

## **"¡JAU, ROSTRO PÁLIDO!"**

### **ANÁLISIS SOCIOLINGÜÍSTICO DEL DISCURSO ETNO-RACIAL EN EL WESTERN**

*Piedad Asturiano Molina- Niñirola*

(Universidad de Murcia)

#### **ÍNDICE.**

#### **RACISMO, RACISMO LINGÜÍSTICO Y FICCIÓN CINEMATOGRAFICA.**

##### **1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.**

##### **2. EL WESTERN:**

- 3.1. La evolución de un género.
- 3.2. Universo Mítico del *Western*.
- 3.3. Subgéneros y personajes del *Western*: los indios.

##### **3. ANÁLISIS CORRELACIONAL EXTERNO.**

- 4.1 Marco temporal.
- 4.2 Marco espacial.
- 4.3 Marco social.
- 4.4 Gráficos sinópticos.

##### **4. EL CONTACTO LINGÜÍSTICO.**

##### **5. ANÁLISIS CORRELACIONAL INTERNO.**

- 6.1 Expectativas.
- 6.2 Manifestaciones lingüísticas:
  - 6.2.1. Manifestaciones lingüísticas de referencias raciales.
  - 6.2.2. Manifestaciones lingüísticas del comportamiento etno-racial.
  - 6.2.3. Manifestaciones lingüísticas de diversidad lingüística.
  - 6.2.4. Manifestaciones lingüísticas de tópicos étnicos.
  - 6.2.5. Otras manifestaciones lingüísticas de interés.

##### **6. CONCLUSIONES.**

#### **RACISMO, RACISMO LINGÜÍSTICO Y FICCIÓN CINEMATROGRÁFICA.**

La segregación llamada "étnica" es la inscripción sobre el espacio de comunidades definidas en términos preferentemente culturales. La discriminación de una lengua o variante lingüística con la que se identifica un grupo etno-racial

determinado suele conllevar la discriminación de ese grupo; y al contrario, la discriminación de los grupos e individuos distintos desde el punto de vista etno-racial implica, con mucha frecuencia, discriminación hacia la lengua o variante lingüística usada por ese grupo o por esos individuos para comunicarse entre sí. Esto puede llevar a hablar de ciertos estereotipos, ciertas creencias y ciertas actitudes que, en determinados casos, acabarían conformando una representación discriminatoria de algunos colectivos sociales. En el uso cotidiano de la lengua española, tal y como recoge Bañón Hernández<sup>1</sup> (1996), encontramos frecuentes ejemplos de dicha representación: el símil "trabajar como un negro", la palabra negro para designar a quien escribe una obra sin que sea reconocida su autoría, "hacer el indio" como sinónimo de "hacer el tonto", "merienda de negros" para indicar caos y desorden, "ir hecho un gitano" indicando que se va sucio o harapiento, "hacer una judiada" en el sentido de traicionar a una persona, engañar a alguien "como a un chino", es decir, con facilidad... Todos ellos se constituyen como el reflejo de los valores culturales y morales de nuestra sociedad, que, a través de la palabra se refuerzan y perpetúan. El lingüista Jonh Baugh,<sup>2</sup>(1992) señala al respecto que:

"... El racismo tiene desde luego un aspecto lingüístico: los racistas creen que su lengua (junto con la mayor parte de los aspectos de su cultura) es superior a aquellas de las razas "inferiores". Semejante actitud, si se sostiene sobre una dominación política, bien sea manifiesta o encubierta, se emplea para justificar los intentos de imponer diversas doctrinas a los grupos raciales subordinados. Irónicamente, esta política suele proponerse en nombre de la "mejora" de la situación de los pueblos menos afortunados."

Esta situación es bien reflejada por las películas del género al que proponemos aproximarnos, para lo que nos es necesario delimitar primero el concepto de *racismo*. Una estricta definición del término es la que ofrece Michel Wieviorka<sup>3</sup>(1992) cuando señala que para que se pueda hablar de este fenómeno debe existir la idea de un vínculo entre los atributos o el patrimonio físico, genético o biológico de un individuo o de un grupo y sus caracteres intelectuales y morales. El concepto nació en el siglo XX durante el periodo de entreguerras, y se difundió a partir de los horrores del nazismo, asociándose a formas de desprecio, rechazo y discriminación. Pero aunque esta noción es reciente, el fenómeno al que designa es antiguo y desde la primera mitad del siglo XIX el pensamiento social se ocupó

de su estudio, contribuyendo a su formulación doctrinaria y erudita. En efecto, desde las ciencias sociales, pero también desde el resto de campos del saber, se otorgó un lugar privilegiado al concepto de raza como categoría capaz de explicar el cambio social e histórico. El conocimiento de la pertenencia racial, es decir, la posesión de disposiciones heredadas y transmisibles genéticamente, aportaba la clave de las diferencias morales, culturales y sociales. Pero tras la Segunda Guerra Mundial y los crímenes del holocausto, (precisamente acabamos de conmemorar el 60 aniversario de la liberación del campo de concentración Auschwitz-Birkenau)<sup>4</sup>, el concepto sufrió un enorme retroceso. En la actualidad, la idea de raza es rechazada por la mayoría de las autoridades<sup>5</sup> científicas y morales del mundo occidental a la vez que es acogida y utilizada por aquellos grupos que ella había excluido y oprimido hasta el momento.

El racismo no se basa en el conocimiento del otro sino más bien en la ignorancia acerca del mismo. Esta ignorancia es una restricción que se manifiesta por medio de estereotipos y de la construcción de un conocimiento distorsionado, destinado a legitimar una categorización biológica del grupo sesgado. Se apoya en elaboraciones míticas, consistentes en integrar en una sola imagen diversos elementos constitutivos de una cultura nacional y en organizar una representación del origen. El género *western* ha sido precisamente definido como un género mítico que narra el nacimiento de la nación americana. Desde hace unos años estamos asistiendo a una nueva manifestación del racismo que se aleja de los prejuicios declarados – tan presentes en los *westerns*- para dar paso a formas más sutiles que se han denominado bajo el epígrafe de *racismo simbólico*. Este puede ser caracterizado por su alejamiento de los estereotipos más burdos y de la discriminación aparente y por guardar cierto contacto con la realidad, que aunque es distorsionada, no se sustituye por prejuicios míticos o imaginarios sino que posee la capacidad de elaborar explicaciones racionales que remiten a la idea de problemas sociales muy reales. Nos encontraríamos ante racismo simbólico, por ejemplo, al afirmar que una escuela con alta tasa de extranjeros que no habla la lengua nacional va en detrimento del resto del alumnado.

Partiendo de la teoría del relativismo lingüístico (cada lengua supone para sus hablantes una interpretación particular del mundo) y de la influencia que los medios de comunicación – en nuestro caso, la televisión y el cine- ejercen, queremos señalar la importancia que pueden alcanzar los mensajes ideológicos emitidos por dichos medios (en especial los que se manifiestan verbalmente) en la sociedad. No en vano las distintas organizaciones internacionales,

gubernamentales o no, alertan una y otra vez sobre las manifestaciones racistas e insisten en la necesidad de combatirlas. Así, el Parlamento Europeo<sup>6</sup>, en su declaración sobre el Año Europeo contra el Racismo (1997) demandaba la creación inmediata de un Observatorio Europeo sobre el Racismo y la Xenofobia, sugiriendo la práctica de "...una gran variedad de actividades para combatir el racismo, la xenofobia y el antisemitismo" y subrayando "el papel esencial que deberían desempeñar los medios de comunicación en la denuncia del racismo y la intolerancia y en el fomento a la tolerancia y la solidaridad".

Teun A. Van Dijk<sup>7</sup> da otra vuelta de tuerca (1997) en su análisis sociopolítico de los medios de comunicación y de los fundamentos estructurales de los mismos al sostener que, en las sociedades industrializadas, los medios comunicativos son la principal institución de (re)producción ideológica, incluso más allá del propio sistema educativo, y que el conocimiento que transmiten no es objetivo sino sesgado, esto es, vinculado a los intereses de unos grupos de poder que disponen de los recursos necesarios para anteponerse a la formulación de una definición dominante de la situación social, convirtiéndose en la voz de dicha estructura de poder:

"Los medios de comunicación juegan un papel muy específico (...) están ante todo fuertemente asociados con las formaciones sociales y las instituciones dominantes (...) Los programas informativos, películas, publicidad, televisión y demás formas de discurso producidas para el público de consumo están esencialmente coproducidas con los productores de textos utilizados como fuentes de información, es decir, con grupos de élite u organizaciones de poder aun cuando los que trabajan en los medios de comunicación sean quienes aporten su formato inicial y su formulación (...) En otras palabras, los medios de comunicación desempeñan un papel crucial en la reproducción de la hegemonía y del control 'moderno' basado en el consenso y estructurado ideológicamente."

En lugar de transmitir las creencias dominantes directamente, los medios de comunicación construyen una estructura interpretativa. Una gran parte de la estrategia textual de esta producción ideológica no funciona por lo que se dice, sino por lo que no se dice, lo que se ignora u omite, pero que siempre se implica. Así, no se limitan a transmitir o prescribir lo que la gente debería pensar sino cómo deberían hacerlo, fijando las condiciones de establecimiento y mantenimiento de una hegemonía ideológica. A partir de dicho tipo de discursos,

la población formula inferencias estratégicas, construyendo modelos mentales generalizándolos en esquemas de actitudes. Especialmente indefensos ante esta situación encontramos al público más pequeño, cuya capacidad crítica aún no se ha desarrollado y que además pasa un elevado número de horas frente al televisor, elaborando así protoesquemas raciales o étnicos basados en los discursos de los programas y de las películas infantiles. En este contexto Van Dijk explicita la definición de racismo como una relación de poder social que implica, más que una relación de raza, una forma de abuso de poder de un grupo dominante frente a otro dominado.

Muy oportunas nos parecen aquí las apreciaciones que recoge Bañón Hernández (1996) acerca del discurso discriminatorio etno-racial y que reproducimos a continuación (los subrayados en negrita son añadidos):

“Desde el punto de vista de la simbologización en general, podríamos decir... que el discurso discriminatorio etno-racial se basa por un lado, en la **invisibilización** semiótica de la marginación y/o de los marginados; esa invisibilización puede presentársenos, primero como anulación y aniquilamiento simbólico, procesos que incluyen todas las estrategias semióticas y lingüísticas al alcance de los marginadores para dar la impresión de que la marginación o los marginados simplemente no existen; y segundo, como atenuación, proceso mediante el cual se edulcora la marginación y se nos atenúa su gravedad. Y por otro, en la **homogeneización simbólica**, encarnada entre otras cosas, en una generalización argumental de los comportamientos negativos de individuos pertenecientes a grupos marginados: “Todos son iguales y siempre hacen o dicen lo mismo”.

En las películas, las imágenes y las palabras condicionan al unísono el marco discursivo; las imágenes son una guía de percepción o reconocimiento cognoscitivo que pueden contribuir al fortalecimiento de estereotipos. También la traducción se constituye como un arduo problema del que el racismo puede llegar a formar parte. Nuestro difunto Premio Cervantes Cabrera Infante, gran cinéfilo, aseguraba durante el curso 1998 en un aula cultural de nuestra ciudad de Murcia el racismo brutal que se practica en la actualidad para el doblaje de actores de color, como Eddie Murphy. También los televidentes hemos podido comprobar con cierta indignación el racismo de algunas series americanas de los últimos años tales como “Cosas de Casa”, donde la presencia de personajes de raza blanca era prácticamente nula y sus apariciones ocasionales siempre encarnaban el rol del

estúpido, el pérfido o el payaso. Creemos que estos comportamientos han sido practicados durante mucho tiempo en los westerns (y en general, en una larga lista de películas a lo largo de la historia del cine). Es lo que pretendemos justificar al lector con este artículo.

## **1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.**

Este artículo pretende ser un microestudio de las manifestaciones etnolectales y del discurso racista en el campo del género *western* desde un punto de vista descriptivo. Para esta labor haremos uso de la variable demográfica etnia y adoptaremos una perspectiva diacrónica, comparando los resultados del análisis de esta variable en películas representativas de la historia del cine del oeste. Para ello hemos utilizado una muestra total de doce filmes, seleccionando de entre los *westerns* emblemáticos de cada periodo, dos por cada década establecida. Esta selección responde, en primer término, a la búsqueda del mayor número posible de elementos que nos permita la elaboración de un corpus sobre el que establecer los análisis y conclusiones pertinentes, y no necesariamente a la calidad de las películas (aunque hayamos procurado no descuidar ese criterio). La muestra y las conclusiones sobre los hablantes que se seleccionan son analizadas desde una perspectiva social, esto es, como integrantes de un grupo social determinado, y no como individuos en sí mismos. Presentamos ésta a continuación y advertimos que el año con que se inicia o acaba cada década ha sido clasificado indistintamente en una década u otra según nuestros intereses:

### **Década 1940-1950:**

- *Fort Apache* (1948) de John Ford.
- *La puerta del diablo* (1950) de Anthony Mann.

### **Década 1950- 1960:**

- *Apache* (1954) de Robert Aldrich.
- *Centauros del desierto* (1956) de John Ford.

### **Década 1960-1970:**

- *Sargento negro* (1960) de John Ford.
- *El gran Combate* (1964) de John Ford.

**Década 1970-1980:**

- *Soldado Azul* (1970) de Ralph Nelson.
- *La venganza de un hombre llamado Caballo* (1976) de Irvin Kershner.

**Década 1980-1990:**

- *Silverado* (1985) de Lawrence Kasdan.
- *Bailando con lobos* (1990) de Kevin Costner.

**Década 1990-2000:**

- *Sin Perdón* (1992) de Clint Eastwood.
- *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch.

Sobre el papel que desempeñan el lenguaje y los medios de comunicación en la producción o reproducción del racismo y del etnicismo, Van Dijk (1997) ubica su análisis dentro de un esquema estructural de relaciones de poder históricas, políticas, socioeconómicas y culturales en la sociedad. Siguiendo su ejemplo, pero aplicándolo al campo que nos ocupa, contextualizaremos históricamente las relaciones de poder existentes entre las distintas razas que aparecen en el corpus de películas seleccionadas, para observar cómo los comportamientos discriminatorios hacia los grupos raciales minoritarios responden a la dominación de un grupo de poder, y que dichas prácticas no son individualistas o incidentales sino sistemáticas e institucionalizadas.

En definitiva, nuestras pretensiones se concretizan en la demostración de las siguientes premisas:

En el ámbito de las películas del oeste con la aparición de etnias se manifiesta el parámetro raza.

En el género Western se manifiestan estrategias propias del racismo.

La aparición de etnias diversas en las películas del oeste no implica el uso de las lenguas propias de dichas etnias.

A mayor antigüedad en la producción de las películas del oeste sonoras, mayor estereotipación y esquematización de estos grupos étnicos minoritarios que en ellas se representan.

Para corroborar dichas afirmaciones, encontramos especialmente útil el análisis sociolingüístico propuesto por José M<sup>a</sup> Jiménez Cano<sup>8</sup> (1996) para textos literarios; adaptable a nuestros intereses y objetivos, su extrapolación al

campo de análisis del texto fílmico nos ha proporcionado un alto índice de sustanciosa información. En su estudio el autor establece dos estrategias metodológicas, las mismas que nosotros rentabilizaremos:

- Una **estrategia correlacional externa**, que se convierte en fuente documental para la obtención de datos significativos, y que incluye los marcos temporal, espacial y social. Su objetivo fundamental es la elaboración de una ficha sociológica de los informantes con arreglo a las categorías o parámetros sociológicos.

El **marco temporal** es entendido esencialmente en su dimensión cronológica y se estudia en función de la presencia lingüística en el texto de diversas sincronías o de marcas lingüísticas arcaizantes (cronolectos filogenéticos), de la existencia de diferencias lingüísticas generacionales (cronolectos ontogenéticos infantiles, juveniles, adultos o seniles) y de la propiedad en el uso lingüístico en razón del tipo de *dominio sociolingüístico*.

El **marco espacial** se corresponde con los contextos sociolingüísticos de *comunidades, ámbitos y dominios*. El tipo de *comunidad* que aparece en un texto remite explícita o implícitamente al repertorio de lenguas presente en ella; los *ámbitos* o localización urbana o rural, además de fijar la procedencia geográfica y la residencia de los personajes, es determinante para establecer la propiedad en el uso de los diversos sociolectos estándares (normativos, coloquiales y vulgares) y no estándares (geolectos); los *dominios* nos informan del decoro en lo referente al campo, tono y medio de los discursos utilizados por los diferentes personajes.

El **marco social** nos permite establecer la caracterización de los personajes en función de la posesión o no de nombre propio, clasificándolos así en *personajes bautizados* (centrales, secundarios...) y *no bautizados* (individuales o colectivos).

- Una **estrategia correlacional interna**, cuyo cometido específico es el establecimiento de las variedades sociolingüísticas presentes en el texto a través de las diferentes manifestaciones explícitas. Entre éstas podemos diferenciar las variedades **descriptivas**, en las que se considerarán las manifestaciones explícitas pero sin atender al filtro de la valoración propia o ajena de las diversas instancias enunciativo-ficcionales, consideradas bajo el título de "expectativas"; y las variedades **explicativas**, fundamentadas en juicios o evaluaciones discursivas que de forma consciente realizan las diferentes instancias enunciativas, reflejando las



creencias y prejuicios lingüísticos bajo el epígrafe de "manifestaciones lingüísticas". En sendas variedades son diferenciables los subtipos intralingüístico, interlingüístico y contextual.

En nuestro caso, las películas, presentadas mediante un resumen argumental y un comentario<sup>9</sup>, se constituyen en la fuente documental del corpus, presentando los parámetros que definen significativamente a los personajes, como clase social, edad, sexo y esencialmente raza; ello nos permitirá establecer conclusiones acerca de los grupos comunitarios y nos ayudará a comprender las directrices de las películas. Para facilitar y agilizar la clasificación, hemos asignado un número a las películas, que es el que las representa en nuestro estudio. Toda esta información aparece bajo el epígrafe de *Análisis Externo*, en el que establecemos la caracterización de los personajes en función del parámetro de posesión o no de nombre propio, clasificándose así en personajes bautizados (centrales fundamentalmente) y no bautizados (individuales o colectivos). Una vez establecidos los marcos contextuales, y bajo el epígrafe de *Análisis Interno*, hemos procedido a la recogida de las diversas manifestaciones explícitas de la competencia semiótica de los parámetros más significativos en cinco apartados distintos. Algunas de dichas manifestaciones podrían ser incluidas, por su naturaleza, en varios de ellos. Por ejemplo, la alusión a cortar cabelleras es a la vez una manifestación de un tópico y un comportamiento achacado a la conducta de los indios. Nos detendremos en las *variedades interlingüísticas*, atendiendo a los posibles fenómenos de plurilingüismo, bilingüismo, diglosia o a la presencia de variedades pídginas y criollas.

Somos conscientes de que disociar texto e imágenes es casi realizar una autopsia sacrílega de las películas a analizar, dado que una proyección significa en la medida en que son establecidas las relaciones entre ambos elementos. Nosotros prescindiremos del contenido visual para detenernos en el análisis del contrapunto verbal, lo que inevitablemente mutilará las películas, ya que el desarrollo lógico y las significaciones mayores de éstas se sustentan en el desarrollo de las imágenes, y no sobre el encadenamiento verbal. No hay que olvidar que nuestra adaptación metodológica en su origen fue un método creado para el análisis de textos con palabras exclusivamente, por lo que se revela insuficiente para captar la complejidad del universo fílmico, complejidad a la que sólo nos hemos aproximado. En ocasiones, un simple gesto de aquél o éste personaje de un plano corto delata y explicita más que las palabras el racismo que pretendemos destacar; en la mayoría de ocasiones es la simultaneidad de ambos elementos lo

que nos da la clave. Ya que los contextos – paisajes, personajes, situaciones... – son los que dan plena significación a los actos de habla recogidos, animamos a todos los lectores a una (re)visión de éstas y otras películas del Oeste, tanto para su propio disfrute como para una completa visualización de nuestras aportaciones.

Debido a cuestiones de espacio, nos es imposible tratar aquí, como nos gustaría, las bases cinematográficas elementales; recomendamos, no obstante, para el que esté interesado, el artículo de Tonos nº 8 *Escenas 80-88 de Pulp Fiction* de Gea Hernández<sup>10</sup>(2004).

Antes de abordar el análisis de las películas seleccionadas es conveniente hacer algunas precisiones terminológicas:

Un concepto fundamental es el de **comunidad de habla**, objeto básico de todo estudio lingüístico que reconozca la dimensión social del lenguaje. Las distintas definiciones de esta unidad coinciden en señalar como sus características fundamentales la densidad de comunicación y las normas compartidas, en nuestro caso, circunscritas especialmente a las lingüísticas. Por *densidad de comunicación* podemos entender que los miembros de una comunidad de habla hablan más entre sí que con extraños. Por normas compartidas entendemos el conjunto de juicios evaluativos comunes en el seno de la comunidad, lo que se considera correcto e incorrecto, apropiado o no en cada situación socialmente definida. Estas normas son necesarias para dar cuenta de que las variables lingüísticas están involucradas en la diferenciación de clases sociales y estilos de habla. A nosotros nos interesa destacar fundamentalmente la identidad lingüística, ya que así podremos establecer **comunidades** en tanto que contextos que nos remitan explícita o implícitamente al repertorio de lenguas presentes en ellas en un momento y un territorio determinados. El individuo en el seno del movimiento comunitario se siente sostenido por unos valores o por un proyecto histórico y el sentido de su comportamiento pasa por la intervención de unos orientadores o guías. Así, en las comunidades que aparecen en nuestro estudio, los indios obedecen las órdenes de sus jefes o los militares las de sus superiores. Por otra parte, la oposición puede desembocar en el reconocimiento de un enemigo al que se combate o con el que se mantienen relaciones, pero, en definitiva, con el que uno se enfrenta. Se produce una dualidad de acción que define a la comunidad: se rechazan determinados valores, una historicidad con la que el grupo se niega a ser identificado, a la vez que se tiende a reforzar el modelo propio e incluso a inventarlo, aunque esta afirmación del conjunto de valores propios y el rechazo de los ajenos no esté en ocasiones reñido con

préstamos entre ambas comunidades. De ahí la importancia de la lucha por el mantenimiento de tradiciones o de la lengua en una comunidad determinada (las amerindias en las películas analizadas, que se niegan a la segregación a la que la comunidad blanca pretende someterlas con las reservas). El otro, el enemigo, es identificado con todo lo que amenaza o impide que el actor se cree a sí mismo y se realice en su historicidad. Al imponer otra identidad llegará a negar el propio ser del grupo actor. Por ello el actor estará dispuesto a combatir por lo que es su propia supervivencia. En situaciones de guerra y conquistas, en las que es decisivo el papel de las élites militares, se exalta el sentimiento de pertenencia identitaria, incluso en individuos o grupos que hasta entonces se habían sentido escasamente implicados (esto se refleja, por ejemplo, en la película nº 2 con el protagonista navajo Lance Poole, que ha participado en la guerra civil como cualquier otro soldado, pero que tras ella es interiorizado por la sociedad blanca).

Respecto a la **relación entre clases sociales, razas y sexo**, son numerosos los estudios que permiten afirmar que la clase social supone diferencias de prestigio y poder. Los hombres y mujeres pertenecientes al mismo nivel de clase social no se comportan necesariamente igual lingüísticamente: es lo que veremos en *Soldado Azul*. De la misma manera, allí donde existen prejuicios sociales y racistas (blancos e indios o negros), el poder y el estatus de un individuo dependerán más de su color o nacionalidad que de sus logros personales. (Especialmente significativa a este respecto es *Sargento Negro*).

### **3. EL WESTERN** <sup>11</sup>

#### **3.1 La evolución de un género.**

El nombre de *Western* procede del West –el Oeste- como zona salvaje contrapuesta a la ya civilizada, según los cánones europeos del Este. Las bases narratológicas del género se sustentan en esa ausencia o débil presencia de la ley y el orden.

La utilización del término “género cinematográfico” para hablar del *western* queda justificado en la medida en que las películas del Oeste elevaron la narración de las novelas de aventuras a una especificidad distinta de sus precedentes. La colonización del Oeste americano dio lugar a una novelística consagrada (James Fenimore Cooper, Emerson Hough, O’Henry, Zane Grey, Clarence Edward Mulford...) pero el cine tipificó a unos personajes, fijó unas situaciones y creó unas características diferenciadas. No se trata pues, del tema - la vida en el Oeste - sino de cómo ha sido tratado, mediante una visión retrospectiva. No obstante,

podemos señalar como antecedentes del género a esta literatura, junto con las películas del cine mudo.

El *western* mudo nace en 1903 con *Asalto y robo a un tren*, de Edwin S. Porter. Los indios se constituyen en estos inicios en personajes claves de las tramas. De hecho, varios actores indios protagonizaron papeles importantes, como William Eagleshirt (Ogala) o Lillian St. Cyr (Winnebago), conocida en Hollywood como Princesa Redwing. El gran cineasta David Wark Griffith mostrará a los indios en la mayoría de sus películas como personajes nobles, bravos y sinceros; así aparecen en *El niño y el piel roja* (1908) o *La promesa de la india* (1912), aunque otras veces los denigre (*América*, 1924). Otros directores presentarán los males de la civilización poniéndose a favor de los indios, como G. B. Seitz en *La desaparición americana* (1925) o el productor y pionero del cine americano Thomas H. Ince en *La masacre india* (1912), aunque Ince tome partido opuesto en 1912 con *La Última batalla de Custer*. Ince impulsó este *western* primitivo. Tras él, el género vivió en un estado de precariedad artística hasta la revelación de *La caravana de Oregón* (1923) de James Cruze. Este filme, junto con *El caballo de hierro* (1924) de John Ford supusieron el despegue del género. Podemos decir que en estos albores es cuando el *western* codificará sus leyes.

En 1927 irrumpirá el cine sonoro con la película cantada, *El cantor de jazz*, de la productora Warner Bros, lo que constituirá toda una revolución. Si para los *western* mudos habían bastado las intrigas débiles porque su acción era intensa, una mayor profundidad en los diálogos vino a marcar la incorporación del lenguaje a esta industria. A ello había que añadir las dificultades de tipo técnico, como la necesidad de grabar en espacios herméticamente blindados para recoger el sonido y el aumento de las recaudaciones de las salas donde estos filmes se proyectaban. Poco después de la Bros, todas las productoras americanas (Paramount, Metro, Fox) anunciaron la realización de este novedoso cine. Las estructuras industriales para el cine sonoro del Oeste derivaron de las que habían regido para el género en mudo: existía una tendencia mayoritaria de obras realizadas con bajo presupuesto, de escasas pretensiones artísticas y rápido rodaje que se traducían en películas de serie y seriales; y otra tendencia minoritaria que elaboraría el típico *western* de clase B y el de superior categoría.

La primera década del *western* sonoro puede calificarse de mediocre, salvo honrosas excepciones. Habría que aguardar al periodo de la Segunda Guerra Mundial para asistir a su desarrollo y enriquecimiento gracias a la asimilación de la técnica sonora. Con *La diligencia* (1939) de John Ford y *El forastero* (1940) de

William Wyller comienza una nueva etapa de madurez y complejidad del género. La década de los cincuenta fue su periodo dorado, donde se exhibieron importantes trayectorias individuales: Delmer Daves con *La ley del Talión* (1956) o *El árbol del ahorcado* (1959); Anthony Mann con, entre otros, *Winchester 73* (1950) o *El hombre de Laramie* (1955), John Sturges con *Fort Bravo* (1953) o su obra maestra, ya en 1960, *Los siete magníficos*.

En los años sesenta se inicia el paulatino ocaso del género. Signo de ello fue que, Sam Packinpah aparte, los mejores *westerns* del decenio procedieran casi en su totalidad de directores veteranos Arthur Penn con *Pequeño gran hombre* (1969) o Sidney Pollack con *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972). Estos directores desaparecerían sin sustitutos de su categoría a la par que el público comenzó a desinteresarse por este cine. Peckinpah, con obras como *Mayor Dundee* (1965), *Grupo Salvaje* (1969) o *Pat Garret y Billy the Kid* (1973) impresionó a la audiencia por su crudeza expositiva y la ausencia de los tradicionales valores morales de los protagonistas. La violencia y un nuevo tipo de héroe marcaron la pauta. *Un hombre* (1967) de Martin Ritt y *Dos hombres y un destino* (1967) de George Roy Hill, supusieron la clara evolución del género. El western se volvió entonces hacia los antihéroes, es decir, hacia los oprimidos y los delincuentes acosados, en los que se volcaron las simpatías del espectador. Los cineastas atacan el mito del sueño americano y promueven por medio del género una crítica social analizando las raíces de su propia historia.

Por esos años el cine europeo se incorporó al género. Nació en Alemania en 1962 con una serie de películas inspiradas en las novelas de Kark May. Se fue desarrollando y alcanzó su periodo de gran éxito popular en 1965-1968. Es la etapa conocida como *spaghetti-western*. Sus realizadores, sobre todo italianos, no tuvieron más ambición que conseguir importantes ingresos y pasar por productores genuinos, por lo que, entre otros recursos, utilizaron seudónimos yanquis. Así, los directores Sergio Leone, Mario Giro Lami o Gian-Franco Parolini llegaron a ser conocidos como Bob Roberston, Fred Wilson y Fran Kramer, respectivamente; lo mismo ocurrió con actores como Giuliano Gema, que se convirtió en Montgomery Wood o Mario Girotti conocido como Terence Hill. De entre todos los realizadores del spaghetti-western merece especial atención Sergio Leone, que se interesó verdaderamente por la mitología del género y se convirtió en uno de sus mejores especialistas. Sus relatos son simples y sus personajes estilizados. *Por un puñado de dólares* (1969) tuvo muy buena acogida y catapultó al estrellato al entonces desconocido Clint Eastwood. Con *La muerte tenía un*

*precio* (1965) obtuvo la fama Lee Van Cleef. Añadiendo el humor a su fórmula, se adelantó a la evolución del género con *El bueno, el feo y el malo* (1966). Una vez en la cima no dudó en rodar películas de mayor complejidad como *Hasta que llegó su hora* (1968), cuyo joven guionista pronto brillaría con luz propia, Bernardo Bertolucci. Este tipo de filme fue rodado en escenarios europeos, generalmente en la provincia española de Almería. Con todos ellos el género mostró la capacidad de apertura de sus fronteras hacia otros lugares muy distantes entre sí y se convirtió en un relato universal, lo que evidencia en su estructura profunda su fondo épico.

