

# **La imagen del inmigrante vasco en el cine: ¿Reflejo, construcción o refuerzo de los estereotipos sociales?\***

The Image of the Basque Immigrant in the Cinema: Reflection,  
Construction, or Reinforcement of Social Stereotypes?

Óscar ÁLVAREZ GILA  
Universidad del País Vasco  
[oscar.alvarez@ehu.es](mailto:oscar.alvarez@ehu.es)

Iker ARRANZ OTAEGUI  
University of Nevada, Reno  
[iker.arranz77@gmail.com](mailto:iker.arranz77@gmail.com)

Recibido: 30 de septiembre de 2013

Aceptado: 18 de enero de 2014

## **Resumen**

Analizando la imagen del inmigrante vasco en el cine norteamericano, intentaremos establecer el modo en el que el contexto histórico del proceso migratorio favorece o, al contrario, juega en contra de la aparición de una imagen ampliamente aceptada en el seno de la sociedad receptora. Se incluye en este análisis el ejercicio de establecer una línea crítica con respecto al mismo cine americano como fuente de una producción de ideas y estereotipos acordes a las bases culturales de la sociedad americana como tal. En el caso de los vascos, en su calidad de grupo con unas pautas de radicación muy concentradas, se aprecia cómo el cine es una correa de transmisión, y al mismo tiempo de reelaboración, desde un conjunto inicialmente inconexo de estereotipos de ámbito local hasta la conformación de un conjunto de rasgos prototípicos unificados que, con el tiempo, adquieren una realidad propia y pueden incluso llegar a modular, en un proceso de *feedback*, los estereotipos locales preexistentes.

## **Palabras clave**

Cine, imagen, inmigración, vascos, estereotipos.

---

\* Una versión previa de este artículo fue presentada en el I Congreso Internacional Nuevos Horizontes de Iberoamérica, celebrado entre el 6 y el 8 de noviembre de 2013 en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina). Se puede encontrar el texto de dicha presentación en las actas del congreso.

### Abstract

After analyzing the image of Basque immigrant in North American cinema, we will try to establish the way in which the historical context of immigration eased or made it difficult the emergence of a socially widely accepted image within the host society. We also include in the analysis an attempt to establish a critical view on the role of American cinema as a source for the creation of ideals and stereotypes based on the cultural roots of the American society as such. In the case of Basque immigrants, as a group whose settlement patterns were very concentrated, we can notice that the cinema was, at the same time, a way for disseminating local stereotypes and to reelaborate them, unifying the local images of Basques into an unique prototype that, after being presented through cinema, can acquire their own life and even get to modulate, in a feed-back process, the previous local stereotypes.

### Keywords

Cinema, image, immigration, Basques, stereotypes.



### Introducción<sup>1</sup>

El 11 de septiembre de 2001 un ataque terrorista sin precedentes golpeaba el corazón financiero de la mayor potencia global y derribaba, ante los ojos atónitos del mundo que seguía los acontecimientos en directo, uno de sus más conocidos iconos: las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York. Apenas dos semanas más tarde, el 3 de octubre, la televisión norteamericana NBC emitía la primera reflexión sobre los acontecimientos a través de la ficción. Aquel día, los espectadores que esperaban el estreno de la tercera temporada de la exitosa serie *The West Wing* (Sorkin, cr., 1999-2006) se encontraron con un capítulo especial, «Isaac and Ishmael», grabado apresuradamente y desligado de toda continuidad con la trama narrativa desarrollada antes y después en la serie. En dicho capítulo se describían en tiempo real los entresijos experimentados en la Casa Blanca como consecuencia de un ataque terrorista no muy diferente en características, protagonistas e intensidad al vivido recientemente. En la vorágine de saber qué está pasando y cómo responder al ataque, uno de los asesores del presidente norteamericano (en la ficción) hace un repaso de los terrorismos

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca dentro de las actividades del grupo estable de investigación «País Vasco y América: vínculos y relaciones atlánticas» (Gobierno Vasco, 2013-2016). Agradecemos los comentarios de Marcelini Irianni, María Eugenia Cruset, Virginia López de Maturana, Jon Ander Ramos Martínez y Érica Sarmiento.

activos en el mundo en los años finales del segundo y comienzos del tercer milenio, entre los que cita particularmente a los los islamistas, el IRA, y los «extremistas vascos que han estado causando ataques terroristas en España durante décadas».<sup>2</sup>

No era esta la primera vez que los vascos aparecían relacionados con el terrorismo en la ficción audiovisual norteamericana.<sup>3</sup> Ya en 1984 Charles Bronson se enfrentaba en *The Evil That Men Do* (Thompson, dir., 1984) a un cartel de mafiosos latinoamericanos cuyo jefe tenía como guardaespaldas a un antiguo terrorista vasco. Y en 1992 habían tenido su debut televisivo en el episodio «The Spanish Connection» de *Dangerous Curves* (Katzman y Paulsen, crs., 1992-1993: temp. 2, ep. 3), cuyos protagonistas ayudan a un militar español cuya esposa ha sido secuestrada (¡en Dallas!) por un comando de la organización ETA durante su viaje de bodas. Sería sin embargo la psicosis desatada en Estados Unidos tras el 11 de septiembre y el inicio de la «guerra contra el terrorismo» por la administración Bush lo que diera lugar a un auténtico *boom* de teleseries centradas en la seguridad nacional (Cettl, 2009: 1), disparándose las referencias al País Vasco como origen de un activo movimiento terrorista (al menos 10, entre 2003 y 2012). Año tras año, se pasó de ver cómo los americanos colaboraban con la policía española para investigar las acciones de ETA en *The West Wing* (Sorkin, cr., 1999-2006: temp. 4, ep. 14, «Inauguration») o eran testigos de sus ataques mientras viajaban por Europa en *CSI* (Zuiker y Donahue, crs., 2000-: temp. 8, ep. 16, «Two and a Half Deaths»), a una auténtica guerra entre los terroristas vascos y los Estados Unidos, en la que los primeros secuestran generales americanos en *E-Ring*, (McKenna y Robinson, crs., 2005-2006: temp. 1, ep. 14, «The General»), se relacionan con Al-Qaeda en

---

<sup>2</sup> Se trata del personaje identificado como Samuel Norman Seaborn, en la ficción Subdirector de Comunicación de la oficina del presidente de los Estados Unidos, papel protagonizado por el actor Rob Lowe. En su labor de informar a un grupo de jóvenes becarios que están siendo testigos involuntarios de los acontecimientos, uno de éstos le cuestiona sobre la efectividad del terrorismo como medio de conseguir objetivos políticos. Su respuesta es clara: «What about the IRA? The Brits are still there. The Protestants are still there. Basque extremists have been staging terrorist attacks in Spain for decades with no result. Left Wing Red Brigades from the 60s and 70s, from the Bader-Meinhoff gang in Germany to the Weatherman in the U.S. have tried to take over capitalism. You tell me. How 's capitalism doing». (Sorkin, cr., 1999-2006: ep. especial, «Isaac and Ishmael»).

<sup>3</sup> En la cinematografía española, en cualquier caso, la cuestión del terrorismo vasco tiene una presencia anterior y más intensa (véanse Pablo, 2012; Roldán Larreta, 2001; Davies, 2005).

NCIS (Bellisario y McGill, crs., 2003-: temp. 5, ep. 4, «Identity Crisis»), usan armas biológicas en *Undercovers* (Abrams y Reims, crs., 2010-2012: temp. 1, ep. 12, «Dark Cover») y llegan incluso a infiltrarse en la propia Washington D. C. para efectuar atentados al lado mismo de la Casa Blanca en *Covert Affairs* (Corman y Ord, crs., 2010-: temp. 2, ep. 11, «The Wake-Up Bomb»). Pero la quintaesencia de esta identificación entre «vasco» y «terrorista» vendría dada por una brevísima secuencia, de apenas tres segundos, en la película *Munich* (Spielberg, dir., 2005): cuando los cuatro miembros de un comando del servicio secreto israelí se ven obligados a compartir un «piso seguro» con un grupo de palestinos de Al Fatah, uno de los israelíes, a fin de disipar las suspicacias palestinas, dirige un dedo a su persona y se identifica con una escueta frase: «Basque, Basque, E-T-A». Posiblemente ningún libro dedicado a explicar el origen, actividad y pervivencia del terrorismo vasco pueda tener nunca el mismo impacto que la cruda y directa identificación que establece esta lacónica frase, de apenas un instante, entre ambos elementos. Parece claro que para el Hollywood de la primera década del siglo XXI –incluido su derivado televisivo– los vascos pertenecen, sin duda, a la infamante categoría de los «grupos peligrosos».<sup>4</sup>

### Cine y estereotipos étnicos

Hace ya más de un siglo los hermanos Lumière dieron luz a un invento que, con el tiempo, devino en mucho más que una nueva herramienta para el ocio y el entretenimiento. El nacimiento del cinematógrafo, la posibilidad de empaquetar y reproducir sin límite historias contadas mediante imágenes en movimiento, supondría el nacimiento de una nueva era en el mundo de la comunicación humana: en estos tiempos dominados por los medios visuales,

