que la convierte absolutamente en miembro de otra especie de seres humanos. Lady acepta, agradece la ayuda. La pide, incluso: la ayudan los débiles, las víctimas (a las que el Orden ni siquiera tiene en cuenta, como no tuvieron en cuenta a Lady cuando era niña). La ayuda el médico (un intelectual despreciado), el limpiabotas ciego y maltratado, la muchacha del hotel, el ex predicador, atado a una cadena y golpeado. Y la ayuda es necesaria, indispensable, para que ella llegue al duelo con Herodes, en el cual, sí se enfrentará sola con su habilidad y las reglas justas.

Dentro de este esquema general interesante, el tema de la mujer y de la discriminación contra la mujer ocupa un papel destacado. Lady no permite que la toquen, que intenten seducirla o que la insulten porque no actúa "como mujer". Como el hombre del *western* tradicional, con ella no se juega y su capacidad para poner ese límite es parte de su heroísmo (al contrario que la capacidad de sacrificio, léase capacidad para ser víctima de otros, que se veía en heroínas anteriores).

Tal vez por eso, la película presenta una visión completamente distinta sobre el tema de la prostitución. Aquí, como en *Los imperdonables*, la prostitución es degradante, una pesadilla (en lugar de una excusa para desnudeces y, en todo caso, una venganza, como en perseguidas, donde Andie MacDowell se autoconvence de que no

es tan malo después de todo y el tratamiento de la imagen al respecto es decididamente superficial).

Lady no se limita a ofenderse cuando le dicen "*whore*" porque la ven vestida de hombre. No se trata sólo de orgullo individual: ella trata de salvar a otras mujeres. En *Rápida y mortal* hay una historia paralela: la de la muchacha que la sirve en el hotelucho, a la que le aconseja (a su manera, con parquedad y bastante rudeza) y defiende del hombre gordo y brutal, del hombre que la quiere violar para iniciarla en su vida de prostituta (es decir, convertirla en herramienta de producción de dinero para él). Hay varias escenas que describen la "relación" entre las dos mujeres. En una, ella lo descubre manoseando a la muchacha, lo insulta y le dice a ella: "*wash up when he touches you*". En otra, cuando el hombre describe con satisfacción la resistencia de la muchacha en la violación (comenta, en medio de risas, que la chica va a ser buena porque se retorció como un pescado), ella termina golpeándolo (y lo mata más adelante).

Esto podría interpretarse como un intento de poner a la protagonista en el lado de lo "correcto" socialmente hablando (digamos, convertirla en la puritana de negro del comienzo de *Perseguidas*) pero la película aclara los términos con los que está hablando con la escena en la que Lady, enamorada de Cort, conscientes de que tal vez no estén vivos al día siguiente, lo lleva al hotel y se acuesta con él. Ella toma la iniciativa, elige el momento y hace el amor con el hombre que ama. Es evidente que no es una "puritana" y que sabe perfectamente bien la distinción entre una prostituta (como la llamo el dueño del hotel) y una mujer enamorada en cuanto al tema del sexo.

Además de esta historia paralela, hay una serie de frases y comentarios que expresan la consciencia que tiene Lady de estar rompiendo una serie de tabúes. Para dar sólo dos ejemplos: en el bar, cuando se anuncia la competencia, se le impide anotarse (hasta que Herodes, al verla disparar, intercede por ella) porque las "*ladies do not know how to draw*"); más adelante, la muchacha le dice en la habitación que ella "*had never seen a lady with a gun before*".

Lady es única, sin duda, y eso lo convierte en heroína, pero su calidad de única no es la misma que tenían las chicas semidesnudas de *Perseguidas* o la inocente *Cat Ballou*. Ella no es una mujer "débil, frágil", obligada por las circunstancias a asumir un rol prohibido. Al contrario, el guionista no teme comparar el heroísmo de Lady con el

de los héroes masculinos del *western*. Ella es una heroína que ocupa el mismo lugar que un héroe: eso es evidente en las escenas en las que Lady interviene en los duelos y, sobre todo, casi al final, cuando sale del fuego de la explosión con las botas negras, en un momento casi estereotípico del *western*, el del enfrentamiento final entre el "bueno" y el "malo", cuando el bueno estaba encarnado en actores como Eastwood o Gary Cooper. Pero aquí, esta heroína especial defiende valores contrarios a los de esos héroes anteriores.

