



## LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL *WESTERN* TELEVISIVO CONTEMPORÁNEO Los ejemplos de *Godless* (Netflix, 2017) y *The English* (BBC, 2022)

MARÍA MARCOS RAMOS<sup>1</sup>, JAVIER MATEOS-PÉREZ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Universidad de Salamanca, España

<sup>2</sup> Universidad Complutense de Madrid, España

---

### PALABRAS CLAVE

*Ficción televisiva*  
*Western*  
*Televisión*  
*Género*  
*Feminismo*  
*Series de televisión*

### RESUMEN

*Este trabajo presenta un estudio de caso de dos ficciones televisivas significativas sobre la representación femenina en el western televisivo contemporáneo: *Godless* (Netflix, 2017) y *The English* (BBC, 2022), emitidas en plataformas de streaming. Para esta investigación se emplea una metodología cualitativa que aplica un análisis de los estudios de género con el fin de analizar la narración, los personajes y los estereotipos verbales, e identificar los procesos de significación asociados al modelo femenino. Las conclusiones reflejan el auge y la modernización del western televisivo. Las mujeres incrementan su presencia e importancia en estos relatos y esto provoca que se filtren nuevos tópicos, como la maternidad, la sororidad o los modelos de relaciones no normativos. Las nuevas protagonistas femeninas equilibran la estructura patriarcal e instauran unas narrativas más modernas, diversas e inclusivas.*

---

Recibido: 07/ 09 / 2024

Aceptado: 11/ 10 / 2024

## 1. Introducción

El *western* es uno de los géneros clásicos cuyo nacimiento, unánimemente aceptado, se sitúa en el cine, en concreto en el cortometraje mudo estadounidense *Asalto y robo al tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903). Como todos los géneros, presenta raíces universales al ser una forma narrativa popular (Kaminski, 1974), pero se identifica más por su iconografía que por su estilo, forma artística o temática (Sánchez Noriega, 2002, pp. 145-146), y se halla en constante transformación (Altman, 2000, p. 64). No obstante, el *western* es una convención narrativa que se articula sobre varios ejes.

El género se suele componer recurriendo a situaciones de acción, suspense o melodrama, aunque el rasgo distintivo que le dota de iconografía propia procede del empleo de los territorios exóticos (Santamarina-Macho, 2017). En particular, las localizaciones dan sentido, contexto y adquieren un papel protagonista en sus narraciones. Territorios como el Sur de California, Utah, los vastos paisajes de Arizona y Wyoming, o los estados de Nuevo México, Texas o Montana, configuran un significado cargado de ideología, y son emplazamientos reconocibles, símbolos de la conquista y de la construcción de la nación americana (López de la Osa, 2018).

Otro de los elementos clave en las narraciones del Oeste son sus personajes: *cowboys*, *rancheros*, *sheriffs*, forajidos, renegados o indios nativos americanos habitan recurrentemente este tipo de relatos. Precisamente, uno de los *leitmotiv* habituales del *western* refiere a la colonización de la tierra, donde los hombres blancos se disputan con los pueblos originarios el control del espacio.

El *western* también se identifica con temáticas específicas que remiten a una naturaleza humana histórica y mítica. Se ha dicho que es el género de la tierra prometida en la modernidad (Valhondo, 2021), o de la frontera y de la exploración, porque recrea la expansión de la frontera hacia el Oeste como Nuevo Edén (Alés, 2017, p. 53). Tradicionalmente pone en disputa conflictos épicos, a partir de oposiciones binarias (antinomias), como la naturaleza y la persona, el orden social y la anarquía, el individuo y la comunidad, la realidad y el mito, aunque desempeña un papel central el conflicto entre el bien y el mal, la tradición cristiana y la fundación de una nación (Deltell, 2009, p. 127). Esta configuración que el *western* cumple sobre la identidad nacional estadounidense propone una visión realista y violenta, y el sentido de creación de la nación se expresa como episodio histórico, la gran gesta nacional, a pesar de que su logro supuso todo tipo de actos brutales (Hawagood, 1976). El *western* ha adquirido en Estados Unidos «la misma función de leyenda fundacional de la nación que las epopeyas medievales tuvieron en Europa» (Sánchez Noriega, 2002, p. 146).

Desde su concepción, varias han sido las mutaciones que el género ha ido experimentado. Es en los años 40, durante el periodo clásico de Hollywood, cuando vivió su apogeo gracias a nombres como John Ford, Howard Hawks o Anthony Mann, directores que configuraron el género en su faceta estética y argumental. Posteriormente, hacia los años setenta fue perdiendo interés, tanto por el público como por su dimensión artística (Tatum, 2013). A ello contribuyó su disgregación en subgéneros, como el *spaghetti western*, que se deslocaliza en Italia -aunque muchas de estas películas se ruedan en Almería, España- y cuyos máximos exponentes fueron el director Sergio Leone y el actor Clint Eastwood, quienes realizaron películas -como *La trilogía del dólar*- con historias violentas protagonizadas por personajes alejados del halo romántico del *western* clásico. Otro subgénero paralelo es el *crepuscular*, que revisita las características del clásico desde la decadencia y la nostalgia, con violencia explícita y personajes que no terminan de entender dónde están los valores de la sociedad en la que viven, como *The man who shot Liberty Valance* (John Ford, 1962). Hasta los ochenta, el *western* llegó a ser un producto residual. Sin embargo, en la siguiente década resurge bajo la etiqueta de *neowestern*, que reanima el género con nuevos directores que introducen elementos vanguardistas en sus películas. Aparecen mujeres protagonistas, se revisan los arquetipos de personajes, como el *cowboy*, el indio, las mujeres, o las temáticas, como el ecologismo, el racismo e incluso del mito fundacional. Este cambio procede de diferentes enfoques, como el de Clint Eastwood o Kevin Costner, con un acercamiento más clásico; el de Quentin Tarantino, más posmoderno; o el de directoras, como Chloé Zhao o Jane Campion, que introducen perspectivas y visiones novedosas.