Posteriormente el *western* se mantiene vivo gracias a directores como Clint Eastwood con obras como *Fuera de la ley* (1976), *Bronco Billy* (1980), *El jinete pálido* (1985) o *Sin Perdón* (1992). A finales de los ochenta y durante la década de los noventa parece haber una resurrección del género con fines puramente comerciales, que en la mayoría de ocasiones, pese al despliegue de medios y el reparto de actores, no llega a ser sino decepcionante. *Rápida y mortal* (1995) de Sami Raimi, es buen ejemplo de lo que decimos. Con un gran presupuesto y un reparto provocativo –Sharon Stones (que también es la productora), Hene Hackman, Leonardo diCaprio y Russel Crowe- no se obtiene más que un bodrio efectista que no asume las claves del género. Nos encontramos ante un “quiero y no puedo”. Otras obras de esta década son *Arma joven* (1998), de Christopher Cain, *Bailando con Lobos* (1990), de Kevin Kostner, *Jerónimo* (1993) y *Wild Hill* (1995) de Walter Hill, *Wyatt Earp* (1994) de Lawrence Kasdan o *Dead Man* (1995) de Jim Jaramuch. En estos últimos años algunas de las películas parecen bucear hacia el pasado recuperando personajes míticos del género. Así, *Arma joven* pretende ser una revisión del mito de Billy el Niño; En *Wyatt Earp* se ofrece una panorámica biográfica de uno de los mejores sheriffs del oeste; *Will Bill* desmitifica al legendario Wild Hill Hickok; *Gerónimo* se centra en la figura de este mítico líder indio. Otras tornan hacia ciertas claves de humor, parodia e incluso cierta ciencia ficción: *CondeMor, el pecador de la pradera* (1996) de Sáenz de Heredia, *Regreso al futuro III* (1990), de Robert Zemeckis o *Wild Wild West*(1999) de Barry Sonnenfeld. El género también se encuentra en series televisivas americanas de éxito como *La doctora Quinn*, *Los jóvenes jinetes* o *Bonanza*. Eso sin contar con la emisión de ciclos dedicados al género en distintas cadenas televisivas españolas, como “Una del oeste” en la 2 durante los veranos consecutivos de 1998, 1999 y 2000, “Cine de l’Oest” en la temporada de verano y otoño del 2000 e invierno del 2001 en el Canal 9 y un largo etc.

### **3.2. Universo mítico del *Western*.**

El espacio del *western* no es solamente geográfico, sino esencialmente mitológico. Su historia es la de la colonización de Estados Unidos, que arranca con el desembarco de exploradores españoles, ingleses, holandeses, suecos y franceses en la costa Este y que bajo la bandera europea primero y la americana a partir de 1873, irá avanzando poco a poco. Estados Unidos ampliará su territorio a costa de sus vecinos- guerra con México- o buscando una salida más allá del mar –Hawai, Filipinas, Puerto Rico, Alaska.– El colonizador defiende el principio de expansión territorial comprando el terreno (Louisiana, Florida), “protegiéndolo” (Texas) o apropiándose (California y los territorios conquistados a México). El *western* viene así a cubrir todo el territorio americano y se configura como un género de fuerte carácter nacional, asumiendo el mito del sueño americano, sueño por otra parte, no exento de unas pesadillas que en buen número de obras maestras han sido purificadas mediante la alteración consciente de la historia, en función de un punto de vista determinado o una mayor eficacia narrativa. El género nace y se desarrolla como reflexión sobre el nacimiento de una nación que todavía no se siente totalmente consolidada. La conquista del oeste fue mitologizada como un ensanchamiento del área de libertad que en el cine sufrió un proceso desmitificador de carácter tardío. En consecuencia, puede afirmarse que si bien la historia americana es la plataforma que alimenta al género cinematográfico- la épica colectiva de una conquista y una colonización- éste ilustra simbólicamente la creación de la humanidad, la transformación del universo del Caos al Cosmos en la progresiva lucha de la ley y el orden contra la primitiva hegemonía de los más fuertes. América se mirará en el espejo de la épica europea para reproducir sus patrones: el *saloon*, el desierto, el banco, el rancho del terrateniente, etc., serán al género lo que el castillo, el bosque o la gruta son a los relatos medievales. La estructura narrativa del *western* responde a unos arquetipos creados mediante un principio de recurrencia que han codificado un universo propio, alejado de la realidad histórica y al margen de las peculiaridades de cada película. El género se presenta con todo su dramatismo y su violencia mediante una narración dominada por la continua acción física: trepidantes cabalgadas, paisajes áridos de diversas tonalidades, tiroteos de revólveres y rifles, persecuciones... situaciones, en definitiva, en las que el individuo lucha por su propia existencia. Por ello puede afirmarse que el típico *western* es casi por definición un drama, aunque en ocasiones sea teñido por elementos de comedia. Pérez Rubio<sup>12</sup> (1998) realiza precisiones interesantísimas acerca del género como

mito. Para este autor, los patrones míticos en su origen presentan a un héroe individual y desarraigado en una situación de conflicto ajena a él, pero que sólo él tiene el poder de solventar. Señala la condición mesiánica del héroe, lo que le sitúa al mismo tiempo en un plano diferente al que le circunda: sólo es un visitante que una vez restablecido el orden desaparecerá en el horizonte montado a lomos de su caballo, incapaz de acceder a los lazos que rigen los sentimientos y normas establecidas. Además, Rubio especifica los estadios que articulan las estructuras mítico- narrativas del género, que presentamos a continuación:

*La llamada de la aventura. El héroe, generalmente por un mensajero, es requerido para iniciar una aventura en la que ha de resolver un problema que, en principio, le es ajeno.*

*La negativa al llamado. No siempre el elegido responde inmediatamente a la confianza que en él se ha depositado.*

*La ayuda sobrenatural. Se trata aquí de constatar...que el héroe no se encuentra solo, sino arropado por la fortuna. Para que él así lo considere ha de recibir...(una) figura benefactora del destino, que puede ser tanto un objeto personal como un individuo o una señal hallada en el camino.*

*El cruce del umbral. El héroe se ha convencido a sí mismo y asume, por fin, la tarea para la que ha sido llamado. El umbral no será necesariamente físico, aunque en ciertos relatos de viaje o itinerario suele serlo: el momento en que el protagonista entra en la zona hostil en que va a suceder el conflicto (reserva india, refugio de forajidos, poblado) para el que tiene que atravesar un territorio simbólico en forma de desierto, valle o río... Este cruce del umbral consiste más bien en una operación mental del protagonista por medio del cual éste ha asumido definitivamente su labor y se interna en la esfera de lo desconocido.*

*El vientre de la ballena. Asistimos al primer fracaso del protagonista, como parece estar escrito en el destino, y aprovechado a la vez como recurso narrativo para convertir al héroe en susceptible de ser perdedor.*

*El camino de las pruebas. Se trata de esas "tareas difíciles" (físicas o psíquicas)... que sirven para que el héroe demuestre su condición: rescatar*



*prisioneros, asesinar bandidos, conducir caravanas o ayudar a honrados trabajadores a superar su estatus.*

*El encuentro con la diosa. Apoteosis. Última gracia. El regreso del iniciado. El héroe vive un momento de pletórica conexión con las fuerzas superiores que le han conducido hasta esta situación límite y que posibilitan la victoria final...*

Estos diferentes estadios pueden ser aplicados, de forma más o menos acusada a las películas de nuestra muestra: recordemos en *Sin Perdón* la llamada a la aventura con que se inicia el filme mediante el ofrecimiento de un trabajo, y la negativa inicial del héroe; la ayuda sobrenatural en *Dead Man* impide milagrosamente que Blake muera de un balazo en el corazón; el cruce del umbral, de tipo psíquico, especialmente en *La venganza de un hombre llamado Caballo*, mediante los ritos sagrados en los que el héroe se encuentra a sí mismo; o físico, en la llegada del coronel al recóndito fuerte en *Fuerte Apache*; el vientre de la ballena, en la brutal paliza que el protagonista recibe a manos del chérif en *Sin Perdón*; el camino de las pruebas en *Apache*, que nos muestra la valía de Masai mediante sus fugas, el incendio que provoca en el fuerte o su resistencia en el viaje, o en *Silverado*, en la que los protagonistas protegen a la caravana que encuentran en su camino y vencen a los forajidos que le acechaban, etc.

Más tarde, con la evolución del género, se producirá una cierta ruptura del mito hacia un universo más complejo. Se irán perdiendo contenidos épicos a vez que se asumirán formas de novelización más modernas. La violencia de los filmes, especialmente tras la experiencia europea del *spaghetti*, se fundamenta en la creciente desdramatización de los núcleos míticos rituales (el duelo, el tiroteo, la persecución a caballo...) que se convertirán por su reiteración en elementos vacíos de contenido. En esta evolución el héroe sufrirá un proceso de humanización: será un personaje de atormentado pasado, herido o víctima de algo oscuro que no es mostrado al espectador pero que estará suspendido sobre él en toda la película desde su comienzo, dotándolo de un halo de misterio. Su sacrificio por restituir el equilibrio de la comunidad le brindará al mismo tiempo la ocasión para rehabilitarse como ser humano pleno, con capacidad de amar y reconciliarse con su pasado.

### **3.3. Subgéneros y personajes del *Western*: los indios.**

Dentro del *western* pueden establecerse diversos subgéneros cuyas clasificaciones responden a criterios diferentes. Así, desde un punto de vista geográfico, se señala un "northwestern", correspondiente a los territorios de Canadá y Alaska y un "mexican western" referido incluso a los territorios de la antigua California. Quizás un criterio más ilustrativo sobre los elementos que conforman el género sea el de origen temático. Nos encontramos aquí con el subgénero militar, remitido a los conflictos con los aborígenes, el que se centra en conflictos entre ganaderos – y entre éstos y los ovejeros o granjeros –, el vinculado a los proscritos, el impregnado por las rutas de caravanas y un largo etcétera que se adscribe a la diversidad de acontecimientos propios de la historia del Oeste. Dichos subgéneros no se han mantenido en estado puro, sino que se han entremezclado con frecuencia, dando origen a multitud de películas híbridas, de muy difícil catalogación.

#### Personajes.

Los héroes del *western* son un producto edulcorado y estereotipado por la interpretación de los cineastas sobre la colonización americana, que durante décadas soslayaron los problemas reales de dicha colonización. Su personaje prototípico es el *cowboy* que, a lomos de su caballo, reúne los rasgos intemporales del caballero andante: fuerte, valeroso, heroico, amante de la aventura, dinámico, generoso y victorioso contra las fuerzas del mal. Además, posee las características propias de la localización geográfica, cronológica y social en la que se desenvuelve: libre, desarraigado, solitario y en contacto permanente con una naturaleza virgen. El enfrentamiento del héroe con sus antagonistas se ritualiza en el duelo, que transcurre en la calle que atraviesa el núcleo de la población. La persecución, una de las situaciones más recurrentes del género, se formaliza mediante la cabalgada. De entre la galería de personajes que no pueden faltar en toda película que se considere digna del género podemos, además, mencionar al *cherif*, a los propietarios del *saloon* y del burdel, a las prostitutas de buen corazón, a los asesinos a sueldo y cazadores de recompensas, los agricultores y ganaderos, mineros y buscadores de oro, jueces, médicos, banqueros, pastores protestantes, herreros y sepultureros... y, cómo no, a la caballería y a los indios.

El ejército interviene solamente en conflictos bélicos, ya que la función policial la desempeña la autoridad local (*cherif* y patrullas organizadas). Su

misión es la de luchar contra el indio o contra el extranjero (mexicano). En su configuración como mito y en la codificación de sus elementos, la figura del director J. Ford ha sido fundamental.

El *western* se ha visto impregnado de un racismo evidente a lo largo de su desarrollo. Si no se conociera la historia americana difícilmente podría imaginarse que los amerindios son los agredidos y los blancos los violentos agresores. Durante la colonización, la caza del indio constituyó la forma más simple de ocupar las tierras que les habían pertenecido. La aniquilación de todo un pueblo que aún hoy vive en reservas no fue un hecho casual sino premeditado por el gobierno americano. Un dato significativo es que hasta 1924 los indios no consiguieron la ciudadanía americana (y por lo tanto el derecho al voto) aunque hasta 1948 no se hizo totalmente efectiva, año en que consiguieron que las leyes que les prohibían acudir a las urnas en Nuevo México y Arizona fueran anuladas. Desde los primeros años del género, como señala X. Ripoll Soria<sup>13</sup> (2000):

“... los indios fueron utilizados de forma ambivalente: en unos filmes sirven para exaltar las virtudes americanas, y, en otros, para denunciarlas por absurdas e hipócritas. Se muestra agresividad y fascinación a la vez hacia los *red skins*. No es de extrañar tal contradicción: de hecho, formaban parte del mito nacional, eran un símbolo americano, sentían por ellos respeto y odio al mismo tiempo.”

Así, el indio asumió en muchos casos el papel de primitivo, salvaje y perverso, – como lo harían el negro o el oriental en otras películas del momento – frente al explorador blanco y civilizado- hasta la época de la descolonización, tras la Segunda Guerra Mundial. La conquista territorial tenía que justificar las matanzas contra los pobladores oriundos de aquellas tierras enmascarándola bajo un destino civilizador, mesiánico y nacionalista, como se decía en la *Democratic Revue* (1945):

“Nuestro destino manifiesto es desplegarlos por todo el continente que nos fue asignado por la Providencia para la libre expansión de los millones de americanos que somos y que se multiplican cada año.”

Esta hostilidad del blanco hacia el indio se hace presente en las intervenciones del ejército y en el comportamiento de los colonos. El cine tomó la defensa del indio tardíamente. Si el *western* adulto nació con *La diligencia* (1939), el *western* indio adulto lo haría con *Fort Apache* (1948).

Casi todos los jefes indios han sido evocados en pantalla: el apache Vittorio en *Río Grande*, los apaches Cochise y Jerónimo en *Ford Apache*, el cheyenne Crazy Horse en *El gran Jefe*, el seminola Osceola en *Traición en Fort King (1953)* ...

A continuación presentamos una breve caracterización de las principales castas y tribus aborígenes que se extendían por casi toda la América del Norte, algunas de ellas estereotipadas en el género que nos ocupa, puede dar muestra del *proceso de invisibilización semiótica* mencionado en párrafos anteriores, ya que en los filmes se utiliza frecuentemente el sustantivo genérico de "pieles rojas", denominación cuyo origen está en las pinturas de este color con las que se embadurnaban el cuerpo algunos grupos indígenas que entraron en contacto con los colonos blancos:

-El primer grupo estaba formado por los **kenaos**, que vivían a lo largo del río Yucon y comprenden las tribus de los **ingeleto**s y los **rattos**, y los **atapascos** o **Tinné**, que abarcan tribus que ocupan la región que se extiende entre las Montañas Rocosas, la Bahía de Hudson y aproximadamente el confín Sur del Canadá. La denominación de Tinné procede del nombre que reciben en conjunto las tribus situadas entre las Rocosas y la Bahía de Hudson, y es el nombre que ellas mismas se dan y que significa "pueblo". También se les llama a veces Chippewyan, del nombre de una de sus tribus principales, que significa "casaca en punta", de la prenda copiada de los europeos. La gran extensión que ocupaban y la separación que entre sus tribus existía hace que sus numerosos dialectos se hayan diferenciado hasta el punto de no entenderse entre sí. Además, existían tribus emigrantes hacia las mesetas del Oeste y del Sur hasta la porción septentrional de México: los **cipivianos**, los **athnah**, que se extendían hacia el interior de Alaska; los **orejudos**, del estado de Washinton; los **hatshanas**, los **umpkva** y los **hupah** del Oregón; los **cabezas planas** y los **narices perforadas**, de Montana; los **apaches**, y los **mohavos** de Arizona; los **navajos** y pueblos de México y los **lipanos** a orillas del Río Grande del Norte. La familia **atapasca** recibe su denominación de la tribu así llamada, y ésta, a su vez, lo recibe del lago del mismo nombre que significa "lugar de heno".

- El segundo gran grupo lo formaban las tribus de la región comprendida entre las

Montañas Rocosas, los orígenes del Missouri y el Océano Atlántico. A la llegada de los primeros europeos, casi toda esta región se hallaba ocupada por los **algonquinos**; Al Oeste de éstos se hallaban los **pies negros**, y en torno al lago superior los **cippevanos** y **ogibvernes**; al Oeste y Sur de la bahía de Hadson los **Knistinos o Kros**, y al Este del Mississipí, los **lenos lanapes**, que formaban liga con cinco tribus de los **delaware** y que se hallaban unidos también con los **mohicanos**. Comprendidos entre los **algonquinos** se consideran también las tribus de los **susquehanna**, los **pampticos**, los **escivaros**, los **illinoeses**, los **sank**, los **utagamis** o "zorros" y los **menomomios**. Entre el lago Winnipeg y el lago superior habitaban los **salteadores**.

- El tercer grupo lo formaban los **iroqueses**, que habitando primeramente junto al río San Lorenzo, ocuparon después la región comprendida entre el río Hudson y lago Erie.

- El cuarto grupo de indios norteamericanos eran los **siux**, llamados frecuentemente **dakotas**, aunque esta es una denominación que corresponde sólo a la más importante de sus ramas lingüísticas. El nombre de siux deriva de una palabra algonquina, *nadote-ssiwag*, que significa "parecidos a serpientes", por lo tanto, enemigos; la palabra *dakota* significa, por el contrario, "aliado". Son los habitantes de la región de las praderas comprendidas entre las Rocosas, el Mississipí y el Arkansas. A este grupo pertenecen también las tribus de los **assiniboinas, winnipeg, kiowas, omahas, osagas, kansas, arkansas, upsaroches y wandonas**.

- El quinto grupo comprendía tribus que forman la llamada familia de **sonora**, que habitaban las altas mesetas de Nuevo México, México Septentrional, Occidente de California y Utah, y que se distinguen de los grupos de las tribus anteriores por rasgos y costumbres que muestran alguna afinidad con los aztecas y otras castas de muy distinto grado de civilización. A este grupo pertenecen los **comanches, pimas, yumas, tarahumaras, cahitas, chochones, utah, moques, esclaciones y californianos**.

Otras tribus importantes quedan fuera de los grupos anteriores, tales como los **pawnee** y los **riscara**, propios de las Rocosas, los **kiewah**, los **paduca**, los

**caddo** y los **texas**, en lo que ahora es el territorio de Texas, los **natchez** en el Mississippi inferior; los **cherokes** en el Tennessee, en las dos Carolinas y en Georgia; y los **ciota, cikasaves, muscoquines** y **semínolas** en Florida, Alabama y Missisipi.

#### **4. ANÁLISIS CORRELACIONAL EXTERNO<sup>xiv</sup>.**

##### **Fort Apache. (1)**

Ficha técnica.

Título original: Fort Apache.

Director: FORD, John.

Intérpretes: John Wayne, Henry Fonda, Shirley Temple, John Agar.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1948

Duración: 122 minutos.

Blanco y Negro.

Sinopsis argumental:

Con claras simpatías hacia el mundo militar, este western nos relata las vicisitudes de un puesto avanzado de la civilización –Fuerte Apache- donde mantener las posiciones frente a los indios es difícil y muy peligroso. El malestar surge con la llegada de un coronel viudo obcecado con los reglamentos, que deseoso de méritos que le permitan otro destino más relevante, pone en peligro continuamente a sus hombres, ignorante como es de la psicología del mortal enemigo- las partidas indias que con frecuencia les hostigan-, lo que finalmente les conducirá a un destino fatal. Por otra parte, no permitirá las relaciones entre su joven hija y un teniente bajo sus órdenes. Nos encontramos, pues, ante un doble juego de tonalidades: joviales y sentimentales por una parte en la descripción de la vida en el fuerte, y patéticas para narrar el sacrificio de la tropa.

Con esta película inició Ford su trilogía militar sobre la caballería, que continuaría con *La legión invencible* (1949) y *Río Grande* (1950), y en ella se brinda por primera vez al indio la oportunidad de hablar en su lengua.

#### 4.1. Marco temporal.

La acción se desarrolla unos años después de la guerra civil americana, pero *no* se conoce la fecha exacta.

#### 4.2. Marco espacial.

*Comunidades* -Encontramos una comunidad blanca americana y la comunidad india apache, con las tribus de los apaches mescaleros, los apaches de las Montañas Blancas y los apaches chiricahuas.

*Ámbitos* -Rurales para las dos comunidades: el fuerte llamado Apache en el territorio de Arizona para la comunidad blanca y la reserva india, que son territorio norteamericano, y la naturaleza en las tierras mexicanas para la comunidad india huida, aunque se alude a ámbitos urbanos mediante el tema de la moda y del ejército.

*Dominios* - En la **comunidad india** sólo aparece el *dominio público* con la presencia del jefe de la nación apache, Cochís, y de los jefes apaches Alkesai, Santana, y Jerónimo, y sus guerreros, aunque se alude al *dominio privado* familiar al hablar de la situación en que las mujeres, ancianos y niños de la comunidad se encuentran.

Con respecto a la **comunidad blanca**, el fuerte se constituye en núcleo relacional de dos instituciones bien trabadas: la familia y el ejército, en las que los dominios se encuentran mucho más desarrollados: en el *dominio privado* aparecen las relaciones familiares (entre padres e hijos, -jerarquizada especialmente entre la joven Filadelfia, menor de edad, y su padre; entre esposas y maridos; tíos y sobrinos; ahijados y padrinos...) y de redes sociales entre las mujeres, los soldados, los jóvenes enamorados... El *dominio público* aparece claramente marcado por la jerarquía militar (de mayor a menor rango encontramos al comandante en jefe, al capitán, al teniente, al sargento y al soldado raso). Ambos dominios se interrelacionan especialmente en el conflicto amoroso que se nos presenta: el joven teniente se enamora de la hija del teniente coronel y éste transgrede el dominio privado con la orden militar de que no la vea más. El plano más representativo para ilustrar la intensa trabazón de los diversos dominios es el de la fiesta celebrada en honor de los oficiales, donde por ejemplo, las normas de

cortesía obligan a bailar al coronel con la señora O'Rourke o los sargentos beben a sus anchas.

### 4.3. Marco social.

#### Personajes bautizados.

Presentamos a continuación un esquema de los personajes, definidos esencialmente por los parámetros en los que se escribe algo en las celdillas correspondientes. Eso significa, por ejemplo, que si bien en el parámetro edad cada personaje presenta una determinada, para algunos personajes este parámetro no será tan significativo y definitorio como para otros. Así, en esta película, sólo encontramos relevante destacar la edad del teniente O'Rourke puesto que ello implica por una parte, su relación con la hija del teniente coronel, y por otra, la de ser una brillante promesa en la carrera militar, mientras que señalar que Cochise o Owen son adultos es bastante lógico y no afecta al desenlace de la trama. Otros parámetros los definen con mayor precisión que éste.

<b>Nº 1</b>	<b>Personajes bautizados</b>	<b>Profesión</b>	<b>Clase social</b>	<b>Sexo y edad.</b>	<b>Otros</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Comunidad India</b>	Gran Jefe apache Cochise Y Jefes Alkesai, Santana y Jerónimo	Guerreros.	Alta. Preocupación explícita por el tono del discurso (mayor formalidad y decoro discursivos)			



Nº 1	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad.	Otros	Observaciones
<b>Comunidad</b>	Kirby York (John Wayne)	capitán				Respetuoso y justo con los indios (opuesto al teniente coronel)
	Collingwood	capitán				
<b>Blanca</b>	Michel O'Rourke	teniente (recién graduado por la Academia Militar de West Point)	Baja. Enamorado de la hija del teniente coronel supondrá un conflicto de clases sociales	Joven	Parentesco: hijo del sargento mayor Estado civil: soltero	La clase social es determinante. Sólo la muerte del padre permitirá la unión entre los dos jóvenes.
	O'Rourke	Sargento mayor	Baja		Parentesco: padre de Michael Honor: expediente militar intachable, medalla de honor; esposo abnegado y fiel, padre sacrificado	
	Philadelfia		Alta	Mujer Joven menor de edad	Parentesco: hija del teniente coronel Estado civil: soltera en edad casadera	Dechado de virtudes: educada, hermosa, sencilla. Bajo tutela paterna por su juventud, debe someterse a la voluntad de su estricto padre.
	Mulcahy	sargento			Parentesco: padrino del joven teniente O'Rourke	
	Beaufort	sargento			Intérprete con los apaches.	
	Schattuk y Quincannon	sargentos				Encarnan el rol de personajes humorísticos.

Nº 1	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad.	Otros	Observaciones
<b>Comunidad</b>	Michan	Comerciante autorizado por el gobierno para tratar con los indios.			Conoce la lengua apache, puesto que comercia con esta comunidad.	Corruptor y estafador de amerindios, su carácter legal le garantiza la protección del ejército.
<b>Blanca</b>	Guadalupe	Criada			Hispana (no habla pero usa un lenguaje gestual al comunicarse con el coronel. Esto evidencia que ella no conoce el inglés y que el coronel tampoco, pues no la entiende)	Por su indumentaria, parece mexicana.

### Personajes no bautizados.

En **la comunidad india** aparece el colectivo de los guerreros de tribus apaches de los mescaleros, los chiricahuas y los de las Montañas Blancas.

En la **comunidad blanca** el colectivo de los soldados del regimiento y el de las esposas. Ambos aparecen con un alto sentido del honor. Las esposas, como Juan Manuel de Prada ha señalado en uno de los coloquios del programa televisivo de la 2 de TVE *Qué grande es el cine*, son mujeres heroicas a la manera de las heroínas griegas, andrómacas en situación abnegada, que contemplan cómo sus maridos van al combate con dolor y firmeza. Ilustrativa al respecto es la escena en que una de ellas no envía a buscar a su marido con una orden de cese en sus funciones, dejándolo marchar al combate, sabiendo que posiblemente no regrese. Los soldados por "una paga de trece dólares" se juegan la vida en cumplimiento del deber sin pestañear. Significativo es el ensalzamiento de este colectivo que el capitán Kirby lleva a cabo en una de las últimas escenas de la película. También encontramos al grupo de los periodistas (al final.)

## **La puerta del diablo. (2)**

Ficha técnica.

Título Original: The Devil's Doorway.

Director: MANN, Anthony.

Intérpretes: Robert Taylor, Louis Calhern, Paula Raymond, James Mitchell.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1950.

Duración: 84 minutos.

Blanco y Negro.

Sinopsis argumental:

La creación del estado de Wyoming y las nuevas leyes en torno a la adquisición de propiedades de sus tierras, que no permiten que un indio las compre, convierten la vuelta al hogar del navajo Lance Poole, militar y rico terrateniente, en una lucha por lo que es la herencia de sus ancestros, Suim Midou, el mejor valle del territorio. Lucha legal en un primer momento, mediante la contratación de un abogado, la señorita Masters, que se comprometerá en la defensa de los derechos de los indios y que evidenciará un sistema gubernativo cimentado en leyes injustas. Lucha vital y hasta sus últimas y funestas consecuencias cuando este sistema defiende la impunidad del hombre blanco y el confinamiento de los indios en reservas. Todo ello envuelto en un halo de fatalismo desde las primeras escenas.

### **4.1. Marco temporal.**

La acción se inicia al finalizar la guerra civil americana, aunque no se indica fecha específica.

### **4.2. Marco espacial:**

*Comunidades-* Una comunidad blanca y la comunidad india navaja.

*Ámbitos-* Rural para la comunidad india, el fértil valle de Suim Midou, cuya extensión es de diez mil millas, custodiado por el desfiladero llamado Puerta del Diablo, y urbano para la comunidad blanca, la población de Medicis Baw. Ambos ámbitos se encuentran en el recién creado Estado de Wyoming. Aparecen también referencias a las reservas indias abandonadas.

*Dominios-* En **la comunidad india** las relaciones de *dominio publico* se manifiestan en la profesión: entre Lance como propietario y sus hombres trabajadores, relaciones que van más allá de la meramente comercial, porque el sentido de pertenecer a un mismo pueblo y a una misma tribu está muy presente (si hubiesen sido solamente empleados no habrían muerto luchando); en las relaciones establecidas entre el protagonista y la señorita Masters como cliente/abogado, y en el padre del protagonista como paciente y el médico. También encontramos este dominio en el paso de niño a guerrero de uno de los niños de la tribu, tras la superación de una prueba, y con la aparición del jefe navajo Nube de Trueno guiando a su tribu lejos de la reserva en la que los habían confinado. El *dominio privado* familiar lo apreciamos en las relaciones entre padres, madres, hijos, etc., que están bajo el mismo techo. Aunque viven en una cabaña, continúan conviviendo como una tribu, en la que hay, si no un jefe, sí un líder, el propietario de las tierras, Lance Poole. Aparecen las relaciones de amistad entre Poole y otros de su tribu y con blancos, como el cherif Shim y el camarero del bar.

En la **comunidad blanca** el *dominio público* se manifiesta en las relaciones clientes (los ganaderos)/ abogado; en la figura de la ley, con el cherif Shim primero, el cherif provisional una vez muerto éste, con el ejército y con el Departamento de terrenos del Estado de Wyoming. Los *dominios privados* son de índole familiar y de amistad. Aparecen fundamentalmente en las conversaciones de la señorita Orrie y su madre; en la relación entre Orrie y Lance, que traspasa el dominio público ya que ambos se enamoran; en el contacto entre el abogado de los ganaderos y su compinche MacDugal.

**4.3. Marco social.**

<b>Nº 2</b>	<b>Personajes bautizados</b>	<b>Profesión</b>	<b>Clase social</b>	<b>Sexo y edad</b>	<b>Otros</b>	<b>Observaciones</b>	
<b>Comunidad</b>	Lance Poole	Veterano de guerra, sargento mayor del tercer regimiento de caballería	Alta: rico terrateniente. Anhela vivir en paz cuidando de su rancho	Hombre	Raza india navaja  Honor: condecorado con la medalla de honor del Congreso  Estado civil: soltero	Su clase social despertará las envidias de los blancos, especialmente del abogado de los ganaderos. Ha asimilado la cultura y la lengua de los blancos sin olvidar la suya. Actúa de intérprete indio entre la abogada y su tribu	
	<b>India</b>	Señor Poole		Alta: rico terrateniente	Anciano	Raza india navaja Parentesco: es su parámetro definitorio, padre de Lance	Domina el inglés americano
		Jimmy	Guerrero		Niño de siete años	Raza india navaja	Domina el inglés americano. Es un niño físicamente pero es considerado un adulto en la tribu tras superar el rito navajo (supervivencia en el bosque con sólo un cuchillo durante 3 días)
		Nube de Trueno	Gran Jefe		Anciano cansado física y anímicamente.		

Nº2	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad Blanca</b>	Orrie Master (parámetros numerados por orden de importancia)	Abogada (1)		Mujer (2) joven (5)	Raza blanca (3) Condición social soltera (4)	Es la heroína de la película, al lado de los desfavorecidos por una ley injusta
	Verne Coolam	Abogado (una vez muerto el sherif, asumirá él este papel)		Hombre maduro		Racista, envidioso y ambicioso, es el causante de todas las desgracias, amparado por una ley injusta
	Sra. Master			Mujer madura	Estado civil: viuda Parentesco: madre de Orrie	
	Shim	Cherif		Hombre maduro	Amistad: con Poole y su padre	Pacífico y cobarde. Acata las leyes injustas porque cumplirlas es su deber
	Dick				Amistad: obedece al abogado	Envidia al indio
	Bob	Comerciante y camarero, dueño del bar			Amistad: con Poole.	
	MacDugall	ovejero		Joven		
	Maquillan	médico			Amistad: con Coolam	Racista hasta el punto de no querer atender al moribundo padre de Poole.

### Personajes no bautizados.

En la **comunidad india** aparecen los colectivos de los hombres, las mujeres y los niños. Aquellos pertenecen a la cuadrilla que trabaja para Lance Poole y a los

fugitivos de la Reserva. Todos terminan luchando como guerreros y muriendo como tales.

En la **comunidad blanca** encontramos al colectivo de los soldados, al mando de un teniente; también el grupo de los ciudadanos de Medicis Baw y el de los pastores de Nebraska y Kansas, que desean abreviar su ganado en el manantial de Suim Midou para que no muera. Ambos colectivos se unirán para destruir a los navajos.

### **Apache. (3)**

Ficha técnica.

Título original: Apache.

Director: ALDRICH, Robert.

Intérpretes: Burt Lancaster, Jeans Peter, John Dehner, Paul Guilfoyle.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1954.

Duración: 86 minutos.

Color.