---

<sup>4</sup> Esta identificación casi simbiótica entre «vasco» y «terrorismo» ha llegado a permear más allá de la imagen ficcional reflejada en los productos audiovisuales, fuera y dentro de los Estados Unidos. Valga como ilustración la anécdota referida por Peter Gerrand, profesor australiano que participó en la consecución por parte de Cataluña de un dominio propio de internet (.cat) para los websites relacionados con la lengua y cultura catalanas. El propio Gerrand relataba cómo «the convenor of ICANN's General Domain Names Support Organization since 2003, Dr Bruce Tonkin, commented privately to me (November 10, 2005) that one of the reasons that many in the ICANN decision making process were reluctant to approve the .cat proposal was because it was seen as a precedent *that would have allowed a TLD for the Basques and other "dangerous" groups. To several of the US participants, Basque meant ETA, ETA meant terrorists and terrorists meant Al Qaeda*». Carta de Peter Gerrand al autor, 14 de febrero de 2009; la cursiva es nuestra.

nuevos términos como «visibilidad», «reconocimiento» o «imagen» adquirirían así un nuevo, y más extenso, significado. La omnipresencia de la comunicación audiovisual ha abierto así nuevos campos de trabajo a los estudios de la construcción identitaria –también de los colectivos inmigrantes– mediante estereotipos desde diversos presupuestos epistemológicos (crítica literaria y artística, antropología, y también historia). Lejos están los tiempos, como afirma Dudley, en los que el campo de los *Film Studies* estaba casi exclusivamente en manos de:

literature teachers (and occasionally art historians) who offered film appreciation, analysis and history as variants of their literature courses. After all, the field of film seemed generally congruent with the literary field, though smaller. (Dudley, 2009: 883-884)

La ampliación progresiva del interés por diversas disciplinas de las ciencias sociales y humanas ha puesto en valor el papel jugado por el cine (y, en general, por los medios de difusión de imágenes en movimiento, tales como la televisión desde mediados del siglo XX, y más recientemente internet) en la construcción, difusión y reforzamiento de actitudes, interpretaciones y visiones de la realidad. El mismo Dudley señala que, en gran medida, esto se debe a que los propios filmes:

have been able to stand up to the discursive weight that cinephiles (critics) and academics (theorists) have brought to bear on them. [...] Films became ideal objects of analysis because they are fabricated within corporate and semiotic systems, yet they speak back to those systems because they are collectively made and viewed. (Dudley, 2009: 913)

Los estereotipos étnicos, y en el caso que nos ocupa, las particularidades de su construcción en las sociedades de acogida de movimientos migratorios masivos a lo largo de los dos últimos siglos (Sanfilippo, 2008), tienen en el lenguaje cinematográfico uno de los más recurrentes y decisivos medios para su transmisión y generalización. Como señala Bakalova la dificultad de contar con una definición consensuada del concepto de «estereotipo» viene dada por que «the multiple approaches to the study of stereotypes predetermine the multiple ways of defining the meaning of “stereotype” and ensuing varying taxonomies» (Bakalova, 2013: 127). Remitiéndose a la clasificación establecida por Ashmore y Del Boca (1981: 9-13) señala que el término «estereotipo» debe definirse desde tres diferentes, aunque interrelacionadas, perspectivas de análisis: sociocultural (como pautas culturales relacionadas con prejuicios sociales), psicodinámica

(como producto de relaciones intergrupales, basadas igualmente en prejuicios y preconcepciones) y cognitiva (como estructuras de conocimiento, al aplicar una serie de creencias como certezas en la construcción de identidades grupales). Como veremos más adelante, la estructura del estereotipo no se limita a una visión ulterior del objeto al que se le asigna, sino que admite una complejidad que se divide en la interacción del estereotipo y de lo estereotipado, por así decirlo.

La ficción, y sobre todo la audiovisual, tiene unos claros límites en lo que respecta a su posible función como reflejo de la veracidad (presente o histórica) de los hechos, personajes o situaciones que construye, aunque en muchas ocasiones pretenda la verosimilitud como un elemento básico de su construcción discursiva. Pero esta verosimilitud depende estrechamente, o mejor dicho, viene determinada por las creencias y presunciones de la sociedad en la que está inmersa y a la que va dirigido el producto filmico.<sup>5</sup> Leerssen afirma a este respecto que el cine «is a privileged genre for the dissemination of stereotypes, because it often works on the presupposition of a “suspension of disbelief” and some (at least aesthetic) appreciative credit among the audience» (Leerssen, 2007: 26). Precisamente por esto el cine como arte, pero sobre todo como industria, ha buceado casi desde sus orígenes –y ha reproducido, y como señalaremos más adelante, ha contribuido de este modo a difundir y perpetuar– los estereotipos elaborados y aceptados en su entorno social sobre los más diversos grupos humanos (según género, dedicación profesional, etnia o cualquier otro rasgo colectivo). Esto es así porque, como señala Núñez Seixas, los mismos estereotipos:

no se corresponden siempre a la *realidad*. Pero para ser operacionales, deben poseer un grado aceptable de *verosimilitud* que les conviertan en potencialmente creíbles y, por lo tanto, socialmente eficaces, desde los que los individuos puedan, en diversos contextos, recibir una confirmación (más o menos inferida) de este preconcepto por vía cognitiva. (Núñez Seixas, 2013: 12)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Kracauer hacía notar esta dependencia estrecha: «Fiction films are mass entertainment everywhere, and what information they include is more or less a by-product. Any national cinema yields to the impact of subjective influences in portraying foreigners; these portrayals, that is, are strongly determined by such audience desires and political exigences as currently prevail on the domestic scene» (Kracauer, 1949: 70).

<sup>6</sup> La traducción es nuestra. El original es: «ne correspondent pas toujours a la *réalité*. Mais por être opérationnels, ils devront posséder un degré acceptable de *vraisemblance* qui les rendent potentiellement crédibles et donc, socialement efficaces, dès lors que les individus peuvent, dans divers contextes, ressentir une confirmation (plus ou moins interférée) de ce préconcep par voie cognitive».

El cine, por lo tanto, más allá de usar el estereotipo, podríamos decir que es en sí mismo uno de los cauces más importantes para su pervivencia.<sup>7</sup> De hecho, uno de los debates recurrentes ha versado en torno a la circularidad del proceso de construcción/difusión de los estereotipos, en torno a la cuestión de si el cine es un mero transmisor de estereotipos sociales preexistentes mediante una visión filtrada y mediatizada por la ideología dominante,<sup>8</sup> o si juega también un papel en su misma creación. Nos centraremos para estudiar este aspecto en el caso de la definición y difusión de la imagen del inmigrante vasco a través del cine en los Estados Unidos. Esta circunstancia nos lleva al ejercicio dialéctico de cómo el que propaga un estereotipo, a su vez se ve afectado por la circularidad del fenómeno, que le hace partícipe y víctima del proceso.

### **El estereotipo norteamericano: En busca del «Otro»**

La creciente producción cinematográfica en Estados Unidos, sin embargo, nos enseña cómo la idea de lo marginal y excluido ha tomado las pantallas de una manera recurrente. Este fenómeno, sin ser novedoso, aporta interesantes datos, tanto en relación a aspectos sociológicos como filosóficos. Es un hecho que al estereotipo como tal se le nombra primero, como manera de obliterarlo dentro del discurso oficial. Este mecanismo responde a la manera que tiene la sociedad de distinguir y clasificar a los componentes de esa sociedad. No descubrimos nada nuevo diciendo esto, pero sí que se puede apreciar una corriente cada vez mas creciente en las producciones americanas donde la figura del excluido, del paria, es de un protagonismo silente pero esencial. Desde los años sesenta, probablemente en pleno auge de producciones ligadas a temas de alienígenas y tramas extraterrestres, la figura del extraño, del indeterminado, se va haciendo un hueco cada vez mas importante en las grandes salas (Kuhn, 1990: 8-9). Hay una preocupación de los guionistas dirigida a esa estirpe de desheredados de todo

---

<sup>7</sup> Comolli y Narboni señalan que el cine, como un producto de un sistema económico e ideológico determinado, reproduce inadvertidamente sus propias condiciones, siendo de este modo que «*every film is political, inasmuch as it is determined by the ideology which produces it (or within which it is produced, which stems from the same thing)*» (Comolli y Narboni, 1999: 754).

<sup>8</sup> Cheung y Fleming señalan que «the tools and techniques of film-making are themselves always already a part of this “reality” and what film does more precisely is to reproduce an image of the world around it: Filtering this reality through the lens of the dominant ideology» (Cheung y Fleming, 2009: 3). Véase también Kracauer (1947).

vínculo formal con la sociedad. La personificación de estos «sin-nombre» en alienígenas es simplemente un síntoma de una sociedad atomizada, individualista y, se puede decir sin incurrir en error, bastante clasista. Es una época de esplendor industrial en Estados Unidos, un período en la historia de este país donde se recogen los dulces frutos de amargos esfuerzos y sacrificios realizados por una generación anterior envuelta en conflictos mundiales y penurias económicas. Es al albor de este contexto donde una nueva generación de «pudientes» desarrollan en el país todo un abanico de avances en lo social, perpetuados mayormente por iniciativa privada. Y es esta una de las claves de las producciones que se centran en la figura de «lo extraño» como manera de expresar por un lado una aversión e incompreensión hacia esa figura y por otro lado la simple exclusión del círculo de ciudadanía que conlleva todo ataque de celos irracional por lo propio.