### 1.1. El *western* en televisión

El *western* fue un género capital de la etapa fundacional de la televisión. Roy Huggins, productor medular durante la primera ficción televisiva, crea *Cheyenne* (ABC, 1955-63), una historia itinerante donde su

protagonista recorre el oeste de Estados Unidos viviendo aventuras e impartiendo justicia. La serie nace al mismo tiempo que *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975), número uno en el *prime time* de la televisión, de 1957 a 1961, que se mantuvo en antena veinte temporadas y originó cinco películas en la década de los noventa. El *western* televisivo en estos años apuntaba a lo autóctono, reinventaba el pasado y ofrecía una fantasía de liberación con sus protagonistas nómadas en la restrictiva época de la Guerra Fría (Cascajosa, 2005). El público sintonizaba en masa con este tipo de narraciones y las cadenas respondieron en consecuencia produciendo un buen número de ficciones que se adhieren al género. Entre finales de los 50 y principios de los 60 se cuentan más de treinta *westerns* en las parrillas televisivas estadounidenses (Cascajosa, 2007), y el periodo se califica como «la era del *western*». Después se fue extinguiendo lentamente como el favorito de la audiencia, aunque diera muestras de su potencial con *Have gun, Will travel* (CBS, 1957-63), *The Rifleman* (ABC, 1958-1963), *The Virginian* (NBC, 1962-1971), *The Big Valley* (ABC, 1965-1968), o *The High Chaparral* (NBC, 1967-1971). Merece la pena destacar, por su popularidad en Estados Unidos, Latinoamérica y Europa, *Bonanza* (NBC, 1959-1973), creada por David Dortort, que se mantiene como uno de los diez programas más vistos durante todas sus temporadas -lideró la lista norteamericana entre 1964 y 1967-, y es la primera serie que se graba en color. La obra es un *western* atípico y humanista que cuenta la historia de los Cartwright, una familia patriarcal, formada por tres hermanos que cuidan de su padre, que se ambienta en un vasto -inalterable- rancho de Nevada.

Posteriormente el *western* televisivo, como sucede con el cinematográfico, vive un declive, pronunciado y duradero, hasta el estreno de *Lonesome Dove* (CBS, 1989), realizada por William D. Wittliff a partir de la novela homónima -ganadora del Pulitzer, de Larry McMurtry- que consiguió récords de audiencia y siete premios Emmy. Narra la historia de un grupo de *Rangers* retirados (Robert Duvall, Tommy Lee Jones, Danny Glover), que emprenden un largo viaje con su ganado desde Texas a Montana, amenazado por diversas adversidades.

Aunque la resurrección definitiva del *western* televisivo se origina con *Deadwood* (HBO, 2004-06), creada, producida y escrita por David Milch, que consigue la aclamación unánime de la crítica. La serie habla del periodo fundacional de Deadwood, y relata cómo la civilización se organiza a partir del caos. Su trama es histórica, está basada en personajes populares y goza de una ambientación fidedigna.

Posteriormente aparecen *Hatfields & McCoys* (History, 2012) y *Longmire* (Netflix, 2012-16). La primera, una recreación histórica escrita por Ted Mann que consiguió una sobresaliente aceptación de público -fue, hasta esa fecha, el programa de mayor audiencia de la historia de la televisión por cable estadounidense, excluyendo eventos deportivos (Stanley, 2012)-, expone la rivalidad entre los patriarcas de dos familias confederadas (Kevin Costner y Bill Paxton) después de la Guerra Civil Americana (1861-65). La segunda es una serie de acción que adapta las novelas del *sheriff* Walt Longmire, escritas por Craig Johnson, y mezcla el *western* con el policíaco, otro género popular y de origen estadounidense.

Otra producción híbrida es *Westworld* (HBO, 2016), creada por Jonathan Nolan y Lisa Joy, a partir de la película homónima escrita y dirigida por Michael Crichton (1976). Esta ficción ofrece una vuelta de tuerca al género al unir el *western* con la ciencia ficción y reflexionar sobre distopías tecnológicas y la convivencia entre los humanos y las máquinas. Se enmarca en un parque de atracciones que se inspira en el antiguo Oeste, donde los jugadores viven experiencias y fantasías sin que tengan consecuencias reales, porque los anfitriones son reseteados al finalizar cada partida.

Se puede afirmar que los últimos años han sido prolíficos para el género del Oeste, con grandes producciones que han disparado su interés entre el público, como el melodrama familiar *Yellowstone* (NBC, 2020) y sus precuelas: *1883* (NBC, 2021-22) y *1923* (NBC, 2022); distopías futuristas, como *Wynona Earp* (Syfy, 2016-21) o *Raise Hell* (2011-16); *westerns* clásicos, como *Godless* (Netflix, 2017); o neowesterns como *Justified* (FX, 2010-15), *Outer Ranger* (Amazon Prime, 2022) o *The English* (BBC, 2022).

Como se observa, hasta el siglo XXI la mayor parte de las obras destacadas están escritas, dirigidas y, casi siempre, protagonizadas por hombres, y de forma recurrente desarrollan temas convencionales del género, más cercanos a lo masculino. Sin embargo, esta tendencia se altera en la era digital. Así, se observa un renacer del *western* televisivo que incluye nuevas perspectivas argumentales y reúne cada vez más la presencia femenina en esferas temáticas, de creación y de reparto.

## 1.2. Antecedentes sobre los estudios de representación femenina y el western

El *western* es el resultado de la construcción de un determinado modelo social y cultural, apoyado en el modo de vida estadounidense y en unos arquetipos icónicos. Desde el punto de vista de la representación del género, tradicionalmente se ha desempeñado en un terreno masculino y patriarcal. Los protagonistas son los hombres, y estos realizan toda clase de aventuras, proezas y lances, en muchos casos ligados a la violencia, generalmente como ejecutores, mientras que las mujeres, salvo excepciones, suelen aparecer cumpliendo papeles secundarios, o se presentan como elementos ornamentales, accesorios o simbólicos (Clemente, 2007) y son víctimas de la violencia perpetrada por los varones. Además, en muchas de estas películas, «las mujeres y los niños [...] legitiman la violencia que los hombres practican para protegerlos» (Cawelti, 1999, p. 41).

Los estudios de análisis de representación de género femenino en la ficción televisiva han progresado en el último tiempo gracias a trabajos relevantes, como los del Geena Davis Institute on Gender in Media (2014; 2016; 2018). Estos han demostrado que, además de subrepresentación (Smith et al., 2010), existe una imagen de las mujeres caracterizada por la estereotipación (Collins, 2011), la sexualización (Mager y Helgeson, 2011) y la realización de roles como amas de casa, esposas, madres u objetos sexuales (Kahlenberg y Hein, 2010). Además, son víctimas de la violencia masculina (De-Caso-Bausela et al., 2020; Fernández-Villanueva et al., 2009;); y deben satisfacer al hombre, por lo que el atractivo físico es un rasgo predominante frente a los personajes masculinos (Lacalle y Castro, 2017). En investigaciones recientes se ha observado un cambio en la esfera profesional y personal de las mujeres, y ya comienzan a aparecer nuevos roles (trabajadora, independiente, divorciada, soltera, etc.), aunque en las series emitidas en plataformas continúa la infrarrepresentación femenina -versus una sobrerrepresentación de personajes cisgénero y orientación heterosexual-, y se mantienen las ocupaciones profesionales menos cualificadas y la hipersexualización (Marcos-Ramos y González-de-Garay, 2021). En líneas generales, diversos estudios demuestran la poca diversidad de la ficción televisiva (Martín García et al. 2023; ODA, 2023; entre otros).

