

Los inmigrantes vascos a los ojos de Hollywood: de buenos pastores a terroristas islámicos (1916-2024)

Oscar Alvarez-Gila
Universidad del País Vasco

WORKSHOP: DINÁMICAS TRANSNACIONALES MIGRATORIAS: ESPAÑA/MUNDO
ÁRABE/LATINOAMÉRICA

Se cumplen por estas fechas los primeros cien años de la aparición, al menos según nuestros registros actuales, del primer personaje definido como “vasco” en una película producida, dirigida y filmada en los Estados Unidos. A mediados de 1916, la Dudley Motion Company de Los Ángeles, California, estrenaba la película *The Land Just Over Yonder*, dirigida por Julius Frankenburg y rodada en escenarios naturales en Arizona¹. Eran todavía los tiempos del cine mudo, en un momento en el que el luego conocido como “Séptimo Arte” todavía no había alcanzado tal categoría y seguía debatiéndose entre el menosprecio de quienes lo consideraban un mero divertimento de feria, y los primeros empresarios que habían atisbado el enorme potencial de difusión comercial de las historias recogidas en celuloide. Basado en una narración corta publicada varios años antes por el prolífico autor de novelas “del Oeste” Peter B. Kyne, en el elenco de actores/personajes que participaban en la película -lamentablemente hoy perdida- se encontraba el personaje llevado a la pantalla por Sidney Lang²: un pastor identificado en la historia original con el muy francés nombre de Loustau, pero que en su paso al cine quedó identificado, simplemente, como “A Basque Sheepherder”.

Esta temprana aparición adelantaba ya muchos de los rasgos que condicionaron, durante cerca de siete décadas, el modo en el que la industria de Hollywood mostró a los vascos en su representación cinematográfica: un extraño pueblo de pastores de ovejas, extranjeros que se integraban en las tramas de los filmes americanos como personajes secundarios, como si fueran meros elementos del paisaje, y casi exclusivamente en películas vinculadas al que podemos considerar el más estadounidense de los géneros creados ya desde los inicios de la industria: el *Western*. Durante casi tres cuartos de siglo, los vascos que atrajeron la mirada de guionistas y directores de Hollywood, primero en la gran pantalla, y ya desde la década de 1950, en su salto a la televisión, quedaron relegados casi exclusivamente a esta categoría: si había algo que definía lo que era un vasco a través del prisma de las cámaras, era su íntima

¹<http://www.imdb.com/title/tt0163042/>

²No tenemos más noticias sobre quién era este actor, dado que en su ficha en IMDB solo se indica su participación en esta película. <http://www.imdb.com/name/nm0485911/>

vinculación con las ovejas. “The Basques, they've got a sheep in the blood”, resumía del modo más explícito y gráfico posible el personaje de Gino (Anthony Quinn), el dueño de un rancho de ovejas en Gardneville, Nevada, cuando explicaba a su recién casada esposa Gioia (Ana Magnani) el motivo por el que había elegido al vasco Bene (Tony Franciosa) como su mano derecha para llevar su negocio, en la película *Wild is the Wind* (1957, Paramount Pictures; dir.: George Cukor)³. Una idea similar expresaba, por su parte, en otra producción de ese mismo año (el capítulo “The Lynching” de la teleserie *Tales of Wells Fargo*, NBC; dir.: Allen H. Miner)⁴ uno de esos pastores vascos, Pablo (Frank DeKova) que declaraba orgulloso que “we (the Basques) are the best sheepherders in the world”.

Y así fue, por lo tanto, durante mucho tiempo. Si bien tímidamente ya hubo algunas películas tempranas en las que los personajes vascos representados en la pantalla escapaban, al menos, del estereotipo del pastor, no sería de hecho hasta bien entrada la década de 1980 que un segundo estereotipo viniera a reemplazarlo de un modo progresivo. Pero no nos adelantemos. Volvamos al vasco pastor de los inicios, y comencemos por preguntarnos: ¿por qué fue esto así? ¿Cuál fue el origen de esta identificación?