Sinopsis argumental:

Tras la detención del gran jefe Jerónimo, las guerras apaches parecen haber llegado a su fin. Pero Masai, apache guerrero, se resiste al sometimiento que sufre su pueblo en la reserva. Escapa y lucha contra los blancos provocando numerosos conflictos, hasta que finalmente se rinde para vivir en paz, cultivando la tierra y esperando ver crecer a su hijo.

El primer y auténtico final de la película era mucho menos idílico – pero también más verosímil -: el asesinato de Masai por la espalda cuando va a ver a su hijo recién nacido. Los intereses de producción suprimieron el montaje de este último plano, por lo que el mensaje pierde en fuerza y trascendencia

#### **4.1. Marco temporal.**

La historia comienza en 1866, fecha de la rendición del gran jefe indio Jerónimo.

#### **4.2. Marco espacial:**

*Comunidades* - Nos encontramos con una comunidad blanca y dos comunidades indias: apache y cheroque. De manera muy esquemática aparecen miembros de una comunidad china y de una comunidad negra.

*Ámbitos* - Urbanos para la comunidad blanca, china, cheroke y negra (soldados) en Nuevo México, y la reserva de Florida para la comunidad apache.

*Dominios* - En la **comunidad india cheroke** encontramos el *dominio público* con la presencia del jefe Jerónimo, la condición de guerrero de Massai y el sucesor de Jerónimo, Santos, una vez que éste ha sido deportado. El *dominio privado* familiar aparece explícitamente en la relación de Santos y su hija, y en el matrimonio de Massai y Maline; implícitamente en la ruptura de la comunidad familiar de la reserva, donde los jóvenes guerreros son separados de los niños, las mujeres y los ancianos. En la comunidad **apache** aparece el *dominio privado* familiar sucintamente en el hogar del matrimonio apache, y de amistad entre Masai y el apache que le ayuda.

En la **comunidad blanca** los dominios aparecen muy esquematizados: el *dominio público* de profesión con la presencia militar- éste es el principal- los medios de comunicación (periodistas) o el grupo de los comerciantes.

En las **comunidades negra y china** apenas es perceptible el *dominio público* de profesión.



### 4.3. Marco social.

Nº 3	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad</b>	Jerónimo	Guerrero gran jefe	Alta	anciano	Raza: apache	
	Santos	Sucesor del gran jefe	alta	anciano	Raza: apache Parentesco: padre de Maline	Alcoholizado, cobarde y traidor, es el contrapunto de Jerónimo, y ejemplifica la desesperanza de un pueblo
	Massai	Guerrero			Raza: apache	Es apodado "el último guerrero" y encarna al auténtico apache, orgulloso de su raza y luchador
	Hondo	Soldado contratado por el ejército americano			Raza: apache	Es el antihéroe, lucha contra su propio pueblo y está enamorado de Maline, igual que Massai
<b>India</b>	Maline		Alta: hija del sucesor del gran Jerónimo	Mujer joven	Raza: apache Estado civil: soltera y más tarde casada con Massai Parentesco: hija del jefe Santos	Como Massai, está orgullosa de ser apache
<b>Comunidad Blanca</b>	Weber y Siebe				Amistad: amigos del comandante del fuerte	Apenas caracterizados

#### Personajes no bautizados:

En la **comunidad india** encontramos los personajes colectivos distribuidos por edades y sexos: ancianos, mujeres y niños, separados de los jóvenes guerreros, que, por haber seguido a Jerónimo por tercera vez fuera del lugar que se les tenía asignado, son deportados a Florida y condenados a la construcción de una carretera, como si fuesen presidiarios.

En la **comunidad blanca** aparecen los personajes colectivos del ejército, en el que aparece integrado algún miembro de la **comunidad negra**, y el colectivo heterogéneo de los ciudadanos: comerciantes, niños pilluelos de la calle, **comunidad china**,...

### **Centauros del desierto. (4)**

Ficha técnica.

Título original: The Searchers.

Director: FORD, John.

Intérpretes: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Natalie Wood.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1956

Duración:110 minutos.

Color.

Sinopsis argumental:

El título de la película alude a la persistente búsqueda de Ethan (J. Wayne) de su sobrina pequeña, raptada por los indios, a través de bosques y desiertos a caballo. La imagen tradicional del actor es insólita, en degeneración psicológica, sumergiéndose en un odio cada vez más irracional hacia los indios, por haber matado a su hermano, su cuñada y sus sobrinos. Finalmente, devuelve a la muchacha a la comunidad blanca en lugar de asesinarla, como había pensado en un principio, por haber asimilado las costumbres de la tribu a lo largo de los años.

#### **4.1. Marco temporal.**

Nos encontramos alrededor de 1868. Y la acción se desarrolla a lo largo de cinco años (hasta 1873).

#### **4.2. Marco espacial:**

**Comunidades** - Dos comunidades blancas: americana y mexicana, y dos indias: tribus Cherokee y Comanche).

**Ámbitos** - Rurales para ambas comunidades: unos ranchos en el territorio de Texas en los que está instalada una comunidad blanca y las montañas

y territorios salvajes para las comunidades indias, que también realizan incursiones en el territorio ocupado por los blancos.

*Dominios* - En la **comunidad india comanche** aparece el *dominio público* de profesión (en las relaciones comerciales entre blancos e indios) y el *dominio privado* familiar (relaciones entre los indios y sus esposas.) En ambos casos se observa una superioridad del hombre sobre su/s mujer/es. Son éstos los que poseen la capacidad de decisión y mando. (Recordemos, por ejemplo la escena de la venta de las chisteras a los indios). La mujer es tratada como mera mercancía que se compra, vende o roba. También aparece el dominio público por la presencia de autoridad superior, el jefe de la tribu.

En la **comunidad blanca** de los **colonos americanos** aparecen ambos dominios: el *privado* familiar, especialmente entre Ethan y la familia de su hermano, y de amistad entre el joven **mestizo** y la chica que lo espera enamorada; y el *dominio público* "mixto", con la religión y la política militar representada por un mismo personaje, el capitán reverendo Samuel Clayton; y de trabajo, en el pacto entre mexicanos y los protagonistas para que los conduzcan hasta el campamento de los comanches, donde se encuentra Debbie, la sobrina de Ethan.

La aparición de la comunidad **mexicana** se limita al trato con los protagonistas, que finalmente es roto porque las relaciones comerciales -*dominio público*- entre comanches y mexicanos son buenas.

**4.3. Marco social.**

<b>Nº4</b>	<b>Personajes bautizados</b>	<b>Profesión</b>	<b>Clase social</b>	<b>Sexo y edad</b>	<b>Otros</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Comunidad</b>	Cicatriz	Guerrero jefe de la tribu comanche Nawyequi	Alta		Raza: comanche	"Nawyequi" significa especie de movimiento constante, suponemos por ser nómada
<b>India</b>	Luck es el nombre que le dan los blancos, puesto que el suyo es muy largo traducido (ganso silvestre que vuela en el cielo de la noche)			Mujer joven	Estado civil: soltera	Es comprada por los protagonistas blancos. Poco agraciada

Nº4	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad Blanca</b>	Ethan Edwars	Ex - combatiente, se convierte en rastreador		Hombre maduro	Parentesco: tío de la cautiva	Uno de los protagonistas, odia a los indios y los conoce bien. Éstos le llaman descriptivamente "Hombre grande"
	Martha			Mujer madura	Parentesco: cuñada de Ethan y madre de la cautiva	
	Aarón				Parentesco: Hermano de Ethan, esposo de Martha y padre	
	Lucy			Chica joven	Parentesco: hija de Martha y Aarón	Violada y asesinada por los comanches
	Debbie			Niña	Parentesco: hija de Martha y Aarón <sup>xvixvi</sup> y hermana de Lucy.	Cautiva de los comanches, que la raptaron de pequeña.
	Martin Pawley	Se convierte en auténtico rastreador.		Hombre joven	Raza: mestizo Parentesco: hijo adoptivo de Martha y Aarón. Estado civil: soltero	Salvado de la muerte por Ethan cuando era un bebé. Compañero de Ethan en su viaje. Los indios lo denominan "El que persigue"
	Laurie Jorgensen			Mujer joven	Estado civil: soltera	Con cierta cultura, pues lee las cartas que le envía Martin, que se convierten en soporte narrativo

Nº4	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad Blanca</b>	Mose Harper			anciano	Estado mental: loco	De nombre simbólico, como Moisés a los israelitas por el desierto, conducirá a los rastreadores tras la pista de la sobrina
	Samuel Clayton	Capitán reverendo				
	Emilio Gabriel Fernández de Figueroa	Negociante		Hombre maduro	Raza: blanco hispano, de mexico	Hace tratos con los indios
	Carmen			Mujer joven	Raza: hispana	Coquetea con Martin en la cantina

### Personajes no bautizados:

En la **comunidad india** comanche aparecen los personajes colectivos de dos grupos sociales: las mujeres, entre las que encontramos el colectivo de las esposas del jefe Cicatriz, y los guerreros. Otras comunidades indias sólo aparecen por alusiones: kiowas e ibichitas.

En la **comunidad blanca** aparecen diversos grupos sociales: las jóvenes cautivas raptadas por los indios y rescatadas más tarde que aparecen desequilibradas, presas del pánico y con comportamientos infantiles - como el abrazar una muñeca-, y entre las que no se encuentra Lucy; el colectivo de los rancheros, amigos de la familia de Aarón y Marta; el grupo de mexicanos (familia del posadero y asalariados del señor Fernández de Figueroa.)

### Sargento Negro. (5)

Ficha técnica.

Título original: Sergeant Rutledge.

Director: FORD, John.

Intérpretes: Jeffrey Hunter, Woody Strode, Constance Towers, Billie Burke.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1960.

Duración: 110 m.

Color.

#### Sinopsis Argumental:

El espectador asiste a un consejo de guerra en el que un sargento de raza negra está acusado de la violación de una muchacha blanca. El proceso en un principio parece perdido por los prejuicios raciales de la mayoría de los personajes de la comunidad imperante (blanca). Pero a través de los diferentes testigos y mediante sus narraciones en "flash backs"- que originan errores de puntos de vista y artificios efectistas- asistimos a la reconstrucción de unos hechos que conducirán a la resolución del caso – la absolución del sargento negro y la culpabilidad de un blanco –gracias a las acertadas dotes detectivescas de su abogado, no cegado por ningún tipo de prejuicios.

#### 4.1. Marco temporal.

Los hechos transcurren en 1881. El delito del que se acusa al protagonista data del 8 de Agosto de este mismo año.

#### 4.2. Marco espacial:

**Comunidades-** Se evidencia una comunidad blanca, una comunidad negra y otra india apache.

**Ámbitos** – Rurales para todas las comunidades presentes: el fuerte Linton en el territorio de Arizona y ranchos, para las comunidades negra y blanca, y las tierras salvajes para la comunidad india.

**Dominios** - En la **comunidad india** podemos apreciar el *dominio público* en los ataques de un grupo de guerreros apaches a una guarnición de soldados y a algún rancho, asesinando al padre de la señorita Vicker y al hijo del tendero.

En la **comunidad negra** aparece fundamentalmente el *dominio privado* de la amistad entre los soldados, que admiran a su superior Rolex, y el dominio público de trabajo con la jerarquía militar.

En la **comunidad blanca** el *dominio público* aparece con el marco judicial, que determina el desarrollo de toda la acción: estamos ante un consejo de guerra, lo que implica un acusado -un soldado negro-, un tribunal, un fiscal, un abogado y unos testigos para el esclarecimiento de los hechos, el asesinato y violación de una

chica blanca. Precisamente en este contexto, se ponen de manifiesto las relaciones entre una comunidad y otra y los prejuicios existentes entre ellas. En el *dominio privado* encontramos el familiar y de amistad entre varios personajes: en las relaciones trabadas por la víctima, en las de los jueces y sus esposas, las amistades de éstas y en la relación entre el teniente y la señorita Vicker.

#### 4.3. Marco social.

Nº 5	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad negra</b>	Brax Rolex	sargento primero del 9º de caballería de los EEUU		Hombre Mediana edad	Raza: negro  Condición social: libre, aunque fue esclavo	Apodado por sus compañeros como "sargento ejemplar" por sus esfuerzos para que los de su raza sean tratados alguna vez como ciudadanos con plenos derechos
	Eskilmor	Sargento del 9º de caballería		Hombre maduro, casi anciano	Nivel cultural: analfabeto Condición social: libre, pero nació esclavo	Aparece como testigo en el juicio contra Rolex
<b>Comunidad Blanca</b>	Saetón	Fiscal militar, es capitán				
	Tom	Abogado militar, es teniente			joven	
	Mary Vicker			Mujer joven	Estado civil: soltera	Testigo
	Sra Foss			Mujer madura		Testigo
	Lusy			Adolescente	Raza: blanca. Que lo sea convierte el acto criminal en más grave que si hubiese sido negra.	Es la víctima. Su juventud es la causa señalada por el asesinato como móvil.



### **Personajes no bautizados:**

La **comunidad india** no aparece más que de forma implícita en los diálogos de los personajes y en sus acciones devastadoras: asesinar al padre de la señorita Vicker y a un joven, hijo del asesino; herir al sargento Rolex y destruir algunos ranchos.

En la **comunidad blanca** encontramos el heterogéneo colectivo de los habitantes del pueblo que asisten con interés al juicio: comerciantes, amas de casa, rancheros,... Destaca por su función humorística el colectivo de las señoras amigas de la esposa del juez, que, a modo de comidilla, comentan y especulan sobre las pruebas que van apareciendo en el proceso. En los detalles más escabrosos del caso se obliga a las mujeres a desalojar la sala, muestra de una evidente discriminación con respecto al colectivo masculino.

En cuanto a la **comunidad negra**, encontramos el grupo de soldados amigos de Rolex.

### **El Gran Combate. (6)**

Ficha técnica.

Título original: Cheyenne Autumm.

Director: FORD, John.

Intérpretes: Richard Widmark, Carroll Baker, Edward G. Robinson.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1964.

Duración: 150 minutos.

Color.

Sinopsis Argumental:

La trágica huida de varias tribus cheyenas desde una árida reserva de Oklahoma hasta su país nativo, perseguidos por la caballería, provoca la alarma de todos los estados americanos. Las vicisitudes de esta tribu en su regreso al hogar son compartidas por una bella cuáquera que los intenta ayudar y de la que está enamorado el capitán del ejército que los persigue. Finalmente desde las más altas esferas del poder se les concederá el derecho a vivir en sus tierras.

#### 4.1. Marco temporal.

El relato se inicia el 7 de Septiembre de 1868.

#### 4.2. Marco espacial:

**Comunidades-** Encontramos desarrolladas una comunidad blanca americana y una comunidad india cheyen. En ellas se centra la historia. Pero, perteneciente al contexto situacional aparece también una comunidad negra.

**Ámbitos** - Rural para la comunidad cheyen: el campamento cheyen en la reserva del suroeste americano, denominada Territorio Indio y calificada como una "tierra estéril e inmensa", y las tierras que tienen que atravesar hasta llegar a su tierra de origen (más de 2000 km). Y rural y urbana en cuanto a la comunidad blanca: nos encontramos con la oficina de asuntos indios del Departamento del Interior y el campamento del ejército, junto a la reserva india, y el fuerte Robinson, al norte de Nebraska; las ciudades Door en el territorio de Kansas, y Washington.

**Dominios** – En la **comunidad india** de los **Cheyennes** se puede observar el *dominio público* de religión en las intervenciones de los tres jefes de la tribu que ruegan a su tótem como representantes de su pueblo, y de profesión cuando éstos van a entrevistarse con los senadores de Washington para hablar del futuro de su tribu. El *dominio privado* es más notable: encontramos el familiar en las relaciones de los jefes con sus esposas, de los padres con sus hijos- Cuchillo Sin Filo y su esposa con su hijo-, en los guerreros y sus rencillas, en los niños huérfanos; el de amistad entre los jefes Cuchillo sin Filo y Pequeño Lobo, entre éstos y Déborah, la muchacha blanca, y entre ella y los niños huérfanos a los que cuida y enseña.

Por el contrario, en la **comunidad blanca** el *dominio público* aparece mucho más perfilado que el privado con la presencia de los diferentes senadores, que pretenden que los asuntos indios pertenezcan al ejército, con el secretario del Departamento del Interior que tiene a su cargo los asuntos indios, el ejército, el colectivo de periodistas, el Cherif de Door City... Aunque el *dominio privado* quede también manifiesto especialmente en las relación entre Deborah, enamorada del teniente Thomas y dicho teniente, que desea casarse con ella, proposición que ella demora por su condición de cuáquera y por la misión que tiene encomendada de enseñar a los indios y velar por ellos.

**4.3. Marco social.**

<b>Nº6</b>	<b>Personajes bautizados</b>	<b>Profesión</b>	<b>Clase social</b>	<b>Sexo y edad</b>	<b>Otros</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Comunidad India</b>	<b>Pequeño Lobo Cuchillo sin Filo</b>	Jefes guerreros	Alta		Raza: cheyenes Estado civil: casados	Dominan el inglés
	<b>Mujer</b>				Estado civil: esposa de Cuchillo sin Filo Madre	

<b>Nº 6</b>	<b>Personajes bautizados</b>	<b>Profesión</b>	<b>Clase social</b>	<b>Sexo y edad</b>	<b>Otros</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Comunidad</b>	<b>Thomas Archer</b>	Capitán		hombre joven (en la treintena)	Estado civil: soltero. Enamorado de Deborah, a la que propone matrimonio	La defensa de los indios le ha hecho impopular entre sus superiores, arriesgando su carrera y graduación
	<b>Deborah Wright</b>	Maestra, enseña inglés a los niños y niñas de la tribu		Mujer joven	Estado civil: soltera Religión: cuáquera, lo que le lleva a rechazar al capitán Tomas por ser soldado, ya que su comunidad lo reprobaría	Abnegada en su misión de ayudar al pueblo indio
<b>Blanca</b>	<b>Wesless</b>	Capitán comandante del fuerte Robinson				Obcecado, priva a los indios que se entregan en el fuerte de agua comida si no vuelven a sus reservas
	<b>Carl Surcht</b>	Secretario del Interior para Asuntos Indios		Hombre maduro		Desea conocer la realidad del conflicto con los indios, intenta eliminar la corrupción y arriesga su posición por su sentido de la justicia.

Nº 6	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad Blanca (II)</b>	Mysousky	Sargento			Nacionalidad: polaca (muestra de bilingüismo)	Compara la situación de los cheyenes con la de su pueblo, perseguido por los cosacos.

Nº6	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad blanca</b>	Scott	Teniente		Hombre joven	Parentesco: huérfano de padre (muerto por los cheyenes)	Presenta una evolución desde el racismo hasta su deseo de que se los trate con dignidad, influenciado por el capitán Archer
	Waytt Earp	Cherif de Door City			Destreza con las armas: "el mejor tirador de Kansas"	
	Doc Holliday				Amistad: amigo del cherif	
	Sr. Peterson	Doctor del fuerte Robinson				
	Shmitt, Marphy, Thomson	Soldados				

### Personajes no bautizados:

En la **comunidad india** encontramos a la tribu donde destacan los niños huérfanos de los que Deborah se hará cargo. Destaca, así mismo, el jefe de la tribu, caracterizado por el parámetro edad (es un anciano que morirá en la travesía) que lleva como signo externo el símbolo llamado "jefe de jefes". Este símbolo otorga mayor poder al jefe que lo posea.

En la **comunidad blanca** aparecen distintos colectivos: el de los

periodistas, caracterizados por la falsedad de sus datos –deforman la información en su provecho, lo que provoca una gran repercusión pública-, el de los militares, caracterizados especialmente por la obediencia al reglamento y a las órdenes, el de los senadores corruptos, el de los ciudadanos de Door City y el de los tejanos caracterizados por el parámetro profesión – son ganaderos- por su rudeza, racismo y brutalidad (matan a un indio y le cortan la cabellera).

Aparecen personajes pertenecientes a la **comunidad negra** como camareros y músicos del *saloon* de Door City.

### ***Soldado Azul. (7)***

Ficha técnica.

Título original: Soldier blue.

Director: NELSON, Ralph.

Intérpretes: Candice Bergen, Peter Strauss, Donald Pleasence, Jorge Rivero.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1970.

Duración: 107 minutos.

Color.

Sinopsis Argumental:

Fruto de la fiebre desmitificadora de la época, narra la historia de amor entre un soldado superviviente de un enfrentamiento con los indios y una agresiva joven que ha sido cautiva de éstos con la que se encuentra en las montañas y gracias a la cual podrán sobrevivir hasta llegar al campamento de los blancos.

#### **4.1. Marco temporal.**

La historia, basada en un hecho real, transcurre en 1864, y la masacre final – el ataque a una pacífica aldea cheyen- data del 29 de Noviembre de dicho año.

#### **4.2. Marco espacial:**

**Comunidades** - En la película están presentes tres comunidades: una comunidad blanca y dos comunidades indias: la cheyen y kiowa.

**Ámbitos** – Rurales para ambas comunidades lingüísticas. Ranchos de

colonos americanos, campamento provisional militar y campamento indio cheyen.

*Dominios* - En la **comunidad india** de la tribu **cheyen** encontramos el *dominio público* con la presencia del jefe de la tribu Lobo Moteado, que dirige los ataques de su tribu, toma las decisiones y es el representante de su pueblo en las relaciones con la comunidad blanca. En el *dominio privado* familiar encontramos la relación entre el jefe de la tribu y la cautiva blanca, simbolizado en el collar indio que ella lleva; en la relación de los niños con sus madres; aparece el dominio de amistad entre la joven blanca y las mujeres y niños de la tribu y el de redes sociales – relaciones comerciales entre los indios y un comerciante blanco. Se aprecia una mayor especificidad en estas relaciones con respecto a los filmes analizados inicialmente, que se traduce en una mayor toma de escenas y en la ampliación del tiempo cuando la película trata estos temas. La tribu **kiowa** sólo aparece representada por dos de sus guerreros, que se encuentran con el soldado superviviente y la chica cautiva, y que lucharán con el soldado. Aparece, pues solamente el *dominio público*.

En la **comunidad blanca** aparece fundamentalmente el *dominio público* con la presencia del ejército (la undécima compañía de voluntarios de caballería de Colorado) subordinada a las órdenes de su superior, por irracionales que éstas sean; y el de la religión en el respeto a los muertos (la "oración" a los muertos.) En el *dominio privado* se evidencian el de amistad entre los soldados (manifestada especialmente en el dolor del soldado azul por la muerte de su compañía por el ataque indio) y el familiar, en la relación de prometidos entre la Srta. Lee y uno de los soldados de la compañía, y en el amor entre el soldado azul y ésta.

### 4.3. Marco social.

Nº7	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad India</b>	<b>Lobo Moteado</b>	Jefe	Alta	Hombre joven	Raza: cheyen	La juventud es signo de vigor
<b>Comunidad Blanca</b>	<b>Soldado Azul (apodo)</b>	Soldado		Hombre joven		La juventud es signo de inexperiencia
	<b>Srta. Lee</b>			Mujer joven	Raza: blanca (gracias a ello no es asesinada como el resto) Condición social: cautiva de los indios durante dos años	El cautiverio le proporciona los conocimientos para su supervivencia y la de Soldado Azul en el territorio indio

#### Personajes no bautizados:

En la **comunidad india** de los **cheyenes** aparecen los personajes colectivos pertenecientes a los grupos sociales de las mujeres, ancianos, niños y de los guerreros. De la comunidad kiowa sólo encontramos algunos guerreros.

En la **comunidad blanca** aparece el grupo social de los militares.

### La venganza de un hombre llamado Caballo. (8)

Ficha técnica.

Título original: The return of a Man called Horse.

Director: KERSHNER, Irvin.

Intérpretes: Richard Harris, Gale Sondergaard, Geoffrey Lewis, Jorge Luke.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1976

Duración: 124 minutos.

Color.

Sinopsis Argumental:

Un lord inglés decide volver a la tribu amerindia que lo acogió en otro tiempo y en la que encontró sentido a su vida (En la mítica *Un hombre llamado*

*caballo*). Pero a su regreso las cosas han cambiado: la tribu ha sido arrasada y esclavizada por colonos blancos y una tribu india enemiga contratada por éstos. Sólo quedan algunos supervivientes, pero acaudillados por el inglés, conseguirán libertar a los prisioneros, regresar a sus tierras y expulsar a los opresores.

#### **4.1. Marco temporal.**

El relato transcurre, como se afirma en la película, durante el gobierno del presidente americano Jackson - entre 1829 y 1837- y del rey William IV de Inglaterra, pero no conocemos la fecha exacta.

#### **4.2. Marco espacial:**

*Comunidades* – Aparecen las comunidades blancas inglesa y americana y las comunidades indias siux de los ricks y de los manos amarillas. Se alude también, pero sin estar presentes, a las comunidades de los pies negros, los chichones y los cuervos.

*Ámbitos* – Urbana y cosmopolita para la comunidad inglesa. Rurales para las comunidades amerindias y americana.

*Dominios* – En la **comunidad india de los manos amarillas** encontramos el *dominio público* de profesión con la presencia del jefe de la tribu que es obedecido tanto por los niños (no toman los obsequios del protagonista sin su permiso) como por los adultos; que platica con otro jefe -de la tribu de los ricks- y que al morir es reemplazado en su cargo por su hijo. También se manifiesta con la presencia del hechicero de la tribu y con el rito que marca el paso de la niñez a la edad adulta en los chicos de la tribu, que se convierten en guerreros, rito que John deberá así mismo realizar. El establecimiento de las funciones en la tribu –los hombres como guerreros y las mujeres veladoras del hogar- se rompe porque no quedan suficientes hombres, y las mujeres desempeñarán también esta tarea. En el *dominio privado* encontramos los ámbitos familiar, en las relaciones entre el padre jefe de la tribu y su hijo, y en la situación de orfandad de muchos de los niños de la tribu; y el de amistad en las relaciones entre el inglés y los individuos de la tribu, especialmente Mujer Arce, el hechicero y el Gran Jefe. Respecto a la tribu de los **ricks** tan sólo encontramos el *dominio público* en



las relaciones del jefe de la tribu con los blancos (de amistad y comerciales) y con los manos amarillas y en la actuación de sus guerreros que trabajan para los comerciantes.

De la **comunidad blanca inglesa** – reflejada al principio de la película– se muestra el *dominio público* de la religión (la celebración de la misa), de la profesión en la relación del señor de la casa y su criado de toda confianza, y de redes sociales (una cacería) y *el dominio privado* familiar con la relación entre el protagonista John y su esposa, y con la situación de hastío que manifiesta John. En la **comunidad blanca americana** se manifiesta el *dominio público* en las relaciones y pactos entre los jefes del fuerte y los jefes amerindios y en el trabajo de los hombres del fuerte en colaboración con los guerreros ricks y en el comercio con las indias. El *dominio privado* aparece en las relaciones íntimas entre los hombres del fuerte y las indias esclavizadas y forzadas.

#### 4.3. Marco social.

Nº8	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
Comunidad	Mujer Arce	No se sabe, quizá hechicera; posee poderes adivinatorios	Alta, es una mujer de peso en la tribu	anciana	Raza: siux de la tribu Manos Amarillas. Dominio lingüístico: bilingüe (su lengua materna y el inglés)	
	Cuervo	Hechicero	Alta. Su importancia es reflejada por su indumentaria, vestido con cabeza de oso y pinturas en la cara	Hombre maduro	Raza: siux de los Manos Amarillas. Dominio Lingüístico: bilingüe (su lengua y el inglés)	
India	Wi- wachá o Estrella Lunar			Chica joven	Raza: siux de los Manos Amarillas	Raptada, asesinada y violada por un comerciante blanco

Nº8	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad india (II)</b>	<b>Sumpawacán o John Morgan</b>	guerrero indio	Alta, tanto en Inglaterra, como rico lord, como en la tribu, tenido en alta estima	Hombre maduro	Raza: blanca. Dominio Lingüístico: plurilingüe (inglés, lengua siux y francés) Amistad: con Mujer Arce y Cuervo especialmente	Su nombre indio significa Caballo. Se siente de esta comunidad y pertenece a ella tras superar las pruebas que lo hacen ser admitido
	<b>Nube Roja</b>	Jefe	Alta		Raza: siux de la tribu de los Ricks Dominio lingüístico: bilingüe (su lengua y la inglesa)	Él y su tribu son contratados para masacrar a sus enemigos, los Manos Amarillas.

Nº8	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad Blanca</b>	Denan	Ayuda de cámara				El hombre de confianza de Morgan en Inglaterra
	Zenac	comerciante	Jefe del fuerte	Hombre joven	Dominio lingüístico: no conoce la lengua de los ricks	Sanguinario, responsable de la masacre de los Manos Amarillas y de la expropiación de sus tierras, esclaviza a la tribu y trafica sexualmente con sus mujeres
	Gryce	comerciante	Mano derecha de Zenac	Hombre joven		Fuerte y sádico asesino (mata a Estrella Lunar tras torturarla)

### **Personajes no bautizados:**

En la **comunidad india** de los **manos amarillas** aparece el colectivo de las mujeres jóvenes la mayoría de las cuales ha sido raptada por los comerciantes del fuerte y están esclavizadas. Las que quedan serán instruidas en la lucha por Morgan y los guerreros que quedan. Encontramos al colectivo de los niños de la tribu y de los guerreros, muy escasos porque han muerto en la lucha. En la tribu de los **ricks** sólo aparece el colectivo de los guerreros, aunque se alude al de las mujeres. Estos están bajo las órdenes del jefe del fuerte Zenac.

En la **comunidad blanca** aparece el colectivo de los trabajadores a sueldo del fuerte, entre los que aparece un individuo europeo (francés) y otro perteneciente a la comunidad negra.

### **Silverado. (9)**

#### Ficha técnica

Título original: Silverado.

Director: KASDAN, Lawrence.

Intérpretes: Kevin Kline, Scout Glenn Rosanna Arquette, Kevin Costner.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1985.

Duración: 130 minutos.

Color.

#### Sinopsis Argumental:

Se narra la historia de amistad entre cuatro hombres que, por distintas circunstancias se encaminan a Silverado: dos hermanos que quieren ir a California y antes se despedirán de su hermana, un ex forajido individualista y un negro solitario que vuelve a su hogar. Juntos recorren diversas aventuras y finalmente se reencuentran en esta población, donde tendrán que luchar, uniendo sus fuerzas, contra un cherif corrupto que los extorsiona.

#### **4.1. Marco temporal.**

No se especifica el tiempo en que se desarrolla la acción, pero el título de propiedad de un personaje negro nos hace conjeturar que ésta se desarrolla

unos años después del reconocimiento de la ciudadanía americana a los negros (en 1866), tras la Guerra de Secesión.

#### 4.2. Marco espacial:

**Comunidades** - Encontramos una comunidad blanca y una comunidad negra.

**Ámbitos** - Rurales para las dos comunidades: el pequeño poblado de Turley y algo mayor, la población de Silverado, lugar que da título a la película. Además de las rutas y paisajes que permiten llegar a las poblaciones.

**Dominios** - En la **comunidad blanca** aparece el *dominio público* de profesión con las figuras de los sheriffs y de sus ayudantes respectivos de las poblaciones de Turley y Silverado y con los personajes que trabajan en el *saloon*. En el *dominio privado* destaca el ámbito familiar con las diferentes relaciones de parentesco entre hermanos, sobrinos, hijos y padres: Jake Paden y Kate son hermanos; ésta tiene un hijo.

En la **comunidad negra** presiden las relaciones pertenecientes al *dominio privado*, familiares: Mal y Ray son hermanos e hijos de Ezra, el propietario de un pequeño terreno en Silverado.