Con respecto a la investigación académica sobre el *western* en televisión ésta es escasa, aunque en los últimos años se está produciendo un auge de estudios que analizan, especialmente en el audiovisual este género, y prestan atención a las reescrituras que se realizan (Blanco-Herrero, et al., 2020; González, 2024; Lorenzo-Otero, 2023). Cabe destacar en este oasis *Feminism and the Western in Film and Television* (Wildermuth, 2018). Este autor demuestra que los temas feministas son endémicos en las películas del Oeste de Hollywood a lo largo del siglo XX, desde *Cimarron* (Wesley Ruggles, 1931) hasta *The Quick and the Dead* (Sam Raimi, 1995). Indica, además, que las películas adheridas a este género reflejan los cambios sociales que otorgan progresivamente más poder a las mujeres en la esfera pública, desde el final de la primera ola hasta las décadas posteriores a la segunda ola del feminismo estadounidense. Concluye que existe una tendencia a representar a las mujeres con más poder en los ámbitos privados y públicos, a pesar de la tendencia a considerar el primero como femenino y el segundo como exclusivamente masculino. Incluso los valores asociados a la feminidad, como el «amor, compasión [...] paz y seguridad domésticas se desarrollan ahora en el espacio público» (Wildermuth, 2018, p. 4).

En cuanto a los títulos, el más investigado es *Deadwood*. Para la mayoría de los trabajos, David Milch crea un texto polémico y radical dotado de múltiples lecturas dramáticas que se propone interpretar la realidad desde la actualidad. Se trata de un relato histórico original que utiliza la indagación del pasado como inspiración y punto de partida, y pretende ser más fiel al espíritu que a la literalidad de los hechos (Cascajosa, 2007). Adicionalmente, la serie se centra en las relaciones y en las construcciones identitarias -en sus distintos niveles y roles- de la sociedad de frontera, que se describe sobre el conflicto, la desigualdad y la explotación, y donde la coincidencia de los intereses personales parece ser el pilar vertebrador de la comunidad. También existen investigaciones que han indagado en la identidad y la otredad que se representa en *Deadwood*, como la que revisa las identidades “de los otros” que se plasman en esta obra: el indio invisible, el chino misterioso, el negro solitario, el amigo judío y la mujer puta, esposa o local (Fernández de Mata, 2017). Otro estudio sobre la identidad de estos personajes afirma que el gran aporte al modelo histórico fílmico-televisivo que realiza la serie es la integración entre leyendas nacionales y personajes locales (Garin, 2013). Para otros, *Deadwood* refleja la angustia posterior al 11S, al explotar y subvertir simultáneamente la narrativa y el cierre catártico característico del *western* tradicional (Westerfelhaus y Lacroix, 2009), lo que también alude a identidades, masculinas y femeninas, que se apartan en esta obra del cliché tradicional.

*Westworld* es otra producción investigada por la academia. Se han explorado los temores sobre las consecuencias sociales de habitar en espacios híbridos y se han analizado los dilemas sobre la moralidad de estos entornos y sus vínculos con la realidad (Díaz, 2023). La perspectiva más transitada es que la serie proyecta la vida actual, y aventura las consecuencias sociales que puede provocar el desarrollo tecnológico, los videojuegos y las plataformas virtuales en hombres y mujeres. Asimismo, *Westworld* se ha comparado con *Game of Thrones*, para estudiar los factores de producción y las decisiones narrativas que guían el éxito de audiencia de las producciones de HBO (Huertas, 2018). En esta comparación se valoriza la representación femenina en ambos títulos. En una se reproducen luchas de poder desde un medievo fantástico donde se le da fuerza a la mujer, y en otra se plantea un *western* futurista donde acontece una rebelión de las máquinas liderada por una mujer (Huertas, 2018, p. 116). En lo que respecta a la representación del género, se ha llegado a concluir que *Westworld* emplea la música para apoyar la compleja representación de los personajes femeninos y para contribuir a su autoderminación, y a su poder (Jones, 2011, p. 133).

Otro antecedente relevante es el estudio (Cawelti, 1999) que analiza el *western* como género popular e influyente desde su creación. Cawelti (1999, p. 31) indica que las mujeres desarrollan dos tipos de papeles: la maestra y la prostituta, y que el género rechaza la «intercambiabilidad de los roles de género» porque «la mujer debe seguir siendo femenina» (p.153). También que «el género del Oeste siempre ha tenido una orientación básicamente sexista» (p. 123) y concluye -de forma categórica- que «el *western* y el feminismo parecen ser términos contradictorios» (Cawelti, 1999, p. 353).

Por su parte, Clemente (2007) examina los estereotipos femeninos del *Far West*. En la propuesta se detalla una taxonomía de tipos de mujeres que integran el *western* cinematográfico. Así, la heroína del *western* es preeminentemente anglosajona, blanca, protestante y enarbola ideales de libertad, independencia e igualdad, así como procura la prosperidad y la estabilidad de su familia, lo que redundará a su vez en la mejora de su entorno (Clemente, 2007, p. 13). También se concluye que las mujeres representadas necesitan atesorar una serie de cualidades y virtudes que las capaciten como «madres de la nación» para ser dignas de casarse con el héroe.

Todos los antecedentes revisados plantean variaciones con respecto a las temáticas planteadas y a la representación femenina, que se efectúan en títulos paradigmáticos del *western* televisivo. Empero se echa en falta una investigación que considere un objeto de trabajo ulterior, es decir, que examine series de televisión del Oeste que sean representativas de la fase de la ficción televisiva que caracteriza al nuevo ecosistema audiovisual, conformado por las plataformas de *streaming*.

### 1.3. Objetivos

La finalidad principal reside en observar la representación de las mujeres en el *western* televisivo contemporáneo en un estudio de caso que comprende dos obras singulares con protagonistas femeninas: *Godless* (Netflix, 2017) y *The English* (BBC, 2022).

A partir de este objetivo principal, se establecen los siguientes objetivos complementarios:

1. Analizar el relato de cada una de las ficciones televisivas con el fin de reconocer la narrativa y el lenguaje audiovisual empleado en relación con los antecedentes del género del *western*.
2. Examinar los personajes femeninos -principales y secundarios- de sendas producciones, y establecer la relación de poder y violencia de estos en su correspondencia con los personajes masculinos.
3. Comparar la construcción del género televisivo propuesta en ambas series con los cánones del *western*, en términos de estereotipos, representaciones y composición narrativa.

## 2. Metodología

El estudio se plantea a partir de una muestra del trabajo que comprende dos ficciones televisivas: *Godless* (Netflix, 2017) y *The English* (BBC, 2022), ambas contemporáneas, de diferentes nacionalidades -Estados Unidos e Inglaterra-, producidas para ser emitidas en plataformas televisivas, y con un formato de corta duración, que alcanza una única temporada. Las dos se ubican en un mismo contexto espacial -Estados Unidos- y temporal -finales del siglo XIX-, y están protagonizadas por personajes femeninos principales y secundarios. Se analiza la ficción televisiva porque, como afirma Galán (2007), las series,

además de entretener, presentan modelos de identificación que repercuten en la sociedad al ser vistas por un numeroso sector de la población y mostrar la realidad desde un punto de vista lúdico.