En la base se halla, como siempre, la historia. En este caso, la particular historia de los vascos que llegaron, desde la década de 1850, a asentarse en los estados del oeste de Estados Unidos, y que acabaron con el paso del tiempo por especializarse en el negocio ovejero. Estudios históricos, recopilaciones biográficas y la propia memoria de los actuales vasco-americanos se centran en la referencia fundamental del esforzado trabajo del pastor en las inmensas soledades americanas, y del modo en el que este particular nicho económico se convertiría en la puerta de entrada, individual y colectiva, de muchos vascos hacia el sueño americano.

En todo caso, lo cierto es que, durante varias décadas, el cine de Hollywood no pretendió en modo alguno hacer ningún tipo de reflexión sobre lo que significaba ser vasco, es decir, sobre el modo en el que Euskal Herria y sus habitantes se colocaban en el mapa geográfico y mental del público que iría a ver las películas que salían de sus factorías. Con pocas, aunque súmamente interesantes excepciones, tales como el film *Too Many Kisses* (1925, Lasky Corp.–Paramount; dir.: Paul Sloane)⁵, o ya en los comienzos del cine sonoro

³<http://www.imdb.com/title/tt0051193/>

⁴<http://www.imdb.com/title/tt0717249/>

⁵<http://www.imdb.com/title/tt0016439/> Esta película es interesante por dos motivos. El primero, porque aún siendo un film mudo, es la primera y única película en la que Harpo Marx habla en pantalla (es decir, tiene un diálogo que aparece impresionado en carteles). El segundo, porque la trama del film se sitúa en un pueblo del País Vasco, reconstruido en un set de Hollywood (con un “Hotel Euzkalduna” presidiendo la plaza), y

Their Mad Moment (1931, Fox; dir.: Chandler Sprague)⁶, lo cierto es que los personajes vascos que aparecen en la pantalla, casi siempre en roles secundarios, lo hacen básicamente por casualidad. Pura y simple casualidad. Un rasgo que caracteriza a todas las películas “con vascos” que hemos localizado a lo largo de las décadas de 1910, 1920 y 1930 en Hollywood es que, en su origen, son adaptaciones de textos previamente existentes (novelas, cuentos o relatos cortos, por lo general publicados en forma de *dime novels* o en forma de folletín en revistas y otras publicaciones periódicas). Y todos ellos, como ya hemos señalado, ambientados en el salvaje Oeste. De hecho, dos son los nombres de sendos novelistas que acaparan buena parte de los guiones, originales o adaptados, firmados durante este periodo, en los que fueron representados pastores vascos: Peter B. Kyne (1880-1957) y Harry Sinclair Drago (1888-1979). Ambos comenzaron su carrera como novelistas de gran éxito popular, éxito que acabaría por atraerlos hacia la naciente industria cinematográfica.

El primero consiguió hacerse un nombre como novelista con la publicación de *The Three Godfathers* (1913), y pronto fue llamado por los estudios cinematográficos, que adaptarían sus relatos en más de 100 filmes. Kyne, natural de San Francisco, era un buen conocedor de la región que bordea la antigua ruta que comunicaba Salt Lake City con su ciudad natal, incluyendo porciones de Utah, el sur de Idaho y Oregon, y el norte de Nevada y California. Son estos territorios el lugar en los que se desarrollaban preferentemente las tramas de sus relatos, y -por una extraña coincidencia- es también una de las zonas del oeste americano en las que más se concentró la inmigración vasca. No es de extrañar, por lo tanto, que entre la miríada de personajes prototípicos que jalonaban sus novelas y cuentos, los pastores vascos se encontraran al mismo nivel que los pioneros en sus carretas, los trabajadores en el tendido del ferrocarril, los indios en sus reservas, los vaqueros en sus ranchos, y otros grupos exóticos como los lavanderos chinos en los centros urbanos o los leñadores en los bosques de secuoyas. De este modo, siguiendo la senda del innominado pastor vasco de *The Land Just Over Yonder*, un buen número de las adaptaciones de sus novelas incluyeron más vascos, todos ellos sin excepción, como no podía ser menos, pastores: el pastor Lossolet (en la obra original “The Basque Loustalot”) en *The Pride of Palomar*

sus protagonistas, a excepción del joven americano al que un *love affair* ha llevado a Europa en pos de una bella joven, son vascos, y actúan, visten y se comportan a la mandera euskaldun, comenzando por el uso de los trajes folklóricos, con una notable fidelidad en su reproducción.