Todo el panorama descrito hasta ahora ayuda a entender mejor el papel del inmigrante vasco en las películas de Hollywood como algo anecdótico o meramente folklórico, pero también juega un doble papel al descubrir el estereotipo del guionista americano a la hora de enfrentarse a esa entidad difícil de definir o incorporar a un discurso social tildado en exceso por clichés, donde el ciudadano americano es a la vez objeto y sujeto de su propia condición. En otras palabras, donde la primera condición para ser ciudadano americano es, precisamente, ser ciudadano americano. Esta viva contradicción que ya ha sido estudiada en su extensión desde una perspectiva antropológica, consta sin embargo de flecos íntimamente ligados a reflexiones filosóficas de gran calado (Douglass, 1988). Y es aquí, en esta viva contradicción, donde el guionista americano, vivo producto a su vez de la sociedad americana, se descubre en su crudeza. Desde una perspectiva más filosófica se entiende la transición de la modernidad a esto que se llama post-modernidad como un tránsito del sujeto como actor y dueño de aquel objeto inmenso llamado mundo, hacia un sujeto donde la distancia entre ambos se diluye y termina confundiendo y confundiéndose. Esta perspectiva se inscribe en el discurso postmoderno «de lo igual» –que no del igual– donde «lo igual» (*sameness*) resulta una referencia *sine qua non* para medir cualquier actividad humana, sea esta de naturaleza social, política, económica o intelectual. Al ser una aproximación a una vara de medir tan estricta como arbitraria, no presenta ninguna contradicción con el diseño de una sociedad elitista, donde las clases son peldaños de cunas de alta alcurnia, diseminadas para crear una falsa ilusión de pertenencia, donde sólo se desarrollan relaciones de inclusión. Este matiz, desarrollado también en el ámbito matemático por la teoría de conjuntos, conlleva la exclusión. Las relaciones de inclusión conllevan, sin solución de continuidad, estas dos vertientes

donde se tiene que excluir y a su vez se recrea dentro de un imaginario sobrevenido por intereses espurios de agentes privados, oligarquías en la sombra o gobernantes corruptos, una fantasía donde uno habita el mejor mundo de los posibles, cerrando de esta manera cualquier posibilidad futura de otra manera de organización, más allá de la presente; eso que algunos teóricos han llamado gobiernos en la sombra, gobernando privada y privativamente, dejando de lado los intereses de los iguales, forzando simple y llanamente «lo igual» como moneda única de cambio.

Esta reflexión nos tiene que llevar a un pensamiento reflejado en el cine, ya no como un escaparate de nuestros deseos, mediados por aquel que escribe el guión de la película; sino como realmente el espacio donde se nos dice qué es exactamente lo que debemos desear, como nos invita a pensar el filósofo esloveno Slavoj Žižek (Fiennes, dir., 2006). Es en esa situación, donde «lo igual» es lo hegemónico, donde el cine toma el papel de decirnos cual es nuestro objeto de deseo. Más allá del fenómeno literario, el cine como tal se descubre como un elemento que desequilibra ese baremo tan rígido definido por «lo igual». De esta manera, el cine y su inclusión en el imaginario común representa un salto cualitativo y, en consecuencia, la producción cinematográfica que emana de aquellos ideales desenmascaran un número importante de estereotipos tanto trascendentes como inmanentes al propio fenómeno. En este punto del análisis entre el diferente y lo igual, que por sí solo representa una simetría abyecta, podemos aportar la filmografía que ilustra toda esta serie de reflexiones. Por poner un ejemplo no muy lejano podemos citar *District 9* (Blomkamp, dir., 2009) como un film donde se encuentran prácticamente todos los elementos antes mencionados.<sup>9</sup> Por un lado tenemos el advenimiento de unas naves extrañas, cuyo origen (genealogía) desconocemos. Esto implica que los visitantes no tienen «razón de ser», no existe ningún contexto donde se puedan ubicar como vecinos de nuestro sistema solar, creados por alguna fuerza omnipresente y oculta o simplemente venidos de otro universo. Estos seres simplemente surgen «de la nada», lo que les da un papel ambiguo a la hora de ser aceptados o rechazados. Esta ambigüedad no es tal, simplemente refleja un intento de evaluación ética de los visitantes, intentando clasificarlos como buenos o malos, sin tener ningún contexto histórico o social anterior que posibilite esta pirueta ética. Una vez digerido el primer momento del advenimiento, y sin que haya ningún debate o consenso nítido sobre este, son colocados en verdaderos campos de concentración. Mayormente, según se muestra en la película, en regiones del tercer mundo,

---

<sup>9</sup> Es interesante igualmente el análisis de Vizcarra (2012) sobre este film como representación de la modernidad.

ahondando así en la idea del excluido o repudiado perteneciente al no-Occidente. Es precisamente la fórmula de la negación la que se emplea, ni siquiera una afirmativa respecto a la pertenencia a otro determinado grupo que no sea el propio, sino que se formula como la carencia a la pertenencia como tal, esto es, son excluidos con respecto al *Grupo*. Durante la película se intenta lidiar con el problema ético de cómo satisfacer toda una serie de incompatibilidades entre dos mundos, el alienígena y el terrestre. De nuevo, es una manera más de intentar poner de manifiesto la escisión cada vez más marcada entre Occidente y el resto. Se intentan representar dos mundos, cuando en realidad se quiere hacer referencia a dos universos completamente distintos. La ironía queda plasmada en la localización del problema en el planeta Tierra. Son dos universos que se sobrellevan dentro de nuestro mundo, nuestra única referencia válida para articular nuestros discursos culturales, sociales y políticos como personas pensantes. Sin embargo, como vivo reflejo de lo que ocurre en la sociedad postmoderna, son dos universos irreconciliables a la vista de los acontecimientos que se suceden en la película, pero que también tienen un equivalente en las políticas que se han querido desarrollar en las últimas décadas por ejemplo en Francia a la hora de integrar a los inmigrantes que han poblado el país galo, justamente y mayoritariamente desde países que un día fueron colonias francesas. Las revueltas, aparentemente sin justificación o razón alguna, acaecidas durante los últimos años tanto en Los Ángeles, Londres o París nos transportan con facilidad a un escenario caótico como el descrito en *Children of Men* (Cuarón, dir., 2006). Pero estas mismas revueltas también quedan reflejadas en la película *District 9*, donde los visitantes intentan subsistir de una manera penosa debido al veto cultural, social y político impuesto por Occidente, que termina con ejecuciones masivas y completa *arificación* de la raza humana respecto a la raza alienígena.

*District 9* no es el único ejemplo de lo que se puede denominar como un intento de desenmascarar las contradicciones propias de Occidente respecto a su propia ceguera cultural. Si bien es uno de los exponentes más claros, hay varios ejemplos más incorporados recientemente, donde de una manera más sibilina y tenue, se puede vislumbrar el ente occidental como estereotipo iluminador que sin embargo acoge una larga serie de sombras llenas de prejuicios. Se puede hacer referencia clara a la reciente *World War Z* (Forster, dir., 2013) como el último pero no definitivo ejemplo de esta manera de plasmar en la gran pantalla una visión del género humano estereotipado de una manera inmanente. Para empezar, el film combina varios elementos de la filmografía clásica y también reciente en un solo guión que, más allá de la visión catastrofista de un futuro próximo, dialoga

con el género humano reducido en su expresión al hombre blanco occidental. Se nos indica desde el mismo título del largometraje que vamos a presenciar una guerra entre mundos. No hace falta recordar la larga y extensa proyección de la versión radiofónica de *War of the Worlds* de Orson Welles en el imaginario colectivo, a la que sin ninguna duda hace referencia la película de Foster. Tampoco es casualidad que a Welles no le hiciera falta el soporte visual para «intoxicar» solo con la narración y su voz a toda una generación de radioyentes. Tal como nos recuerda Žižek, remitiéndose a Lacan, la voz es el actor más potente que puede haber. Es la voz la que nos lleva de la mano durante cualquier proyección y la que tiene el mayor peso, aunque sea por su ausencia (la voz del silencio), en cualquier narración. Es un elemento clave, al cual volveremos mas adelante. En *World War Z* se diseminan elementos aparecidos en la filmoteca dedicada a vampiros, zombies y películas independientes que tratan temas raciales. En este caso concreto una enfermedad que se extiende de una manera vertiginosa va «convirtiendo» a los ciudadanos –todos los convertidos que se muestran en la película son ciudadanos en apariencia legales y que confluyen en una idea de ciudadano occidental (incluso hay alguna escena de unos pocos segundos donde se muestra a algún «sin techo» despreocupado por la situación crítica)– de todo el mundo dejándolos en un estado intermedio entre la vida y la muerte. No llegan a morir, pero adquieren una agresividad extrema hacia los vivos, los occidentales que tienen un peso existencial dentro del propio universo occidental, en este caso. Este es un miedo muy común, antiguo y recurrente: el de aquel que viene «de afuera» a robar, asesinar y violar todo un universo construido dentro de un marco legal, administrativo y político que se jacta de ser el mejor de los posibles. Esta visión queda reflejada en este film, y en muchos otros, en el mismo comienzo donde se nos presenta «la familia perfecta» (agrandando el efecto con Brad Pitt en la pantalla como el marido ideal acorde con los estándares de belleza actuales), viviendo un comienzo de día ideal: desayuno, noticias de conflictos lejanos –siempre son lejanos e inalcanzables– en la televisión, etc. Los mutantes que no terminan de morir para infectar a la «raza de occidentales», por así decirlo, son la mayor amenaza del planeta. En vez de una aniquilación por muerte instantánea, que sería en teoría una verdadera amenaza para la raza humana, se nos presenta la condición de no-muerto como el más determinante de los peligros.