Conviene recordar que el *western* ha funcionado a lo largo del siglo pasado como potente nodo de significado en cuanto a la representación del género femenino, y también que la investigación sobre el *western* es extensa cuando su objeto de trabajo es el cine, pero limitada si lo que se estudia es la ficción televisiva, y aún más exigua si el foco es la representación femenina en este género televisivo, por lo que este trabajo viene a paliar esta circunstancia y abrir nuevos caminos a la investigación de estereotipos de género.

Para desarrollar la investigación se emplea una metodología cualitativa que aplica una herramienta de análisis para estudiar la representación de los personajes femeninos principales y secundarios, a partir de las siguientes fases: descomposición, recomposición e interpretación. Para el estudio se efectúan dos acciones: 1. El análisis de la narración (temas, personajes, espacio y tiempo); y 2. El análisis de los personajes (físico, psicológico y sociológico), y de los estereotipos verbales en relación con el género (quién habla, qué dice, por qué y con qué actitud), con el fin de identificar los procesos de significación de los personajes representados en las dos producciones asociados al modelo femenino (Galán, 2007, pp. 230-231). Este armazón metodológico, de una parte, se aprovecha de la investigación sobre estereotipos (Galán, 2007), y de otra, utiliza la teoría sobre los estudios de género para la investigación en Cultura Audiovisual (Zurian y Herrero, 2014) con la intención de evaluar la construcción de los personajes femeninos y los roles narrativos en formatos de ficción televisivos.

Finalmente, al análisis resultante se aplica un estudio comparativo frente a las huellas de la lógica de la ficción televisiva precedente, para comprobar si estas nuevas ficciones están modificando los cánones y estándares del *western* clásico en los estereotipos, los temas, las tramas, así como en los personajes que se representan. Todo ello para entender si el papel que desempeñan las mujeres en el *western* ha variado influido por los cambios sociales, la modernización del género y las nuevas producciones.

El objeto de trabajo, como se ha dicho, comprende dos producciones. La primera es *Godless*, una serie escrita y realizada por Scott Frank para Netflix, compuesta por siete episodios (432 minutos). Contextualizada en el Nuevo México de 1884, narra la vida en La Belle, un pueblo habitado principalmente por mujeres al haber fallecido todos los hombres en un accidente minero. La segunda es *The English*, coproducida por la BBC, All3Media y Amazon Studios, y guionizada y dirigida por Hugo Blick, de seis capítulos (301 minutos). La serie muestra las vicisitudes a las que debe hacer frente Cornelia Locke, una mujer inglesa que llega a los Estados Unidos en 1890 para matar a quien acabó con la vida de su hijo. En esta empresa le ayuda Eli Whipp, un indio despedido del ejército estadounidense.

### 3. Resultados

#### 3.1. *Godless*

*Godless* compone una mirada del *western* clásico desde la modernidad. Conserva las lógicas espaciales clásicas y, a la vez, propone una revisión subversiva del género. El lenguaje visual que desarrolla es el característico del *western*: planos generales, abiertos y distintivos; un paisaje que despliega un escenario árido, desolado y salvaje que, en ocasiones, usa como correlato objetivo; alude y recupera a personajes de la guerra civil, de las guerras indias; la violencia forma parte del núcleo del relato; utiliza personajes errantes, etcétera. También se aplica una puesta en escena cuidada que considera los elementos y la iconografía tradicional del *western*, desde la presencia habitual de acciones -elementos hostiles, como persecuciones, violencia, masacres humanas, tiroteos-; personajes -forajidos, pistoleros, *sheriffs*, caballos-; y objetos -armas, rancho, pueblo, vestuarios-.

Al mismo tiempo, la producción se aparta del canon clásico porque provee una nutrida presencia femenina, en términos de tiempos en pantalla y de valor narrativo para el relato. Hasta tal punto que, en *Godless*, se equilibra el tradicional protagonismo masculino con el femenino. Esto se evidencia con la contextualización de la acción de la trama que se desarrolla en el pueblo de La Belle, donde las mujeres son la población dominante ya que casi un centenar de hombres han muerto como consecuencia de un accidente en la mina que explotan. El género masculino se ve diezmado hasta representar un número anecdótico, por lo que el femenino toma el control del pueblo. Este grupo lo integra un conjunto de personajes que evolucionan a partir de acciones y diálogos que se exponen de forma profunda y transversal, algo inusual en el género ya que los parlamentos suelen ser escasos y poco profundos. Son

personajes complejos, coherentes y complementarios, que configuran una representación femenina variada y poliédrica.

En términos de relato y minutaje en pantalla, Alice Fletcher es la primera protagonista femenina. Vive aislada en un rancho a las afueras del pueblo con su hijo mestizo, Truckee, y su suegra india, Yyovi, y sufre el menosprecio de la comunidad que deposita sobre ella la mala suerte del pueblo -el accidente de la mina- por haberse casado con un indio *peyute*. Es bien parecida, orgullosa, posee iniciativa y sabe defenderse. La juzgan sin conocer su historia dramática: perdió a sus dos maridos, fue agredida y violada por una tribu india, y ayudada por otra diferente.

El segundo personaje en importancia es Maggie, que se transforma tras la muerte de su marido. Estéticamente se representa de forma masculinizada: viste con ropas de hombre, dispara armas de fuego con precisión y no esconde su amor por otra mujer. Callie Dunne es su amante, y también la persona más rica e instruida del pueblo. Ganó su capital desempeñado el oficio de prostituta hasta que el fatal accidente en la mina le dejó sin clientes. Este hecho le cambia la vida ya que, desde entonces, es la profesora y la que detenta el poder financiero del pueblo.

Otras representaciones femeninas destacadas son: Sadie Rose, una estilizada inmigrante alemana que se refugia en La Belle huyendo del maltrato de su marido. Por allí transita y practica el nudismo con naturalidad, dispara su fusil y canaliza su sensibilidad a través de la pintura; y, Charlotte Temple, la viuda del último alcalde. Ella desempeña el rol, en términos de convenciones sociales y/o culturales, de la mujer más tradicional, que persigue la recuperación del *status quo*, esto es, que sean los hombres quienes lideren la vida del pueblo, por lo que es la que primero accede a vender la mina a Quicksilver, un rico inversor, después de escuchar la oferta:

Presidente de Quicksilver: Les vamos a construir la ciudad, y voy a traer 50 hombres la semana que viene y 100 más el mes siguiente para trabajar duro y para que cuiden de ustedes. Seguro que, a estas alturas, todas echan de menos el olor de un hombre. Un hombre de verdad.