⁶<http://www.imdb.com/title/tt0022476/> Al igual que el anterior ejemplo, esta película también está ambientada en Euskal Herria, en concreto en dos localizaciones precisas: el puerto turístico de Biarritz y un innominado pueblo vasco tradicional “en las montañas”.

(1922, Cosmopolitan Productions; dir.: Frank Borzage)⁷; varios pastores vascos sin nombre en *The Enchanted Hill* (1926, Paramount; dir.: Irvin Willat)⁸; o el “Basque Landowner” que aparecía fugazmente en *The Valley of the Giants* (1938, Warner Bros.; dir. William Keighley)⁹.

Harry S. Drago fue, en cuanto a la parte de su producción que se refiere a los vascos, menos prolífico, quizá porque el grueso de sus relatos ficcionados se vinculaban más a las regiones del sudoeste americano¹⁰. En todo caso, tiene la relevancia de ser el autor y guionista-adaptador de la primera película protagonizada, como personajes principales, por vascos inmigrantes en el Oeste: *Whispering Sage* (1927, Fox; dir.: Scott R. Dunlap)¹¹. Como las anteriores, se basaba en una novela publicada pocos años antes, firmada por él mismo y Joseph Noël. Ambientada en el norte de Nevada, en un triángulo delimitado por Winnemucca, McDermitt y Denio, relataba las enconadas luchas desatadas entre dos grupos, los mineros anglos y los pastores vascos, por el control de uno de los recursos más escasos de la región: el agua. El carácter vasco de los pastores, además, no se trataba aquí de un elemento accesorio, sino de un rasgo central de la trama y la caracterización de los personajes y su comportamiento. Incluso los apellidos con los que identifica a los personajes vascos (el patriarca José Arrascada -transmutado en la película su apellido en Arrastrade-, su hija Mercedes, o el mayoral Esteban Bengoa), responden a una antroponimia euskaldún claramente identificable y con raíces precisas y reales en la zona¹². Todavía no hemos tenido ocasión de localizar una copia de esta película, si bien contamos con la novela original y el guión adaptado, que nos permiten hacernos una idea muy aproximada de su contenido. Sería realmente interesante que pudiéramos tener la oportunidad de recuperar este film, porque a buen seguro nos ofrecería elementos muy significativos para entender cómo eran percibidos los vascos -y cómo se transmitió su imagen- por parte de sus nuevos vecinos americanos.

No obstante, la ecuación que ligaba vascos y pastores trascendió, incluso, a otros filmes en los que dicha vinculación, sin ser explícita, sí se puede percibir de un modo bastante aproximado. Si bien no todos los pastores de ovejas en el Oeste americano fueron vascos, se puede apreciar cómo progresivamente hubo películas que fueron introduciendo elementos (visuales, representativos, o incluso -en fechas más tardías- sonoros) que nos ponen en la pista

⁷<http://www.imdb.com/title/tt0013511/>

⁸<http://www.imdb.com/title/tt0016823/>

⁹<http://www.imdb.com/title/tt0030925/>

¹⁰http://library.syr.edu/digital/guides/d/drago_hs.htm

¹¹<http://www.imdb.com/title/tt0018569/>

¹²La familia vasca Arrascada, de hecho, estaba asentada en el condado de Elko, Nevada desde comienzos del siglo XX. Véase entre otros: <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=78630630>
<http://www.euskonews.com/0255zbk/kosmo25501.html>