Este fenómeno de los no-muertos, comúnmente llamados zombies (término que también se usa fugazmente en la película), tiene un referente actual tan potente como significativo. Es la serie televisiva *The Walking Dead* (Darabont, cr., 2010-) a la que hacemos referencia, en este caso. Es

sintomático cómo se presenta en esta serie a los zombies. Para empezar hay un debate intrínseco en la manera de presentar a los zombies. Dentro del imaginario colectivo perdura la idea de la separación entre hombre y bestia, persona y animal, o –en último término– civilización y barbarie. En la serie existe un remanente de supervivientes «civilizados» que se enfrenta a una serie de bárbaros desposeídos de todo rastro de civilización que vagan por el mundo sin ningún motivo o justificación aparente. Para empezar, los zombies carecen de lenguaje. Este elemento por sí solo ya los coloca fuera de la esfera de civilizados, de iguales definidos por «lo igual», por lo único que nos cobija dentro del género humano, siguiendo los postulados de Jacques Lacan (1992). El no poder comunicarse con un lenguaje formal también les priva de una manera directa de la sexualidad. Son entes asexuales y privados de cualquier capacidad reproductiva. Su única meta es morder, comer, ingerir, tragar carne humana viva. Es el acto de comer, de comerse un libro como diría Lacan, sintomático del último recurso de apoderarse de un cuerpo extraño. Esto está descrito en la literatura dedicada a casos clínicos de asesinos en serie, que en último término engullen a sus víctimas como sumo acto de fetichismo. Es la objetivización, la cosificación del ciudadano occidental lo que pende en el subconsciente colectivo como miedo más grande. Si bien no es confesado de una manera clara y directa, se puede leer en esta disposición de los elementos cómo el occidental teme ardientemente ser cosificado, ser víctima del fetichismo más extremo encarnado en estos no-muertos. Por lo tanto, tenemos dos elementos diferenciales en los zombies de *The Walking Dead*. Primero, una escenificación de los mismos como animales puros con forma humana, una especie de personificación de «lo animal» con forma humana, lo que representa un giro de 180 grados respecto a la mitología, donde tradicionalmente se ha abogado por presentar animalidades que desafiaban ciertamente al género humano. En este caso es la condición animal la que posee morfología humana. Los zombies se convierten en un manojo de impulsos, instintos incontrolables y deseos perdidos. Se presentan todos estos elementos como «los menos humanos y menos civilizados» que se integran perfectamente en el viejo debate del psicoanálisis, donde son esta serie de características del subconsciente reprimidas por el consciente lo que nos hace humanos, no como único y definitivo rasgo de nuestra humanidad, sino como la combinación indisoluble de ambos universos lo que completa nuestra realidad más mundana. Y sin embargo, los zombies –tanto en *The Walking Dead* como en *World War Z*– son completa y totalmente *inhumanizados*. Desde esta perspectiva sólo pueden ser errantes sombras de lo que una vez fueron, atragantándose de carne viva de una manera desesperada, sin poder

ejercitar su sexualidad y completamente carentes de todo lenguaje. Y todo esto se ejecuta mediante una proyección de los mismos con rasgos que se hacen familiares a cualquiera que se haya sumergido levemente en cualquier ciudad norteamericana. Resulta un ejercicio fácil e inevitable reconocer en estos muertos vivientes a los *homeless* de cualquier ciudad de los Estados Unidos, que deambulan por las calles con ropas desgastadas y rotas, como rota está su pertenencia al ciclo descrito al principio como «lo igual» en forma de «lo occidental». En la serie, los zombies caminan exactamente de la misma manera que lo hacen los miles de «sin techo» debido, no a una inferioridad, discapacidad o condición inferior; simplemente con sus cojeras y maneras cansinas y desarticuladas de andar son el mayor exponente del sistema sanitario que domina el sector en los Estados Unidos. Es un hecho que estos zombies están hechos a imagen y semejanza de aquellos «sin techo» y desheredados del sistema que no los admite dentro de los privilegiados que pueden costearse no solo una salud digna, sino una apariencia y una *look* aceptables para una sociedad basada en gran parte en un «juicio a primera vista». Los zombies en la serie se desplazan con dificultad y arrastrándose sin un rumbo fijo – un objetivo en la vida – en la plasmación del mayor de los miedos para la clase media norteamericana: convertirse en un *loser*, un perdedor que es contagiado por un mordisco de alguien que habita «afuera», allí en la calle. Es algo que viene de un exterior familiar, pero que no deja por ello de ser algo trascendente, pero de una inmanencia completamente actualizada. Son habitantes de las calles pero de unas calles que no son, ni se quiere que sean, parte de una vida dedicada al privatismo, a la esfera de lo privado de una manera cada vez mas acusada.

Resumiendo, podemos rescatar las primeras reflexiones que hemos hecho al principio para intentar desenmascarar la figura del estereotipo que llamaremos reflexivo, en lo que afecta al mismo actor que refleja un estereotipo en el cine, en este caso. Se puede concluir que «lo igual» representa una barrera fija alimentada en las brasas de lo que se conoce como postmodernidad, un momento de la historia donde prácticamente todos los grandes referentes (ideología, estado, valores, ética, religión, etc.) van diluyéndose en una *falsa* desintegración, que sin embargo encuentran su mayor exponente en esta esfera de lo que únicamente se puede marcar como «lo igual». Es un condicionante que se vuelve hegemónico, que tiene varias vertientes tanto políticas (un dominio denostadamente marcado hacia partidos de centro en Europa), económicas (un marco capitalista cada vez mas liberal y menos igualitario), sociales (una determinación por la clase media sobre cualquier otro sustrato social de lo que tienen que ser las políticas sociales a seguir) e intelectuales (una casta de académicos que de

manera endémica reproducen y son productos del mismo sistema); donde el cine no puede escapar y ciertamente hace válida la consigna de Zizêk del cine como dictador de nuestros deseos. Aunque ya han transcurrido varias décadas del famoso artículo de Walter Benjamin, y algunos –la mayoría– de los presagios se han hecho realidad, podemos encontrar en el cine un escape y un escaparate. Un lugar único donde captar por un lado las contradicciones emergentes de discursos culturales e identitarios que recorren nuestras salas, pero también podemos aún encontrar suspiros de creación que rebaten claramente cualquier acartonado intento de permanecer bajo el yugo de premisas inmóviles y intransigentes con el pensamiento crítico contemporáneo. Este doble universo siempre presente en el cine, lo que Lacan llamaría la relación plasmante de lo simbólico y lo imaginario sobre lo real de la pantalla, inseparable e irreconciliable a la vez, permite también el análisis del estereotipo de lo vasco por una cultura, la norteamericana, impregnada de bucles estereotipados en sí mismos.

### **Inmigración y estereotipos: Los vascos en Estados Unidos**

Volvamos, por lo tanto, al objeto de nuestra presentación: la representación de los inmigrantes vascos –y podría decirse que, por extensión, de la misma categoría étnica de vasco en su conjunto– en la producción audiovisual norteamericana. Trataremos así de discernir la categoría o categorías establecidas por los cineastas de Estados Unidos a la hora de cristalizar una representación del estereotipo del vasco a través del siglo XX y la primera década del siglo XXI.