## Capítulo 2. Las damas de La Belle.

El relato fija un conflicto arquetípico moral, el del bien contra el mal, pero además plantea diferentes cuestionamientos sociales en la trama, como la paternidad y la maternidad, la familia, el racismo, etcétera, todos ellos bajo un tema transversal: el empoderamiento femenino. La dominación de las mujeres bajo el patriarcado y su emancipación parece uno de los pilares fundamentales del argumento que se inserta a través de acciones, diálogos y metáforas. Estas últimas, a veces creadas por interposición, como en el caso de los caballos (“Cuando fuerzas a un animal, al final él te forzará a ti” -en referencia a los que maltratan a sus caballos-); o como sucede con la lectura -son las mujeres las que saben leer, leen, y las que enseñan a leer a los hombres-; o considerando el planteamiento inicial de que un accidente deje a un pueblo prácticamente sin hombres -el único que sobrevivió al accidente no está en sus cabales y nadie sabe cómo se llama-.

Esa idea de libertad y búsqueda de autonomía en las mujeres también se manifiesta de manera explícita en diferentes secuencias del personaje de Maggie. Ésta se nos presenta, ya en su primer diálogo, vestida como un hombre, en el comedor de casa, limpiando el cañón de un rifle. Entonces aparece su hermano Bill, el *sheriff*, también viudo, y acontece el siguiente diálogo:

Bill: ¿Esos son los pantalones de Albert?

Maggie: Ya no.

Bill: ¿Llevas su sombrero también?

Maggie: Y sus útiles (señalándose la cartuchera).

Bill: ¿Puedo preguntar por qué?

Maggie: Alguien tiene que encargarse de todo.

Bill: Estás ridícula.

Maggie: ¿Tú ya te has puesto el vestido, Bill?

Bill: No, ni pienso hacerlo.

Maggie: Pues deberías ponértelo en este mismo momento y ya de paso el corsé.

## Capítulo 1. Un incidente en Creede.

Cuando las mujeres de La Belle negocian la venta de la mina del pueblo con el presidente de Quicksilver, la empresa minera que la quiere explotar, se produce otra alusión a lo tradicionalmente considerado normativo cuando el empresario se refiere a ella como McNue, su apellido de casada.

Maggie: Es Miss Cummings. He tomado mi apellido de soltera. Albert ha muerto, no hay razón para que acarree su apellido. Para eso tiene un hermano en Missouri.

#### Capítulo 2. Las damas de La Belle.

En la misma secuencia, Maggie advierte al presidente de la compañía minera -y, de paso, al consejo de mujeres que tiene derecho a voto- del cambio operado en las féminas del pueblo.

Maggie: Construimos este sitio juntas. Lo dejamos todo atrás para construir algo nuevo. Y luego lo perdimos todo. A los maridos y algunos caballos. Seguimos aquí. Y, señor, somos más fuertes de lo que pueda imaginar.

En otra escena significativa, su hermano Bill, el *sheriff*, decide dejar a sus hijos al cuidado de Maggie porque se marcha de viaje por trabajo. Cuando llama a la puerta de su casa, la que abre es Callie, la amante de su hermana, desnuda, apenas cubierta por una manta. Le dice que Maggie no está, que «está cazando codornices para el desayuno», reproduciendo el mito de que es el hombre el que sale a cazar y la mujer le espera en casa con los niños. Después de que ella derribe un ave de un disparo, se produce la siguiente conversación:

Bill: ¿Quieres decirme qué hace Callie Dunne en tu casa?

Maggie: Supongo que se estará aseando.

Bill: No eres la misma.

Maggie: Y, ¿qué ha cambiado?

Bill: Ya no eres maternal como eras antes.

Maggie: ¡¿Maternal?! Yo amaba a mi marido y quiero a mis sobrinos también, pero odio que para nosotras la felicidad se reduzca a la maternidad y a cuidar de los demás.

#### Capítulo 2. Las damas de La Belle.

A pesar de que este abanico de representaciones femeninas expone diferentes perfiles y personalidades, lo cierto es que en la relación entre las mujeres se refleja la sororidad. En ese contexto patriarcal y, a pesar de sus diferencias, existe una hermandad manifiesta entre las protagonistas. Se perciben como iguales, comparten, colaboran y finalmente se alían y consiguen repeler el ataque de Griffin -en el que intervienen más de 30 pistoleros- a La Belle, con la ayuda de sólo cuatro personajes masculinos y siendo ellas las artífices de plantarles cara y mantener el control de su pueblo.

Durante la serie se producen acciones que enfatizan el abuso de los hombres sobre las mujeres. Por ejemplo, se escenifica el ataque de los indios a Alice, donde la pegan, la rajan e intentan violarla; se describe cómo se subleva contra los asaltantes una inmigrante noruega que ha sido forzada a consumir con el villano, mientras sus maridos sólo se lamentan; o se muestra el maltrato que padece la afroamericana Louise Hobbs a manos de su padre, quien la flagela de forma salvaje después de sorprenderla en sus primeros escauceos amorosos con un chico blanco.

Este grupo de mujeres que se revela en *Godless* -el falso reverendo, Frank Griffin, lo define como: «el paraíso de la langosta, el lagarto y la serpiente, del puñal y del rifle. Es territorio impío (*It is a godless country*)»- transforma los papeles tradicionales del género para proponer otros, más protagonistas, diversos y solidarios entre mujeres, acorde a la aspiración de la igualdad de la sociedad y al cuestionamiento de lo considerado normativo que subyace en la obra.

### 3.2. The English

*The English* sigue, en líneas generales, las características formales del *western* clásico -abundancia de planos generales, composiciones cuidadas, uso estético de la luz, etc.-; y temáticas -la venganza, la conquista del oeste, las diferencias entre los indios y los colonos, etc.-. También en esta producción existen ciertos elementos que se subvierten, como el protagonismo de una mujer. Cornelia Locke es una señora inglesa bella, adinerada, que recorre Estados Unidos para vengar la muerte de su hijo. Debido a

una serie de azares, le acompaña en su camino, como ayudante, Eli Whipp, un indio *pawnee* a quien acaban de licenciar del ejército de la Unión y que busca recuperar las tierras que le arrebataron los blancos. A mayores, la ficción británica -rodada, por cierto, en una granja de Ávila, España- retrata con suma delicadeza la relación amorosa entre ambos protagonistas. Se trata de una variación poco usual en el *western*, puesto que las relaciones más frecuentes se dan entre el hombre blanco y la mujer india.

*The English* emplea en su realización una perspectiva moderna. Visualmente presenta un atildamiento extremado del estilo, e incorpora la voz en *off* de la protagonista como narradora. De hecho, la primera vez que se ve es mediante la técnica de la metonimia: se muestran varias partes de su cuerpo hasta que, a cámara lenta, se descubre su rostro al levantarse un velo. Además, la serie recurre en diferentes momentos a las analepsis para romper la linealidad del relato, algo habitual en las ficciones contemporáneas, pero menos usual en los relatos clásicos.