de un origen, aunque remoto, vasco. No solo porque, como ocurriera en *The Iron Horse* (1924, Fox; dir.: John Ford)¹³, se recurriera a un auténtico pastor vasco y su rebaño para la toma inicial que abre la película¹⁴; en otros varios filmes se introdujeron elementos mediante los que apreciamos que los guionistas tenían una cierta idea, quizá no muy precisa pero en todo caso existente, de las especificidades del negocio ovejero en aquellos estados del oeste donde estaban asentados los vascos, y en los que estos estaban ejerciendo un monopolio *de facto* del oficio y el negocio. Uno de esos elementos es, por ejemplo, la onomástica: otorgar nombres (y sobre todo apellidos) típicamente franceses o españoles a pastores representados en películas cuyo argumento se desarrollaba en los montes de Idaho o los desiertos de Nevada, venía en cierto modo a reconocer implícitamente la presencia de los vascos: vascos que, más allá de su identificación étnica, venían marcados en su presencia social por su nacionalidad política de procedencia. Los guionistas conocían, de algún modo, que los pastores solían ser franceses o españoles atendiendo a su pasaporte; y de este modo, los personajes a los que introducían en los roles de pastores se acomodaban a los rasgos estereotipados comúnmente aceptados de lo francés o lo español. Pastores como Pierre LaPlant (Francis McDonald) en *Call of the Wilderness* (también conocido como *Trailing the Killer*; 1932, Zeidman Prod.; dir.: Herman C. Raymaker)¹⁵ o Marie Valerie (Neva Gerber) en *Thundering Thompson* (1929, Morris R. Schlank Prod.; dir.: Ben F. Wilson)¹⁶, sin ser presentados abiertamente como vascos, sí que reflejaban a través la elección de su nacionalidad francesa por los guionistas un reconocimiento a la existencia y predominio de los vascos en la industria ovejera. De hecho, estos usos onomásticos tendrían una notable persistencia y continuidad en décadas posteriores: incluso cuando los personajes eran ya presentados específicamente como vascos en la pantalla, seguían portando nombres que, más que acercarse al prototipo del “sonoro apellido que denote los orígenes”¹⁷, los vinculaban a la centralidad del estereotipo definido de lo español o lo francés. Así ocurría, por ejemplo, con la muy española onomástica de la familia de pastores vascos de apellido Zamora (Manuel y

¹³<http://www.imdb.com/title/tt0015016/>

¹⁴Así relata Scott Eyman en su obra *Print the Legend: The Life and Time of John Ford* (New York, Simon&Schuster, 2015, p. 66) la participación de un pastor vasco en la filmación de *The Iron Horse*: “For the opening scenes of the picture, Lincoln (played by Charles Edward Bull, a Reno judge) talks to the children who grow up to become O'Brien and Madge Bellamy. In the background appeared a Basque shepherd with several hundred head of sheep. 'We've got to get this in the picture,' Ford ordered. 'Run out there and stop the sheep herder.' As propman Lefty Hough didn't speak Basque, he had to come up with another alternative. He quickly ran over to his prop box, put on a sheriff's badge, and ordered the shepherd to halt while they made some shots of the herd”.

¹⁵<http://www.imdb.com/title/tt0023616/>

¹⁶<http://www.imdb.com/title/tt0020500/>

¹⁷Como afirmaba Pierre Lhande en su conocida obra de 1910, *L'émigration basque*.

Bernabé, los hijos, y Estaban [sic] el padre), cuyas vicisitudes constituirían la base del argumento del capítulo “The Estaban Zamora Story” de la teleserie *Wagon Train* (1959, NBC, dir. Bretteville Dunnington)¹⁸; o de los pelotaris Queipo, Ramos y Largo, del Jai Alai de Miami, en el capítulo “Peace, Pity, Pardon” de *Route 66* (1963, CBS; dir.: Robert E. Miller)¹⁹. Los casos se acumularían en décadas y ejemplos sucesivos, aunque uno de los casos más interesantes de esta práctica se halla en la película *Thunder in the Sun* (1959, Seven Arts-Carrollton Prod.; dir.: Russell Rouse)²⁰. En este film, que durante mucho tiempo consideramos el primero cuya trama argumental y sus protagonistas principales giraban en torno a la inmigración vasca en América, presenta a un grupo de vasco-franceses en su viaje desde Missouri a California. En una interesante manera de resolver el hecho de que los vascos, como dicen las enciclopedias, sean un pueblo a caballo entre España y Francia, los guionistas los convierten en una mezcla de los rasgos culturales atribuidos a españoles y franceses: hablan francés pero bailan flamenco, y sus nombres portan combinaciones improbables de nombre español y apellido francés: Pepe Dauphin, Fernando Christophe...