#### 4.3. Marco social.

Nº 9	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad</b>	Mal			Hombre joven (en la treintena)	Raza: negra Parentesco: hermano de Ray.	Gran tirador. Cansado de las injusticias a las que está sometido por ser negro
<b>Negra</b>	Ray	prostituta			Parentesco: hermana de Mal .	Ray se lleva mal con su hermano porque se marchó de casa
	Ezra Jhonson				Parentesco: Padre de Ray y Mal	Posee en propiedad una parcela que no le dejan explotar

Nº 9	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
Comunidad Blanca	Paden			Hombre en la treintena	Destrezas: hábil con las armas Parentesco: hermano mayor de Jake y Kate	Cinco años de injusta condena
	Jake			Hombre joven y alocado	Parentesco: hermano menor de Paden y Kate	Jake
	Kate				Parentesco: hermana de Paden y Jake  Estado civil: casada	
	Emmet	Ex forajido		Hombre joven		
	Stella	Camarera del <i>saloon</i>		Mujer madura	Estatura: enana	Es muy aguda y humana
	Sr. Mckendick	Hombre de negocios		Hombre	Poder: es el hombre más rico de Silverado	El <i>malo</i> de la película: tiene comprado al cherif; quiere vengarse de Paden, que mató a su padre en defensa propia, y encarga matar a Ezra para apropiarse de su tierra
	Holey y Master	Cabecillas de los forajidos				Roban a los colonos
	Cob	Cherif de Silverado			Amistad: con Emmet	Propietario del <i>saloon</i> . Es corrupto y sólo pretende enriquecerse
	Langston	Cherif		Hombre cincuentón		Arbitrario en la aplicación de la ley

### **Personajes no bautizados:**

En la **comunidad blanca** encontramos al grupo de los colonos que se dirigen a Silverado, el de los forajidos que les roban el dinero por el camino y el de los habitantes de las dos poblaciones.

No encontramos ningún grupo de individuos que pertenezca a la **comunidad negra**.

## **Bailando con lobos. (10)**

### Ficha técnica

Título original: Dance with wolves.

Director: COSTNER, Kevin.

Intérpretes: Kevin Costner, May McDonell, Graham Greene, Rodney A. Grant.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1990.

Duración: 175 minutos.

Color

### Sinopsis Argumental:

Se narra la historia de un soldado del ejército norteamericano destinado en un lejano puesto en la frontera, sus contactos con los indios, el descubrimiento de su cultura y su paulatina amistad hasta adoptar el estilo de vida de éstos.

En 1990 obtuvo el oscar a la mejor película. Costner ganó con ella el oscar al mejor director y John Barry obtuvo el de la mejor banda sonora.

#### **4.1. Marco temporal.**

La acción se inicia en 1863.

#### **4.2. Marco espacial:**

*Comunidades* - Una comunidad blanca y dos comunidades indias: la siux, que es un pueblo pacífico mientras no se siente amenazado, y la pauni, que es una tribu beligerante en guerra con los siux, y a la que se alude como cruel. Precisamente los paunis asesinan al campesino Timons y a la familia de la cautiva.

*Ámbitos* – Rurales: el fuerte Heis, calificado como “diminuta isla de hombres y materiales” y el fuerte Sawic, al que se alude como “territorio salvaje y hostil, en la frontera, el lugar más hermoso de la tierra” en el territorio de Tennessee para la comunidad blanca: los territorios de la frontera oeste, aún sin explorar por los blancos, para la comunidad india.

*Dominios* - En la **comunidad india de la tribu siux** aparece el *dominio público* con la presencia del jefe de la tribu siux, Diez Osos, y las reuniones que se celebran en torno a los problemas graves que se plantean en la comunidad, como la llegada de un blanco a sus dominios o los ataques de sus enemigos. En el *dominio privado* encontramos el familiar en las relaciones entre esposos (entre Pájaro Guía y su mujer) y entre Pájaro Guía y su cautiva En pie con el Puño Alzado. Es él el que se preocupa por ella cuando está de luto y el que determina el final de dicho periodo; encontramos también el dominio de amistad entre el hombre blanco y la tribu, especialmente en las relaciones trabadas con Pájaro Guía, Caballo al Viento y En Pie con el Puño Alzado, que finalmente acabará convirtiéndose en su esposa. La tribu **pawni** sólo aparece como amenaza en los diálogos y en un ataque al campamento de los siux por sus guerreros.

En la **comunidad blanca** encontramos el *dominio privado* familiar en los recuerdos de En Pié Con el Puño Alzado, aunque fundamentalmente aparece el *dominio público* con el ejército, compuesto por una mayoría de soldados rasos analfabetos (que no saben leer) que con su comportamiento desmitifican la actitud caballerosa y ejemplar de una compañía del ejército de los Estados Unidos, y que muestran claras actitudes de rechazo y de maltrato a los indios, y por una minoría de soldados con un grado de educación y cultura mayor y de rango más elevado, que cumplen con el reglamento e intentan que se cumpla.

### 4.3. Marco social.

Nº10	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad</b>	Diez Osos	Jefe de la tribu	Alta	anciano	Raza: siux	Proceso de denominación descriptivo y significativo también usado por John (aquí entre paréntesis)
	Pájaro Guía ("El impasible")	Hechicero	Alta		Raza: siux	
	Risueño Y Caballo al Viento "El feroz"	guerreros	Alta, pues son muy valiente	jóvenes	Raza: siux	
<b>India</b>	Mujer con el puño alzado o Cristine			Mujer aún en edad casadera	Raza: blanca Estado civil: viuda Condición social: cautiva	Encontrada y acogida por los siux de niña, tras asesinar a toda su familia los pawnis
	Lomo de Caballo			Mujer	Estado civil: casada con Pájaro Guía	
<b>Comunidad Blanca</b>	John Tandar o "El que baila con los lobos")	teniente		Hombre (en la treintena)	Raza: blanco Honor: valiente, condecorado, considerado "héroe viviente" y "oficial digno de admiración"	
	Timons	campesino			Raza: Blanco	Conduce a John a su nuevo destino y es asesinado por los indios

#### Personajes no bautizados:

En la **comunidad india** de los **siux** las funciones sociales se encuentran bien delimitadas: el colectivo de las mujeres se dedica al cuidado de los hijos y las tareas domésticas (lavar en el río o ayudar con la caza conseguida), mientras que los hombres, guerreros, se dedican a la protección y la lucha contra los enemigos,



y a la obtención de alimentos. También aparece el grupo infantil.

En la **comunidad blanca** encontramos el grupo social de los militares y sus distintos rangos.

### **Sin Perdón. (11)**

Ficha técnica.

Título original: Unforgiven.

Director: EASTWOOD, Clint.

Intérpretes: Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1992.

Duración: 125 minutos.

Color.

Sinopsis Argumental:

La brutal agresión a una bella prostituta de la población de Dick Whisky por dos jóvenes trabajadores y la pasividad de la justicia al respecto, conduce a sus compañeras a ofrecer una cuantiosa recompensa para quienes consigan matarlos. La noticia llega hasta el que fue el más temible de los forajidos de Missouri, ahora granjero en precaria situación, viudo y con dos hijos, lleno de remordimientos y viejos fantasmas. Decide realizar el trabajo junto a su compañero de fechorías juveniles, pero las cosas se complican y su amigo es asesinado brutalmente. Su venganza le hará resucitar el fardo de su pasado, que a toda costa había intentado soterrar.

Uno de los mejores trabajos de Eastwood como autor; con ella obtuvo el óscar al mejor director en 1992. En esta película logra equilibrar a la perfección por una parte, una visión naturalista y antimaniquera del western, y por otra, una recapitulación metafórica de su propia trayectoria profesional, a partir de una disposición narrativo- formal estructuralmente clásica. Algunos errores expositivos, como las excesivas reiteraciones y subrayados, le impiden alcanzar el calificativo de obra maestra. No obstante, recibió el oscar a la mejor película en 1992.

#### **4.1. Marco temporal.**

Nos situamos en 1881, fecha deducible por el año de la muerte de la esposa del protagonista, inscrita en su tumba

#### 4.2 Marco espacial:

*Comunidades* – Aparece una mayoría de individuos pertenecientes a la comunidad blanca, y sólo unos pocos de las comunidades negra (dos individuos), india (otros dos) y china (uno).

*Ámbitos* – Rurales para todas las comunidades: pequeños ranchos en Kansas y la población de Dick Whisky de Wayomin.

*Dominios* - En la **comunidad blanca** encontramos el *dominio público* en las profesiones del sherif y sus ayudantes, del escritor y de las prostitutas y su jefe. En el *dominio privado* destacan las relaciones familiares del protagonista con sus hijos y con su esposa- sus recuerdos, ya que ésta murió hace tres años, – mujer que le marcó profundamente. También el dominio de la amistad con su antiguo compañero de fechorías.

En la **comunidad india** únicamente merece mención la relación de ámbito *privado* familiar de la esposa de Morgan, aunque aparece muy esquematizada.

En la **comunidad negra** sólo registramos el *dominio privado* familiar de Morgan con su esposa -sobre todo por alusiones- y el de la amistad con Will, el protagonista.

**4.3 Marco social.**

<b>Nº11</b>	<b>Personajes bautizados</b>	<b>Profesión</b>	<b>Clase social</b>	<b>Sexo y edad</b>	<b>Otros</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Comunidad India</b>	Sally dos árboles				Estado civil: casada, esposa de Morgan Raza: india	
<b>Comunidad negra</b>	Ned Logan			Hombre maduro	Amistad: amigo inseparable de Hill, compañero de sus fechorías Parentesco: esposo de Sally dos árboles	Su pérdida de puntería le lleva a retirarse del trabajo que iban a hacer juntos, pero el cherif le impedirá marchar, matándolo

Nº11	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad Blanca</b>		William Munny	Granjero y ex forajido		Hombre maduro	Estado civil: viudo Parentesco: padre
	Penny y Will			Niña y niño respectivamente	Parentesco: hijos de William	
	Dick Whisky	Cherif de Little Hill Daggett		Hombre maduro		Conoció a los grandes pistoleros. Es brutal e injusto
	Bob "el inglés"	Rápido pistolero, trabaja para el ferrocarril		Hombre maduro mayor que Will y que el cherif	Procedencia: Inglaterra. Hace constante ostentación de ella	
	W.W. Beauchamps	Escritor de novelas del oeste		joven		Es un cobarde

### Personajes no bautizados:

Encontramos un personaje en el tren que es de raza **india** como un pasajero más. Aparece también un personaje chino en el bar del poblado.

De la **comunidad blanca** está el grupo de ayudantes del cherif; los rancheros, entre los que hay algún hispano, y el grupo de prostitutas.

Aparece también un individuo de la **comunidad china** en el bar del poblado.

### Dead Man. (12)

Ficha técnica.

Título original: Dead Man.

Director: JARAMUSCH, Jim.

Intérpretes: Johnny Deep, Gary Farmer, Lance Henriksen, Michel Wincott.

Nacionalidad y año: Estadounidense, 1995.

Duración: 119 minutos.

Color.

#### 4.1. **Marco temporal.**

No se especifica fecha alguna.

#### 4.2. **Marco espacial:**

**Comunidades** – En el film se observa un predominio de personajes de la comunidad blanca. Encontramos un individuo de la negra y algunos de la india.

**Ámbitos** – Rurales por las montañas, bosques y praderas por las que aparecen distintos personajes de las diferentes comunidades y urbanos con la pequeña ciudad industrial de Machine.

**Dominios** - En la **comunidad india** se alude al *dominio público* cuando Nadie relata su expulsión de la tribu y su condena a vagar solo. Nadie también habla del *dominio privado* familiar y de amistad cuando relata su infancia.

En la **comunidad blanca** encontramos el *dominio público* de profesión con la presencia del jefe de la factoría y de sus empleados oficinistas y de mano de obra. También con el barman del *saloon* y con el protagonista, que se traslada precisamente por cambiar de empleo; con los asesinos a sueldo contratados por Dickinson, con los Rangers que buscan a Blake, con el sacerdote comerciante. El *dominio privado* fundamenta la trama y se manifiesta en el jefe de la factoría que desea vengar a su hijo, muerto por Blake. Encontramos así mismo el de amistad en la relación entre el indio Nadie y el protagonista Blake.

De la **comunidad negra** tan sólo encontramos un individuo que se inscribe en el dominio público de profesión, ya que es un asesino a sueldo.

**4.3. Marco social.**

<b>Nº12</b>	<b>Personajes bautizados</b>	<b>Profesión</b>	<b>Clase social</b>	<b>Sexo y edad</b>	<b>Otros</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Comunidad India</b>	<b>Nadie o "Chebeché"</b>			Hombre alrededor de los 30	Raza: indio de sangre mezclada Dominio Lingüístico: bilingüe (educado en Inglaterra, conoce su lengua y la inglesa)	Su nombre indio significa "el que habla alto sin decir nada"
<b>Comunidad negra</b>	Jhonny "The kid" Pickett	Asesino a sueldo		Joven		Sabe leer y escribir

Nº12	Personajes bautizados	Profesión	Clase social	Sexo y edad	Otros	Observaciones
<b>Comunidad Blanca</b>	William Blake	Contable		Joven	Estado civil: soltero	Su nombre coincide con el del poeta y pintor surrealista que Nadie conocía desde niño, y de ahí el título de la película.
	John Dickinson	Rico empresario	Alta	Hombre maduro	Parentesco: padre	Es un déspota
	Charlie			joven	Parentesco: hijo del empresario	Asesina a su ex novia y lo mata Blake
	Cole Wilson	Asesino a sueldo				Es antropófago, cruel y demente, mata a sus compañeros. Sabe leer
	Conway Twill	Asesino a sueldo				Analfabeto
	Gran George y Bémont	Cazadores de pieles		homosexuales		
	Olafsen	oficinista				Le quita el puesto a Blake

**Personajes no bautizados:**

En la **comunidad india** encontramos el colectivo de los habitantes de una tribu, el indio artesano que construye las mejores canoas y la india amante de Nadie.

En la **comunidad blanca** destaca el sacerdote comerciante, caracterizado por su profesión, sexo y edad (hombre de mediana edad), y por su racismo. También el grupo de los oficinistas que trabajan para Dickinson y sus obreros de la factoría, y los habitantes de Machine.

**4.4. Gráficos sinópticos.**

TÍTULOS DE LAS PELÍCULAS	NÚMERO ASIGNADO	MARCO TEMPORAL	MARCO ESPACIAL			
			COMUNIDADES.	ÁMBITOS.	DOMINIOS.	
<b>FORT APACHE.</b>	<b>Nº1</b>	Unos años después de 1861(fin de la Guerra Civil)	Blanca.		Rurales.	Público y privado.
			India. Apache			
<b>LA PUERTA DEL DIABLO.</b>	<b>Nº2</b>	Tras la Guerra Civil, en la década de los sesenta	Blanca.		Urbano.	Público y privado.
			india navaja		Rural.	
<b>APACHE.</b>	<b>Nº3</b>	1866	Blanca.		Urbano.	Público.
			India	Apache	Rural	
				Cherokee	Urbano.	Público y privado.
			Negra.		Urbanas.	Público.
China.						
<b>CENTAUROS DEL DESIERTO.</b>	<b>Nº4</b>	Hacia 1868 y hasta 1873.	Blanca	Europea (inglesa)	Rurales.	Público y privado.
				Hispana.		
			India Comanche			
<b>SARGENTO NEGRO.</b>	<b>Nº5</b>	1881.	Blanca.		Rurales.	Público y privado
			Negra.			
			India. Apache.			Público.
<b>EL GRAN COMBATE</b>	<b>Nº6.</b>	1868.	Blanca.	Europea (inglesa)	Urbano y rural	Predominio de privado.
				Europea (polaca)		
			India Cheyen.		Rural	Mayoría público.
			Negra.		Urbano	Público.



PELÍCULAS	NÚMERO ASIGNADO	MARCO TEMPORAL	MARCO ESPACIAL.			
			COMUNIDADES.	ÁMBITOS.	DOMINIOS.	
<b>SOLDADO AZUL</b>	<b>Nº7</b>	1864	<b>Blanca</b>		Rurales	Público y privado.
			India	Cheyen		
				Kiowa		Público.
<b>LA VENGANZA DE UN HOMBRE LLAMADO CABALLO.</b>	<b>Nº8</b>	Década de 1830.	India	Manos Amarillas.	Rurales.	Público y privado.
				Ricks.		Público.
			Blanca	Americana		Urbano y rural.
				Europea (inglesa)		
<b>SILVERADO.</b>	<b>Nº9</b>	Posterior a 1866.	Blanca.		Rurales.	Público y privado.
			Negra			
<b>BAILANDO CON LOBOS</b>	<b>Nº10</b>	1863.	Blanca.		Rurales.	Público y privado.
			India.	Siux.		
				Pawni.		
<b>SIN PERDÓN.</b>	<b>Nº11</b>	1881.	Blanca.	Americana	Rurales.	Público y Privado.
				Europea (inglesa)		
			Negra.			
<b>DEAD MAN.</b>	<b>Nº12</b>	Sin especificar	Blanca.		Rurales.	Público y Privado.
			India.			

## 5. CONTACTO LINGÜÍSTICO.

Recopilado y organizado el material de estudio, debemos ahora ubicarlo para su rentabilización en función de la serie manifestaciones que arrancan de unas **condiciones de contacto lingüístico**, en las que se suelen producir diversos fenómenos que, en su mayoría, no son recogidos en las películas del género que nos ocupa, lo que, obviamente, no significa que no existieran. Presentamos, por ello, una breve clasificación de las principales situaciones tomada de Moreno Fernández (1998), para, a continuación, verificar si las expectativas creadas por los diferentes marcos analizados se cumplen o no, justificando las respuestas.

El **bilingüismo**- Es un fenómeno de enorme complejidad. Las definiciones son variadas y van desde unas propuestas estrictas hasta otras menos exigentes. Entre las primeras, el bilingüismo implicaría un dominio pleno, simultáneo y alternativo de dos lenguas; las propuestas de límites más difusos lo conciben como el conocimiento de una segunda lengua sea en el grado que sea. Más allá de las definiciones, desde una perspectiva general, puede distinguirse entre un *bilingüismo individual* y otro *colectivo o social*.

El bilingüismo **individual** es característico del individuo, que además de su lengua materna (aprendida aproximadamente antes de los tres años) conoce otra, de tal suerte que posee una independencia sobre ambos códigos, los alterna con facilidad en diversas situaciones comunicativas y traduce textos de una a otra lengua. Se pueden establecer tipos concretos de bilingüismo caracterizados por factores muy diversos como la familiaridad que el hablante tenga con cada una de las lenguas, las funciones y usos de éstas, y la forma y el momento en que se ha adquirido el bilingüismo (en la infancia, en la escuela, en la familia,...). Todos estos factores pueden originar- según la capacidad del hablante- un *bilingüismo activo*, en el caso de que el hablante pueda utilizar todas las destrezas lingüísticas en ambas lenguas (entender, hablar, leer y escribir) o *pasivo*, si sólo sabe usar una de ellas.

El bilingüismo **social** afecta no sólo al individuo sino a la comunidad de hablantes. Una comunidad bilingüe sería aquella en la que se hablan dos lenguas o en la que todos o parte de sus componentes fueran bilingües. Los especialistas Appel y Muysken han señalado distintas situaciones de bilingüismo social:

Una primera situación se produciría cuando dos comunidades monolingües se yuxtaponen y constituyen una **comunidad bilingüe** que requiere la intervención de algunos individuos para establecer la comunicación. Este tipo de bilingüismo es el propio de grupos colonizadores y comunidades colonizadas. En un segundo momento, todos o casi todos los hablantes serían bilingües. La tercera situación es la de la coexistencia de un grupo monolingüe dominante y otro bilingüe minoritario.

Se han señalado diversos factores históricos que han propiciado y motivado situaciones de bilingüismo, tales como la expansión de unos pueblos por territorios en los que se habla otra lengua; procesos de unificación política para la creación de grandes Estados que pueden conducir a conflictos lingüísticos; situaciones postcoloniales en territorios independizados con población lingüística diversa; inmigración, por indicar los más interesantes.

La **diglosia** -Este concepto nació en 1959 con la publicación de uno de los artículos fundamentales en la sociología del lenguaje: "Diglossia", de Charles Ferguson. El concepto ha sufrido diversas modificaciones a lo largo de constantes revisiones, lo que ha provocado la confusión de sus límites teóricos. En el artículo mencionado, Ferguson intenta examinar una situación sociolingüística en la que **dos variedades de una misma lengua** coexisten en todo el ámbito de la comunidad lingüística, teniendo que cumplir cada una de ellas una función definida. A esta particular situación la denomina *diglosia*, aunque en algunas lenguas se utiliza el término *bilingüismo* con ese mismo sentido. El autor muestra especial interés en la diferenciación entre estas y aquellas situaciones en las que una lengua o variedad normativa convive con sus dialectos regionales o sociales. Para la existencia de este fenómeno, Ferguson señala la necesidad de que se den ciertas condiciones manifestadas en diversos aspectos: la **función** de cada una de las variedades de acuerdo con los dominios sociales; el **prestigio** de una de las variedades llamada alta (H) frente a la(s) baja(s) (L); la **tradición literaria** de (H) frente a (L); La **adquisición** de la variedad alta mediante un proceso de enseñanza en la educación formal, frente a la variedad baja vernácula, adquirida en la infancia; La **estandarización** que suele afectar a la variedad alta; la **estabilidad** del fenómeno; las diferencias **gramaticales** y **léxicas** entre (H) y (L); los rasgos **fonéticos** semejantes.

Pese a los detractores del concepto, como Martinet o Andrée Tabouret, éste ha sido ampliado. A Joshua Fishman principalmente hay que atribuirle la extensión del concepto que hoy maneja la Sociología del lenguaje. Según esta interpretación, habrá diglosia siempre que existan dos variedades lingüísticas -ya sean dialectos, registros o variedades de la misma lengua, ya sean lenguas diferentes- a las que se les asignan *funciones distintas* dentro de una comunidad de habla. Esta autor parte de la base de que el bilingüismo puede ser caracterizado como un atributo del individuo y la diglosia como una característica de las comunidades de habla. Pero, al establecer las relaciones entre ambos fenómenos, Fishman transforma el concepto de bilingüismo en un atributo tan social como la diglosia y lo define como el dominio por parte de una sociedad tanto de una lengua A como de una lengua B. Partiendo de estas definiciones establece cuatro tipos de relaciones entre el bilingüismo y la diglosia: diglosia y bilingüismo; *bilingüismo sin diglosia*, que suele ser una situación de carácter transitorio; *diglosia sin bilingüismo*; *ni bilingüismo ni diglosia*, más teóricas que reales.

El estudio del bilingüismo revela que difícilmente dentro de una misma comunidad el hablante mantiene las lenguas en paridad, y el de diglosia indica que una se sitúa socialmente como dominante.

**Lenguas francas, lenguas pídgines, lenguas criollas** - Un desarrollo característico de ciertos tipos de contacto lingüístico y social da lugar a soluciones lingüísticas en las que se combinan el vocabulario de una lengua con la gramática de otra. Estos contactos obligan a encontrar un sistema de comunicación común a personas que hablan lenguas diferentes e ininteligibles. El **pidgin** puede ser definido como una lengua que consiste en una amalgama de elementos lingüísticos procedentes de dos o más lenguas, surgido en situaciones de intercambio social y económico, al menos entre dos grupos que hablan lenguas diferentes, como resultado de un proceso de reducción y restricción de una de las lenguas de dichos grupos, generalmente la del grupo que ocupa una posición más alta. A este proceso de reducción y simplificación se le denomina *pidginización*. Un pidgin no coincide con ninguna de las lenguas vernáculas de los grupos. Cuando el contacto se prolonga y estabiliza, expandiéndose y dando lugar a una comunidad de habla que lo ha convertido en lengua materna nos encontramos con la **lengua criolla**.

Una compleja interacción de factores sociales y lingüísticos es la que determinará la formación de un pidgin, ya que partiendo del contacto de al menos dos lenguas, son distintas las posibilidades del resultado lingüístico, de las que el

pidgin es solamente una opción más: puede suceder que uno de los grupos imponga el uso de su lengua materna – como ocurrió con el inglés en Australia-, o que empleen una lengua que no sea la materna para ninguno de las dos comunidades, utilizando una lingua franca- como la Koiné griega en el Mediterráneo- o puede que se produzca una situación estable de multilingüismo recíproco. En la formación de un pidgin, una de las lenguas, la que habla la comunidad de mayor posición social, se constituye como su superestrato lingüístico y será la que abastezca al pidgin de la parte más importante de su vocabulario; la otra lengua, hablada por la comunidad que ocupa la posición social inferior, es la que se convierte en sustrato lingüístico y su contribución será menor. En el caso de formación del pidgin por más de dos lenguas, generalmente sólo una actuará como superestrato, mientras que el resto lo hará como sustrato. Los pídginés surgen a causa de la necesidad de establecer relaciones económicas de carácter asimétrico (situaciones comerciales o laborales). Si la lengua de la comunidad dominante no resulta asequible por parte de la comunidad de habla dominada, y si la lengua de éstos tampoco se considera apta por cuestiones de prestigio social, por ejemplo, habrá que buscar otra lengua para que el contacto sea efectivo: el pidgin. La utilización del pidgin entraña una *reducción de las funciones del lenguaje*, que es acompañada de una simplificación de la forma lingüística. Los pídginés funcionan básicamente en el desempeño de actividades que les son necesarias a los individuos en su labor (función directiva) o en la descripción de una situación concreta para obtener el resultado deseado (función referencial). Estas restricciones de las funciones lingüísticas a la función puramente comunicativa pueden verse como resultado de la distancia social y psicológica entre los hablantes. El proceso de creación más habitual de un pidgin es iniciado por la comunidad de hablantes del superestrato, que para proteger su lengua propagan una versión simplificada de su lengua o **habla foránea**, que es aceptada, convencionalizada y difundida por los hablantes del sustrato o sustratos. Durante este proceso, algunas de las características propias de las lenguas del sustrato pueden incorporarse al pidgin en formación. Son los hablantes del sustrato quienes dirigen el proceso de fijación, que puede ser variado, según su estabilidad, y posee fases en su trayectoria evolutiva, desde jerga inestable hasta su conversión en criollo. A este respecto, cabe señalar que la gran variabilidad e inestabilidad lingüística, tanto de los pídginés como de los criollos, ha llevado a algunos sociolingüistas a pensar que ambas variedades no

son susceptibles de análisis análogos a los que se practican en otro tipo de comunidades.

Por **lingua** o **lengua franca** se entiende en un sentido amplio la variedad lingüística utilizada para la comunicación entre personas cuyas lenguas maternas son diferentes. En este sentido está más relacionado con las funciones comunicativas que con las categorías de lenguas: el inglés, por ejemplo, es una lengua internacional que puede funcionar como lengua franca entre personas que no lo tienen como lengua materna. Pueden distinguirse cuatro tipos de variedades: las *lenguas de comercio*, usadas para todo tipo de transacciones en determinados territorios; las *lenguas de contacto*, entre las que se distinguen las *variedades de frontera* y las derivadas de la convivencia de dos lenguas en una comunidad o grupo de hablantes; las *lenguas internacionales*, lenguas de cultura habladas en varios países cuyos habitantes disponen de ella como lengua materna; las *lenguas artificiales*, como el esperanto; las lenguas pídgines podrían ser consideradas como lenguas francas de comercio, desarrolladas, aunque de forma muy simple, con fines prácticos e inmediatos, normalmente en relaciones comerciales o de esclavitud, por hablantes que no las tienen como lenguas maternas. Estas lenguas surgen del contacto de dos variedades de prestigio desigual: la de mayor prestigio, llamada *superestrato*, aporta su vocabulario –es el caso de las lenguas europeas coloniales- mientras que la lengua considerada peor socialmente, denominada *sustrato*, - como las lenguas indígenas-, aporta su fonología y su gramática, aunque simplificadas.

Lingüísticamente es imposible diferenciar un pídgin de un criollo. Humberto López Morales ha señalado que son muchos los lingüistas que avalan la idea de que la mezcla cultural y racial favorece e impulsa la aparición de criollos.

**La alternancia y cambio de lenguas** - La alternancia de lenguas o **cambio de código** consiste en la yuxtaposición de oraciones o fragmentos de oraciones de lenguas diferentes en el discurso de un mismo hablante. Cada oración está regida por las reglas morfosintácticas de la lengua correspondiente. Este fenómeno no se da en los hablantes o grupos sociales con problemas de dominio de una lengua, sino en aquellos bilingües que poseen un dominio suficiente de los dos códigos. Para que exista este fenómeno es necesario el cumplimiento de dos requisitos: que no se alternen o cambien unidades independientes (morfemas dependientes) y que se dé una situación de equivalencia, esto es, que los elementos que preceden y suceden al cambio ha de

ser gramatical en ambas lenguas. Si estas condiciones no se cumplen estamos más próximos al fenómeno de **mezcla de lenguas** o **códigos** conocido con el nombre de *amalgama*. Ejemplos de este tipo de contacto lingüístico es el *franglais* (francés e inglés, en Canadá); el *tex-mex* (español mejicano e inglés), la *media lengua* (español y lengua indígena americana), *espanglish* (español e inglés en Estados Unidos) etc. Estos usos lingüísticos son muy irregulares e inestables, pero no deben ser tratados como pídgin.

### **Las lenguas amerindias.**

Estados Unidos en 1994 contaba con doscientos sesenta y un millón de habitantes, de los cuales un millón novecientos mil eran indios. Pero no todos estos hablantes conocen las lenguas indígenas. Buena parte de ellas se han extinguido o están en vías de desaparición. La mayoría de la población indígena conoce el inglés – salvo en el norte de y en ciertas partes del suroeste de los Estados Unidos- lo que acentúa esta situación. Basándose en parentescos lingüísticos indiscutibles entre las lenguas de una misma familia, se calculan alrededor de cincuenta y ocho familias lingüísticas en América del Norte. Un intento de agrupación de las mismas es la que establece la enciclopedia Larousse (1972) en seis "grandes familias", divididas en familias y subdivididas en grupos, que se fraccionan en lenguas:

#### *1. Gran Familia Algongina –Wakash*

Comprende aproximadamente cincuenta y una lenguas y se hablaba de este a oeste a través de todo el continente americano. En ellas diferenciamos:

- Familia **algongina**, con los grupos central y oriental; el grupo de los pies negros, el grupo cheyen y el arapaho.
- Familia **beotuco**, que comprende el yurok (al norte de California) y el wiyot (al sur del yurok).
- Familia **chimakum**, que comprende dos lenguas habladas al noroeste del estado de Washington.
- Familia **wakash**, con los grupos nootka y kwakiult, habladas en el Pacífico.
- Familia **kutenai**, en el interior de las Montañas Rocosas.

#### *2. Gran Familia Aleutiano-Esquimal*

- Familia **esquimal**.

- Familia **aleutiana**, que comprende dos lenguas.

### 3. Gran Familia Hoka-Siux

- Familia **hoka**, cuya lengua se hablaba en la Baja California y en Texas meridional. De ella se encuentran islotes hasta Colombia.
- Familia **yuki**, cuya lengua se hablaba en otro tiempo en California, al norte de la Bahía de San Francisco.
- Familia **Keres**, cuya lengua es hablada actualmente en siete pueblos de Nuevo México.
- Familia **tunica**, en Mississipi y Luisiana al sur de las Grandes Llanuras.
- Familia **caddo**, en Oklahoma y de Texas central a Dakota del Norte.
- Familia **iroqués**: Valle del San Lorenzo, a orillas de los lagos Erie, Ontario y Hurón. Comprende las lenguas hurón, erie, séneca, oneida, mohawk, conestoga, tuscarora y cherokee.
- Familia **muscogi**, entre el Mississipi y el Atlántico.
- Familia **siux**, al oeste del Mississipi; al este de los montes Apalaches, entre los ríos Potomac y Savannah.