Es una pena que los últimos veinte segundos, apegados a la tradición del *western* hasta el absurdo, deshagan en parte esta defensa de valores distintos. La imagen de Lady alejándose al galope y dejando todo en manos del personaje secundario (un hombre, Cort) en lugar de quedarse en el pueblo y tomar las riendas de la ley que ella trajo de vuelta al pueblo, es semejante a la del *Llanero Solitario* en *Silver* o la de Eastwood que se va hacia la noche al final de *Los imperdonables*. No tiene sentido alguno ni argumental ni simbólicamente hablando. Parece apenas un tic del *western* colocado al final de la película, que había usado todos esos clichés para decir otra cosa.

5. Conclusiones

Los intentos por poner a una mujer en el centro del *western* son muchos en nuestros días (además de las películas que acabo de analizar, podríamos nombrar, entre otras, *Las chicas de Buffalo*, y también series de televisión como *Dr. Quinn*). A pesar de las enormes diferencias (ideológicas, técnicas, de recursos, de intención) que separan a cada una de estas películas y series, y que he tratado de analizar en los puntos anteriores, todas ellas comparten ciertos puntos interesantes.

El primero es un apego a la condición de persona heroica, a la idea del héroe/heroína en sí misma, con todo y cambio de condición simbolizado por un cambio de ropa (recordemos, entre otros, el cambio lento y cuidadoso en el aspecto personal en *Danza con Lobos* de Kevin Costner). El cambio de vestuario relacionado con un cambio de actitud y de estatus en la narración (de persona común a persona especial, heroína) se da en *Cat Ballou*, donde simboliza su paso de inocente muchachita del Este a bandolera atrevida y asesina justificada; vuelve a darse en *Perseguidas*, como excusa para mostrar cuerpos femeninos; y se repite, invertido, en *Rápida y Mortal*, cuando Lady se viste para

seducir a Herodes.¹¹ Este tipo de escena, común en el *western*, se potencia simbólicamente en estos casos porque el pase de vestido a pantalón y viceversa tiene una carga especial, tal vez mayor que el pase de la ropa del atildado habitante del Este al mestizo cultural típico del héroe *western* (digamos, un Ojo de Halcón, o un Buffalo Bill Cody). Ninguna de estas propuestas cuestiona la idea de que hay seres excepcionales (héroes, heroínas) que arreglan las vidas de los demás, como sí hacen en la literatura escritoras como Patricia Highsmith o Margaret Millar (dentro de otro género popular, como el policial) o algunas escritoras como Leslie Marmon Silko, desde lo étnico.

El segundo punto en común es la apelación a ideas y comentarios sobre los derechos de la mujer y la discriminación. Estos comentarios son más o menos espurios según el sentido general de la película. Lo que es ambivalente y muy poco profundo en *Cat Ballou*, es ridículo y contraproducente en el contexto voyeurista de *Perseguidas* y se convierte en un apoyo importante a las imágenes, el montaje y los efectos especiales en *Rápida y mortal*.¹²

El tercer punto tiene que ver con la idea de mujer en general. En el cine estadounidense (exceptuando el género "comedia"), es muy difícil encontrar heroínas alejadas del estándar actual de belleza (entendido aquí como la imagen femenina casi anoréxica de fines del siglo XX en la cultura occidental; actualmente el color rubio de cabello es menos importante). Esta serie de rasgos físicos parece inseparable del heroísmo en el cine estadounidense en general, incluyendo, por supuesto, el *anti-western*. Sharon Stone supo hacer un excelente trabajo en *Lady*, pero una no puede dejar de preguntarse hasta qué punto habría sido más importante la propuesta de *Rápida y mortal* si su heroína hubiera sido lo que son las de películas canadienses como *Caramelo* o *Yo escuché a las sirenas cantar* (una mujer gorda o directamente opuesta en rasgos al estereotipo de "la modelo").