Cornelia Locke es la protagonista absoluta de la ficción, ya que ella protagoniza la trama principal y todos los personajes son subsidiarios de esta. Es una mujer de carácter fuerte que abandona su vida acomodada en Inglaterra para llegar a un territorio en el que la violencia lo salpica todo, incluso a las personas, como se cuestiona Cornelia en más de una ocasión: «¿Qué me ha hecho este país?». Esta protagonista es también la heroína. Esto lo conforma con sus acciones y también con sus palabras: «Ya no tengo miedo. ¿Sabes por qué? Porque ya estoy muerta». Cornelia posee del héroe del *western* la licencia para matar: asesina a sus adversarios porque han sido caracterizados de manera suficientemente atroz como para que la audiencia tolere su exterminio. A pesar de que Cornelia, según Katie Clarke, es «una dama que no tiene estómago para robar y matar», ejecuta sin vacilar a quienes le han causado dolor y sufrimiento.

En la ficción aparecen otros personajes femeninos. Se trata de mujeres con papeles episódicos y limitados, aunque relevantes, como: Martha Myers, una joven viuda que vive en Hoxem, Wyoming con su hijo, que se enfrenta a su marido porque se casó engañada y embarazada. Mirando a su hijo, le dice: «El corazón más dulce sale del alma más dura (...). Una mujer con un hijo tiene que aceptarlo todo. Al menos no me tocó, no pudo hacerlo». Otro personaje es *Black Eye Mog*, una anciana desfigurada que se caracteriza por usar unas gafas negras que ocultan su ausencia de párpados. Tampoco tiene cabellera ya que, como ella misma le relata a Cornelia, fueron los «Cheyenes, en el 68. Tenía 21 años y me quitaron todo lo demás: mi virtud y mi familia. Como un regalo por cumplir mi mayoría de edad. No hace falta que te cuente lo de los párpados». Desde ese momento, colecciona «cabelleras de cheyenes, *pawnee*, ... me da igual... de hombres, mujeres, niños...», y ha hecho de la venganza su forma de vida. También se cuenta a Katie Clarke, una mujer de rasgos indios, que está casada con John Clarke. Ambos aprovechan la mínima oportunidad para abusar de los colonos que pasan por sus tierras. *Tocando tierra* es otra mujer india, madre de *Luna Blanca*, y mujer del jefe indio que es asesinado por los soldados y separada de su hijo. Cuando se reencuentra con él, ella es una esclava de un grupo de soldados, y ayuda a Cornelia y Eli a liberarle, aunque para ello tenga que asesinar a quien se le pone por delante.

Todas estas mujeres son víctimas de la violencia de los hombres, aunque también recurren a ella cuando quieren defenderse. Algunas, como *Black Eye Mog* o Katie Clarke, desarrollan roles de antagonistas, pero no dejan de ser víctimas de un sistema patriarcal y una sociedad machista y misógina donde «la vida de una mujer vale menos que la de un animal». Estas mujeres adquieren en estas narrativas características ligadas tradicionalmente a lo masculino, como el uso de la violencia para resolver los conflictos. Aunque la ficción estetiza la violencia -la muestra en primer plano de manera sistemática-, en el caso de las violaciones no se muestran de forma explícita, sino sugerida, y para contarlas se recurre a las elipsis.

El tema de la maternidad es inherente al argumento y se halla presente en acciones y conversaciones. Todos los personajes femeninos, en menor o mayor medida, hacen lo que hacen por sus hijos. Unas por los que murieron nada más nacer, como Katie Clarke, y otras por los que han nacido fruto de la violencia, como sucede con Cornelia, *Black Eye Mog* o Martha Myers. El hecho de incorporar la maternidad como tema preeminente no deja de ser excepcional en las narrativas del Oeste.

A diferencia de los *westerns* clásicos, en los que se muestra la conquista del territorio y se ensalzan visiones de una mejora en el nivel de vida y de prosperidad, en *The English* esto es cuestionado puesto que los personajes relatan historias de violencia y muerte derivadas de la colonización y algunos de ellos, como Thomas Trafford, el prometido de Cornelia, llega a decir, tras su llegada a Estados Unidos:

«Fue mi rastro el que siguió el diablo... no me deja otra opción que ponerme en contra de este país... nunca vengas a este lugar...».

Joseph Campbell desarrolló un conocido modelo narrativo, el viaje del héroe, en el que se indican las distintas fases que desarrolla un personaje en la ficción. Maureen Murdock (1990, 2016) presentó un modelo alternativo al de Campbell, en el que se recogen los diferentes avatares por los que pasa un personaje femenino a la hora de realizar su propio viaje, tanto interior como exterior. En esta ficción, el personaje de Cornelia transita estados como: la identificación con lo masculino y la reunión de aliados; se enfrenta a las pruebas del camino; sana después de estar herida por lo masculino; e integra características de lo masculino y lo femenino.

Clemente (2007) indica que el Oeste está poblado, en esencia, por «chicas buenas» y «chicas malas». En *The English* no es tan sencillo etiquetar en esta dicotomía a las mujeres, puesto que la propia narrativa confunde su adscripción a uno u otro grupo, superando los prejuicios y las apariencias, y analizando cómo el contexto condiciona en qué lado deben situarse estas mujeres que, al fin y al cabo, solo tratan de sobrevivir en un mundo de hombres rudos y violentos.

#### 4. Discusión y resultados

En los últimos años el *western* vive un momento de revalorización y auge. Así lo demuestra el estreno de un variado conjunto de ficciones audiovisuales adscritas a este género que se han producido durante la era de las plataformas.

El objetivo principal de este trabajo, que busca analizar la representación de las mujeres en un estudio de caso del *western* contemporáneo, observa que el cambio más sensible precisamente ha promovido mutaciones tanto en los planteamientos de las historias como en los personajes protagonistas. Estos últimos han alterado la presencia femenina, incrementando su concurso e importancia en los relatos. Este giro se ha operado por las transformaciones en las estructuras sociales que demandan, cada vez con mayor vigor, la equidad en el tratamiento de los géneros masculinos y femeninos, así como el cuestionamiento de los modelos normativos. En este nuevo contexto, en el que no se cumple la máxima de Caweltii (1999) que indicaba que el *western* y el feminismo son términos contradictorios, las mujeres parece que dejan de ser las esposas, madres y/o prostitutas que acompañan a los hombres, para erigirse también en protagonistas, no solo de las tramas sino también de las acciones, como se demuestra en las series analizadas en este artículo, *Godless* y *The English*.