### 4. Gran Familia Na-Dené

- Familia **atapasca**, en Alaska; en el noroeste de Canadá; al este de Arizona y casi todo Nuevo México.
- Familia **tingit**, en el lado meridional de Alaska e islas vecinas.
- Familia **haida**, en el archipiélago de la Reina Carlota; en el sur de la isla Príncipe de Gales.

### 5. Gran Familia Penutia.

- Familia **penutia** de California, que comprendía catorce lenguas.
- Familia **chinuk**, en el curso inferior del río Columbia.
- Familia **kalapuya**, en la cuenca del río Wilamette.
- Familia **takelma**, en el suroeste de Oregón.
- Familia **yakona**, en el centro de Oregón.
- Familia **cus**, en los ríos Coos y Coquille.
- Familia **sahaptina**, en los estados de Oregón y de Washinton.
- Familia **tsimshian** en Columbia Británica.



### 6. *Gran Familia Uto-Azteca-Tano.*

Cubría un vasto territorio en las mesetas de la Gran Meseta, del Snake River y del Colorado, en el suroeste de los Estados Unidos, el noroeste de México, en México central hasta Panamá.

- Familia **uto-azteca**, que se extendía desde Oregón hasta la América Central.
- Familia **tano**, en el valle del río Grande.
- Familia **Kiowa**, en el curso superior del río Canadiense y del Arkansas, con casi mil doscientos hablantes de los seis mil que constituyen la población.
- Familia **zuñi**, sobre este río.

## 6. ANÁLISIS CORRELACIONAL INTERNO.

Ya que los diferentes parámetros establecidos son operativos en la identidad y actuación de los personajes, una vez establecidos los distintos marcos contextuales, vamos a proceder a la recogida de las distintas manifestaciones explícitas de la competencia semiótica de los más significativos.

### 6.1. Expectativas.

Las expectativas ante las distintas caracterizaciones sociológicas son las siguientes:

#### nº1 –

Tendríamos que hallar un **geolecto inglés americano** propio del territorio de Arizona para la comunidad blanca, un **geolecto hispano mexicano** para la única representante de esta lengua en la película, la criada del comandante, y los **geolectos apaches** correspondientes a las distintas tribus. También, al menos, una lengua franca de comercio. Pero no encontramos el geolecto hispano -si bien es cierto que la actuación del personaje que lo habla es breve - y el comerciante no hace uso del geolecto apache en toda la película, sino que usa el inglés, por lo que no podemos saber si nos encontramos ante una lengua franca de comercio o ante un fenómeno de bilingüismo. Los personajes apaches no conocen el geolecto inglés; son tres los individuos no nativos –el sargento Beaufort, el comerciante Michan y el capitán York – los que conocen el apache y gracias a los cuales se establecen los intercambios comunicativos. Beaufort alterna con facilidad ambas lenguas. Domina las destrezas lingüísticas de entender y hablar tanto su lengua como la apache. Comunica con gran presteza el apache de los jefes indios en una situación comunicativa concreta, utilizando el sociolecto adecuado. La misma

fluidez presenta al traducir del inglés al apache. (Ver al respecto el apartado 5.2.2.3) Podemos pensar por ello que estamos ante un caso de bilingüismo individual. Respecto al capitán York, él mismo reconoce que su apache es muy limitado, y solamente lo usa en el saludo inicial a los jefes indios. Las **expectativas** no se cumplen totalmente, aunque los diálogos interlingüísticos resultan interesantes.

## nº2 –

Todos los amerindios que aparecen conocen el **geolecto inglés** frente a los blancos que no conocen el **geolecto navajo**. Nos encontramos así ante un bilingüismo de tipo social, en el que existe un grupo monolingüe dominante- el de la comunidad blanca- y un grupo bilingüe minoritario –el de la comunidad de los indios navajos-. En esta comunidad nos encontramos con el fenómeno de la diglosia, aunque no hay datos suficientes para precisar las funciones asignadas dentro de ella a ambas lenguas. El protagonista navajo actuará de intérprete de su lengua para algunos personajes que no la conocen, por lo que no se precisa el recurso de los subtítulos. La comunidad amerindia navaja se encuentra en una situación de aculturación, esto es, ha adoptado el estilo de vida y los valores de la comunidad lingüística blanca, pero manteniendo sus propios modelos culturales en las relaciones intergrupales. Así, Lance va en busca del médico, viste y habla como los blancos, es un soldado que ha luchado como un ciudadano más en la guerra, pero, al mismo tiempo, conserva su lengua y sus tradiciones –el rito de convertirse en un hombre en la tribu, los ritos funerarios por su padre, etc. La situación de la comunidad blanca puede definirse como reclusiva: el grupo posee sus propias instituciones, profesiones, negocios, etc., y no consiente que otra comunidad se encuentre a su misma altura. Es curioso señalar que conforme el rechazo de la sociedad blanca aumenta hacia la navaja, obligando a ésta a volver a su antigua costumbre de luchar, se produce una transformación en la vestimenta del protagonista que vuelve a sus ropajes indios. Hay un lenguaje en la ropa que culminará con la muerte de Lance vestido con su chaqueta de sargento y las condecoraciones otorgadas por la comunidad blanca. En el geolecto inglés aparece el tecnolecto característico de la abogacía, más que por sus tecnicismos propios, por la persuasión que los dos abogados manifiestan en sus discursos a los ganaderos y ciudadanos. Encontramos el código escrito inglés en las disposiciones legales que se demandan al gobierno a favor del navajo. Las **expectativas**, pues, se ven satisfechas en gran medida.

### nº3 –

Encontramos el **geolecto inglés americano** propio del territorio de Nuevo México para las comunidades blanca y negra, con los sociolectos siguientes: el tecnolecto propio del grupo de los militares y los sociolectos de tono medio y bajo para los soldados de diferente extracción social. También los **geolectos cheroke** y **apache**, y un **dialecto chino** para dicha comunidad, aunque su presencia es demasiado esquemática (apenas un plano para ambientar el ámbito urbano) para conjeturar hipótesis alguna acerca de sus usos lingüísticos- si hablan su idioma exclusivamente en un ámbito familiar, su dominio acerca del geolecto inglés, etc. Las **expectativas** en torno a las variedades que deberían haberse encontrado en la película no se satisfacen en absoluto: no aparecen los geolectos indios, ni siquiera cuando los personajes que hablan entre sí son indios y éstos mantienen incluso largos discursos con toda naturalidad en el geolecto inglés con los blancos sin vacilaciones, aunque no están familiarizados con este entorno (por ejemplo, se asustan cuando los periodistas les hacen unas fotos). Sí que encontramos la lengua china en un brevísimo plano, por lo que parece poco coherente que los geolectos indios no sean manifestados en absoluto, cuando algunos de sus hablantes son los protagonistas de la historia.

### nº4 –

Deberíamos encontrar un **geolecto inglés americano** para la comunidad blanca, con el tecnolecto militar y el sociolecto de tono medio en las relaciones de amistad en el código oral y también el código escrito en la relación epistolar entre los enamorados; el **geolecto mexicano** para la comunidad hispana y los geolectos indios **cheroke** y **comanche**. Aunque sí hallamos el código escrito inglés con las cartas que Martín envía a su novia relatando sus vicisitudes, y el uso oral de estos geolectos, las **expectativas** en esta película no se satisfacen del todo, ya que se manifiestan algunas incongruencias respecto al contacto entre las distintas lenguas:

El **geolecto comanche** es vehículo comunicativo para tres personajes - además de para quienes lo tienen como lengua materna-: Ethan, el protagonista, su sobrina cautiva y el hispano Figueroa, pero no se manifiesta diferenciación en el nivel de dominio lingüístico entre ellos, lo que no parece demasiado verosímil. Ethan aparece caracterizado como *bilingüe*, si nos atenemos a lo que el jefe de la tribu comanche le dice (que lo habla bastante bien). Así se manifiesta además en otros momentos, como el de la confusión en la venta de la mujer india, en la que

Ethan ha entendido todo, o en el *cambio de código* que realiza del comanche al inglés, lo que manifiesta que conoce bien la lengua y costumbres de esta tribu; la cautiva, raptada siendo una niña, debe de haber aprendido el comanche tras cinco largos años de convivencia en el seno de la comunidad india; Fernández de Figueroa habla el comanche con el gran jefe, pero si es un comerciante parece lógico pensar que trata no sólo con los comanches, sino con otras tribus también, por lo que podríamos aventurar una lengua franca de comercio.

Acerca del **geolecto inglés**, cabe destacar la situación de dos personajes: el jefe comanche Cicatriz lo domina, como le reconoce Ethan. Así, en sus intervenciones en esta lengua sabe flexionar los verbos en vez de utilizar los infinitivos (modo más rudimentario de expresión), por lo que podemos hablar de un bilingüismo pasivo. La sobrina de Ethan no ha vuelto a usar su lengua materna desde niña, pero la habla perfectamente, sin ninguna vacilación ante sus rescatadores, lo que resulta algo incoherente.

Por otra parte, la comunidad **hispana** nos plantea el problema de la traducción: como espectadores hispanohablantes percibimos que todos los personajes – excepto cuando usan la lengua india- se expresan en español durante toda la película y no sabemos si Ethan habla en este idioma, cambiando su registro original con los mexicanos o son éstos lo que hablan en inglés, modificando el suyo, utilizando a ésta como una lengua franca. Desde luego, los mexicanos presentan sus pronunciaciones y entonación típicas, mientras que Ethan se expresa en un español estándar.

#### **nº5 –**

Tendría que manifestarse la variedad del **geolecto inglés americano** propio del territorio de Arizona para las comunidades blanca y negra, con el tecnolecto del ejército, un tecnolecto judicial y un sociolecto informal para los ámbitos privados familiar y de redes sociales. Las **expectativas** parecen cumplirse. Por otra parte, encontramos situaciones en que los límites entre los sociolectos parecen ser confundidos por algunos personajes, como ocurre cuando Mary Vicker, que mantiene una estrecha relación con el teniente Tom (están enamorados) le habla ante sus hombres olvidando su condición de soldado. Pero el teniente sí tiene claro los límites entre los distintos dominios y los sociolectos a utilizar en cada uno. Por otra parte, y teniendo en cuenta que todos los soldados negros han sufrido la esclavitud- podemos suponer que los cantos que aparecen, como el del hombre búfalo, provienen de la tradición de los cantos espirituales que

entonaban en sus comunidades esclavas. Como la tribu apache sólo aparece como grupo hostil, no encontramos el **geolecto apache**, tan sólo los gritos de guerra de los guerreros cuando luchan.

#### **nº6 –**

En la película encontramos las variedades lingüísticas del **geolecto inglés americano** propio del suroeste estadounidense y de Texas. Se percibe una diferenciación entre el sociolecto de tono medio – alto de los senadores de Washinton, con un vocabulario más extenso y con construcciones sintácticas de mayor complejidad- frente al de tono bajo para los rudos rancheros tejanos, que se expresan con gritos y frases más cortas. No encontramos ningún personaje blanco que hable en el **geolecto cheyen**, aunque sí tres personajes de la tribu cheyen que hablan el inglés: Pequeño Lobo, Cuchillo Sin Filo y su esposa Mujer. En algunas situaciones los cheyenes hablan en el geolecto inglés entre sí en contextos privados en los que no parece lógico que lo hicieran, como en la discusión entre Pequeño Lobo y Cuchillo Sin Filo acerca de su hijo y sus escarceos con una de las esposas de aquél. Podríamos pensar que utilizan esta lengua para que nadie de la tribu los entienda, ya que sólo la conocen ellos y Mujer, aunque parece más un recurso de la técnica cinematográfica en función de la comprensión del espectador (puesto que el film no utiliza los subtítulos) en detrimento de la construcción narrativa, ya que en los dominios privados y más entre dos nativos que discuten sobre un asunto referente a problemas de convivencia en la tribu no parece verosímil este uso de la lengua inglesa. Respecto al *proceso de aprendizaje* de la lengua inglesa a nivel no individual, sino institucionalizado (en una escuela, con una maestra que el gobierno ha autorizado), no parece verosímil que los niños aprendan la lengua con alguien que no conoce en absoluto el geolecto de los cheyenes. Dado lo esquemático que aparece en la película el proceso –el recitado oral del alfabeto inglés y la repetición de la pronunciación de palabras aisladas una vez que las deletrea la profesora, así como una pizarra en la que se supone que se explicaría por escrito- no poseemos los datos necesarios para constatar la probable presencia de lo que sería un pidgin, ya que la adquisición de una lengua segunda en sus primeros niveles suele compartir características con éstos. Pero la distancia social entre la comunidad blanca y la cheyen es abismal, lo que repercute directamente en la creación de una mala condición para el aprendizaje de la lengua inglesa. Este conflicto se manifiesta explícitamente en la película. La tribu adopta el comportamiento de preservación una vez que la aculturación les es

imposible. Rechaza desengañada el estilo de vida que les había propuesto la comunidad blanca – en las reservas-. La distancia social es marcada de modo más intenso por la comunidad blanca. Respecto al código escrito, encontramos su presencia en la lengua inglesa, en la prensa y en la carta que el capitán Tomas Archer envía a sus superiores relatando el comportamiento del comandante del fuerte Robinson. En definitiva, las **expectativas** se ven truncadas por la falta de verosimilitud de algunos usos y contextos lingüísticos.

#### **nº7 –**

Dos variedades lingüísticas refleja este western: el **geolecto inglés americano** tecnolectal (en las relaciones entre militares) y sociolecto informal (en las relaciones interpersonales de amistad); el **geolecto** de los amerindios **cheyenes** y de los **Kiowas**, y una situación de hibridación lingüística, representada por los personajes de la muchacha cautiva durante dos años por la tribu india y por el comerciante de rifles que negocia con los indios. Dentro del dialecto inglés encontraríamos un sexolecto masculino y otro femenino. Pero las **expectativas** no se cumplen en su totalidad. Sí se manifiestan los geolectos indios que no son comprendidos más que por la muchacha blanca, bilingüe, que en dos años de cautiverio domina ambas variedades con sorprendente fluidez y que es la que traduce al resto de personajes y al espectador, si bien algunas conversaciones aparecen subtituladas. Las expectativas sexolectales aparecen truncadas con la ruptura de los tópicos sexistas sobre el rol femenino en el western y en la época que lo ambienta- mitad del siglo XIX-. Es la mujer la que conoce el terreno, las costumbres y conductas amerindias; es ella la que salva las situaciones extremas e incluso la vida de Soldado Azul. Ella se muestra más fuerte que este soldado que llora ante sus compañeros muertos en la batalla. Asistimos, así, a un proceso desmitificador de los roles femenino y masculino en el género (un soldado humanizado, más ingenuo que la muchacha) al que contribuye significativamente el plano lingüístico, con referencias explícitas al lenguaje utilizado por la chica, marcado constantemente por imprecaciones e insultos que no se corresponden con su patrón sexolingüístico. Podemos señalar una inversión sexolectal en el lenguaje de ambos personajes, en consonancia con la inversión de sus roles de conducta: es ella la que eructa, escupe, no siente recato por su ligereza de ropa ni se ruboriza al ver a un hombre desnudo ni por dormir junto al soldado. Es también ella la que utiliza un tono informal de descortesía lingüística

constante, tono que domina en las dos variedades lingüística – india e inglesa- en contextos informales y formales (ante el capitán del ejército, por ejemplo).

#### **nº8 –**

En la película encontramos **dos geolectos** amerindios: el de los manos amarillas y el de los ricks que pertenecen a la familia de las **lenguas siux**. Incluso podemos pensar que sería uno sólo hablado por dos tribus distintas, ya que no se aprecian diferencias entre ambas variedades. De todas maneras no encontramos subtítulos traducidos de estas manifestaciones amerindias que nos ayuden a establecer diferencias entre las construcciones sintácticas de una tribu y otra, lo que nos podría llevar al establecimiento de algún pidgin. Varios personajes de sendas tribus conocen el **geolecto inglés**. En la de los ricks, Nube Roja, su jefe, lo habla y entiende con claridad. Tres más de sus guerreros no aparecen hablándolo, pero sí entendiéndolo. No obstante, en algunas escenas de la película, el jefe de los comerciantes habla muy deprisa a su traductor delante de los indios acerca lo que quiere comunicarles y los insulta sin que éstos se inmuten, signo de que la inmensa mayoría o bien no entienden su idioma, o bien, no lo suficiente. Muchos de los indios de la tribu de los manos amarillas, que han tenido un contacto más íntimo y prolongado con el protagonista inglés (británico) ya que hace unos años éste estuvo conviviendo con ellos, conocen el idioma y mantienen largas conversaciones con él, de la misma forma que éste domina perfectamente el geolecto indígena. De la comunidad colonizadora no aparecen individuos que dominen el geolecto amerindio salvo su traductor. En el film aparece que esta tribu comercia habitualmente con los blancos, por lo que suponemos la presencia de una lengua franca que la película no refleja. En el geolecto inglés utilizado por los manos amarillas encontramos un sacrolecto usado por Cuervo, Mujer Arce y Morgan (ver al respecto el apartado 5.2.2.5). En resumen, las **expectativas** lingüísticas en el film no son del todo satisfactorias: sí que se recogen las variedades amerindias e inglesa, pero no la verosímil e hipotética lengua franca. La tribu de los manos amarillas usa el inglés en exceso -para todas las funciones del lenguaje- y su fluidez parece sospechosa para no haberlo utilizado en mucho tiempo.

#### **nº9 –**

Dos variedades lingüísticas aparecen en la película: el **geolecto inglés**, con el tecnolecto militar en el código oral y el diario del protagonista en el código escrito, y el **geolecto lacota** empleado por los siux en contextos formales (como

las reuniones de los guerreros) e informales (situaciones de convivencia en el seno de la comunidad, de amistad, etc). Las manifestaciones lingüísticas de las variedades amerindias aparecen en su lengua vernácula y con subtítulos, lo que contribuye a la verosimilitud y muestra una actitud respetuosa en el tratamiento de estas lenguas. Asistimos a un proceso de asimilación de la cultura y la lengua de los siux por parte del protagonista de la película, y al aprendizaje de la lengua inglesa por parte de un siux (Pájaro Guía.) El *aprendizaje* del dialecto lacota por el soldado John es llevado a cabo gracias a la cautiva, también blanca, En Pié con el Puño Alzado, que conoce la lengua inglesa y que le instruye, actuando así mismo como intérprete de Pájaro Guía y del soldado hasta que ambos aprenden las lenguas respectivas. La cautiva conoce la lengua inglesa porque fue encontrada por los siux de niña, cuando ya había adquirido el lenguaje, y lo que hace es recordarlo. En un principio no quiere, porque eso le trae recuerdos de su forma de vida anterior y su familia. Lo habla bastante bien: flexiona los verbos y utiliza perífrasis, aunque usa los pronombres tónicos por los átonos y omite artículos. Estamos ante un caso de bilingüismo individual, lo que facilitará la enseñanza de ambas lenguas, más verosímil que la situación que encontrábamos en la película nº6. Además, la convivencia en el seno de la comunidad lingüística agilizará el aprendizaje del hablante inglés- cuyo proceso se nos muestra más detallado- del mismo modo que la frecuencia de las conversaciones (se señala que es diaria) y el interés que muestran ambos alumnos por aprender. La enseñanza que se manifiesta es oral, y presenciamos el proceso evolutivo de la adquisición de conocimientos desde la kinésica hasta la traducción de frases. El cambio de registro de una lengua a otra en algunas circunstancias y las largas conversaciones en lacota parecen indicar que John también llega al bilingüismo. En la aceptación de John como un miembro más de la tribu la adquisición de la lengua es un factor fundamental. Las **expectativas** en esta película se ven en buena medida satisfechas.

**nº10 –**

El filme se muestra más rentable en la recopilación de elementos racistas que en el registro de variedades lingüísticas. Tan sólo se constata la presencia de la lengua inglesa para las comunidades que intervienen (blanca y negra.)

**nº11 –**



No registramos ninguna manifestación en **geolecto amerindio** dado que la presencia de los indios en el film es casi nula. Todos los personajes que hablan utilizan la misma lengua para comunicarse (el **inglés**.) La presencia de otras comunidades étnico- raciales no implica la presencia de otras variedades lingüísticas por sus brevísimas apariciones.

#### **nº12 –**

Dos variedades lingüísticas recoge este film: el **geolecto inglés americano** del oeste de los Estados Unidos, tanto escrito – con los carteles que ofrecen la recompensa por Blake- como oral, y el amerindio de las tribus de esta zona geográfica, aunque no se especifica a qué familia pertenece. Ningún personaje de la comunidad blanca domina el **geolecto amerindio**, mientras que un individuo de la india – Nadie- es ejemplo de un bilingüismo individual activo (pasó su infancia en Inglaterra y se educó en un colegio inglés). Encontramos contextos formales e informales en el uso de la lengua amerindia. Ejemplo del primer caso es el saludo de Nadie al jefe y al artesano que construye canoas; ejemplo del segundo, el enfado de la chica con la que Nadie estaba en el bosque al verse sorprendidos por Blake. Cabe suponer que se corresponderán a usos lingüísticos de mayor o menor formalidad respectivamente, pero no tenemos evidencia de ello, pues no hay subtítulos. El geolecto inglés es utilizado tanto en contextos informales – los comentarios soeces del analfabeto asesino Conway Twill constituyen un ejemplo- como en contextos más formales (algunas intervenciones de Nadie, más poéticas, recogidas en el apartado 5.2.2.5). Con el personaje del comerciante sacerdote se plantea la ausencia del uso de una lengua franca de comercio, ya que él utiliza el inglés, y la presencia de una variedad sacrolectal.

## **6. 2. Manifestaciones lingüísticas:**

### **6.2.1. Manifestaciones lingüísticas de referencias raciales.**

#### **nº1 –**

Manifestación autoevaluada:

Jefe apache:

*"Los apaches son una gran raza que nunca ha sido conquistada".*

#### **nº2 –**

- a) Manifestación heteroevaluadora negativa, con el uso de los pronombres "les" y "se", que provocan un efecto de distanciamiento social respecto al grupo dominante:

El abogado Coolam a los demás clientes del bar al ver llegar al navajo Lance Poole:

*"¿No notáis que se ha cargado el ambiente? Se les huele a muchos kilómetros".*

- b) Conversación entre el doctor Maquillan, que está jugando a las cartas en el bar, y Lance Poole, que ha ido a buscarlo:

Poole: *Mi padre se está muriendo.*

Doctor Maquillan: *¿Qué iban a pensar de mi si abandonara mis pacientes por atender a un...?*

(La omisión a la referencia racial es lo suficientemente explícita acerca del desprecio que hay en ella, diferenciando entre pacientes blancos, más merecedores de cuidados, y pacientes indios.)

Lance Poole: *¿No quiere venir?*

Doctor: *¿Por qué no recurre mejor al hechicero de su tribu?*

- c) Lance Poole a su padre:

*Ni blancos ni de color serán arrojados de nuestra puerta.*

- d) Lance entra a la casa de la abogado Orrie Masters y se presenta:

*Me llamo Lance Poole. Soy indio.*

- e) En la siguiente intervención del Cherif Shim nos encontramos ante una estrategia racista que se repite hasta la saciedad en la mayoría de las películas analizadas, y que consiste en la transferencia de la responsabilidad a un poder superior, en este caso *la ley*:

*La ley dice que un indio no tiene más derechos que un perro. Y esa es la ley que he jurado defender.*

- f) También encontramos manifestaciones racistas escritas, como el cartel en el bar que reza:

*No servir licor a los indios.*

- g) Al leer la prohibición de tomar alcohol a los indios, Lance dice al barman:

*Ponnos agua mineral.*

Barman Bob: *¿Qué?*

Lance: (en tono amargo) *No creo que haya una ley que impida a los indios beber agua y respirar.*

h) Es recurrente el proceso de discriminación apelativa. Dick, el amigo del abogado Coolam, dirigiéndose a Lance, que está en la barra del bar:

*¿Te importa, indio?... Dicen que eres un indio muy influyente. Sólo conozco una solución al problema (Sacando el revólver).*

Abogado Coolam a Dick:

*No te parecerá justo que un indio controle (...) la mejor tierra de Wyoming mientras los demás no tienen nada ¿verdad?*

Dick:

*No, ni que alterne en el mismo bar y en la misma mesa que un hombre blanco. (Disparándole cerca) ¡Vamos, apártate un poco de la barra, indio! Si te consienten que alternes con nosotros acabarás por entrar en sociedad.*

i) El abogado Coolam, nombrado chérif provisional, arenga a los ganaderos dando rienda suelta a su odio a la raza india, al escuchar que Poole ha disparado contra un ganadero que se había inmiscuido en sus tierras. Esta manifestación, que invita a la violencia racista, es mucho más grave en tanto que proviene de un letrado que conoce las leyes y sus procedimientos: el derecho de todo hombre a un juicio justo, que todo hombre es inocente hasta que se demuestre lo contrario, la necesidad de pruebas...

*¿Quién puede reprocharnos que colguemos a Poole y a sus indios de los postes del telégrafo como advertencia a todos los pieles rojas?"*

(Proceso de homogeneización simbólica: como todos actúan así, es necesario un escarmiento que les enseñe un comportamiento más "civilizado").

j) Durante el alto el fuego, en el que la señorita Orrie intenta convencer a los indios de que depongan las armas y se rindan, en la cabaña de Lance, Orrie le insinúa que ella se preocupa por todos, y especialmente por él, porque le ama.

Lance le contesta:

*El color de mi piel significa tanto para ti como para esos de ahí fuera. Cuando descubriste que yo podía enamorarme como cualquier otro hombre te cuidaste de apartarte. .. ¿Permitirías que un indio te tomara en sus brazos (al mismo tiempo la abraza) ¿permitiría tu conciencia un beso mío?" (ve claramente que sí).*

k) Tras aceptar el caso de Lance Poole, la señora Master y su hija abogado discuten:

Madre:

*Creo que estás loca. Considero un poco arriesgado para tu carrera en esta ciudad que cojas el caso de un indio... ¿Por qué lo aceptas? ¡En la vida hay que ser prácticos!*". Con esta afirmación se indica claramente que la mayoría de la población es racista *avant la lettre*.

l) Observamos aquí el racismo en términos institucionalizados. La abogado Orrie Masters y su cliente Lance Poole:

Abogado Orrie:

*Su petición de propiedad ha sido denegada. Es indio y no está incluido en los términos de la ley.*

Lance Poole:

*¿Por qué no?*

Abogado Orrie:

*Pues verá, no sé... (titubeante) según la ley, usted no es ciudadano americano.*

Lance Poole:

*¿Y qué soy?*

Abogado Orrie:

*Un protegido del gobierno.*

### **nº3 –**

a) Un militar afirma:

*Conozco a Jerónimo y a Cochise desde que eran niños. Éste tiene la misma planta: un verdadero apache.*

b) En la ciudad:

Chiquillos, al ver a Masai (en tono de burla y desprecio):

*-¿Eres indio?*

*-¡Claro que es indio!*

*-¡Eh, Toro Sentado!*

*-¡Este no es Toro Sentado, es Búfalo Rojo!*

c) Masai entra en una casa a robar comida y es sorprendido por uno de su raza:

Indio:

*¿De qué tribu eres tú?*

Masai:

*Apache*

Indio:

*La tierra apache está muy lejos.*

Masai:

*¿Es de hombre blanco esta casa?*

Indio:

*No, es mi casa.*

d) Masai al sentirse traicionado por Santos y Maline cuando es capturado en la reserva india dice:

*Creí que érais de mi raza*

e) El hombre que traslada presos:

*¿Por qué habrá tenido que volver ese asqueroso indio? (Se refiere a Masai).  
Acabaremos con ellos.*

#### **nº4 –**

a) Ethan en tono despectivo y el joven Martin:

Ethan:

*Podrían tomarte por un mestizo.*

Martin:

*Sí. Tengo un % de sangre inglesa y otra Cherokee.*

Ethan:

*No me llames tío, yo no soy tu tío.*

(Pese a que lo encontró de niño y su hermano lo adoptó como suyo). Sin embargo, más tarde, Ethan firma su testamento declarándolo su heredero en vez de a su sobrina por considerarla ya una amerindia, renegando de ella como si no fuese pariente cosanguínea suya.

#### **nº5 –**

a) Encontramos una manifestación neutral respecto a una raza amerindia cuando se afirma:

*Arizona ha cambiado mucho desde que Jerónimo fue capturado. No hemos tenido encuentros con los apaches desde hace dos o tres años.*

b) Rolex a la señorita Vicker:

*Me han seguido tres pieles rojas, ¿comprende usted? ¡apaches!*

c) El sargento y la señorita Vicker están refugiados en la cabaña de la estación ante el peligro de un ataque apache:

Rolex:

*Llévese su comida al otro cuarto. Yo me serviré la mía. Si alguien viene no quiero que la encuentren conmigo.*

Señorita Vicker:

*¿Por qué dice eso?*

Rolex:

*Porque es una mujer blanca. Las mujeres blancas no nos traen más que dificultades.*

d) Esta conversación, como la anterior evidencia que el crimen sexual (de una mujer blanca por un hombre negro) es el último tabú y más importante garante del orden y de la diferencia.