En primer lugar, debemos hacer notar que, si bien y como ya hemos visto la más reciente producción ha incidido en la identificación básica entre «vasco» y «terrorista», no ha sido este históricamente el estereotipo más habitualmente reflejado desde Hollywood. Las primeras aproximaciones que la industria cinematográfica norteamericana hace sobre personajes vascos proceden directamente de la experiencia migratoria: con apenas algunas excepciones –entre ellas el film *Too Many Kisses* (Sloane, dir., 1925)<sup>10</sup>–, los personajes vascos que aparecen en las películas de las cuatro

<sup>10</sup> Se trata de la primera película de ficción norteamericana ambientada en el propio País Vasco, basada en un guión original de John Monk Saunders adaptado por Gerald C. Duffy. No obstante, incluso en esta película hay ciertos elementos de similitud con el resto de filmes norteamericanos contemporáneos que abordan la presentación de personajes de origen vasco, ya que en *Too Many Kisses* se relata la historia de un joven estadounidense de familia pudiente, acosado por novias cazafortunas, que es enviado por su padre al País Vasco como medio preventivo para evitar un matrimonio indeseable, dado que ha sido informado de que las

primeras décadas del siglo XX son inmigrantes radicados en los Estados Unidos. El primero de ellos es el anónimo «Pastor Vasco» que aparece como personaje secundario en *The Land Just Over Yonder* (Frankenburg, dir., 1916). Siguiendo su estela, otros «pastores vascos», generalmente sin otra mayor precisión, irán apareciendo en otras obras de las décadas de 1920<sup>11</sup> y 1930<sup>12</sup>. En casi todos los casos –la única excepción es *Their Mad Moment* (MacFadden y Sprague, dirs., 1931)<sup>13</sup>– se trata de películas pertenecientes al género del *Western* y cuyos guiones se hallan localizados geográficamente en el espacio situado entre las Montañas Rocosas y el océano Pacífico.

La identificación del inmigrante vasco –y por extensión, del vasco como estereotipo genérico– con el pastor de ovejas que cristalizará en este periodo, y será dominante en la visión ofrecida por el cine y la televisión hasta entrada la década de 1980, tiene unas sólidas bases en la «realidad», es decir, en la propia evolución histórica de la inmigración vasca en los Estados Unidos. Como hemos señalado anteriormente, esto entra en la lógica en la que se conforma la idea del «otro», encajándose este en una

mujeres vascas solo se casan con hombres «de su raza», lo que a la postre resulta incierto. Las similitudes con el resto de filmes tratados se centran, principalmente, en dos aspectos: los personajes vascos son presentados y descritos en su relación con personajes estadounidenses, que son en gran medida los principales protagonistas; y se incorporan elementos de tipo folklórico y rasgos de exotismo atribuyendo a los vascos ancestrales costumbres, desconocidas realmente en el País Vasco, procedentes de una errónea lectura de las fuentes etnográficas descriptivas existentes sobre la cultura vasca. Cfr. *Script. Too Many Kisses, Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (en lo sucesivo AMPAS), Herrick Library, Los Angeles (en lo sucesivo AMPAS), «Paramount Pictures Scripts», #1858.

<sup>11</sup> Sin ser exhaustivo: *The Pride of Palomar* (Borzage, dir., 1922), *The Enchanted Hill* (Willat, dir., 1926), *The Night Cry* (Raymaker, dir., 1926), *Whispering Sage* (Dunlap, dir., 1927) y *Thundering Thompson* (Wilson, dir., 1929). Sobre las tres últimas, AMPAS, Herrick Library, Core Collections, Production Clippings; también Special Collections, Audrey Chamberlin scrapbooks.

<sup>12</sup> *The Call of the Wilderness* (Nelson, dir., 1932), *Valley of the Giants* (Keighley, dir., 1938). Sobre la primera, AMPAS, Herrick Library, Core Collections, Production Clippings; también Special Collections, Audrey Chamberlin scrapbooks. Sobre la segunda, Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles, BOX B00462, #213; también University of California Los Angeles, Film and Television Archive, #M1858.

<sup>13</sup> En este caso, la película está ambientada en Biarritz y el interior del País Vasco-francés, pero uno de sus personajes principales, el vasco Esteban Cristera, es realmente un emigrante enriquecido tras su paso por California gracias al petróleo. Sobre esta película véase Álvarez Gila (2013).

tradición cultural ajena, que no por eso ha de ser hostil. A diferencia de las corrientes migratorias que, de forma contemporánea, se dirigieron desde el País Vasco hacia diversos países latinoamericanos (Argentina, Uruguay, Cuba, y en menor medida Chile, México o Brasil), la colectividad vasca que desde la década de 1850 se asentó en los Estados Unidos fue inferior en número, con unas pautas de radicación preferente –si no exclusivamente, según el momento– rurales, con una concentración geográfica muy acusada en algunas regiones, por lo general escasamente pobladas, en diversos estados del oeste entre las Rocosas y el Pacífico (California, Nevada, Idaho, Utah y Wyoming) y con unos elevadísimos índices de masculinidad y de especialización laboral en el pastoreo itinerante de grandes rebaños de ovejas en las zonas más agrestes y despobladas del entorno de las montañas Rocosas (Douglass y Bilbao, 1975). En las regiones donde se asentaron preferentemente los vascos acabaría por emerger un peculiar estereotipo del *Basque shepherd*, en una evolución y diferenciación –en diversos grados de completitud– respecto a los estereotipos español y francés en el que estos mismos emigrantes también fueron englobados según la época y el contexto. La propia producción audiovisual se haría eco del núcleo principal de este estereotipo, que hacía de los vascos unos auténticos *natural-born shepherders*: en la teleserie *Tales of Wells Fargo* (Gruber, Brooks y Reynolds, crs., 1957-1962, temp. 1, ep. 7, «The Lynching»), un pastor vasco de nombre Pablo resumía el argumento que sustentaba tal identificación: «We are Basques from the Pyrenees. We are the best shepherders of the world. Sheep are sheep, and the mountains are mountains». El vasco, según la imagen social difundida y aceptada entre sus conciudadanos del oeste estadounidense, se habría especializado en la industria ovejera americana basándose en una tradición secular en este mismo oficio en su país de origen. No corresponde aquí entrar a debatir en torno a la realidad de esta apreciación. En todo caso, y como se ha señalado repetidamente (véanse Douglass y Bilbao, 1975; Douglass, 2006),<sup>14</sup> la especialización de la inmigración vasca en el pastoreo de ovejas responde más a la contingencia histórica de los momentos pioneros del proceso migratorio antes que a tradiciones seculares.

La aparición de personajes identificados como vascos en estas películas de las décadas de 1910 a 1930 no se trataba, sin embargo, de algo buscado por los productores, directores o guionistas de dichos filmes; y debemos por

<sup>14</sup> Una simple comparación con los estereotipos laborales del vasco generados en otros espacios migratorios (el «lechero» en Argentina y Uruguay, o el «cortador de caña» en Australia) viene a contradecir el núcleo de la interpretación estereotipada popular construida en los Estados Unidos.

lo tanto acudir a una suerte de casualidad histórica para explicar su presencia: en todos los casos, se trataba de versiones para la gran pantalla de novelas previamente editadas. Más aún, cuatro de estas películas, entre ellas las dos más antiguas que hemos localizado hasta el momento, son adaptaciones de diversas novelas de un mismo autor: Peter B. Kyne, quien durante el primer tercio del siglo XX fue un autor muy prolífico y popular de novelas del oeste publicadas por entregas o en ediciones baratas (*dime novels*) en San Francisco, California.<sup>15</sup> Kyne se muestra un conocedor de los ambientes, paisajes y paisanajes que pueblan la región fronteriza en el extremo norte de los estados de California y Nevada, una zona en la que se radicó de forma visible la inmigración vasca, para la que el pastoreo resultó desde el principio la ocupación económica principal. Es por este motivo que cuando Hollywood se planteó transformar sus relatos de éxito en películas que se esperaba que fueran igualmente de éxito, en la recepción de las tramas y los personajes que poblaban las obras de Kyne se introdujeron, también, los pastores vascos.<sup>16</sup> Algo similar ocurre en las adaptaciones de otro novelista, y gran conocedor de la historia del *Far West*, Harry Sinclair Drago.<sup>17</sup>

No obstante, en estos primeros ejemplos de representación filmica del inmigrante vasco el rasgo que destaca es, precisamente, el de su invisibilidad. Con esto queremos decir que, aparte de las referencias explícitas al origen étnico –y al oficio– de los personajes vascos de las películas, no existía ningún otro elemento, visual al principio, pero tampoco sonoro desde el fin de la era del cine mudo, que permitiera una identificación directa o sugerida de la especificidad cultural, nacional o étnica de los vascos. No se trataba esto, en todo caso, de una excepción propia únicamente de la representación de los vascos, sino que esta ausencia

---

<sup>15</sup> San Francisco, 1880-1953. Su biografía, en *Guide to the Peter Bernard Kyne Papers, 1917-1957*, AX 732, Special Collections, University of Oregon Libraries, Eugene, OR, en <http://nwda.orbiscadade.org/ark:/80444/xv03086>. También Tuska y Piekarski (1983).

<sup>16</sup> Las obras de Kyne adaptadas en Hollywood en las que hemos localizado personajes identificados específicamente como vascos, son las ya mencionadas *The Land Just Over Yonder*, *The Pride of Palomar*, *The Enchanted Hill* y *Valley of the Giants*, que conoció no menos de otras tres versiones cinematográficas (1919, 1927 y 1952), además de la única que hemos podido analizar, la de 1938.