Respecto al primero de los objetivos específicos, que analiza los relatos narrativa y formalmente en relación con los antecedentes del *western*, ambas series absorben algunas características clásicas del género, que refieren a la iconografía clásica del espacio, a los personajes errantes o a las temáticas sobre la venganza, pero las elaboran desde propuestas articuladas con recursos narrativos que se sitúan en la modernidad. Por ejemplo, *The English* presenta una estetización de la violencia y emplea la discontinuidad en el relato, o *Godless* compone un cambio temático a partir de la nutrida presencia femenina en el reparto para proyectar distintas opciones de empoderamiento femenino.

El segundo de los objetivos específicos planteados, que examina a los personajes femeninos y su relación con los masculinos, indica que son ellas las heroínas, que son ellas quienes salvan a la comunidad del antagonista, cuyo papel sí recae en los hombres, por lo que la imagen de la mujer, en su doble naturaleza (física y subjetiva) se afianza frente al espectador. Ahora, además de bellas, son personas fuertes que no dudan en recurrir a la violencia para enfrentarse a aquellos que amenazan sus objetivos: la venganza, en el caso de *The English*, y el mantenimiento del *status quo*, en *Godless*. Las mujeres en estos nuevos relatos también son autónomas e independientes, por lo que su vínculo con lo masculino es más emocional que de subordinación. De hecho, son los varones quienes asumen la función de ayudantes de las mujeres, y no a la inversa. Finalmente, la conformación de las mujeres como eje central de las historias provoca que se filtren nuevas temáticas, como la maternidad, la sororidad o los modelos de relaciones no normativos. Estas mujeres rompen además con la asociación de los valores asociados a la femineidad, como el amor y la compasión en el espacio público (Wildermuth, 2018). De hecho, ni en el espacio público ni el privado se muestran piadosas, porque ellas persiguen una meta y no dudan en castigar a quien sea necesario para lograr tal fin.

En el tercero de los objetivos específicos del estudio, que refiere a la comparativa de las nuevas construcciones del *western* respecto de los cánones, se constata que las obras recientes comparten un lenguaje próximo al género clásico, especialmente en su componente estético. Sin embargo, al mismo tiempo, proponen alteraciones, lo que favorece la evolución del género. El ejemplo más evidente es la

representación de mujeres en roles protagónicos, lo que en sí mismo supone una modernización del *western* que atenta contra su misma esencia pues, como indicaba Gubern, «el *western* es cine de hombres» (2005, p. 90).

No obstante, se entiende que las obras analizadas no pretenden ser modelos hegemónicos, sino que participan de una tendencia, cada vez más extendida, que refiere al aumento sustancial de mujeres heroínas. Los ejemplos son abundantes y tienen presencia en todos los géneros: Catherine Cawood en el policial *Happy Valley*; Alicia Florrick en el drama judicial *The Good Wife*; Khalessi y Ayra en la fantástica *Game of Thrones*; Defred en la distópica *The Handmaid's Tale*; la superheroína de Jessica Jones; y, por supuesto, en el *western* seriado: Beth Dutton (*Yellowstone*); Cara Dutton (*1923*); Elsa Dutton (*1883*) o Maeve Millay (*Westworld*), etcétera. En este sentido, cabría señalar que, aunque se han producido mejoras en el campo de la representación, siguen siendo necesarias relecturas y revisiones que amplíen más el horizonte y desarrollen, por ejemplo, miradas decoloniales frente a la tradicional prevalencia de las miradas y personajes «blancos».

No hay que obviar la función de la ficción como espejo de la sociedad. Las series muestran los cambios sociales que se producen en la comunidad y además sirven para mostrar modelos de comportamiento. El hecho de que el *western*, género tradicionalmente masculino, se haya abierto a mostrar cambios en los roles de género evidencia algo incuestionable: la importancia y relevancia del papel femenino en la sociedad. La presencia de estos personajes femeninos protagonistas heroicos busca equilibrar la tendencia patriarcal de representación tradicional e instaura narrativas más modernas, diversas e inclusivas. Las mujeres, al fin, tomaron las armas.

## 5. Agradecimientos

El presente texto forma parte del proyecto de investigación «Las series españolas de televisión del siglo XXI. Narrativas, estéticas, representaciones históricas y sociales». Investigación financiada por el Programa de Atracción al Talento Investigador de la Comunidad de Madrid. REF. 2023-5A/SOC-28930.

## Referencias

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Alés, R. (2017). La construcción del estereotipo de la “América Profunda” y su vigencia en la actualidad: el caso de True Detective. *Revista Latente*, 15, 45-70.
- Blanco-Herrero, D., Rodríguez Contreras, L. y Gutiérrez-San Miguel, B. (2021). New forms of masculinity in Western films: The end of the Marlboro Man? *Communication & Society*, 34(2), 1-14.
- Cascajosa, C. (2005). La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 13-14, 91-108.
- Cascajosa, C. (2007). *Deadwood*: la recuperación del pasado fundacional en un western revolucionario. *Filmhistoria online*, 17, 1-2.
- Cawelti, J. (1999). *The Six-Gun Mystique Sequel. Bowling Green*. OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Clemente, M.D. (2007). Mujeres del Far West. Estereotipos femeninos del Oeste. *Área Abierta*, 17, 1-15.
- Collins, R. L. (2011). Content analysis of gender roles in media: Where are we now and where should we go? *Sex roles*, 64(3-4), 290-298.
- Coronado, C. y Galán, E. (2015). Mujer y ámbito laboral en la ficción española sobre la Transición. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 35(1), 209-226.
- Deltell, L. (2009). La década de los treinta en Estados Unidos. En L. Deltell, J. García y M. Quero (Eds.). *Breve Historia del Cine* (pp. 105-137). Fragua.
- Díaz, V. (2023). Si no lo puedes diferenciar, ¿acaso importa?: El círculo mágico y el marco en Westworld. *Teknokultura*, 20 (1), 143-150.
- De-Caso-Bausela, E., González-de-Garay, B., y Marcos-Ramos, M. (2020). Representación de género en las series generalistas de televisión españolas emitidas en prime time (2017-2018). *Profesional De La información*, 29(2). <https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.08>
- Fernández de Mata, I. (2017). La atrayente degradación del mito nacional: *Deadwood*, un western post 11-S. *Oceánide*, 9, 1-19.
- Fernández-Villanueva, C., Revilla-Castro, J.C., Domínguez-Bilbao, R., Gimeno Jiménez, L. y Almagro, A. (2009). Gender differences in the representation of violence on Spanish television: should women be more violent? *Sex Roles*, 61, 85-100.
- Galán, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 28, 229-236.
- Garin, M. (2013). *Deadwood* y las ruinas del western: del *print the legend* cinematográfico a la historización televisiva. En Hueso, A.L. y Camarero, G. (Coords.). *Modelos de interpretación para el cine histórico* (pp. 47-57). Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Geena Davis Institute on Gender in Media (2014). Gender bias without borders: An investigation of female characters in popular films across 11 countries. <https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>
- Geena Davis Institute on Gender in Media (2016). The Reel Truth: Women Aren't Seen or Heard. An Automated Analysis of Gender Representation in Popular Films. <https://seejane.org/wp-content/uploads/gdiq-reel-truth-women-arent-seen-or-heard-automated-analysis.pdf>
- Geena Davis Institute on Gender in Media (2018). Representations of Women STEM Characters in Media. <https://seejane.org/wp-content/uploads/portray-her-full-report.pdf>
- Glucksmann, A. (1993). Les aventures de la tragédie. En R. Bellour (Ed.). *Le Western* (pp. 350-379). Gallimard.
- González, J.A. (2024). El post-western policial en el “nuevo cine argentino”. En Sánchez Zapatero, J. y Martín Escribà, A. *Todos los colores del (género) negro: estudios sobre novela, cine y otros medios* (pp. 271-278). Dykinson.
- Gubern, R. (2005). *Historia del cine*. Anagrama.
- Hawagood, J. (1976). *The American West*. Frontier.
- Huertas, M. (2018). Westworld a la estela de Juego de Tronos y de la HBO. *Fórum de Recerca*, 23, 115-127. <http://doi.org/10.6035/ForumRecerca.2018.23.8>
- Jones, H. (2011). Them as feel the need to be free: reworking the frontier myth. *Southern Communication Journal*, 76(3), 230-247. <https://doi.org/10.1080/1041794x.2010.507109>