La aparición del cine sonoro, pero sobre todo el hiato en la evolución de los géneros cinematográficos ocasionado por la Segunda Guerra Mundial -que dio preferencia a una cinematografía patriótica y bélica, frenando la producción de los géneros hasta entonces más populares-, traería una serie de cambios en el modo en el que se representaría a los vascos, ya en la década de 1950²¹. No porque los vascos dejaran de ser pastores: al contrario, aunque existen algunas películas en las que no se menciona en ningún momento a las ovejas cuando se trata de caracterizarlos, estas no dejan de ser meras excepciones. Pero ya no eran americanos como los otros, sino que los guionistas y productores habían iniciado una carrera por convertir a los vascos en una construcción étnica, con sus rasgos particulares que permitieran identificarlos y encasillarlos, del mismo modo que con anterioridad se había comenzado a hacer con otros grupos inmigrantes más visibles -por numerosos-, tales como los irlandeses, los italianos, o incluso los mexicanos.

¹⁸<http://www.imdb.com/title/tt0743113/>

¹⁹<http://www.imdb.com/title/tt0690477/>

²⁰<http://www.imdb.com/title/tt0053359/>

²¹No hemos de olvidar, además, la propia evolución de la sociedad americana y su reflejo en la producción cinematográfica, en un momento (la década de 1950) en el que se desarrolló el conocido como “Roots Movement”, que básicamente venía a reivindicar la persistencia y el orgullo de los rasgos étnicos heredados de los antepasados inmigrantes, y que en generaciones anteriores se habían creído superados por la nueva identidad americana surgida del *melting-pot*. Fue este el momento en muchos americanos comenzaron a presentarse con *hyphenated identities*, en las que añadían a su condición de americanos sus orígenes étnicos. Hollywood respondió a esta nueva percepción social de las identidades con la producción de películas dirigidas a colectivos étnicos específicos, y haciendo visibles en sus películas personajes de una clara y distinguible afiliación étnica u origen nacional.

¿Cuáles fueron los elementos que integrarían esta construcción? Básicamente, dos. El primero venía dado por la vestimenta. Si los vascos eran invisibles en la pantalla en las décadas anteriores (es decir, que los actores que los representaban no tenían rasgos en su apariencia exterior que permitiera una identificación rápida de su encasillamiento étnico), a partir de la década de 1950 sucedería todo lo contrario. Aunque ya habían existido algunos ejemplos anteriores, como los vascos de *Two Many Kisses* de 1924, o, por ejemplo, el maletero que recibía a Marlene Dietrich en la estación de tren de San Sebastián en *Desire* (1936, Paramount; dir.: Ernst Lubich)²², en el grueso de las películas analizadas los vascos no portaban ninguna prenda u otro aditamento “étnico” en su modo de vestir que sirviera para delatar, de un modo u otro, su origen. Pero una de las más conocidas -y por ello mismo, tanto más impactante para el público como influenciadora para la propia industria posterior- fue la versión de 1953 de *Titanic* (20th Century Fox; dir.: Jean Negulesco)²³. En un momento de la trama, el protagonista principal, Mr. Sturges, que se ve en la obligación de conseguir un pasaje para el viaje inaugural del infortunado transatlántico, convence al marido, padre y patriarca²⁴ de una familia de emigrantes vascos (los Uzcadum o Uzcudum, según la fuente) que van en tercera clase hacia el puerto de Nueva York²⁵. En este caso, además, no hay ninguna confusión sobre su origen: “Are you Spanish?”, es la primera pregunta que les lanza Sturges cuando traba contacto con ellos en la fila para embarcarse; a lo que Mr. Uzcudum, el padre, le responde “We are Basques”²⁶. Y, desde luego, no podían negar que lo eran: de los pies a la cabeza, su vestimenta recogía todos los elementos típicos que componen el traje tradicional vasco, hoy reducido a elemento folklórico, y muy en especial la típica *txapela*, que se convertiría desde ese momento en aditamento indispensable de todo personaje vasco llevado a la pantalla, fuera de cine o de televisión. Leonard Nimoy, por ejemplo, al