<sup>17</sup> *Whispering Sage* es la adaptación de una novela de Harry Sinclair Drago y Joseph Noël (Nueva York, A.L. Burt Company, 1922), que se centra en describir las luchas por el control del agua en el norte de Nevada (Winnemucca, Denio y McDermitt) entre los pastores vascos y los mineros anglos. Sobre Drago (1888-1979), véase Tuska y Piekarski (1983).

de especificidad era un rasgo común al modo en que se representaban todos los grupos inmigrantes en su paso por la pantalla. Como señala Mullins, «many of the [...] films of the silent era [...] nourish the cherished vision of America as a vast melting pot of ethnic groups who discard their individual cultural heritages to form one people» (Mullins, 2000: 117). Más aún, continúa Mullins, «the fact that ethnic characters in movies were costumed and played by “actors of WASP descent” also helped to reinforce an American norm of reality for immigrant audiences, where “identification with character means identification with the effacement of ethnicity”» (Mullins, 2000: 117). De hecho, si repasamos la lista de los actores que representaron papeles de inmigrantes vascos en estas décadas, efectivamente observamos que ninguno de ellos escapaba del abanico de actores blancos, la mayoría de procedencia anglosajona o de ascendencia de la Europa occidental.<sup>18</sup>

Pero, incluso en el hipotético caso de que se hubiera querido otorgar a los personajes unos rasgos visuales (mediante la selección racial, la vestimenta, u otros elementos representativos) para acentuar la inmediatez de su adscripción al grupo étnico vasco, los *filmmakers* habrían tenido grandes dificultades para hacerlo. A diferencia de otros grupos étnicos cuyo aporte numérico al proceso inmigratorio había sido mucho más importante que el vasco y que, además, presentaban unas pautas de radicación principalmente urbanas –siendo las ciudades, y sobre todo las grandes ciudades industriales del este y medio-oeste del país, los principales laboratorios de elaboración recíproca de estereotipos entre las diversas nacionalidades inmigrantes por la concentración y coexistencia próxima–, los vascos apenas eran conocidos, y mucho menos reconocidos, más allá de las fronteras de las escasamente pobladas comunidades locales en las que se habían radicado. El resto de los americanos, además, ni siquiera podía identificar a los vascos con una patria de origen, es decir, con un *Basqueland* pintado de un color diferente en los mapas de Europa: los vascos, aunque constituyeran una nación en el sentido étnico, no lo han sido en el político, lo que venía a dificultar más aún el conocimiento sobre su misma existencia fuera de los lugares en los que, efectivamente, residían.

---

<sup>18</sup> Por ejemplo Sydney Lang (*The Land Just Over Yonder*), Ed Brady (*The Pride of Palomar*), Emile Chautard (*Whispering Sage*), Warner Baxter (*Their Mad Moment*) o Paul Panzer (*Valley of the Giants*). El origen étnico de estos actores contrasta con la selección que se hará en las décadas siguientes, sobre todo en el periodo 1950-2000, en el que predominarán los actores de origen extraeuropeo, y muy especialmente latinoamericanos (Álvarez Gila, 2012).

De hecho, no fue hasta entrada la década de 1950, cuando se produjo una revitalización del género del western con su paso a la pantalla televisiva por medio de la producción de algunas de las series hoy consideradas clásicas del género como la ya mencionada *Tales of Wells Fargo, Wagon Train* (Desconocido, cr., 1957-1965), *The Big Valley* (Bezzerides y Edelman, crs., 1965-1969), *The Monroes* (Rosen, cr., 1966-1967) y, sobre todo, *Gunsmoke* (MacDonnell y Meston, crs., 1955-1975) (véase Jackson, 1994), que se elabora una imagen (visual, pero con su complemento sonoro) para representar la caracterización del inmigrante vasco –en la práctica totalidad de los casos, identificado como pastor de ovejas– de un modo que acabaría conformándose en un auténtico estereotipo cinematográfico. En otra ocasión (Álvarez Gila, 2012) hemos definido este momento como el «periodo folklórico» de la iconografía del estereotipo vasco en Hollywood, debido a que los diversos productores y directores encargados de poner en escena las tramas en las que aparecían como personajes inmigrantes vascos coincidieron en la gestación de una misma forma de representación que incluía los siguientes elementos:

- a) *La adopción de una particular vestimenta* identificada como propia de los vascos, tomada directamente del traje usado por los grupos de música tradicional y danzas folklóricas vascas. Este traje incluía siempre, en su variante masculina, la tradicional *txapela* o boina vasca, la camisa blanca y el *gerriko* o cinturón de tela –generalmente de color rojo, con claras reminiscencias de la vestimenta tradicional usada por los corredores de los encierros de San Fermín en Pamplona (Navarra).<sup>19</sup> Además, podría incluir otros elementos como el pañuelo al cuello o las alpargatas como calzado (fig. 1). La representación de estos elementos de vestido podían además variar

<sup>19</sup> Sospechamos que el origen de esta vinculación de la ropa folklórica propia de los cuadros de danzas vascos con la vestimenta festiva de los «sanfermines» debe mucho a la influencia de Hemingway, quien en sus obras «*The Snows of Kilimanjaro*» (1936) y, muy especialmente, *Fiesta* (1926), llevó al conocimiento de los estadounidenses unas completas descripciones de las tradicionales fiestas de Pamplona y su encierro. No entramos aquí en polémicas políticas sobre la relación entre vascos y navarros, si bien hemos de señalar que Hemingway usa asiduamente el apelativo de «vascos» para referirse a los personajes navarros de su novela, sobre todo a los del norte de la provincia. En lo que atañe a su influencia en la construcción de una imagen icónica de los vascos, hemos de señalar que ambas novelas fueron adaptadas a la gran pantalla respectivamente en 1952 y 1957, en producciones de la 20th Century Fox.

entre una extrema fidelidad a los modelos usados en el País Vasco y unas interpretaciones *sui generis* que llegan a hacer difícil su identificación por los propios vascos.



Fig. 1. Bernabé Zamora (Leonard Nimoy) caracterizado con el traje folklórico vasco, observa el abrazo de reencuentro entre su hermano Manuel (Phillip Pine) y su padre Estaban (Ernest Borgnine) en *Wagon Train* (Desconocido, cr., 1957-1965: temp. 3, ep. 4, «The Estaban Zamora Story»).

- b) *La elección de actores de marcado carácter étnico*, como ya hemos apuntado antes, *preferentemente de origen latinoamericano*. El primer ejemplo de esta práctica se aprecia en el film *Titanic* (Negulesco, dir., 1953), en el que el actor escogido para representar el papel de Mr. Uzcudun —un emigrante vasco embarcado en el conocido transatlántico— es un mexicano, Salvador Baquez.<sup>20</sup> El caso más

<sup>20</sup> Curiosamente, en esta película los vascos no están ligados a la imagen del pastor de ovejas, sino a otra actividad económica, la elaboración de vino, que en principio parece totalmente ajena a la realidad histórica de la experiencia inmigratoria de los vascos en el Oeste. El recurso al mismo elemento laboral en otro film de la misma década, *Thunder in the Sun* (Rouse, dir., 1959), nos lleva a sospechar que no se trata de una casualidad, sino que reflejaría una situación muy particular de la pequeña comunidad vasca radicada en el área de Los Ángeles en las décadas de 1940 y 1950 (Álvarez Gila, 2012).

extremo, sin embargo, lo encontramos en el episodio antes mencionado de *Tales of Wells Fargo*, en el que el pastor vasco Manuel es representado por Víctor Millán, un actor mexicano con marcados rasgos raciales indígenas (fig. 2). Esta elección vendría determinada, a nuestro entender, por las dificultades que guionistas, directores y el resto de personas involucradas en la recreación y verosimilitud de los personajes y ambientes tenían para identificar de forma distintiva los rasgos raciales dominantes de un posible estereotipo vasco. En muchos casos, las referencias documentales existentes y disponibles en el entorno de Hollywood, que situaban geográficamente al País Vasco como una región a caballo entre España y Francia, incidieron en que, a la hora de construir lo que ellos entendían como una representación creíble del vasco, ésta fuera una adaptación, a veces incluso una mezcla, de rasgos estereotípicos comúnmente atribuidos a franceses y españoles. Tal es el caso, por ejemplo, del film *Thunder in the Sun*, que narra el viaje de un grupo de inmigrantes vasco-franceses desde Independence, Missouri, hasta California. En esta película los personajes vascos –que son la mayoría de los representados– presentan una curiosa mixtura de características propias de ambas identidades: portan trajes folklóricos vascos, hablan francés pero danzan flamenco, incluso sus nombres son castellanos pero sus apellidos franceses (Álvarez Gila, 2008). No obstante, con el paso del tiempo primaria la identificación de lo vasco como un subgrupo de lo español (o mejor dicho, de lo «latino»). En el penúltimo episodio emitido de *Gunsmoke* (MacDonnell y Meston, crs., 1955-1975, temp. 20, ep. 23, «Manolo»), se muestra a la colectividad de pastores vascos reuniéndose en un establo para cantar, bailar y comer bajo la protección de una guirnalda compuesta de banderas españolas.