Diálogo entre los compañeros de Rolex y éste:

Soldados:

*¿Por qué te escapaste?*

Rolex:

*porque me metí en algo contra lo que no podemos luchar: asunto de mujeres blancas.*

e) Durante el discurso del fiscal al tribunal, encontramos un tratamiento apelativo discriminatorio mediante la estrategia semántica de la contraposición entre un hombre blanco y uno negro. El primero va acompañado de los adjetivos "muchacho", "muerto" y "pobre" que inciden en la indefensión del hombre blanco. Frente al blanco, encontramos el uso del pronombre demostrativo de tercera persona "ese" para designar al hombre negro, lo que le permite marcar cierta distancia social. En cuanto al uso de los adjetivos que diferencian entre los dos individuos pertenecientes a grupos etno-raciales distintos, es claro que el fiscal pretende establecer una distinción entre un "nosotros" en el que se incluye – no hay que olvidar tampoco que el tribunal está compuesto exclusivamente por hombres blancos- y un "ellos"- el grupo minoritario negro-. Al llamar al acusado *negro*, el fiscal no está constatando una realidad, sino estableciendo en su discurso la manifestación explícita de diferencias raciales y apelando a las estructuras ideológicas racistas que predominan en la comunidad blanca acerca del tema del crimen sexual:

El fiscal:

*No he sido yo quien ha intentado culpar a este muchacho blanco muerto para salvar a este hombre. Tampoco he sido yo quien ha intentado escribir la palabra asesino sobre la tumba de un pobre muchacho blanco muerto para salvar la vida y la libertad de ese asesino hombre negro.*

Intervención de la defensa:

*¡Protesto! Si se va a incluir el color de la piel de un hombre como prueba o tema de discusión en este tribunal, entonces es a este tribunal a quien hay que juzgar y no a ese soldado.*

Entonces el tribunal amonesta al abogado por poner en tela de juicio la integridad del tribunal y por insultarlo. Sin embargo, ante las afirmaciones del fiscal acerca

del acusado, los miembros ni siquiera pestañean. Nos encontramos ante un ambiente social permisivo del racismo.

f) Conversación en *flash back* entre una testigo y la víctima, en donde la omisión de palabras es significativa respecto a la referencia al color de piel del sargento Brax Rolex:

Señora Foss:

*Oye, querida, ¿crees que es prudente esa confianza con ese...?*

Lucy:

*¿Brax?. Lo conozco desde que era así de pequeña (hace gesto) y él me enseñó a montar.*

g) El mismo procedimiento de omisión significativa aparece aquí cuando le preguntan a la susodicha señora que a quien vió. Pero a dicho procedimiento acompaña el de la pausa y la vacilación. Parece que la señora Foss se autocensura para no ser la tachada de racista y busca un término que pueda parecer correcto:

*Vi a ese ... (por un momento parece que va a decir negro) a ese ... caballero de ahí (señalando al sargento Rolex).*

**nº6 –**

a) Nos encontramos ante una manifestación heteroevaluadora pero, en este caso, del amerindio hacia el blanco. El capitán Tomas Archer intenta convencer a Deborah de que se vaya de allí, ya que los guerreros no dejan a los niños entrar en la escuela:

Deborah:

*Tomas, sabes que vine a cumplir una misión, no puedo irme ahora. Eso les indicará que estoy de su lado.*

Capitán Tomas:

*No, a menos que cambies de color. ¿Sabes cómo llaman ellos a los blancos? ¡bejos! Y bejo...*

Deborah: (Le interrumpe)

*¡...significa araña!*

Capitán Tomas:

*¡Exacto!. Eso es lo que opinan de nosotros, de todos nosotros.*

b) En Washington, el secretario del Interior discute con algunos senadores:

Secretario:

*Intentan arrebatarnos los asuntos indios de mi departamento y traspasarlos al ejército. Dígame, senador ¿ha visto alguna vez un cheyen, un arrapahoe o cualquier otro indio?*

c) Una vez que los indios vuelven del campamento del ejército sin noticias de los senadores, toda la tribu levanta el campamento para marchar a sus lejanas tierras. Deborah escucha hablar a los indios en su lengua, pero no los entiende y pregunta a la esposa de Cuchillo Sin Fierro:

*Dime, Mujer, ¿a dónde van?*

Mujer:

*A su hogar.*

Deborah:

*¿A su hogar?*

Mujer:

*Al lugar que vosotros llamáis Yellow Stone.*

Deborah:

*¿Y qué va a ser de los niños? (Se refiere a los huérfanos cuyos padres han muerto por enfermedad y hambre).*

Mujer:

*Son cheyenes.*

Deborah:

*Sí, pero ¿quién se va a ocupar de ellos?*

Mujer:

*Haremos lo que podamos, son cheyenes.*

### **nº7 -**

a) Antes de la masacre de toda la tribu:

Un soldado:

*La blanca está con ellos (con los indios).*

El capitán:

*Saquen a esa muchacha blanca de ahí.*

### **nº8 -**

a) Las tribus amerindias luchan entre sí. A una no le importa el destino de la otra si de alguna manera éste no le beneficia. Así ocurre con los ricks que se alían con el hombre blanco para destruir a los manos amarillas:

Morgan interrogando a uno de los comerciantes:

*¿Dónde están los manos amarillas?*

Gryce:

*Los ricks acabaron con ellos.*

Morgan:

*¿Y los supervivientes?*

Gryce:



*No quedó ninguno. Los ricks los hicieron esclavos. Sólo quedan viejos, mujeres y niños.*

b) Igual que en el ejemplo anterior, la tribu más poderosa no quiere ayudar a los de su raza porque no les interesa. También se constata el comercio de los amerindios y los blancos que nos induce a pensar en la presencia de una lengua franca. La conversación se realiza en geolecto inglés:

Morgan:

*Nube Roja, ese es el motivo por el que están aquí. Quieren ayuda para luchar contra el hombre blanco.*

Nube Roja:

*¿Hombre blanco del río?*

Morgan:

*Sí.*

Nube Roja:

*Son amigos. Nos dan cuchillos y puntas de flecha. Se llevan pieles y nos dan fusiles.*

c) Zenac al traductor:

*Dile a este indio salvaje hijo de perra que les pagaremos para que protejan a nuestros cazadores de todo ser hostil rojo o blanco.*

d) Voz Narrativa:

*Morgan continuó siendo miembro de los manos amarillas hasta su muerte, hasta 1854. La historia de un hombre llamado Caballo está tejida sobre el tapiz de las leyendas siux y siguió siendo honrado como un noble enemigo por los pies negros, los cuervos y los chochones.*

## **nº9 –**

a) En una reunión india, en su propio geolecto, que aparece con subtítulos se emite una heteroevaluación negativa:

*Los blancos son una raza débil, difícil de entender. Pero no nos equivoquemos, los blancos vienen. Nuestros enemigos lo dicen.*

b) En la siguiente intervención, el jefe siux disocia el parámetro raza del de etnia, considerando a John como uno de los suyos, perteneciente a su tribu y a su cultura, pese al color de su piel. El soldado también lo siente así y el cambio de nombre cuando se casó es un signo de esta conversión cultural. Diez Osos dice a Bailando con Lobos:

*Eres el único blanco que conozco. El único. He pensado mucho en ti, más de lo que crees, y creo que te equivocas. El hombre que buscan los soldados ya no existe. Ahora sólo existe un guerrero siux llamado Bailando con Lobos.*

c) Voz en *off*:

*Trece años después sus hogares quedaron destruidos, sus búfalos exterminados. El último grupo de siux libres fue sometido a la autoridad del hombre blanco en el fuerte Robinson, Nebraska. La magnífica cultura de los Caballos de las Llanuras se extinguió.*

**nº10 –**

a) Nos encontramos ante una escena discriminatoria parecida a la señalada en nº2 (h), pero esta vez referida a otra minoría étnica. La autoridad, como en el caso anterior, ampara el comportamiento racista. Entra al bar un hombre de color. El barman mira significativamente al dueño y éste interviene. Emmet y Paden observan la escena sentados en una mesa:

Dueño del bar:

*¡Eh! ¿qué haces aquí, negro?*

Mal:

*Echar un trago.*

Dueño:

*No lo vas a echar. ¡Fuera de aquí!*

Mal:

*No he bebido un trago de güisqui ni he dormido en una cama desde hace diez días.*

Dueño:

*Y aquí no lo conseguirás (mientras dice esto, se le acercan otros individuos para echarlo. Comienza una pelea. Llega entonces el cherif).*

Cherif:

*Pero ¿qué está ocurriendo aquí?*

Dueño:

*Este esclavo me está destrozando el bar, cherif Langston.*

Cherif:

*No me gusta esa palabra, señor Carter.*

Dueño:

*Aquí no les servimos y usted lo sabe. Le pedí que se marchara y nos atacó como un loco. Debe pagarme los desperfectos.*

Emmet:

*Qué emocionante historia, cherif.*

Taden:

*Pero falsa, cherif. Esos dos tipos comenzaron la pelea.*

Mal:

*Yo quería un trago y una cama, pero me he equivocado de sitio.*

*Cherif: Se ha equivocado de pueblo (...) Ahora usted se va a ir pero en este preciso instante.*

Mal:

*¿Hay algún sitio en el pueblo en donde admitan a los de mi raza?*

Cherif:

*No lo ha entendido. Quiero que se vaya del pueblo. Más aún, quiero que se vaya de mi jurisdicción.*

Mal:

*Esto no es justo.*

Cherif:

*Yo decido lo que es justo en esta jurisdicción, y ahora márchese.*

b) Mal llega a su casa y la encuentra desolada y abandonada. Pregunta a su padre:

*¿Qué ha pasado?*

Ezra:

*Me obligaron a dejar la granja. La incendiaron. Lo hicieron para no dejarme vivir, igual que hicieron en Georgia.*

Mal:

*¡Eres el dueño de esta tierra!*

Ezra:

*Se la pagué al gobierno, es cierto, pero eso aquí no significa mucho. Malaquias: "vivo como un gato mantés en las cuevas de las colinas, escondido con miedo a caminar por mi propia tierra".*

Mal:

*Pero ¿y la ley?*

Ezra:

*La ley ¿de quién? Aquí la ley pisa a los hombres como hacen esos animales.*

c) Finalmente Ezra es asesinado para poder apropiarse sus tierras. Probablemente hubiese sido asesinado también si su color de piel fuera blanco. Lo que es claro es que ser negro le dejaba en una situación de absoluto desamparo por parte de la ley. Habría obtenido mayor protección si hubiese sido blanco.

Cherif:

*He oído decir que Ezra Johnson se ha hecho matar.*

#### **nº11 –**

a) Un viajero informa a otro de que Bob el inglés:  
*trabaja para el ferrocarril matando chinos.*

#### **nº12 –**

a) El indio Nadie encuentra a Blake malherido y exclama:  
*¡jodido hombre blanco!*

b) El Sr. Dickinson se dirige a los asesinos a sueldo, distinguiendo en otra categoría a los indios, como si éstos no fueran humanos:

*Sé que vosotros tres sois los mejores asesinos de hombres e indios de esta parte del mundo.*

c) Diálogo entre William y Nadie en el que se produce la confusión de Nadie al coincidir el nombre de William con el de un poeta inglés fallecido:

Nadie:

*¿Qué nombre te pusieron al nacer, hombre blanco?*

Blake:

*Blake, William Blake.*

Nadie:

*¿Es una mentira o es un truco del hombre blanco?*

Blake:

*No, soy William Blake.*

Nadie:

*Entonces eres un hombre muerto. ¿De veras te llamas William Blake? Eras un poeta y un pintor; ahora eres un asesino de hombres blancos.*

d) En el bosque hay un almacén en donde su pueden adquirir diversos productos.

Nadie y Blake entran a comprar. El dependiente es un sacerdote. Encontramos muestras sacrolectales y un racismo encubierto. Entra primero sólo Blake.

Dependiente (muy sonriente):

*Buenos días. Que sirvas al Señor y su voluntad guíe tu miserable vida.*

(Entra entonces Nadie y al sacerdote se le trasmuta la sonrisa por un gesto hostil)

Nadie:

*Buenos días.*

Dependiente:

*Que el Señor purifique esta tierra con su sagrada luz y libre sus rincones más oscuros de paganos y filisteos.*

Nadie:

*La visión de Cristo que tú ves es el gran enemigo de mi visión. ¿Tienes tabaco?*

Dependiente:

*Me parece que no.*

Nadie:

*Esas latas que hay ahí ¿no son de tabaco?*

Dependiente:

*Sí, lo son, pero están vacías, no contienen tabaco. Quizás te interesen unas cuentas o tal vez una manta.*

Nadie:

*iuna manta!*

(Se aproxima Blake al mostrador).

Dependiente:

*¿Qué, amigo mío, munición?*

Blake: (Aunque él no fuma)

*Quisiera un poco de tabaco.*

Dependiente:

*Bueno, tal vez me queden uno o dos rollos. Los había reservado para mí, ¿entiende?, sólo para los amigos.*

e) Blake:

*Nadie, ¿no crees que deberías estar con tu tribu?*

Nadie:

*Mi sangre está mezclada (...) la mezcla no fue respetada. Cuando era niño con frecuencia me dejaban solo.*

f) Nadie cuenta su historia: cómo fue capturado por los ingleses de un circo y su recorrido por diferentes lugares:

*...Finalmente me llevaron en barco por el gran mar hasta Inglaterra y me exhibieron como un animal salvaje –en una jaula-. Así que los imité. Imité sus costumbres con la esperanza de que perdiesen su interés por el joven salvaje, pero su interés fue en aumento.*

### **6.2.2. Manifestaciones lingüísticas del comportamiento etno-racial.**

Estas manifestaciones verbales nos informan de las costumbres de las diferentes comunidades y de los juicios valorativos que los individuos de una misma comunidad o de otras poseen al respecto.

**nº1 –**

a) El comerciante al comandante refiriéndose a los amerindios realiza una aseveración que sitúa a los indios como irresponsables, menores de edad, esto es, necesitados de alguna autoridad que les domine:

*Usted sabe que son como niños y les gustan los juguetes relucientes.*

b) El capitán York le dice a su coronel en presencia del corrupto comerciante:

*Ningún pelotón ni escuadrón de regimiento conseguirá que un apache se quede en la reserva si él no quiere. Hace cinco años hicimos un tratado con Cochise. Chiricaguas y algunas otras tribus apaches vinieron aquí, a la reserva. Según ellos, querían vivir en paz. Y vivieron durante dos años. Hasta que Michan llegó enviado por el Grupo Indio, el grupo más corrupto y sucio de nuestra historia. Así empezó todo: whisky en vez de carne, bebidas en lugar de mantas, atropellos a las mujeres, niños enfermos, y los hombres... convertidos en animales. Entonces Cochise hizo lo único que podía hacer una persona decente: se marchó con la mayoría de los suyos, cruzó Río Bravo y se fue a México.*

Comerciante Michan:

*Infringiendo el tratado.*

Capitán York:

*Sí, antes que seguir viendo cómo perecían sus hombres.*

Comerciante Michan:

*La ley es la ley.*

c) El coronel al capitán York:

*No consigo ver a nadie.*

Capitán:

*Pues ahí están, señor.*

Coronel:

*¿Los ve usted, capitán?*

Capitán:

*Lo sé.*

Coronel:

*¿Por qué?*

Capitán York:

*Porque si yo fuera Cochise ahí es donde yo tomaría posiciones.*

Coronel:

*¿Y esas nubes de polvo?*

Capitán York:

*Una artimaña apache. Probablemente mujeres y niños arrastrando esteras.*

Coronel:

*Muy ingenioso, capitán. Acabará por hacerme creer que su Cochise estudió con Alejandro el Grande o con Napoleón Bonaparte.*

## **nº2 –**

a) El padre navajo a su hijo Lance:

*Nuestro pueblo sucumbe. El hombre blanco nos odia. ¿Crees poder convivir con el hombre blanco? Sólo existe un medio: la fuerza.*

b) El padre de Lance le dice a éste:

*Un indio sin tierra pierde su alma. Se le seca el corazón.*

c) Lance en el rito mortuario de su padre (lo tiran embalsamado por un barranco profundo):

*Te envío a la tierra del gran misterio. Cabalga hacia ese misterio.*

d) En la siguiente conversación queda patente el desconocimiento que sobre la comunidad india poseen las dos mujeres de la comunidad blanca, que en un principio toman la conducta de Lance como cruel. Esta ignorancia respecto a la otra comunidad es el caldo de cultivo del racismo que reflejan otros personajes.

En Suim Midou están la señorita Orrie, su madre y Lance, y llega el niño Jimmy casi desfallecido. Orrie intenta socorrerlo:

Lance: (Imperativo)

*¡No le toque!*

Orrie:

*¡Necesita que le ayude!*

Lance:

*Todo navajo debe pasar por ello. Es una prueba. Para que un muchacho se considere hombre la tribu quiere saber si lo merece. (...) se le entrega un cuchillo. Sólo eso. Ni comida ni agua. Entonces sube a la montaña más allá de*

*la nieve, para volver con las garras de un águila. Se le dan tres días para ello y debe presentarse al tercer día antes del anochecer.*

Orrie:

*¿Y no le parece una crueldad?*

Lance:

*Depende del punto de vista. Los navajos somos una pequeña tribu. Cada hombre cuenta. Suponga que ese muchacho tiene que luchar por su pueblo. ¿No es buena idea conocer lo que se puede esperar de él?*

Orrie: *Pero ahora no está viviendo en la tribu. No tendrá que enfrentarse nunca con ello.*

e) Diálogo entre el abogado Coolam y el ganadero Macdugall:

Abogado:

*Según el departamento de terrenos, los indios no son beneficiarios de la ley sobre propiedades.*

Ganadero:

*Los indios han luchado siempre por la tierra.*

f) Lance y la abogado Orrie conversando sobre el conflicto de la tierra de Suim

Midou:

Orrie:

*Tiene que hacer algunas concesiones.*

Lance:

*El jefe de los navajos ya las hizo. Hasta combatió con el hombre blanco contra los de su raza. Hoy mi tribu está en una reserva, encerrada como animales. Quedamos unos cuantos que no iremos a una reserva. Nos quedaremos y no cederemos jamás.*

g) El cherif Shim afirma:

*He conocido a Lance Poole desde que su madre lo llevaba a la espalda.*

h) Lance Poole le dice a Orrie Masters:

*Es difícil de explicar lo que un indio siente por sus tierras. Es lo que da vida a nuestra sangre. Un amor que hemos de poseer. Mi padre decía que la tierra es nuestra madre. Yo crecí en este valle y formo parte de él como las montañas, colinas, ciervos, pinos, viento. En el fondo de mi corazón sé que esto es mi vida. Si lo perdemos ahora es preferible la muerte.*

i) Discusión acalorada entre Lance y Orrie en un alto el fuego entre los blancos y los navajos. Orrie intenta convencer a Lance para que cese la lucha y se entreguen, porque el ejército, que les supera en número, acabará con ellos. Con estas afirmaciones vemos la importancia de la tradición oral y la comunicación en

la propia lengua en el conjunto de actividades que definen el comportamiento de la raza de los amerindios de la tribu navaja:

Lance:

*¿Sigue creyendo en la ley! ¿Qué haría un tribunal de Wyoming con un puñado de indios que lucharon por su tierra?*

Orrie:

*Su vida y su muerte es cosa suya, pero ¿y las mujeres y los niños?*

Lance:

*¿Qué pasa con ellos?*

Orrie:

*¿Tienen derecho a vivir!*

Lance:

*¿En una reserva?*

Orrie:

*De acuerdo, en una reserva.*

Lance: *Aquí eran felices. No necesitaban mucho para ser felices: comida, medicinas si enfermaban y escuchar a los viejos sus historias del pasado. Les bastaba **hablar su lengua**, adorar a su dios, sentirse amados. Dícales que vayan a la reserva, pero que allí no tendrán ninguna de esas cosas.*

### **nº3 –**

a) Diálogo entre Maline y Massai:

Massai:

*Ya viste lo que pasó con los que se rindieron. Los llevaron a un lugar llamado Florida y nunca más volvieron (desde Nuevo México).*

Maline:

*Pero eso es mejor que morir, Massai.*

Massai:

*¿Y crees que eso es vida? Si un apache no puede vivir en las montañas como sus padres y hermanos, morirá.*

b) Sobre el mismo tema de la deportación:

*- Florida no es un cementerio.*

*- Pero para un apache sí.*

c) Diálogo entre Massai y un cherokee:

Massai:

*Los apaches son guerreros.*

Cherokee:

*Pasaron los días de lucha. Antes los Cerotes también eran guerreros.*



*Festejábamos una buena cacería y ayunábamos cuando era mala. Pero el blanco come todo el año porque siembra... Aquí los cerotes y hombres blancos viven juntos.*

Massai:

*Si el cerote vive con los blancos es enemigo.*

Cherokee:

*No soy mujer. Mi pueblo luchó con los blancos miles de veces y siempre fue arrojado al oeste. Al fin los jefes comprendieron. No lucharon más y no tienen que huir... Si fueras prudente sembrarías maíz de talecois.*

Massai:

*¿Tienes mujer y traes tú el agua? (asombrado).*

Cherokee:

*Ciertas costumbres de los blancos son duras (en clave humorística).*

Aquí se puede apreciar, aunque a pequeña escala, cómo las costumbres de los indios cambiaron y evolucionaron al entrar en contacto con el hombre blanco.

d) Un militar blanco afirma:

*Cuando un apache siente odio es una fiera y no tiene compasión.*

Nos encontramos ante la homogeneización simbólica.

e) Maline:

*(Masai) dice que los cherokees son un gran pueblo. Viven en paz con los blancos.*

f) Diálogo entre Masai, Santos y Maline. Masai, entusiasmado por el maíz del cheroke les habla de sus proyectos:

*Miraremos al hombre blanco cara a cara y lo venceremos en su terreno. Una paz entre iguales. ¿Has oído hablar de los cherokees? Caminan con la frente alta. Trabajan para ellos mismos, no para el hombre blanco.*

g) Masai considerando a su tribu mejor afirma:

*lo que hace un cheroke un apache lo superará.*

h) Masai: (refiriéndose a la bravura y rebeldía de su raza).

*Jerónimo y los verdaderos apaches ya no existen.*

i) Maline dice a Masai al ver a los soldados acercarse a su escondite:

*Sólo un guerrero elige dónde debe morir. La sangre que late aquí es sangre de un guerrero. Muere como un guerrero, como siempre has deseado.*

**nº4 –**

a) La situación de **cautiverio**.

En varias escenas se explica que el ataque directo al campamento indio provocaría el asesinato de todas las muchachas blancas cautivas desde niñas, lo que nos muestra que este grupo no consigue integrarse en la nueva comunidad aunque hayan asimilado su lengua y sus costumbres; paradójicamente, el endogrupo las incluye en su seno pero no las acoge en él, sino que las considera un colectivo inferior en el rango social establecido. Podemos hablar aquí de racismo indígena. Por otra parte, el cambio de comunidad etno-lingüística lleva a una pérdida de identidad racial: son rechazadas por su comunidad originaria blanca:

*Ahora no son blancas. Ahora son comanches.*

Así se muestra en la conversación de Martin y su novia antes de la partida de éste para rescatar a Debbie:

Novia:

*Martin, no vayas.*

Martin:

*¿Estás loca?*

Novia:

*Es tarde. Ahora es una india más.*

Martin:

*Tengo que traerla a su casa.*

Novia:

*¿Y qué vas a hacer? ¡Una india criada en el odio a nuestra raza y quizá enamorada de alguno de los asesinos de los nuestros! ¿Sabes lo que haría Ethan? Meterle una bala en la cabeza, y Marta no se lo impediría.*

Martin:

*Pero yo sí.*

Martin es el único que adopta la actitud de acogida de la que es su hermana.

Las cautivas que aparecen se sienten rechazadas en ambas comunidades y aparecen enloquecidas. Emy, la sobrina de Ethan, afirma refiriéndose a los apaches:

*Estos son los míos*

aunque finalmente ella desea marchar con su comunidad originaria.

b) El jefe indio afirma en inglés:

*Dos hijos mataron los blancos. Por cada hijo, yo arranco muchas cabelleras.*

Lo que evidencia el odio y la sed de venganza que anida en el jefe indio contra los blancos. También encontramos aquí una actitud racista de homogeneización, cuyo razonamiento sería el siguiente: como unos blancos mataron a mis hijos, yo

mataré a cualquiera que sea blanco, como si todos ellos tuvieran la culpa y fueran unos asesinos.

c) Se afirma acerca de las cautivas:

*vivir como los comanches no es estar viva.*

d) La violencia racista no se detiene ni con los difuntos. Se encuentran un cementerio amerindio y Ethan profana sus tumbas y dispara a los ojos de los féretros porque: *“sin ojos no pueden vagar por las laderas del Espíritu”,* sino que han de vagar perdidos sin alcanzar nunca su descanso.

### **nº5 -**

a) Diálogo entre el sargento y la señorita en la estación solitaria:

Rolex:

*¿Sabe manejar un arma?*

Señorita Vicker:

*Sí, pero...*

Rolex:

*No tendrán compasión de usted, señorita, ninguna compasión.*

b) Rolex señala que:

*los apaches cuando matan y se escapan casi nunca vuelven.*

c) Rolex le dice al teniente:

*¿Olvida usted que el destino de los míos es vivir siempre atormentados?  
Muy bonito lo que dijo el señor Lincoln de que éramos libres, pero no es cierto,  
aún no. Posiblemente lo seremos, pero aún no.*

Este fragmento revela el comportamiento racista de los blancos que condiciona la libertad de los negros, aunque ésta, *de facto*, estuviera promulgada.

d) Un soldado negro dice:

*somos tontos por luchar en la guerra por los blancos.*

### **nº6 -**

a) Pequeño Lobo habla al jefe Cuchillo Sin Filo sobre la actitud de su hijo hacia una de sus esposas, revelando algunas costumbres de su tribu y su rango:

*Como jefe guerrero, no puedo levantar la mano sino contra mi enemigo. Por eso no debo dormir con ninguna de mis esposas. He de guardar mi fuerza para la lucha contra los soldados. Pero tu hijo intenta robarme a la más joven de mis esposas.*

b) El sargento Misousky se está emborrachando y es sorprendido por el capitán Archer que le reprocha su actitud. El sargento le responde:

*Soy polaco. ¿Y sabe contra quien luchaban los polacos? ¡Contra los cosacos! ¿Y sabe lo que es un cosaco? Un cosaco es un hombre sobre un caballo con un gorro en la cabeza y con un sable en la mano que mataba a los polacos sólo por ser polacos. Me niego a matar indios sólo porque son indios. Es un orgullo ser soldado americano pero no lo es ser cosaco.*

Capitán Archer:

*Misousky, has luchado antes contra los indios.*

Sargento Misousky:

*He luchado con indios que luchaban contra mí, no contra un puñado de personas que están buscando su casa.*

c) De nuevo encontramos las referencias a la tierra de los antepasados, a la vez que se hace patente la costumbre de la poligamia. Pequeño Lobo habla en inglés con Débora:

*Estas mujeres son mis esposas. Le dije a la más joven que me diera hijos, pero es mi deseo que mis hijos nazcan donde yo y donde todo mi pueblo hemos nacido. Hasta un perro puede ir donde quiera, pero un cheyen...Tú puedes ir a donde quieras.*

d) Pequeño Lobo, a quien el anciano jefe antes de morir otorgó el símbolo sagrado de supremo poder, mata en combate al hijo de Cuchillo Sin Filo, por haberle robado a una de sus esposas. Voz del narrador:

*Y así, cuando el pueblo cheyen estuvo a salvo, fue transferido el sagrado símbolo de jefe de jefes, puesto que no podía llevarlo quien había derramado la sangre de otro cheyen.*

e) Sobre la resistencia y sagacidad de todo un pueblo encontramos este ejemplo. Los cheyenes necesitan cruzar el río, que está vigilado por los soldados, para llegar a sus tierras, y lo consiguen por la noche. Al día siguiente se mantiene esta conversación:

Soldado:

*Habrá que esperar hasta estar bien seguros de que los hemos visto cruzar los lindes.*

Capitán Archer:

*Si no los han cruzado ya.*

Soldado:

*No pueden haberlo hecho. Nadie podría. Ni siquiera un conejo lograría pasar.*

Capitán Archer:

*Usted no conoce a los cheyenes.*

f) Al escuchar los cánticos de los indios, el médico del fuerte Robinson dice:

*Se diría que son un centenar de demonios reunidos sobre la tumba de uno de sus grandes jefes.*

Aunque este personaje finalmente se inclina a ayudar a los indios encerrados sacrificando su posición social, nos encontramos con una manifestación racista que utiliza la hipérbole negativa. Los indios están entonando cánticos, pero esto no los hace algo diferentes al grupo de los blancos, sino muy diferentes, hasta el punto de deshumanizarlos, estableciéndose lo que la Psicología Social llama una polarización, entre "ellos" y "nosotros, los blancos". Vemos que la estructura ideológica racista se encuentra incluso en aquellos que ayudan a la minoría étnica.

**nº7** –

a) Aparece también aquí la **situación de cautiverio**, pero con tintes menos dramáticos que en *Centauros del desierto*. La cautiva sí se ha sentido integrada en la comunidad india que la recibe con los brazos abiertos. La chica está contenta de volver a verlos, incluso a Lobo Moteado, del que fue mujer. Parece que realmente ambos se amaron, y, si Soldado Azul no es asesinado, es precisamente por el collar que cuelga de su cuello, regalo de amor que el jefe amerindio hizo a su cautiva. El llanto de la muchacha ante la masacre final del pueblo es otra prueba de que para ella eran su familia. En las conversaciones con el soldado siempre rompe una lanza en favor de este pueblo, en vez de sentir odio o rencor por haberle robado su libertad o por haber asesinado los siux a su padre, y muestra una asimilación total de sus costumbres (la ropa que le gusta es la

amerindia, el conocimiento de las recetas médicas amerindias...). No obstante, cuando se le pregunta por qué no se quedó de nuevo con la tribu, responde:

*porque hablan distinto y comen distinto y visten distinto y porque no soy cheyen.*

b) Tras el ataque indio a la caravana militar el soldado superviviente exclama:

*salvajes asesinos... esos malditos asesinos sólo quieren nuestro pellejo.*

c) Srta. Lee:

*Si los indios nos encuentran nos colgarán por los pies para que nos coman los cuervos los ojos.*

d) Srta. Lee:

*Estarán ahí durante horas hurgando en los cadáveres.*

e) Cuando el soldado y la cautiva se encuentran con unos amerindios, ella dice:

*Son Kiobas y quieren matarnos, y no demasiado pronto. Van a violarme y después a matarnos a los dos".*

Entonces habla con ellos en su dialecto y los reta en nombre del soldado, sabiendo que así tendrán posibilidades de escapar, pues los amerindios no rechazan una pelea; tras ella, al ganar el soldado, la muchacha le dice:

*Mátalo. Has ganado, esperan que lo mates.*

f) Srta. Lee:

*Las raíces masticadas matan el veneno. Nunca dirías que los salvajes tuvieran tiempo para hacer medicina".*

g) Srta Lee:

*Es la hoguera de un blanco.*

Soldado:

*¿Cómo lo sabes?*

Srta Lee:

*Porque es distinta a la de un indio.*

## **nº8 –**

a) Sobre el comportamiento de los indios hacia lo que para el blanco es tan importante:

Zenac:

*Pagaremos a sus ricks con oro.*

Traductor:

*A ellos no les preocupa el oro.*

Zenac:

*Humm... entonces dales güisqui.*

b) Morgan, en el fuerte, haciéndose pasar por turista excéntrico, pregunta a Zenac para saber el paradero de sus amigos:

*¡Ah, por simple curiosidad histórica, ¿qué le sucedió a aquella tribu de salvajes que estaban acampados cerca de aquí? Se llamaban manos... no sé qué.*

Zenac:

*manos amarillas. Se marcharon.*

Morgan:

*Tenía entendido que los indios jamás abandonan las sagradas tierras de sus muertos.*

## **nº9 –**

a) Un grupo de amerindios localiza una hoguera que ha encendido el campesino Timons, que viaja solo, y, finalmente, lo matan, le cortan la cabellera y le roban todo. Nos encontramos ante el asesinato en nombre del nacionalismo:

Amerindio 1:

*Sólo un hombre blanco haría un fuego para que se viera en toda la pradera.*

Amerindio 2:

*Será más de uno.*

Amerindio 3:

*Podrían ser tres o cuatro.*

Amerindio1:

*Serán tres o cuatro que no regresarán a casa. No podemos volver con las manos vacías.*

Amerindio 2:

*No tenemos rifles, los blancos tienen rifles.*

Amerindio 3:

*Mejor es que regresemos al poblado.*

Amerindio 1:

*Regresad al poblado. Prefiero morir antes de dejar pasar una sola columna de humo en mi país.*

b) Respecto al asesinato convertido en profesión:

Superior en el mando:

*¿Es usted cazador de indios?*

Teniente John:

*¿Disculpe?*

Superior:

*Su destino es un puesto cercano a la frontera. La frontera es tierra india, por lo tanto, he deducido que es cazador de indios.*

c) En una reunión entre amerindios y en su propio dialecto, habla Caballo Al Viento (traducimos los subtítulos). Encontramos un comportamiento lleno de prejuicios de la raza amerindia hacia la blanca, subestimándola:

*No me gusta hablar del hombre blanco. Sea lo que sea no es siux, es inferior. Me da risa pensar en los blancos. Les hemos robado hasta cien caballos sin el menor honor. No montan bien, no tienen puntería, son sucios. Esos soldados ni siquiera aguantaron un invierno aquí. Dicen que son muchos pero creo que morirán pronto. Me parece que ese tonto se ha perdido (risas).*

d) En la propia comunidad amerindia - de carácter endogrupal - sobre la superioridad de rango del jefe de la tribu:

Jefe Diez Osos:

*Hablaremos con el hombre blanco. Le preguntaremos a qué ha venido. Guía espiritual:*

*No me parece bien que un jefe como Diez Osos hable con un hombre blanco que no tiene nada.*

e) La **situación de cautiverio** se manifiesta en esta película con En Pie con el Puño Alzado. Ella es una blanca que escapó de los Pawnis de niña, mientras que el resto de su familia fue asesinada. Pájaro Guía la encontró en la pradera y se la quedó. Ella aparece totalmente integrada en la comunidad amerindia, que siente como propia, y también la comunidad la ha acogido en su seno como una más. Al respecto es significativa la conversación que mantiene con Pájaro Guía:

En Pie con El Puño Alzado:

*Tengo miedo del hombre blanco. Posiblemente diga a los demás que estoy aquí. En ese caso me llevarían. Se llevan a la gente.*

Pájaro Guía:

*Nuestros guerreros se enfrentarían a ellos.*

No obstante, cuando ella y John se enamoran, todos lo ven positivamente, porque son de la misma raza:

Pájaro Guía:

*¿Qué dice la gente? ¿Están molestos?*

Mujer:

*No. Es lógico. Ambos son blancos.*

Es decir, todos son conscientes de la raza distinta de Bailando con Lobos y En Pie con el Puño Alzado, y, aunque esto no les conduce a una valoración negativa, indica que, si uno de los dos no fuera blanco, sí que les molestaría la unión.