- Kahlenberg, S. G., y Hein, M. M. (2010). Progression on Nickelodeon? Gender-role stereotypes in toy commercials. *Sex Roles*, 62, 830–847.
- Kaminski, S. (1974). *American Film genres*. Burham: Amazon.
- Lacalle, C. y Castro, D. (2017). Representations of female sexuality in Spanish television fiction. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 24(75), 45-64.
- Lee, J. (2022). Damsels un-distressed: scoring complex women in HBO's Westworld: The Maze (2016). *Cuadernos de investigación musical*, 15, 119-136. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.15.11>
- Lorenzo-Otero, J. L. (2023). Migraciones intermediales en el género del wéstern: un análisis de la serie *Red Dead*. *Revista Humanidades*, 13(1), e52608. <https://doi.org/10.15517/h.v13i1.52608>
- López de la Osa, P. (2018). El paisaje posmoderno: revisitando la ecología del western en *The Hatful Eight*. En Carretero, M. y Marchena, J. (Eds.). *Representaciones culturales de la naturaleza alterhumana* (pp. 455-472). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Marcos Ramos, M., y González-de-Garay, B. (2021). Gender representation in subscription-video-on-demand Spanish tv series. *International Journal of Communication*, 15, 581–604. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/15855/3339>
- Martín García, T., Marcos Ramos, M. y Angulo Brunet, A. (2023). ¿Son las series españolas diversas? Un análisis sobre la inclusión en las plataformas. *Cuadernos.info*, 56, 206-229. <https://doi.org/10.7764/cdi.56.62707>
- Mager, J., y Helgeson, J. (2010). Fifty years of advertising images: Some changing perspectives on role portrayals along with enduring consistencies. *Sex Roles*.
- Murdock, M. (1990). *Ser mujer. Un Viaje Heroico*. Gaia Ediciones.
- Murdock, M. (2016). Articles: The Heroine's Journey. <https://maureenmurdock.com/articles/articles-the-heroines-journey/>
- ODA. (2023). Informe ODA 2023 (2022 ODA Report). Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del Cine: Teorías, estética, géneros*. Alianza Editorial.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2002). *Guion de aventura y forja del héroe*. Ariel cine.
- Santamarina-Macho, C. (2017). El nuevo viejo oeste. Un paisaje sin lugar. *Ra*, 19, 57-66.
- Smith, S. L., Pieper, K. M., Granados, A., y Choueiti, M. (2010). Assessing genderrelated portrayals in top-grossing G-rated films. *Sex Roles*, 62, 774–786.
- Stanley, T.L. (2012, Jun 2). 'Hatfields & McCoys' is a History-changing success. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2012-jun-02-la-et-hatfields-mccoys-20120602-story.html>
- Tatum, S. (2013). The Western Film Critic as "Shootist". *Journal of Popular Film and Television*, 11(3), 114-121. <https://www.doi.org/10.1080/01956051.1983.10661955>
- Valhondo, J.L. (2021). El western como género para abordar la gestión de las identidades del siglo XXI. En Paredes, G. y Sánchez, N. (Coords.). *De la filosofía digital a la sociedad del videojuego. Literatura, pensamiento y gamificación en la era de las redes sociales* (pp. 67-83). Dykinson.
- Westerfelhaus, R. y Lacroix, C. (2009). Waiting for the barbarians: HBO's Deadwood as a post-9/11 ritual of disquiet. *Southern Communication Journal*, 74(1), 18-39.
- Wildermuth, M. (2018). *Feminism and the Western in Film and Television*. Palgrave.
- Zurian, F. A. y Herrero, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*, 14, 3, 5-21.

## Referencias audiovisuales:

- 1883 (NBC, 2021-22) [Serie de televisión].
- 1923 (NBC, 2022) [Serie de televisión].
- Bonanza (NBC, 1959-1973) [Serie de televisión].
- Cheyenne (ABC, 1955-63), [Serie de televisión].
- Deadwood (HBO, 2004-06) [Serie de televisión].
- Ford, J. (Director). (1962). *The man who shot Liberty Valance*. [Película]. Paramount Pictures.
- Godless (Netflix, 2017) [Serie de televisión].
- Gunsmoke (CBS, 1955-1975), [Serie de televisión].

*Hatfields & McCoys* (History, 2012) [Serie de televisión].  
*Have gun, Will travel* (CBS, 1957-63) [Serie de televisión].  
*Justified* (FX, 2010-15) [Serie de televisión].  
*Lonesome Dove* (CBS, 1989) [Serie de televisión].  
*Longmire* (Netflix, 2012-16) [Serie de televisión].  
*Outer Ranger* (Amazon Prime, 2022) [Serie de televisión].  
Porter, E. (Director). (1903). *The Great Train Robbery*. [Película]. Edison Manufacturing Company.  
Raimi, S. (Director). (1955). *The Quick and the Dead*. [Película]. TriStar Pictures, JBS.  
*Raise Hell* (2011-16) [Serie de televisión].  
Ruggles, W. (Director). (1931). *Cimarron* [Película]. RKO Radio Pictures.  
*The Big Valley* (ABC, 1965-1968) [Serie de televisión].  
*The English* (BBC, 2022) [Serie de televisión].  
*The High Chaparral* (NBC, 1967-1971) [Serie de televisión].  
*The Rifleman* (ABC, 1958-1963) [Serie de televisión].  
*The Virginian* (NBC, 1962-1971) [Serie de televisión].  
*Westworld* (HBO, 2016) [Serie de televisión].  
*Wynona Earp* (Syfy, 2016-21) [Serie de televisión].