- c) Además, *los elementos sonoros* (tanto el lenguaje usado por los personajes vascos, como su acento, y sobre todo la música con la que se introduce su presencia) suelen referirse de forma explícita al mundo cultural latinoamericano. Son muy pocos los ejemplos en este periodo en los que se presenta a los vascos como poseedores de una lengua particular –*Titanic* es una excepción, siendo la primera película de ficción en la que aparece una conversación en euskara<sup>21</sup>, aunque

---

<sup>21</sup> No hemos podido aclarar todavía la razón por la que los guionistas de este filme optaron por otorgar una identidad étnica vasca a la familia Uzcudun, que juega a lo largo del mismo un papel secundario posibilitando tanto el arranque de la trama

incluso en este caso los vascos hablan también castellano con un marcado acento mexicano. La música también suele variar desde los toques levemente aflamencados hasta, más habitualmente, los sonidos propios de los ambientes *Spanish*, adjetivo que, como es sabido, para muchos norteamericanos y sobre todo para los residentes en el área de Los Ángeles, no hace referencia a un lejano país del sur de Europa, sino al mundo cultural latinoamericano que comienza pocas millas al sur, en la frontera con Tijuana. Los vascos, en una imagen que hemos usado anteriormente, procederían así de un país situado a medio camino entre París y México (Álvarez Gila, 2011).



Fig. 2. Los hermanos pastores vascos Manuel (Víctor Millán, izquierda) y Pablo (Frank DeKova, derecha) en *Tales of Wells Fargo* (Gruber, Brooks y Reynolds, crs., 1957-1962: temp. 1, ep. 7, «The Lynching»).

---

–el americano Sturges, necesitado de encontrar un pasaje para subir al Titanic en el que marcha su familia, convence al emigrante Uzcudun para que le venda su pasaje, en tercera clase– como en su resolución –Sturges verá rehabilitado su nombre en un acto de redención, al preocuparse de salvar a su «familia adoptiva», la esposa y los hijos de Uzcudun, procurándoles un hueco en uno de los escasos botes salvavidas del buque– (Howells, 1999: 424-425).

El predominio de la identificación del vasco inmigrante como pastor ovejero,<sup>22</sup> junto con la progresiva consolidación de un estereotipo visual basado en elementos folklóricos y la recombinación de otros elementos culturales ajenos, comenzó a ser erosionado a partir de mediados de la década de 1980, coincidiendo con el periodo de mayor actividad de los ataques de ETA en España y, sobre todo, de su mayor difusión en los medios de comunicación norteamericanos e internacionales. No en vano es un momento en el que ya se había detenido el proceso migratorio, y las nuevas generaciones de vasco-americanos hacía tiempo que habían abandonado el pastoreo y todo lo relacionado con el negocio de las ovejas como su ámbito laboral predominante. No obstante durante los primeros años la imagen de los *rebellious Basques*, si bien claramente derogatoria, se resistió a ser totalmente negativa. Los terroristas vascos que secuestraron a una ingeniera norteamericana liberada por el inusual agente *MacGyver* (Zlotoff, cr., 1985-1992: temp. 1, ep. 6, «Trumbo's World»), eran presentados con una mixtura de ineptitud, romanticismo y folclorismo a partes iguales, una suerte de guerrilla latinoamericana trasplantada a Europa y uniformada con el tradicional traje vasco de danza. Tal halo de romanticismo también ha sido generalmente aplicado a otros movimientos similares de terrorismo de corte nacionalista en Europa, y muy especialmente al IRA norirlandés –cuya imagen en el cine norteamericano ha gozado, en contraste con otros movimientos similares, de una ambivalencia muy singular, en la que la matización establecida en la distinción entre objetivos y métodos escapa del esquematismo maniqueo con el que se abordan los

<sup>22</sup> Han existido, durante este tiempo, otras diversas variantes, casi subestereotipos, del vasco inmigrante. Uno de los que más se prodigó en la producción audiovisual norteamericana fue el relacionado con el deporte de la pelota vasca, en su variedad de cesta-punta o *Jai Alai*, como fue conocido en su expansión por diversos países latinoamericanos desde fines del siglo XIX (sobre todo, además de en Argentina, Chile y Uruguay, en México y Cuba). Sería precisamente desde estos dos últimos territorios desde donde se extendería hacia Estados Unidos a fines del primer tercio del siglo XX. Muy posiblemente por esta razón, y a pesar de la aparentemente clara evidencia del origen vasco del deporte por su nombre euskérico, en muchas de las películas en las que se refleja este deporte-espectáculo no se lo relaciona habitualmente con lo vasco, sino con lo latinoamericano, o más concretamente con lo mexicano o lo cubano. Por ejemplo: *Ex-Lady* (Florey, dir., 1933), protagonizada por Bette Davis; *We Were Strangers* (Huston, dir., 1949), dirigida por John Huston; o *Crisis* (Brooks, dir., 1950), protagonizada por Cary Grant; por citar algunas películas de gran difusión y éxito. En todos estos casos, el *Jai Alai* se presenta únicamente como un deporte de gran arraigo y afición popular entre los habitantes de ciudades como La Habana o México D. F.).

fenómenos terroristas en muchas ocasiones—. En la versión norteamericana de la novela de Frederick Forsyte, *The Jackal* (Caton-Jones, dir., 1997), llega incluso a construirse una *love story* entre un ex-miembro del IRA y una antigua militante de ETA, refugiados ambos en los Estados Unidos. Sería la última vez que tal cosa fuera posible, al menos en la ficción —en la realidad, los Estados Unidos nunca han sido lugar de destino, y mucho menos de refugio, de miembros activos o retirados de ETA—. Los acontecimientos de septiembre de 2001, como hemos visto, darían un nuevo sesgo a la visión proyectada sobre los vascos en el cine norteamericano.

### **Conclusión: La construcción de una imagen cambiante**

Si tuviéramos que encontrar una definición breve del modo en el que el cine de los Estados Unidos ha desarrollado el estereotipo del inmigrante —y en especial del vasco— tendríamos que señalar que ha sido un proceso largo y dificultoso. Ante la carencia de un estereotipo vasco socialmente conocido y aceptado en el conjunto del país, la imagen cinematográfica del vasco se ha ido construyendo mediante la superposición de capas sucesivas: en primer lugar, adaptando y elevando del nivel regional al nacional, con un éxito relativo, el naciente estereotipo que se estaba formando en aquellos estados del Oeste en los que se había asentado principalmente la inmigración vasca. A este respecto conviene recordar que esta mezcolanza de culturas se establece acorde a una cultura americana muy basada en una búsqueda del «otro», del diferente o del emigrante. Siendo una sociedad relativamente nueva y basada principalmente en la inmigración, resulta interesante cómo se descubren las bases de una ideología de estas características en las perspectivas que se establecen a la hora de enfocar la imagen del «otro» en diferentes producciones de Hollywood. Esta conceptualización del «otro» como un cuerpo extraño y difícil de digerir culturalmente no hace más que ahondar en la necesidad de un estereotipo ajeno a la producción cultural propia determinada en la cultura americana, como se ha mostrado en los varios ejemplos cinematográficos expuestos en este artículo.

En segundo lugar, bebiendo de las fuentes de conocimiento sobre el pueblo vasco al alcance del público culto estadounidense, con resultados tanto acertados —la adopción de la vestimenta folklórica como indicador visual de la identidad vasca— como erróneos —la interpretación de la cultura vasca como un cruce a medio camino entre lo francés y lo hispano, tomando esta última palabra en su sentido más amplio—.

Y en tercer lugar, aceptando los clichés determinados por la actualidad periodística y la poderosa influencia de los *mass media*, incluso aunque

divergieran, y muy notablemente, de la propia realidad de la experiencia inmigratoria vasca en aquel país. En el caso de los vascos, en su calidad de grupo con unas pautas de radicación muy concentradas, se aprecia cómo el cine es una correa de transmisión, y al mismo tiempo de reelaboración, desde un conjunto inicialmente inconexo de estereotipos de ámbito local hasta la conformación de un conjunto de rasgos prototípicos unificados que, con el tiempo, adquieren una realidad propia y pueden incluso llegar a reconfigurar, en un proceso de *feedback*, los estereotipos locales preexistentes.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ GILA, Óscar (2008): «Los equívocos de una identidad confundida. La imagen de los inmigrantes vascos en la película *Thunder in the Sun* (1959)». *Guregandik*, n.º 4, pp. 11-31.
- (2011): «Somewhere Between Paris and Mexico City: A First Approach to the Image of Basque Immigration in American Cinema (1919-2011)». Ponencia presentada en el *International Workshop on Migration History: «Migration to and from Europe. Different Modes of Inclusion and Exclusion towards Migrants in the Receiving Societies during the 19th and 20th Centuries»*, Universität Trier, Trier (Alemania), 24-26 de noviembre. Disponible en <http://ehu.academia.edu/OscarAlvarezGila>
- (2012): «Percepción social y estereotipos de los inmigrantes en las sociedades de acogida. El cine como fuente de estudio», en BLACHA, Luis E. y MATEO, Graciela (comps.), *Territorios, migraciones e identidades en un mundo rural heterogéneo y de cambios (1850-1960)*. Buenos Aires: Mnemosine, pp. 247-274.
- (2013): «Euskal emigrazioaren itzulera prozesuen inguruko bi begirada kontrajarri zinemari: *El Mayorazgo de Basterretxe* (1928) eta *Mi Último Amor* (1931)». Ponencia presentada en el *IX Seminario Internacional Euskal Herria Mugaz Gaindi: «Reflexiones sobre los retornos en las migraciones y los exilios vascos»*, Universidad de Deusto, Bilbao (España), 18-19 de junio.
- ASHMORE, R. D. y DEL BOCA, F. (1981): «Conceptual Approaches to Stereotypes and Stereotyping», en Hamilton, David L. (ed.), *Cognitive Processes in Stereotyping and Intergroup Behavior*. New Jersey: L. Erlbaum Associates, pp. 1-35.
- BAKALOVA, Maria (2013): «Media Stereotypes and the Image of “the Other”: Insights from the Bulgarian Mainstream Press in the 1990s». *New Balkan Politics*, vol. 13, pp. 126-141.