La relación con su dueño es muy buena: él se preocupa por su estado. Ella encarna, además, la función de **intérprete** entre ambas variedades lingüísticas - la inglesa y la siux- y se convierte en maestra para John y Pájaro Guía.



- f) *Nunca había visto un pueblo con tantos deseos de reír, con tanta devoción por la familia, con tal entrega mutua, y la única palabra que acudía a mi mente era armonía.*
- g) *La eficiencia y la rapidez con que este pueblo se pone en marcha impresionaría a cualquier mando militar.*
- h) *Búfalos muertos sin pieles. Sin duda, quien lo había hecho era gente cobarde y sin alma, sin ningún respeto por los ritos siux. Sólo podían haber sido cazadores blancos.*

**nº10 –**

No hemos encontrado ninguna.

**nº11 –**

- a) Will y Logan pernoctan bajo el cielo raso y dialogan:

Will:

*No le ha hecho ninguna gracia que vinieras conmigo, ¿verdad?*

Logan:

*¿A Sally?*

Will:

*Me ha clavado su mirada*

Logan:

*Bueno, ya sabes, Sally es india y los indios no son muy amistosos.*

- b) Bob, el inglés, discute en el ferrocarril con otro viajero provocándolo:

Bob:

*No quisiera ofender a nadie con la afirmación de que los franceses son conocidos por ser una raza de asesinos, aunque no tengan ni idea de disparar. Cualquier francés presente queda excluido, por supuesto.*

**nº12 –**

- a) Cole busca el rastro de Blake. Encuentra el lugar donde acamparon Blake y Nadie:

*Este hoyo lo ha cavado un indio.*

- b) Nadie y Blake han acampado porque anochece.

Nadie:

*He ingerido el alimento del Gran Espíritu.*

Blake:

*¿Crees que podría tomar yo un poco?*

Nadie:

*No es posible. Los poderes de la medicina provocan visiones sagradas que ahora no te convienen. A mis hermanos los sureños se lo prohibieron los diablos españoles... (canta en geolecto indio y le pinta la cara). Las visiones son una bendición; para alcanzarlas hay que prescindir de la comida y el agua. Todos los sagrados espíritus reconocen a aquellos que ayunan. Es bueno prepararse así para el viaje.*

(La visión que tiene Nadie es la de la calavera de Blake. Es una visión que se cumple al final de la película cuando éste muere.) Como en el film nº8, los ritos religiosos amerindios son representados como efectivos.

c) Nadie y Blake llegan hasta una caseta de madera situada en medio del bosque:

Nadie:

*Es el almacén. Los indios contraen enfermedades ahí.*

Blake:

*¿Qué quieres decir?*

Nadie:

*La viruela, tuberculosis... se contagian con las mantas, se extienden por los pueblos.*

### **6.2.3. Manifestaciones lingüísticas de diversidad lingüística.**

**nº1 -**

a) Se producen en el parlamento entre los soldados y los amerindios para intentar llegar a un acuerdo de paz. Los amerindios hablan en su lengua y, por ello, es necesario un intermediario que conozca el idioma. El capitán York informa al coronel sobre el sargento Beaufort y sobre él mismo mediante una asección autoevaluada:

*Habla apache y me servirá de intérprete; mi apache es muy limitado.*

b) En un encuentro entre el capitán York, el sargento Beaufort y los jefes apaches, el sargento actúa de traductor (transcripción fonética):

Sargento:

*Bana jarki talúa.*

Jefe apache Cochise:

*Bana jarki.*

c) Parlamento entre el coronel Thursday, los capitanes York y Collinwood, el sargento Beaufort y el comerciante Michan y los jefes apaches Cochise, Alkesai, Satanta y Jerónimo. Es una escena de especial significación desde el punto de

vista lingüístico, ya que nos permite verificar en gran medida el cumplimiento o no de las expectativas señaladas. Dada la imposibilidad de reproducir todas las palabras de Cochise en su geolecto, señalamos sus intervenciones mediante puntos suspensivos, a los que seguirá la traducción por parte del intérprete:

Capitán York:

*Bana jarki.*

Jefe Cochise:

*Bana jarki.*

Capitán York al coronel, al capitán y al sargento:

*Señores, tengo el honor de presentarles al gran jefe guerrero de la nación apache Cochise.*

A continuación el sargento Beaufort realiza la presentación de sus compañeros blancos a los apaches en el geolecto apache y la presentación de los jefes apaches en geolecto inglés, diciendo sus nombres y rangos. Reproducimos la presentación a los soldados:

*Caballeros, este es Alkesai, jefe de los apaches de la Montaña Blanca; Satanta, de los mescaleros y el Chiricagua, más conocido por nosotros por Jerónimo.*

Cochise:

*apaches, suntura nata ja ... (comienza a hablar).*

Coronel Thursday:

*¿Qué ha dicho?*

Sargento Beaufort:

*Que los apaches han sido una nación que nunca ha sido conquistada.*

Cochise: (Habla de nuevo).

Sargento Beaufort:

*pero que no conviene estar siempre en guerra.*

Cochise: (Sigue).

Sargento Beaufort:

*los jóvenes mueren, las mujeres quedan tristes y los viejos pasan frío en invierno(...) que por eso bajó de los montes con los suyos (...) entonces vino ese hombre -señala al comerciante Michan- (...)*

Coronel:

*¿Qué ha dicho?*

Sargento Beaufort:

*Pues dice, traduciendo libremente, que Michan es un canalla y un hipócrita de dudosos antecedentes y más dudosos progenitores, palabras de Cochise, señor.*

Cochise continúa hablando y el sargento sigue traduciendo:

*Es peor que la guerra (...) no mata sólo a hombres (...) también a mujeres (...) a los niños (...) a los viejos. "Esperaban la protección del Gran Padre Blanco (...) y les dio una muerte lenta (...) No regresarán a la reserva (...) mientras esté ese hombre (...) u otro como él (...). Que se vaya y hablarán de paz (...) Si se queda él (...) tendremos guerra (...) Por cada uno de ellos que muera (...) caerán diez hombres blancos.*

Coronel Thursday: (Alterado y levantándose de la roca en la que se había sentado):

*¿Nos está amenazando?*

Capitán York:(Previniedo al comandante sobre la inconveniencia de interrumpir al jefe indio, ya que por su rango merece un respeto especial):

*no le interrumpa.*

Coronel Thursday:

*No toleraré ni una sola amenaza. Beaufort, no pierda el tiempo con palabrerías ni ceremonias. Traduzca como yo se las digo directamente. Hágalas saber que son unos cerdos indecentes.*

Sargento Collinwood:

*Todo lo que están diciendo es verdad, señor.*

Coronel Thursday: (Colérico)

*¿Es que nadie sabe cumplir una orden?*

Sargento Beaufort:

*¿Qué desea que les diga, señor?*

Coronel Thursday: (Su exaltación le lleva a hablar con enorme rapidez)

*Que no saben qué es el honor.*

Sargento Beaufort:

*Natajari ja yu Ká.*

Coronel Thursday:

*Dígale que no me habla a mí, sino al gobierno americano.*

Sargento Beaufort:

*Te atú guá navara.*

Coronel Thursday:

*Dígale que el gobierno les ordena que vuelvan a la reserva.*

Sargento Beaufort:

*Dio a ta jái no viara tamira. Vája no vara te aí.*

Coronel Thursday:

*Que si no se pone en marcha de aquí al amanecer atacaremos. ¡Dígaselo!*

El sargento traduce simultáneamente con presteza. La acción del coronel Thursday de señalar al sargento que traduzca directamente, sin ceremonias evidencia que el sociolecto utilizado al parlamentar con los jefes apaches es formal, propio de los de su alto rango.

## **nº2-**

a) En el primer encuentro tras cinco años de ausencia de Lance y su padre:

Lance:

*Hola padre.*

Padre:

*Un uá nu má yu mansa uibe dú.*

Lance:

*¿Es que mi padre ha olvidado ya el idioma de los blancos?*

Padre:

*Lo utilizo poco.*

b) Lance está acompañando a su abogado Orrie Masters y a su madre fuera de sus tierras tras una acalorada discursión con Orrie, y se encuentran con unos indios:

Lance:

*No se preocupe, son navajos. (Hablan en navajo y Lance actúa de traductor para las dos mujeres. Señalamos las intervenciones del interlocutor que habla navajo mediante los puntos suspensivos en el interior de los paréntesis). Dice que huyeron de la reserva hace más de veinte soles (...) sus corazones mueren porque no tienen libertad (...) no tienen comida y sus niños lloran (...) han oído que Lance Poole tiene muchas tierras.*

Lance les contesta:

*Tocó uchilla. Y sigue traduciendo: Buscan un sitio donde vivir, ansían un hogar (...) ¡Es nube de trueno! .Otra víctima de la reserva, que no es otra cosa que vivir encerrados (...) Dicen que les llevan a un territorio sin caza, sin ningún recurso (...) Los blancos quieren aislarlos (...) como serpientes venenosas (...). Pasa ahora al estilo directo: Moriremos, pero jamás volveremos a la reserva.*

Lance les responde:

*Íste gú sanau wi.*

Orrie:

*¿Qué les ha dicho?*

Lance:

*Que jamás necesitarán volver a la reserva. Lo mío es suyo.*

**nº3 –**

a) Aparece una breve escena- unos segundos- en la que hablan unos chinos en su lengua.

**nº4 –**

a) Ethan sobre los amerindios:

*El canto de guerra. Un numerito musical muy divertido.*

b) El precario conocimiento de la variedad amerindia por parte del joven mestizo provoca un caso de confusión lingüística: el joven cree comprar una manta, pero compra una amerindia. Ethan sí ha entendido correctamente la situación y se burla de su amigo.

c) Ethan dice a jefe Cicatriz:

*Hablas muy bien mi idioma... para ser comanche.*

(Esta última frase en tono despectivo.) El jefe comanche Cicatriz responde poco después a Ethan, tras percatarse de que entiende la conversación que el mexicano y él han mantenido en comanche y a la que él ha respondido en inglés:

*Tú entiendes bien comanche. ¿Alguien te enseñó?*

d) Cicatriz, ya en la tienda de campaña india, habla en su idioma a una de sus mujeres, que resulta ser Debbie, para que les enseñe las cabelleras que posee en venganza por la muerte de sus hijos, y que reproducimos fonéticamente:

*Se gué ta noes gué.*

También al despedirse dice:

*vao sé (mañana).*

e) Debbie va al encuentro de su hermano de Ethan y conversa con Martin en apache primero y en inglés a continuación:

Debbie:

*Us -te -a, vete.*

Martin:

*Debbie, ¿ya no te acuerdas de mí? Soy Martin, tu hermano. Haz memoria (...).*

Debbie (En perfecto inglés):

*Sí, me acuerdo, pero no sufro.*

f) La mexicana Carmen grita (refiriéndose a la comida):

*Mamasita, lo mío*

#### **nº5 –**

No se han detectado.

#### **nº6 –**

Encontramos en esta película varias situaciones que reflejan el **proceso de enseñanza de una segunda lengua**, la inglesa en este caso. En el ejemplo (a) encontramos la base del método utilizado por la maestra, que es esencialmente gramatical. Una vez aprendido el abecedario, los alumnos aprenden los términos a partir de unir sus letras y pronunciar las palabras en voz alta al completo, repitiéndolas. Es el caso de los ejemplos (c) y (d). En el ejemplo (b) podemos observar que la niña intenta utilizar el mismo procedimiento para que comprendan su lengua. En el caso (f) se manifiesta el interés de la maestra por la enseñanza de su lengua, consciente de la importancia que tiene y de su utilidad, porque el mundo del hombre blanco cada vez está más presente.

a) Los indios llegan al campamento de los soldados. Un grupo de niñas indias sale corriendo al encuentro de la maestra Débora. Todas juntas comienzan a recitar en voz alta el alfabeto inglés.

b) La niña india herida en la escaramuza con el ejército es cuidada por la maestra. Tiene una pequeña pizarra en la que dibuja. Pinta un animal ante Débora y Mujer.

Nos encontramos aquí y en el ejemplo (h) con el método de enseñanza de la lengua que la maestra utiliza para que los niños aprendan el geolecto inglés, el de deletrear las palabras:

Maestra:

*¿Qué es esto?*

Niña: (Trascripción fonética)

*Jotoe.*

Maestra:

*¿Jotoe? No te entiendo.*

Niña:

*A, b, c, d ... ijotoe!*

Mujer:

*Búfalo. Pronto volverás a verlos.*

c) En el barracón de enfermería la niña india, que durante el viaje ha sido atendida por la maestra, se va recuperando de la desnutrición y de una herida en la pierna. La maestra le da una medicina: *b, u, e, n, o, bueno.*

Niña: *b, u, e, n, o, bueno.*

d) La niña india conserva la pequeña pizarra en la que dibuja. Hay un tren pintado. Hasta entonces los indios nunca habían visto uno y la niña no sabe cómo llamarlo. Se lo enseña al capitán Archer:

Capitán Archer:

*¿Qué es esto? T, r, e, n, tren.*

Niña india:

*t, r, e, n, tren.*

e) La niña enferma, una vez restablecida es llevada al campamento indio, con los suyos por el capitán Archer y la maestra Débora:

Débora:

*Casa. C, a, s, a.*

Niña india:

*C, a, s, a, casa.*

f) Los indios están esperando durante todo el día de pie y sin tomar nada a un comité del congreso de Washington para exponerles su penosa situación – la población muere de hambre y enfermedades del hombre blanco-, y hablar de las promesas que desde hace un año se les hicieron, pero el comité no aparece, porque hay una tormenta de arena y se quedan de camino en una fiesta de oficiales en un fuerte. Dialogan el capitán Archer, uno de los jefes indios y la maestra Débora:

Capitán Archer:

*Lo que ha pasado hoy no cambia nada. El Departamento Indio sigue comprometido a proporcionaros alimento y ropas adecuadas, y vosotros a vivir en paz dentro de la ley, recordadlo.*

Jefe: (Habla pausadamente en inglés. Señalamos con barras las pausas que establece):

*Pides que nosotros // recordemos muchas cosas//. Hombre blanco// no recuerda nada// (A Débora) Tú hablaste verdad// por defendernos// y nosotros// nunca olvidaremos// pero desde hoy// no más Escuela.*

Maestra:

*¡Oh no, por favor!, ino hagas eso a los niños!*

Jefe:

*Palabras de hombre blanco// imentiras!// Por eso// es mejor// que nuestros hijos// no las aprendan.*

Maestra:

*No mienten las palabras sino quienes las dicen. Hablar las palabras del hombre blanco ¿te hace a ti embustero?*

Jefe:

*Mis palabras aprendidas hace tiempo// cuando algún hombre blanco aún hablaba verdad.*

g) Tras una charla con el capitán Archer, el sargento Misousky, emborrachado, se pone a cantar en su lengua nativa, el polaco.

h) Mujer da a conocer en inglés a Débora lo que los indios han hablado:

Débora:

*Dime, Mujer ¿Qué sucede?*

Mujer:

*Creo que habrá guerra.*

Débora:

*Pero, por favor, ¿por qué no le hablas a Cuchillo Sin Filo? A ti te escuchará.*

i) En el desfiladero, todos los indios están escondidos esperando hacer una emboscada a los soldados, que se estropea por el disparo de un guerrero joven. Mujer informa a Débora de lo que discuten entre sí los indios: "Están rabiosos porque quien hizo el primer disparo fue mi hijo".

j) En el fuerte Robinson, cuando los indios están encerrados a 10 grados bajo cero, el capitán Wessels entra a hablar con estos en inglés:

Capitán: *Tú, acércate-* señala al jefe Cuchillo Sin Filo *-Tú y tu pueblo os preparareis para volver a la reserva.*

Cuchillo Sin Filo: *Nunca volveremos.*

Capitán: *No tenéis otra alternativa.*



Cuchillo Sin Filo: *"Si intentas obligarnos, antes me mataré. Nunca volveremos.*

Capitán: *¿Quién habla aquí mi idioma, además de vuestro jefe?*

Mujer: *Yo.*

Capitán: *Pues dile a los tuyos que he intentado aplazar la orden...*

Mujer: (En perfecto geolecto inglés): *Ellos no volverán. La vida allí no es vida. Morirán aquí.*

k) Voz del narrador: *"Como guiados por el instinto de un animal herido, los cheyenes se reunieron a unos 2000 kilómetros de donde habían huido, en un lugar en las altas montañas de Dakota que ellos consideraban sagrado y al que llamaban en su lengua Refugio de la Victoria".*

l) Hay numerosos diálogos entre los indios. También encontramos cánticos en distintas situaciones, por ejemplo, cuando abandonan la reserva de Territorio Indio o en el fuerte Robinson cuando están encerrados. Los cheyenes en el interior del barracón en el que están prisioneros hablan entre sí en su lengua. La situación hace pensar que el jefe da la orden de atacar y se despide de su esposa.

Cuchillo Sin Filo: *"Cé té ise guá, na me lá, cipe uá"*

Mujer: *"Me hai"*

Cuchillo Sin Filo: *"Me hai"*.

m) En el parlamento del secretario del Interior con los jefes cheyenes en el Refugio de la Victoria.

Capitán Archer: *Pequeño Lobo, Cuchillo Sin Filo, os presento al señor Shurcht, uno de los jefes de nuestro gobierno en Washinton. (Al secretario) Los dos hablan nuestro idioma.*

Secretario: *Sé que cuantas promesas os fueron hechas han sido incumplidas después, pero yo no he venido a haceros promesas, os pido que obréis con astucia.*

Pequeño Lobo: *Todas las palabras de los vuestros son las mismas.*

n) El secretario del Interior reunido con los jefes cheyenes consiguen un acuerdo.

Cuchillo Sin Filo: *No tenemos...* (mira a Pequeño Lobo porque no sabe cómo se dice esa palabra en inglés).

Pequeño Lobo: *Tabaco. No hay tabaco para la pipa de la paz.*

ñ) Cuchillo Sin Filo, al llegar al norte de Nebraska, con el frío y el hambre decide ir al fuerte Robinson con los que quieran seguirlo de su tribu. Entonces pregunta a Débora en inglés:

*Si fuéramos al fuerte Robinson ¿querrías hablar por nosotros?*

Débora: *Sí, claro que sí.*

o) Cuchillo Sin Filo le dice a su hijo:

*Déjanos. Cuando Pequeño Lobo habla palabras de blanco son sólo para mis oídos.*

Y entonces Pequeño Lobo le habla del comportamiento incorrecto de su hijo con una de sus esposas.

p) Los tejanos se encuentran con dos indios que por señas les piden de comer y hablan en su idioma:

Tejano1:

*¡Mirad, verdaderos indios!*

Tejano2:

*Me gustaría ir pintarrajeado así.*

Tejano3: (Tartamudea y apenas se le entiende)

*¿Por qué no hablan en cristiano?*

## **nº7 –**

a) Referente a los tonos del discurso.

Soldado:

*Qué hablar más grosero tiene usted! ¿Habla así delante de su prometido?*

Srta. Lee:

*Pues debería oírme hablar en cheyen.*

b) Al comer:

Srta Lee:

*"Es jochica, serpiente".*

c) Jefe amerindio:

*Nosotros no queremos guerra. Tu pueblo me dar bandera y medalla de amistad. Ellos querer matar nuestro pueblo. Nosotros querer paz.*

## **nº8 –**

Encontramos numerosas manifestaciones de las lenguas indias, pero no aparecen en ningún momento subtítulos para conocer exactamente qué es lo que dicen. Unas veces, por el contexto se adivina qué pueden estar diciendo. Otras no.

En algunas ocasiones las palabras se dicen en geolecto indio primero, traduciéndolas el mismo personaje a continuación. Los ejemplos (a) y (b) son muestra de esta última situación.

a) Diálogo entre Mujer Arce y Morgan:

Mujer Arce:

*Su cá hua cá. ¿Por qué has vuelto? ¿Vienes en busca de algo?*

Morgan:

*¡Oh, sí, sí!*

b) Diálogo en geolecto inglés entre Nube Roja y algunos de sus guerreros con Morgan, el jefe de los manos amarillas, y su hijo:

Morgan:

*Nube Roja, él está aquí (El jefe de los manos amarillas) para pedirte ayuda. Sólo unos cuantos guerreros porque no tiene hombres suficientes para luchar.*

Nube Roja:

*Entonces que vayan a luchar sus mujeres. ¡A cuco papa guét! (Al decir esto en su lengua, todos sus guerreros ríen).*

c) Zenac, el jefe de los blancos, manda a su traductor lo que quiere comunicar a los indios, lo que evidencia la diversidad lingüística:

*Dile al jefe que se le recompensará generosamente por habernos ayudado. Y dile que reclamamos todos los arroyos y ensenadas del Castor y el territorio de las manos amarillas por derecho de descubrimiento, que compraremos las mujeres manos amarillas y las utilizaremos como esclavas, así que márcalas con una señal amarilla en la frente para distinguirlas de las indias ricks. Dile que él y sus ricks podrán vivir fuera del fuerte. Nos cuidaremos de ellos...*

d) Morgan llega al fuerte vestido a la moda francesa, imitada en toda la Europa decimonónica cosmopolita, al igual que su lengua:

Morgan:

*Mon Dieux! Bonjour, monsieur, coment ça va?*

Un francés le responde:

*Bonjour!*

e) En una habitación en el interior del fuerte una india manos amarillas se deja besar y abrazar por Zenac, y, cuando está confiado, le apuñala:

Zenac:

*¡Salvaje!*

India:

*¡Utsicha!*

Zenac:

*¡India asquerosa!*

India:

*¡Sschicá, sschicá!*

**nº9 –**

a) En una reunión de siux, al ver a John en el campamento (subtítulos):

*Si hay un blanco sólo sin miedo aquí, no se ha perdido... Quizás sea alguien que pueda hablar por todos los blancos que vendrán. Quizás con él podría hacerse algún tratado.*

b) Uno de los primeros contactos de John con los indios. La comunicación entre las dos lenguas diferentes se inicia gestualmente:

John:

*¡Bienvenidos. Hola. Venid, por favor, sentaos! (Imita a los búfalos).*

Siux 1:

(a los otros dos en su idioma): *Está loco.*

John:

*Tanka.*

Siux 2:

*Tantanka.*

John:

*Búfalo.*

Siux 2:

*Búf...(Intenta decir la palabra).*

c) Pájaro Guía pide a En Pie con el Puño Alzado que sea intérprete entre ellos y el hombre blanco ya que poseen muchas dificultades para comunicarse verbalmente:

Pájaro Guía:

*No hablo el idioma blanco y él no habla Lakota.*

En Pie con el Puño Alzado:

*Hace mucho que no hablo el idioma blanco. Ya no sé hablarlo... El idioma ha muerto para mí.*

Pájaro Guía:

*No te lo pido por mí sino por nuestro pueblo. Necesitamos saber cosas de los blancos. ¡Debes recordar!*

En Pie con el Puño Alzado:

*¡No puedo! (Se marcha).*

Mujer de Pájaro Guía:

*¿hablará el idioma blanco?*

Pájaro Guía:

*No quiere intentarlo.*

d) Se establece la confusión en la comunicación entre los siux y el hombre blanco.

Llegan al campamento de John unos indios con pieles:

Siux:

*Tantaka.*

John:

*No, no he visto ningún búfalo, lo siento. ¿Tenéis hambre?* (Gesticula para que lo entiendan).

Pero lo único que quieren es regalarle las pieles de búfalo.

e) John señala:

*Nuestra comunicación es lenta. Y el Impasible está tan frustrado como yo. La mayor parte de nuestro progreso se ha basado más en el fracaso que en el éxito. Me gustaría preguntar por la mujer que encontré en la pradera y saber si vive o no, pero parece un asunto demasiado delicado dadas nuestras limitaciones.*

f) John es invitado al poblado siux. En Pie con el Puño Alzado actúa de intérprete entre blancos e indios:

Pájaro Guía (A la intérprete):

*Dile que me alegro de verle.*

En Pie con el Puño Alzado (Dubitativa y pausada):

*Ho-la. Tú, aquí, bueno.*

John:

*¿Cómo os llamáis?*

En Pie con el Puño Alzado:

*Él es Pájaro Guía. Es hombre espiritual* (John repite el nombre.) *Eso. Refiriéndose a ella misma: Levantada.* (Hace gestos) *En Pie con... puño alto. Dan-var.*

g) Por la noche hay una fiesta india en el poblado y John llega corriendo y les interrumpe con el grito de: "*¡Búfalos!*", para anunciarles que los búfalos han llegado a la pradera. Van a atacarle, pero él exclama en siux: *itantaka!*, y entonces todos gritan de alegría.

h) Monólogo de John, que actúa como voz narrativa de la película:

*Me han ofrecido una vivienda para mí solo. Charlamos todos los días...*

i) Cuando los siux van a luchar contra los Pawnis, John quiere ir con ellos. En Pie con el Puño Alzado habla con él en su idioma:

En Pie con el Puño Alzado:

*Pájaro Guía quiere saber por qué tú deseando luchar contra los pawnis. Ellos nada han hecho a ti.*

John:

*Son enemigos de los siux.*

En Pie con el Puño Alzado:

*Dice que forma actuar guerrero siux diferente forma blanco. Te ruega a ti que cuides de su familia cuando se marche. John asiente y ella sigue: Dice que da las gracias a Quien Baila con los Lobos (y pronuncia el nombre en geolecto siux): Sumani tu tonka ohuachi.*

j) Lomo de Caballo a En Pie con el Puño Alzado:

*La gente está contenta por la forma en que ayudas a Bailando con Lobos a aprender (el idioma).*

k) Proceso de aprendizaje del geolecto siux por John, gracias a En Pie con el Puño Alzado. Ésta dice una frase en inglés y John tiene que traducirla al siux:

En Pie con el Puño Alzado: *La hierba crece en la pradera.*

John: *Peta ki obla ye...*

En Pie con el Puño Alzado: *Mal. Has dicho <<el fuego bebe en la pradera>>(Ríe)*

John: *¿Ah, sí? Bueno, no te burles.*

l) En Pie con el Puño Alzado a John:

*Aprendes el lacota muy deprisa.*

ll) John pregunta a En Pie con el Puño Alzado sobre el origen de su nombre, y ella se lo explica. Ambos están usando el inglés. Constatamos así que los nombres siux son de motivación no obscurecida, frente al de John:

*Yo era pequeña cuando vine a vivir con mi pueblo y me hicieron trabajar muy duro. (Habla sobre una chica que le tenía manía) Ella insultar a mí y a veces me... a... ma... pe... ¿me pegaba? Un día estaba llamando a mí cosas feas con su cara pegada a mi cara (...) Desde ese día ninguna volver a insultar. En otro momento, John al pensar en su nuevo nombre afirma: "En realidad nunca supe quién era John. Quizás el nombre mismo no tenía ningún significado, pero al oír mi nombre siux constantemente supe quién era yo en realidad.*

m) John afirma:

*El diario es importante. Las palabras del libro son como un rastro que puede seguir la gente. Habla de todo lo que ha supuesto mi vida aquí.*

ñ) Los soldados llegan al campamento abandonado hace tiempo por John. Éste ha ido a espiar, pero lo capturan. Va vestido como un indio. Le interrogan y maltratan. Matan a su caballo y hieren a su lobo. Destrozan su diario. En medio de la conversación, John cambia su lengua vernácula por la lacota:

Soldado:

*¡Un indio! Atrapadle, que no escape.*

Comandante:

*¿Habla nuestro idioma?*

Soldado:

*Te has vuelto indio ¿eh? ¡indio! (Tono despreciativo. Le pegan y encadenan). Comandante: ¿Por qué no lleva uniforme?. Tenemos órdenes de capturar al enemigo, recuperar la propiedad robada y rescatar a cautivos en incursiones hostiles.*

John:

*No son hostiles.*

Comandante:

*Ahora si nos guía hasta sus campamentos y nos sirve de intérprete su conducta será restaurada.*

John:

*¿Qué conducta?*

Comandante:

*Su conducta de traidor. ¿Está dispuesto a colaborar o no?*

Soldado:

*¡Hable de una vez!*

John: (Responde en lacota. Aparecen subtítulos):

*Soy Bailando con Lobos.*

Soldado:

*¿Qué es eso?*

John: (Continúa en lacota):

*No tengo nada que decirlos. No merece la pena hablarlos.*

## **nº10 y 11**

No se han encontrado.