²²<http://www.imdb.com/title/tt0027515/>

²³<http://www.imdb.com/title/tt0046435/>

²⁴Lo de “patriarca” no es un invento poético mío, sino que se halla en cierto modo implícito en el modo en el que se refleja a esta familia vasca en la película, definida en un momento por el propio Sturges como “tribu”.

²⁵Incidentalmente, conviene resaltar que no son pastores, sino que se dirigen a California a plantar viñas, como los protagonistas de *Thunder in the Sun* de unos años más tarde. Son estas las dos únicas referencias cinematográficas que hemos encontrado en las que los vasco-americanos están vinculados, no a la industria ovejera, sino a los viñedos. Si bien contamos con algunas hipótesis de trabajo, aún no hemos podido dilucidar con seguridad el origen de esta identificación, que en principio parece romper con la imagen más generalizada del vasco-americano como pastor de ovejas.

²⁶De hecho, en el guión original, que se conserva en la biblioteca de la University of California Los Angeles, Performing Arts Special Collections, esta parte específica del diálogo pone en boca de Uzcudum la respuesta “No, We're Basques”. No es necesario destacar aquí las implicaciones que la introducción de esa primera palabra, “no”, tendría para entender el modo en el que se presenta la identidad vasca en su relación con la española. En todo caso, este aspecto sobrepasa el objeto de este trabajo, y además, en el registro de sonido original de la película, tal como fue estrenado en inglés, no apreciamos que se haya incluido ese “no” del guión.

impersonarse en la figura del pastor Bernabé Zamora en el capítulo ya mencionado de *Wagon Train*, portaba lo que podemos considerar el equipo completo del traje folklórico vasco auténtico: a la *txapela* se le sumaba el pañuelo al cuello, la chaqueta sin mangas, el *gerriko* en la cintura, y un calzado que recordaba, en cierto modo, a las abarcas. Algo parecido ocurría en el último episodio de otra teleserie mítica del género del western, *Gunsmoke*. En su capítulo “Manolo” (1975, CBS; dir.: Gunnar Hellström)²⁷, Robert Urich se introducía en un conjunto similar de vestiduras para ejercer de Manolo Etchahoun, un pastor vasco obligado a pelear contra su padre y ranchero Alejo en una suerte de rito de pasaje a la vida adulta, supuestamente tradicional en su tierra de origen²⁸.

Pero no solo el vestido hace al vasco: aunque sea uno de los rasgos visibles, no es el más importante a la hora de construir un estereotipo. En las representaciones étnicas más habituales se le antepone otros elementos ligados entre sí: la raza y el idioma. En el cine, ambos elementos vienen determinados por la selección de los actores elegidos para dar vida en la pantalla a los diferentes personajes. Y en el caso de los vascos, la balanza comenzaría a escorarse, lenta y pausadamente, pero de un modo progresivo, hacia la identificación de los vascos con (o mejor deberíamos decir inclusión en) el gran grupo de los latinos. O, mejor dicho, de los *Spanish*, pero entendiendo esta palabra del modo en que más directamente lo hace un habitante de California: no mirando hacia las tierras de la península Ibérica en la lejana Europa, sino dirigiéndose apenas unas millas al sur, al otro lado de la frontera con México. Mayor presencia adquiriría, por el contrario, el uso de otros elementos sonoros de inmediato reconocimiento, tales como el lenguaje utilizado por los personajes vascos cuando no hablaban inglés (que solía ser el castellano en sus diversas variantes fonéticas), o en otras ocasiones la música, sobre todo en los momentos en los que se introducía a los personajes, y que solían mostrarse invariablemente a través de música incidental con mezclas de aires mexicanos y andaluces, indefinidos en su identificación precisa, pero claros en la genérica como referenciados al mundo hispano²⁹.