- CETTL, Robert (2009): *Terrorism in American Cinema. An Analytical Filmography, 1960-2008*. Jefferson, NC.: McFarland & Co.
- CHEUNG, Ruby y FLEMING, D. H. (2009): «Introduction». *Cinemas, Identities and Beyond*, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 1-14.
- COMOLLI, Jean-Luc y Jean NARBONI (1999): «Cinema / Ideology / Criticism (1969)», en BRAUDY, Leo y COHEN, Marshall (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press, pp. 752-759.
- DAVIES, Ann (2005): «Roads to Nowhere: How Basque Terrorists Cross Space and Place in Cinema», en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 82, n.º 3, pp. 343-355.
- DOUGLASS, William A. y BILBAO, Jon (1975): *Amerikanuak. The Basques in the New World*. Reno, NV.: University of Nevada-Reno.
- DOUGLASS, William A. (1988): «A Critique of Recent Trends in the Analysis of Ethnonationalism», en *Ethnic and Racial Studies*, vol. 11, n.º 2, pp. 192-206.
- (2006): *Global Vasconia. Essays on the Basque Diaspora*. Reno, NV.: Center for Basque Studies.
- DUDLEY, Andrew (2009): «The Core and the Flow of Film Studies», en *Critical Inquiry*, vol. 35, n.º 4, pp. 879-915.
- HOWELLS, Richard (1999): «Atlantic Crossings: Nation, Class and Identity in Titanic (1953) and A Night to Remember (1958)», en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 19, n.º 4, pp. 421-438.
- JACKSON, Ronald (1994): *Classic TV Westerns: A Pictorial History*. Seaucus, NJ.: Carol Pub. Group.
- KRACAUER, Siegfried (1947): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- (1949): «National Types as Hollywood Presents Them», en *The Public Opinion Quarterly*, vol. 13, n.º 1, pp. 53-72.
- KUHN, Annette (1990): *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London: Verso.
- LACAN, Jacques (1992): *The Seminars of Jacques Lacan. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*. Londres: Routledge.
- LEERSSEN, Joep (2007): «Imagology: History and Method», en BELLER, Manfred y LEERSSEN, Joep (eds.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi, pp. 17-32.

- MULLINS, Patrick (2000): «Ethnic Cinema in the Nickelodeon Era in New York City: Commerce, Assimilation and Cultural Identity», en *Film History*, vol. 12, n.º 1, pp. 115-124.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2013): *Icônes littéraires et stéréotypes sociaux. L'image des immigrants galiciens en Argentine (1800-1960)*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.
- PABLO, Santiago de (2012): *The Basque Nation On-Screen: Cinema, Nationalism and Political Violence*. Reno, NV.: Center for Basque Studies.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos (2001): «Una apuesta suicida: ETA en el cine de Euskadi», en *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, n.º 5, pp. 181-205.
- SANFILIPPO, Matteo (2008): «La figura dell'immigrato nel cinema statunitense. Quando la passione cinefila raggiunge l'analisi sociale», en *Studi Emigrazione*, vol. XLV, n.º 169, pp. 87-104.
- TUSKA, Jon y PIEKARSKI, Vicki (1983): *Encyclopedia of Frontier and Western Fiction*, Nueva York: McGraw-Hill.
- VIZCARRA, Fernando (2012): «Representaciones de la modernidad en el cine futurista», en *Comunicación y Sociedad*, n.º 17, enero-junio, pp. 73-97.

### **Filmografía**

- ABRAMS, J.J. y REIMS, Josh (crs.) (2010-2012): *Undercovers*. Estados Unidos: NBC, Warner Bros. Television.
- BELLISARIO, Donald P. y MCGILL, Don (crs.) (2003-): *NCIS: Naval Criminal Investigative Service*. Estados Unidos: CBS, Paramount Network Television.
- BEZZERIDES, A. I. y EDELMAN, Louis F. (crs.) (1965-1969): *The Big Valley*. Estados Unidos: Levee-Gardner-Laven Productions y ABC.
- BLOMKAMP, Neill (dir.) (2009): *District 9*. Estados Unidos: TriStar Pictures.
- BORZAGE, Frank (dir.) (1922): *The Pride of Palomar*. Estados Unidos: Cosmopolitan Productions.
- BROOKS, Richard (dir.) (1950): *Crisis*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- CATON-JONES, Michael (dir.) (1997): *The Jackal*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- CORMAN, Matt y ORD, Chris (crs.) (2010-): *Covert Affairs*. Estados Unidos: USA Network, Universal Cable Productions.

- CUARÓN, Alfonso (dir.) (2006): *Children of Men*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- DARABONT, Frank (cr.) (2010-): *The Walking Dead*. Estados Unidos: AMC.
- DESCONOCIDO (cr.) (1957-1965): *Wagon Train*. Estados Unidos: Revue Studios, NBC.
- DUNLAP, Scott R. (dir.) (1927): *Whispering Sage*. Estados Unidos: Fox Film.
- FIENNES, Sophie (dir.) (2006): *The Pervert's Guide to Cinema*. Reino Unido: Amoeba Film.
- FLOREY, Robert (dir.) (1933): *Ex-Lady*. Estados Unidos: Warner Bros.
- FORSTER, Mark (dir.) (2013): *World War Z*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- FRANKENBURG, Julius (dir.) (1916): *The Land Just Over Yonder*. Estados Unidos: Dudley Motion Picture.
- GRUBER, Frank, BROOKS, James y REYNOLDS, Gene (crs.) (1957-1962): *Tales of Wells Fargo*. Estados Unidos: Overland Productions, NBC.
- HUSTON, John (dir.) (1949): *We Were Strangers*. Estados Unidos: Horizon Pictures y Columbia Pictures.
- KATZMAN, Leonard, PAULSEN, David (crs.) (1992-1993): *Dangerous Curves*. Estados Unidos: CBS.
- KEIGHLEY, William (dir.) (1938): *Valley of the Giants*. Estados Unidos: Warner Bros.
- MACDONNELL, Norman y MESTON, John (crs.) (1955-1975): *Gunsmoke*. Estados Unidos: CBS.
- MACFADDEN, Hamilton y SPRAGUE, Chandler (dirs.) (1931): *Their Mad Moment*. Estados Unidos: Fox Film Corporation.
- MCKENNA, David y ROBINSON, Ken (crs.) (2005-2006): *E-Ring*. Estados Unidos: NBC, Warner Bros. Television.
- NEGULESCO, Jean (dir.) (1953): *Titanic*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- NELSON, Jack (dir.) (1932): *The Call of the Wilderness*. Estados Unidos: Chesterfield Motion Pictures Corporation.
- RAYMAKER, Herman C. (dir.) (1926): *The Night Cry*. Estados Unidos: Warner Bros.
- ROSEN, Milt (cr.) (1966-1967): *The Monroes*. Estados Unidos: Qualis Productions y ABC.
- ROUSE, Russell (dir.) (1959): *Thunder in the Sun*. Estados Unidos: Carrollton Inc. y Paramount Pictures.

- SLOANE, Paul (dir.) (1925): *Too Many Kisses*. Estados Unidos: Famous Players-Lasky Corp.
- SORKIN, Aaron (cr.) (1999-2006): *The West Wing*. Estados Unidos: NBC, Warner Bros. Television.
- SPIELBERG, Steven (dir.) (2005): *Munich*. Estados Unidos: DreamWorks, Universal Pictures, Amblin Entertainment.
- THOMPSON, J. Lee (dir.) (1984): *The Evil That Men Do*. Estados Unidos: Capricorn, ITC.
- WILLAT, Irvin (dir.) (1926): *The Enchanted Hill*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- WILSON, Ben F. (dir.) (1929): *Thundering Thompson*. Estados Unidos: Morris R. Schlank Productions.
- ZLOTOFF, Lee David (cr.) (1985-1992): *MacGyver*. Estados Unidos: Paramount Television.
- ZUIKER, Anthony E. y DONAHUE, Ann (crs.) (2000-): *CSI: Crime Scene Investigation*, Estados Unidos: CBS.