## **nº12 –**

a) Nos encontramos ante dos diálogos en inglés entre el amerindio Nadie y el joven Blake. La manifestación lingüística de éste nos parece reveladora, porque nos indica que, aún usando el mismo código, la comunicación entre ambos no es satisfactoria, ya que Nadie aplica estructuras semánticas indias en la configuración de frases inglesas, lo que provoca la incomprensión de su interlocutor y su exasperación:

Nadie:

*Te siguen, William Blake.*

Blake:

*¿Ah, sí? ¿cómo lo sabes?, entonces ¿qué vamos a hacer?*

Nadie:

*El águila nunca perdió tanto tiempo como cuando quiso aprender del cuervo.*

En una ocasión posterior, Blake hace un comentario a Nadie y éste le responde:

*No puedes detener a las nubes construyendo un barco.*

Blake: (muy enfadado):

*¿Qué? ¿qué has dicho? Ya estoy hasta aquí de esa mierda india. No he entendido ni una palabra desde que te conocí, ¡ni una sola palabra!*

b) Nadie cuenta las vicisitudes de su vida, lo que nos informa de su bilingüismo:

*Me hicieron ir a la escuela del hombre blanco y fue allí donde descubrí en un libro las palabras que tú, William Blake, habías escrito. Eran palabras poderosas y me hablaron.*

c) En el filme aparecen algunas conversaciones en amerindio entre los personajes de esta raza. Entre Nadie y una india que retoza con él, entre los indios de un poblado y en los cantos que entona Nadie para sus ritos religiosos. Recogemos fonéticamente el saludo entre Nadie y el jefe de un poblado:

Nadie:

*Akú a i sá.*

Jefe:

*Kú a isá chi.*

#### **6.2.4. Manifestaciones lingüísticas de tópicos étnicos.**

##### **nº1 –**

a) Comerciante hablando con el coronel y con el capitán:

*Todos somos hijos de Dios y por lo tanto hermanos, incluso esos indios salvajes que están a mi cuidado.*

b) El Capitán York informa al coronel de que Cochise ha cruzado el río para entablar conversaciones de paz, y el jefe militar ordena arrestarlo por haber



entrado en territorio americano. Todo ha sido una estratagema para capturarlo. El capitán expresa su desacuerdo:

Capitán York:

*Yo le di mi palabra a Cochise. Nadie me hará pasar por un embustero.*

Coronel:

*¿Su palabra a un salvaje desarrapado, a un asesino, a un analfabeto sin civilizar que nada respeta? No puede hablarse de palabra de honor entre un oficial norteamericano y Cochise.*

Capitán:

*Por mi parte, sí.*

## **nº2 –**

a) El abogado Coolam pregunta a la abogado Orrie, representante de su cliente Lance:

*Si el Gobierno concede al indio sus tierras ¿puede garantizarme que vivirá en paz con sus vecinos, que no volverá al salvajismo?*

b) Lance Poole a su amigo también navajo:

*Posiblemente nos atacarán al anochecer. Dicen que no sabemos luchar de noche.*

c) Dick a Lance en el bar:

*Tienes una brillante cabellera, piel roja. Adornaría mi pistolera.*

## **nº3 –**

a) Un blanco pregunta a otro al ver a los amerindios llegando a esas tierras para cultivarlas:

*- ¿Es que los indios nos van a atacar?  
- Los indios se nos han instalado aquí. Esos salvajes no buscan cabelleras.  
Eso era antes.*

## **nº4 –**

a) El capitán afirma:

*Aquí hay una pandilla de asesinos con un montón de cabelleras.*

## **nº5 –**

a) En este breve diálogo encontramos una discriminación verbal sexista junto a un comportamiento estereotipado atribuido a los amerindios. Un miembro del tribunal a otro:

*- ¿No irán a dejar que las mujeres presencien el juicio?*

- (En tono humorístico) *¿Un caso tan picante? Intente impedirselo y le arrancarán el cuero cabelludo.*

b) Rolex hablando con el teniente repite un estereotipo racial:

*Ya sabe lo que dicen de nosotros (los negros), que tenemos siete vidas.*

#### **nº6 –**

a) Encontramos la voz del narrador sobre la ferocidad de los cheyenes, respondiendo a un tópico extendido que contribuye al racismo. La estrategia subyacente sería la conversión de la minoría étnica en una amenaza. Voz del narrador:

*Nadie preguntaba cuántos indios habían escapado. La palabra cheyen era suficiente.*

b) Con este ejemplo se corroboran las afirmaciones de Van Dijk acerca del poder de los medios comunicativos, la influencia que ejercen en la sociedad (se crea una situación de pánico sobre una posible invasión india) y los intereses que los mueven. El jefe redactor del periódico *New York Globe*, cansado de la misma versión de los hechos, increpa a sus redactores y aboga por una perspectiva alejada de los tópicos realizando una caracterización autoevaluadora del sector periodístico:

*Uno y otro y otro (tirando periódicos) ¡todos dicen lo mismo!: Salvajes sanguinarios andan sueltos, incendian, matan, violan mujeres blancas... ¡eso ya no es noticia! Cambiaremos de rumbo. Nosotros de ahora en adelante vamos a afligirnos por la suerte del noble piel roja. Así venderemos más periódicos.*

c) Encontramos un interesante diálogo acerca de los cheyenes. El capitán Tomas Archer, que es en la película uno de los defensores de los indios (gracias a él el senador les concede al final volver a sus tierras), compara a indios y blancos, y hace unas valoraciones negativas sobre aquellos, considerando mejor la conducta de los blancos. Estamos ante una estructura ideológica sustentadora del racismo. En el fondo, lo que el capitán está diciendo es que los indios son más salvajes que los blancos, más proclives desde su nacimiento a la violencia que ellos, porque para lo que en un indio es innato (violencia), en un blanco no se consigue sin la instrucción. Es decir, que ni siquiera los personajes que ayudan a los indios son ajenos a las creencias de la ideología dominante. Es obvio que un indio sea astuto y fiero en la guerra, incluso que en ese campo posea mayores destrezas que un blanco, pero no será más violento ni más ruin que lo sería un blanco para defender su vida.

Discusión entre el capitán Tomas y la maestra Deborah:

Tomas:

*¿Has visto alguna vez a un cheyen?*

Deborah:

*Pues claro que sí.*

Tomas:

*No, no los has visto. Sólo en las reservas indias y con una apariencia tan lastimosa como peces fuera del agua. Pero dales una oportunidad y verás a los más terribles guerreros del mundo. Para convertir a un blanco en soldado se necesita una guerrera azul, pero sin embargo, el cheyen es soldado desde el momento mismo en que nace. La guerra es su vida. Es fiero, astuto ... y más ruin que el pecado.*

c) En el fuerte Robinson, la maestra Débora, mientras cena con los oficiales, pregunta al capitán Wessels repitiendo una extendida opinión:

*Así que, capitán, usted no opina que el indio debería ser barrido de la faz de la tierra como animal salvaje.*

Capitán Scarlet:

*Oh, no, claro que no.*

Pero a continuación, al recibir la orden de que vuelvan a la reserva, los encierra y no les da de comer ni beber Aunque el capitán Archer protesta, el comandante alega:

*Capitán Archer, yo pienso como usted, pero una orden es una orden. Ellos (los superiores) me han dado una orden, iuna orden! Me opuse a una en cierta ocasión y no volveré a hacerlo.*

Nos encontramos ante la estrategia de la negación aparente que responde a la estructura: "yo no tengo nada en su contra, pero..." y, entonces, se presenta la objeción. En este caso la objeción consiste en transferir la responsabilidad a otros superiores.

e) En el encuentro final de los indios que han huido del fuerte Robinson y los soldados que los encuentran. Con ellos va el secretario del Interior:

Coronel: (Al secretario):

*¿Ve usted esos rifles? (Señalando al ejército preparado para atacar).*

Secretario:

*Pero no se hará nada hasta que no haya tenido la oportunidad de hablar a esos indios.*

Coronel:

*Esos indios no son personas civilizadas, señor secretario.*

f) Los tejanos van al *saloon* de Door City y hablan a quienes están allí:

Tejano 1:

*Señores, hemos tenido que vérnoslas con esos criminales al sureste de aquí, pero les hemos hecho morder el polvo.*

**nº7 –**

a) Soldado:

*Usted ya vio lo que hicieron, cortar cabelleras.*

Srta. Lee:

*¿Y quién les enseñó ese truco? ¡Los blancos!.*

b) Proceso de homogeneización simbólica:

El capitán arengando a su tropa:

*Recordad las siniestras atrocidades de esos bárbaros descreídos: asesinatos, violaciones, tortura, y cuando penséis en vuestros compañeros caídos y descuartizados, preguntaos ¿vamos a tener con ellos la misma compasión?*

c) Ruptura del tópico de salvadores que tradicionalmente se había asignado en el género a los soldados:

Srta. Lee: *"Nuestros bravos muchachos que vienen aquí a matar a unos indios que viven de verdad, que plantan sus fuertes en un país en el que no tienen derecho. Pues ¿qué quiere que hagan los indios, que permanezcan sentados...?"*

d) Ruptura del tópico del comportamiento salvaje de los amerindios:

Voz en off:

*El 29 de noviembre de 1864, una unidad de caballería de colorado compuesta por más de setecientos hombres atacó una pacífica aldea cheyen. Los indios enarbolaron la bandera blanca. A pesar de ello, la caballería atacó masacrando a quinientos indios de los que más de la mitad eran mujeres y niños. Se arrancaron más de cabelleras, se desmembraron cuerpos y se produjeron diversas violaciones.*

**nº8 –**

a) Zenac insulta a los indios cuando ve el fuerte acorralado y destruido aludiendo a dos de los elementos que generalmente son usados en las películas: su primitivismo y su condición religiosa:

*¡Asquerosos salvajes, cerdos paganos!*

b) Ruptura de la costumbre de escalpar cabelleras como si fuera un procedimiento exclusivamente indio. El jefe comerciante Zenac ordena a su secuaz Gryce seguir a Morgan, porque piensa que es el representante de alguna compañía comercial.

Zenac:

*Averigua cuántos hombres son. Luego enviaremos un grupo y le arrancaremos la cabellera.*

c) Ruptura del mismo tópico señalado en (b). El enunciado se pronuncia en inglés:

Gryce:

*¡Eh vosotros! (refiriéndose a dos de sus guerreros Ricks). Volved y decidle a Zenac que ese maldito inglés viaja sólo y que yo me basto para arrancarle la cabellera.*

### **nº 9 –**

a) Proceso de homogeneización simbólica. Conversación entre el teniente y el campesino Timons:

Teniente:

*¿Y los indios?*

Campesino:

*¿Los indios? ¡Malditos indios! Cuanto menos veas a esos bastardos mejor para ti. Son todos ladrones y pordioseros.*

b) Reflexión del protagonista:

*He tenido el primer contacto con un indio salvaje. Vino al fuerte e intentó llevarse mi caballo.*

c) Ruptura de los tópicos habituales:

*Nada de lo que me han contado de esta gente es correcto. No son en absoluto los espantajos que nos han hecho creer. Por el contrario, son huéspedes corteses y me agrada mucho su sentido familiar.*

**nº 10, 11 y 12 –** No se han registrado.

### **6.2.5. Otras manifestaciones lingüísticas de interés.**

#### **nº2-**

a) Se habla sobre la segregación llevada a cabo por la comunidad blanca. Lance traduce a Nube de trueno:

*Los bancos quieren aislarlos **como serpientes venenosas.***

#### **nº3 –**

a) Masai a Santos al sentirse traicionado:

Tienes el **corazón de una serpiente**. Algún día te mataré como a una de ellas. Y a tu hija también.

b) Maline a Masai:

Ahora no hay en ti más que odio. Eres **como el lobo que muerde sus propias heridas**.

Son interesantes estas manifestaciones lingüísticas en relación con el **vocabulario** que los amerindios de las distintas tribus que hemos analizado utilizan. Para el amerindio, ya siux, ya apache o comanche, ya de cualquiera de las numerosas tribus existentes, la naturaleza y la tierra son fundamentales. De ahí la amargura que les supuso abandonarlas para adoptar otros modos de vida que no les permitían este contacto con el ecosistema natural (amén, claro, de la escasez de recursos de las reservas y el no reconocimiento de sus derechos fundamentales). La lengua, como reflejo de la concepción de su universo cultural, recoge en su terminología esta manera de percibir el mundo utilizando sustantivos, adjetivos, verbos, comparaciones y metáforas pertenecientes a campos semánticos de la naturaleza, especialmente la fauna animal y sus comportamientos. Encontramos así nombres propios como *Pájaro Guía* para el chamán de la tribu, que es el que orienta a su pueblo en las decisiones importantes, *Diez Osos* para el jefe, significando su poder, *Caballo al Viento*, probablemente por su rapidez (película nº9), el jefe *Lobo Moteado* (película nº7), *Caballo* para el protagonista blanco adoptado por la tribu de los Manos Amarillas, *Cuervo* para el chamán de la tribu, *Mujer Arce* o *Estrella Lunar* (película nº8.) En todo caso siempre son nombres propios motivados, cuya motivación no está oscurecida y se manifiesta mediante el procedimiento de la descripción: el Jefe Nawyequi que significa "movimiento constante", cuya actitud es precisamente esa, la de ser nómada, lo que desencadena su búsqueda incesante por parte de los protagonistas (película nº4); "El que Baila con los Lobos" o "En Pie con el Puño Alzado", porque estos personajes se comportan o comportaron así en un determinado momento (película nº9); *Chebeché*, "el que habla alto sin decir nada" (película nº12). El mismo procedimiento encontramos tan solo en un personaje blanco, el protagonista del *film* nº9, que en cierto momento afirma:

*El Feroz, como yo lo llamo, parece un hombre duro (...) El Impasible es paciente y curioso. He llegado a la conclusión de que tiene cierto peso entre su gente.*

a) La señora Foss, al ver a Lusy vestida con pantalones, en tono de desaprobación:

*¿Cuándo se dará cuenta tu padre de que ya eres una señorita?*

b) El teniente a sus soldados en el lugar del crimen, donde se encuentra aún la chica golpeada, violada y estrangulada:

*Este no es lugar para niños ni para mujeres.*

c) El presidente del tribunal a uno de los soldados cuando el médico es convocado como testigo del caso:

*Acompañe a las señoras al vestíbulo.*

En las manifestaciones lingüísticas (b) y (c) las mujeres son consideradas como ciudadanos menores de edad a los que se debe tutelar. En el primer caso es cierto que el lugar del asesinato es inapropiado para niños, pero también lo es para cualquier persona, hombre o mujer, con un mínimo de sensibilidad. El segundo caso manifiesta de nuevo una evidente discriminación sexual. Estas conductas nos hacen suponer la existencia en los comportamientos lingüísticos de los grupos hombre/ mujer de sexolectos que en la película no se observan.

#### **nº8 –**

a) Diálogo entre Morgan y Zenac, jefe del fuerte, que evidencia que la conducta de este asesino se ampara bajo las leyes de un gobierno permisivo, próximo al racismo institucionalizado. Nos encontramos ante una denuncia a la política que llevó a cabo el presidente de los Estados Unidos de aquella época:

Zenac:

*¿Quién demonios es usted?*

Morgan:

*Querido amigo, estoy de inspección por el oeste. Al parecer su presidente... Jackson creo que se llama, considera que todo lo que hay al oeste de Missouri no tiene valor. En dos dólares creo que está valorado...*

Zenac:

*Esto es un puesto pacífico para traficar, no un fuerte. Somos amigos de los cazadores y de todos los indios.*

b) La incredulidad de los indios ante la creciente usurpación a lo suyo:

Morgan:

*El hombre blanco quiere vuestras tierras. ¡Se apoderará de ellas!*

Nube Roja:

*¿Cómo puede el hombre blanco poseer una roca, una montaña? ¿se puede poseer el corazón de un hombre?*

Morgan:

*Donde nace el sol fluyen los grandes ríos. He visto tierras y todo cuanto hay en ellas es propiedad del hombre blanco.*

Nube Roja:

*¡Tú mientes!*

c) Muestras del sacrolecto, de relevancia en este film:

Mujer Arce:

*Si el espíritu del mal se aleja, matará a nuestros enemigos y volveremos a la tierra sagrada (...) Debes olvidarte de ti mismo. Durante cuatro días y cuatro noches purifica tu cuerpo, busca tu alma; debes sufrir por el pueblo. Entonces volverás a nacer.*

Invocaciones diversas de Morgan:

*Lanzo mi voz a las cuatro esquinas del universo, a la tierra y al cielo y a todo lo que respira y crece en la tierra y vuela por encima de ella. Dentro de estas cosas vive tu espíritu. Envíame la luz para que pueda alcanzar el privilegio de la pipa sagrada y a través de ella encontrar la senda (...) Esto -eleva la pipa- es el centro del universo. Es un círculo sin principio ni fin y dentro de él encontrarás tu propio centro, donde no hay futuro ni pasado. El humo de la pipa sagrada mezclado con mi aliento ascenderá y se extenderá por el universo y se fundirá con el aliento del gran espíritu que me ha señalado el camino (...) ¡Oh, Guacantanca! He aquí un lugar sagrado en el cual estoy dispuesto a sufrir; ¡oh Gran Espíritu!, por el bien de este pueblo ofreceré mi sufrimiento.*

**nº12 –**

a) Muestra de sociolecto informal:

Conway Twill (refiriéndose al asesino Cole):

*Jodió a sus padres y después de matarlos los guisó y se los comió.*

b) Muestra de recursos figurativos:

Nadie:

*¿No sabes usar ese revólver?*

Blake:

*No muy bien.*

Nadie:

*Será el sustituto de tu lengua, y así tu poesía se escribirá con sangre.*

## **7. CONCLUSIONES.**

Una vez analizados los aspectos más relevantes propuestos para las películas de la muestra, estamos en condiciones de evaluar las hipótesis establecidas al comienzo de este trabajo. Esto nos conducirá, por una parte, a



observar el espacio que el discurso etno-racial tiene reservado en el género western, y, por otra, a comprobar en qué medida las lenguas de las minorías analizadas han sido representadas en dicho género:

Respecto a la **primera premisa** formulada, podemos afirmar que, efectivamente, con la aparición de las etnias se manifiesta el parámetro raza. Aunque los individuos de la comunidad etno-racial blanca no aparecen siempre de forma explícita como una mayoría (en nº1 o nº 10, por ejemplo), sí que, al menos, la encontramos implícitamente así: la comunidad blanca puede ser pequeña *ad hoc*, pero preocupa a las otras comunidades raciales, porque pueden venir más individuos. Con esta aclaración podemos afirmar que los blancos son considerados en el 100% de la muestra como el grupo mayoritario frente a otras comunidades etno-raciales que aparecen como grupos minoritarios. La minoría étnica más representada de la muestra es la correspondiente a los amerindios, seguida de la de los negros y la de los hispanos. Los europeos y asiáticos se encuentran en último lugar, con una presencia casi nula, aun cuando en la época en la que se sitúa la acción de las películas – década de los sesenta fundamentalmente- la inmigración europea y asiática fue significativa. Las referencias lingüísticas raciales (apartado 6.2.1) son señaladas mayoritariamente por los individuos de comunidades exgrupales. En menor medida se registran referencias autoevaluadoras, es decir, acerca del propio grupo. De entre las referencias heteroevaluadoras, más de un 60% resultan negativas, alrededor del 33% son neutrales, esto es, señalan la presencia de otra raza, pero sin valorarla positiva o negativamente, y sólo encontramos cerca de un 8% positivas. Estas manifestaciones negativas acerca de otros grupos raciales son proferidas en un 66'6% por el grupo mayoritario blanco frente a un 33'3% que son emitidas por grupos etno-raciales minoritarios. Vemos así que en los *westerns* la imagen negativa acerca del *otro*, entre los que encontramos los prejuicios y el racismo, no sólo son achacables a un sector exclusivo de la población, sino que se extiende a todos los grupos. En cuanto a las manifestaciones raciales proferidas por miembros del propio grupo, no se encuentra ninguna negativa, y las que aparecen son en su mayoría neutrales.

La **segunda hipótesis** acerca de las diversas estrategias racistas en el género queda ampliamente confirmada a través de las numerosas ejemplificaciones encontradas en las películas. Por una parte, la *temática* que rodea a las distintas comunidades minoritarias desde el punto de vista social es en

la mayor parte de las ocasiones de tipo problemático: estos individuos o colectivos son una amenaza para la seguridad de la comunidad blanca (nº1), (nº4), (nº7); causan conflictos a los blancos (nº2), (nº5), (nº8) y (nº9); son tan distintos de los blancos que es necesario mantenerlos apartados (nº3), (nº6). En definitiva, se les asocia con la criminalidad y/o el primitivismo. Los ejemplos manifiestan que el racismo surge no cuando existe un reconocimiento de diversidad cultural, sino cuando dicho reconocimiento afirma la desigualdad de esas culturas, porque el racismo es indisoluble del sentimiento de una superioridad basada en relaciones de dominación. Bien es cierto que en cada película en la que aparece este ambiente hostil general encontramos algún individuo que lucha contra estas ideas, pero imbuidos siempre en una sociedad eminentemente racista. Unas veces este racismo se manifiesta, siguiendo la terminología de M. Wieviorka (1992) como *infraracismo* o *racismo fragmentado*, esto es, que no aparece institucionalizado políticamente, sino que los actos racistas son abiertos, explícitos, aislados, llevados a cabo por pequeños grupos surgidos en circunstancias más o menos fortuitas o incluso por un solo individuo enajenado y obcecado que posee poder para llevar a cabo sus acciones. Aunque en un mismo filme ambos tipos de racismo suelen coexistir, este primer caso predomina en *Fort Apache* (nº1) con la figura del Coronel Thursday, en *Centauros del desierto* (nº4) con la actuación de Ethan, *Sargento negro* (nº5) con la actitud del fiscal o de algunos personajes testigos, *El gran combate* (nº6) con el comandante Scarlet, *Bailando con Lobos* (nº10) con el comportamiento de los soldados rasos al encontrar a los indios o *Dead Man* (nº12) en la figura del sacerdote comerciante. Es un tema recurrente en las películas del género con el que se ha pretendido ocultar y exculpar las verdaderas intenciones expansionistas de la colonización norteamericana, que utilizaron las manifestaciones racistas en pro de sus intereses políticos y económicos. En otras ocasiones este racismo sí que se manifiesta como político, es decir, es el Estado mismo quien se organiza de acuerdo con unas orientaciones racistas y desarrolla políticas y programas de exclusión, destrucción o de discriminación masiva. Nos encontramos aquí en el nivel más elevado de racismo. Este racismo legitima actos y prácticas que tal vez ya existían, pero que encuentran en él las condiciones favorables para su consolidación. El racismo no tiene en este caso por qué ser explícito- como ocurre en *La puerta del diablo* (nº2) con las prohibiciones y leyes contra los amerindios- ni necesita parecer intencionado. Está arraigado en prácticas rutinarias, en el funcionamiento de las

organizaciones, como una propiedad estructural del sistema. *Apache* (nº3) con la reclusión de los indios en las reservas, *El gran combate* (nº6) con los entresijos de los políticos en Washington, *Soldado Azul* (nº7) con la masacre ordenada por los mandos militares superiores o *La venganza de un hombre llamado caballo* (nº8) evidencian esta forma de racismo institucionalizado. El reconocimiento lingüístico de la diversidad etno-racial en las películas se ha expresado de muy diversas maneras, entre otras, las siguientes:

- En ocasiones mediante una designación y apelación discriminatoria de los miembros de las minorías etno- raciales por parte de individuos del exogrupo a través de la referencia racial y el tono negativo utilizado.
- Otras veces por una adjetivación peyorativa que se sustenta en los prejuicios.
- También mediante estructuras semánticas de contraste entre el exogrupo, presentado positivamente -por ejemplo, como civilizado- y el endogrupo, juzgado de forma negativa- como salvajes primitivos-, y por procesos de homogeneización simbólica. Una estructura semántica que con frecuencia hemos encontrado ha sido la *exculpación* ante situaciones de discriminación y violencia racista, práctica común en las películas analizadas que puede hacerse extensiva no sólo al género sino a cualquier tipo de discurso discriminatorio actual. En las películas del oeste analizadas se consigue mediante un **proceso de atenuación de la responsabilidad** o la **transferencia** de la misma a otros individuos: los soldados se limitan a obedecer las órdenes de sus superiores, bajo pena de consejo de guerra y ejecución. Los comandantes repiten con profusión que "una orden es una orden", y los superiores o los políticos o el presidente tampoco son los culpables directos, ya que a miles de kilómetros del problema parece que se diluye la responsabilidad: o no se han enterado de lo ocurrido, o no comprenden el delicado problema que, generalmente, ha sido provocado por un individuo loco o amargado. Y aunque la responsabilidad sea suya, en muchas ocasiones estos personajes no aparecen explícitamente, sino por referencias, por lo que la fatalidad se dibuja finalmente como chivo expiatorio de las situaciones discriminatorias, racistas o asesinas. En definitiva, sólo en la película nº6 aparece claramente explicitado -con la aparición del grupo de

los periodistas y los senadores- que son los intereses políticos y económicos de unas élites los que provocan o inducen a la tragedia de los amerindios, y el político de buenas intenciones no hace en definitiva sino dejar en buen lugar a un gobierno que en la realidad consintió en el aniquilamiento de una raza.

- Mediante procedimientos de estilo y retórica, como el uso de los pronombres demostrativos como marcadores de la distancia social o las pausas, vacilaciones y enmiendas.

No obstante, no podemos obviar que en la muestra hemos encontrado numerosos juicios (apartado 6.2.2.) acerca del comportamiento de las diferentes razas, que en casi un 50% son de carácter informativo acerca del grupo etno-racial amerindio: sus costumbres (2e, 2g, 5b, 7a, etc.), su amor por la naturaleza (2b, 2h) y, en estrecha relación con éste, la deportación como tragedia (3b, 3c, 6a etc), sus criterios diferentes a los blancos (8a), la condición del guerrero (3i, 5a) y su racismo (4b), lo que favorece el respeto y la comprensión a favor de esta raza. También las manifestaciones autoevaluadoras negativas llevadas a cabo por miembros de la comunidad mayoritaria blanca (3h, 5d, 9h, etc.) contribuyen a la denuncia de comportamientos discriminatorios sufridos por las minorías, al igual que los juicios heteroevaluadores positivos acerca del comportamiento de las minorías (2c, 7f, 10g, entre otros).

La **tercera hipótesis**, que hacía referencia a la no necesaria vinculación entre las etnias y la representación de lenguas que las acompañan, también queda satisfecha, aunque con precisiones. Un dato revelador es que en un 75% las películas han reflejado a sus minorías lingüísticamente. Sólo en un 25% de la muestra aparecen minorías étnicas que no usan su lengua, y de éstas, a veces tampoco se utiliza ninguna otra, entre otros motivos, porque hacen mero acto de presencia, siendo su aparición muy esquemática, de carácter ambiental. Son en las situaciones de contacto lingüístico donde comienzan las imprecisiones. Tan solo en un 8'3% encontramos subtítulos para las intervenciones de las minorías etno-raciales. La comprensión de estas lenguas se resuelve en el 91'6% restante con la intervención de personajes bilingües, ya naturales, ya del exogrupo, que traducen la lengua de la minoría, o queda a cargo de la propia intuición del espectador, que debe deducir los significados por el contexto. En todas estas situaciones nos movemos más en las hipótesis acerca de los fenómenos que podrían darse que en

los que realmente se expresan. La indefinición en el contacto interlingüístico es la tónica general de la muestra, que deja un amplio espacio para la especulación de los posibles fenómenos lingüísticos acaecidos.

La **cuarta hipótesis**, que incide en la evolución temporal del género al compás de una supuesta superación de estereotipos de los grupos étnicos minoritarios queda desmentida a raíz de los análisis establecidos a lo largo de este trabajo. Muestra de ello es *La puerta del diablo* (película nº2), de la década de los años cuarenta, en donde el tratamiento de la minoría amerindia no es nada prototípico, frente al maniqueísmo de *Soldado Azul* (película nº7), ya en la década de los setenta. O las dos últimas películas analizadas – por orden cronológico- en donde las minorías no son tratadas sino de refilón. No necesariamente la antigüedad de las películas del género corresponde a una esquematización de las minorías étnicas representadas.

Una vez revisadas todas las hipótesis planteadas al comienzo de estas páginas y a la luz de los análisis de los discursos realizados, confiamos en que nuestro artículo contribuya a la afirmación general -en sintonía con la línea de investigaciones llevadas a cabo por Van Dijk desde los años ochenta- de que son numerosas y diferentes las estrategias utilizadas en la construcción de los discursos discriminatorios etno-raciales, y que la lengua, pieza angular en la identidad cultural de las diferentes minorías, se constituye en el discurso como vehículo y reflejo de estructuras enraizadas en nuestra mente y en nuestro comportamiento adquirido.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Además de la básica mencionada en las notas a pie de página, hemos tenido en cuenta la siguiente:

- COMA, Javier. *Diccionario del western clásico*. Plaza & Janés. Barcelona, 1992.
- JIMÉNEZ CANO, José María. *Rendimiento textual de los análisis sociolingüísticos. Fundamentos teóricos. Programas*, nº15. C.E. P. de Albacete. Junio 1992.
- LÓPEZ MORALES, Humberto. *Métodos de investigación sociolingüística*. Colegio de España. Salamanca, 1974.
- MARTINELL GIFRE, Emma. *La comunicación entre españoles e indios: palabras y gestos*. Mapfre. Madrid, 1992.

- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco. *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Ariel, S.A, Barcelona 1998.
- MUÑOZ LICERAS, Juana. *La adquisición de las lenguas extranjeras*. (especialmente el capítulo 7). Visor. Madrid 1992.
- PORTER Miquel, GONZÁLEZ Palmira y CASANOVAS Ana. *Las Claves del Cine y otros medios audiovisuales*. Planeta. Barcelona, 1994. Págs 83-97.
- VAN DIJK, Teun, A. *Discurso, poder y discriminación*, en: <http://www.geocities.com/estudiscurso/>

---

<sup>1</sup> En *Racismo, discurso periodístico y didáctica de la lengua*. Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones. Almería.

<sup>2</sup> En su artículo "Lenguaje y raza: implicaciones para la teoría lingüística", de *Panorama de la Lingüística Moderna*, Tomo IV.

<sup>3</sup> En su obra *El espacio del racismo*. Paidós, Barcelona.

<sup>4</sup> El europarlamentario Furthermore manifestó el 26 de Enero del 2005 en el Parlamento europeo que el 27 de enero debería ser declarado Día de la Conmemoración del Holocausto Europeo y que el recuerdo del Holocausto y una educación reforzada en las escuelas "are vital components of the effort to make intolerance, discrimination and racism a thing of the past". Para más información sobre el tema recomiendo [http://europa-eu-un.org/articles/es/article\\_4275\\_es.htm](http://europa-eu-un.org/articles/es/article_4275_es.htm)

<sup>5</sup> En consonancia con la definición de racismo formulada por M.Wieviorka, el Parlamento Europeo en su *Resolución B4-0045/97 sobre el racismo, la xenofobia y el antisemitismo y sobre el Año Europeo contra el Racismo 1997* considera que "la noción de raza carece de todo fundamento científico, genético y antropológico, y que este concepto no puede por tanto alimentar las discriminaciones étnicas, nacionales, culturales o vinculadas al color de piel, ya que remite a la falsa idea de que existen 'razas' constituidas clasificadas jerárquicamente".

<sup>6</sup> El Parlamento Europeo en su *Resolución sobre el racismo, la xenofobia y el antisemitismo y sobre el Año Europeo contra el Racismo 1997*.

<sup>7</sup> El autor viene trabajando en esta línea desde los años ochenta, centrándose en los mensajes que reproduce el racismo, lo que le ha llevado a constataciones muy interesantes en obras como *Racism and the Press (1991)*, o *Elite, Discourse and Racism (1993)*. La obra a la hacemos alusión explícita es *Racismo y análisis crítico de los medios*. Paidós Comunicaciones, Barcelona.

<sup>8</sup> En su artículo "Bosquejo general para el comentario sociolingüístico de textos literarios" de *Estudios de Sociolingüística. Sincronía y Diacronía*. Vol I. Pilar Díez de Revenga y José M<sup>a</sup> Jiménez Cano (eds). Diego Marín, Murcia 1996.

<sup>9</sup> Estas fichas de comentario y resumen se han elaborado siguiendo especialmente las opiniones críticas de Carlos Aguilar en su *Guía del vídeo- cine*. Cátedra. Madrid, 2000. Puede que el lector, al consultar otras fuentes, encuentre un año de producción diferente. Esto es debido a que la producción suele durar más de uno, y que generalmente, no coinciden con las fechas de estreno. También se pueden encontrar oscilaciones acerca de la duración de las películas según los criterios que se utilicen.

<sup>10</sup> En su apartado 3, *Nivel Macroestructural. Semiología del texto fílmico*.

<sup>11</sup> Las fuentes principales para elaborar este apartado teórico han sido las enciclopedias Salvat del Séptimo Arte Tomo VI (1980) y Larousse Tomo X (1972).

<sup>12</sup> En su artículo *Historia y leyenda en el western cinematográfico: el mito y su reverso*, publicado en las *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Vol. III. Túa Blesa (ed.). Zaragoza.

<sup>13</sup> En su interesantísimo estudio *Sí, bwana. Los indígenas según el cine occidental*. Alianza Editorial, Madrid.

<sup>xiv</sup> Imágenes de las diferentes carátulas de las películas comentadas pueden encontrarse en las páginas web: <http://cineclásico.com> y <http://cinemania.com> .