¹¹ La inversión se da también en todas las películas analizadas: en *Cat Ballou*, Cody y Lady se visten "de mujer" para ciertas escenas.

¹² Las ideas *anti-western* de esta última película se repiten en un producto mucho menos logrado y cuidadoso desde un punto de vista artístico como *Dr. Quinn*, donde los valores pro-ley, pro-sociedad, anti-discriminación son constantes.

Bibliografía

a) *Westerns* y cine en general

- Feldman, Simon, *Cine, técnica y lenguaje*, Ediciones La Aurorra, Buenos Aires, 1979.
- Fiedler, Leslie, *The return of the vanishing american*, Stein and Day, Nueva York, 1968.
- French, Philip, *Westerns*, Ediciones tres Tiempos, Buenos Aires, 1977.
- Georges, Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, *El universo del western*, Fundamentos, España, 1976.
- Gubern, Roman, *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 1971.
- Lefebvre, Martin, "La représentation de l'indien dans le cinéma americaine", *Recherches Amerindiennes ou Quebec*, vol. xvii, 3, 1087.
- Leutrat, Jean-Louis, "Noms de plume, dans avec le loups", *Positiv*, núm. 360, febrero 1991.
- Leutrat, Jean-Louis, "Sur l'image de l'indien dans le western", *Cahiers d'histoire*, tomo xxiii, núm. 3, 1978.
- Marie, Michel, "La recherche en theorie du cinema", *La pensée*, núm. 188, marzo-abril, 1978.
- Marienstras, Elise, "A l'école des Soix", *Positiv*, núm. 360, febrero 1991.
- Metz, Christian, "Propositions méthodologiques pour l'analyse du film", *Information sur le sciences sociales*, vii-4, 1968.
- Morin, Edgar, "Préliminaires a une sociologie du cinéma", *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. xvii, julio-diciembre 1954.
- Rigal-Cellard, Bernardette, "Dances with wolves, un indien peut an cacher un autre", *Revue Francaise d'études Americaines*, núm. 57, 1993.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, FCE, México, 1985.
- Staples, Donald E., *Antología del cine norteamericano*, Marymar, Santiago de Chile, 1976.

b) Películas

Analizadas:

Cat Ballou, 1965, Director: Elliot Silverstein. Guión: Walter Newmann, Frank R. Pierson. Sobre una novela de Roy Chanslor. Montaje: Charles Nelson. Música: Frank de Vol, Jerry Livingston, letras de Mack David. Reparto: Jane Fonda, Lee Marvin, Michael Callan, Nat King Cole, Dwayne Hickman, Stubby Kaye.

Perseguidas, 199_. Director: Jonathan Kaplan. Fotografía: Ralf Bode. Guión: Ken Friedman, Yolanda Finch. Música: Jerry Goldsmith. Reparto: Madeleine Stowe, Drew Barrymore, Mary Stewart Masterson, Andie MacDowell, James Rosso.

Rápida y Mortal. 199_. Director: Sam Raimi. Montaje: P. Scalia. Guión: Simon Moore. Música: A. Silvestri. Reparto: Shaon Stone, Gene Hackman, Rusell Crowe, Tobin Bell.

Nombradas:

A la hora señalada, 1952, Director: F. Zinemann. Reparto: Gary Cooper, Grace Kelly, Lloyd Bridges.

All That Jazz, 1979, Director: Bob Fosse. Roy Schnider, Jessica Lange.

Cabaret, 1972, Director: Bob Fosse. Reparto: Liza Minelli, Michael York. *Caramelo*.

La leyenda del Llanero Solitario, 1981, Director: William A. Fraker.

Last Train From Gun Hill, 1959, Director: John Sturger. Reparto: Kirk Douglas, Anthony Quinn, Earl Holiman.

Los Imperdonables, 1992, Director: Clint Eastwood, Reparto: Clint Eastwood, Morgan Freeman, Gene Hackman.

Trampa 22, 1970, Director: Mike Nichols. Reparto: Alan Arkin, Martin Balsam, Richard Benjamin.

Yo escuché a las sirenas cantar.