²⁷<http://www.imdb.com/title/tt0594239/>

²⁸Este capítulo, además, recoge algunos otros elementos ya mencionados, como por ejemplo el uso de nombres propios en castellano junto con unos apellidos que, por su grafía, parecerían denotar un origen al norte de la frontera franco-española, si bien esto no queda claro en la obra. En todo caso, las referencias confundidas tampoco acaban aquí, ya que si bien los vascos (y vascas) representados en el capítulo tienen una vestimenta que responde de un modo casi totalmente perfecto al traje folklórico vasco, en cambio su música y danzas se vinculan al flamenco y los aires vagamente andaluces.

²⁹Se trata éste de un aspecto que todavía no hemos entrado a analizar, si bien es posible presentar algunos ejemplos en esta línea. El caso más evidente puede ser el de *Thunder in the Sun*, que es especialmente significativa debido a que su argumento está directamente vinculado a la identidad vasca de los personajes principales. En una de las escenas iniciales, cuando los vascos llevan a su campamento al único protagonista no vasco del film, el guía Jon Bennet (Jeff Chandler), se encuentra con una pareja de vascos ejecutando una

El mismo personaje de Mr. Uzcudum³⁰ es buen ejemplo de esta “latinización” del estereotipo del vasco: el actor elegido para representarlo fue Salvador Bázquez, un conocido actor mexicano (nacido en el estado de Chihuahua en 1904) que tuvo una larga trayectoria en Hollywood especializado en papeles de mexicano o de hispano, tanto en roles secundarios como algunos protagonistas³¹. De hecho, si bien en la única escena en la que aparece junto con su familia en esta película desarrollan un diálogo en euskera (el primero incluido en un film de ficción, y además de un notable verismo³²), también es cierto que apenas unos segundos antes, hablando informalmente con sus hijos, se dirigía a ellos en un castellano de inconfundible acento mexicano. En años posteriores se intensifica la progresiva identificación entre lo vasco y lo hispano, o latino, por diversos medios. En las décadas 1960 y 1970 se consolida, por ejemplo, la tendencia a reservar los papeles de vascos a actores de origen hispano, y aunque son muchas las excepciones, lo cierto es que según se avanza en el tiempo tales excepciones se hacen mucho más escasas. Los ecos de los pastores *vasco/mexicanos* se alargarían en el tiempo y llegarían incluso a un territorio tan alejado como Alaska, en el episodio titulado *Ill Wind* de la teleserie “Northern Exposure” (1993, Universal Television;

danza flamenca, incluyendo el acompañamiento de castañuelas y la ejecución de un zapateado. El motivo de la inclusión de esta danza se debió al intento de los productores de otorgar una mayor veracidad a la representación de los vascos, incluyendo lo que suponían que era su música tradicional (en realidad, española, o mejor dicho, de las regiones del sur de España). Para ello se contrató a Pedro de Córdoba (Pedro Liaño Gil), un bailarín y coreógrafo de flamenco, conocido como “el Picasso de la danza” española, que tras su exilio en la Guerra Civil desarrolló una exitosa carrera en Europa y Estados Unidos (“Necrológica: Pedro de Córdoba”, *El Periódico de Cataluña*, Barcelona, 29 de agosto de 2000, p. 53).

³⁰En todo caso, la selección de este apellido refleja un ejercicio por parte de los guionistas por hacer más creíble el origen vasco de la familia, al vincularla mediante una referencia directa con el que había sido, posiblemente, el vasco más universalmente conocido y reconocido en la primera mitad del siglo XX: el boxeador Paulino Uzcudun.

³¹Como se aprecia en su ficha filmográfica en el Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/name/nm0046812/>

³²Puede afirmarse sin duda alguna que el diálogo que se establece entre Mr. y Mrs. Uzcudum (Marta Mitrovich) está desarrollado en euskara, y más en concreto, en una variante dialectal propia de la zona vasco-francesa, por algunos rasgos presentes en las partes más reconocibles del discurso. Lamentablemente, no hay modo de contrastar este diálogo con lo señalado en el guión, dado que en dicho guión original las partes que aparecen con diálogos en lengua vasca en la película solo se reseñan con frases descriptivas, del tipo “hablan en su lengua nativa”. “Zer ergelkeria da hori? Behar al dut bakarrik joan?” (“¿Qué tontería es esa? ¿Es que tengo que ir sola?”), pregunta airada la esposa cuando Uzcudum parece aceptar la propuesta de Sturges para venderle el pasaje. “Nahi nuke holako sosak eskura” (“Quisiera hacerme con ese dinero”), es la justificación que da el marido. La transcripción se hace dificultosa, dado que se aprecia que los actores leen a la manera del inglés lo que suponemos era el texto escrito en grafía euskérica (por ejemplo, marcando las aspiraciones de la “h”, así como otras transformaciones fonéticas en vocales y consonantes); pero en todo caso no solo son frases comprensibles, sino que más aún, tienen un sentido preciso dentro de la trama de la película, por lo que no se trata de sonidos aleatorios o frases inconexas, sino que se puede sospechar con fundamento que el encargado de elaborarlas era un vascoparlante que, además, conocía cuál era el argumento del film y el significado preciso de la toma. Una de las frases que en el film original están pronunciadas en euskara de un modo más claro sucede cuando Mrs. Uzcudum dice que acepta el trato porque, de otro modo, “Ez ene animarik nihaurek barkatuko” (“no perdonaré a mi alma”, es decir, “no me lo perdonaría”).

dir.: Rob Thompson)³³. En este capítulo arriva a la ficticia localidad de Cicely un pastor al mando de su rebaño, escapando de las primeras nevadas invernales, llamado Enrique López³⁴ quien, preguntado por el motivo por el que se había dedicado a un oficio tan duro, simplemente afirmaba: “We're Basques! My family is raising sheep all the time”.

Y excepciones son, también los pocos casos en los que se selecciona a actores originariamente vascos para representar estos papeles, aunque ya habían intentado algo parecido los productores de *Thunder in the Sun* al contratar al actor vasco-francés Jacques Bergerac para uno de los papeles protagonistas en dicha película. Solamente dos telefilmes de Walt Disney Productions, de 1963 y 1974 respectivamente, muy parecidos en su argumento, se atreven a dejar en manos de actores vascos representarse a sí mismos, si bien es preciso señalar que, más que de actores profesionales, hablamos en este caso de amateurs circunstanciales. Así, en *Greta, the Misfit Greyhound* (1963, “Walt Disney's Wonderful World of Color”, temporada 9, episodio 18)³⁵ se narra la historia de un perro de carreras vagabundo que acaba siendo adoptado por un grupo de pastores vascos de Idaho: los productores convencieron a varios vascos, auténticos pastores y residentes en Boise y Mountain Home, para participar en la filmación, en la que aparecen representando su vida cotidiana en los campamentos, así como cantando y bailando una pieza en euskara con acompañamiento de acordeón: John “Takolo” Chacartegui y Joe Sangroniz interpretan a los pastores que acogen a Greta, mientras que Jim Jausoro, un vasco-americano natural de Nampa y reconocido animador musical de las festividades de la colectividad era el encargado de interpretar la música, claramente procedente del repertorio folklórico tradicional vasco³⁶. Una década más tarde, la misma productora independiente que había elaborado *Greta* para Disney, grababa en escenarios de California *Stub, the Best Cowdog in the West* (1974, dir.: Larry Lansburgh)³⁷. También en este caso el protagonista principal de la *TV movie* es un perro: un pastor australiano utilizado por su dueño para el cuidado del ganado vacuno en el valle de Santa Ynez. En una de las escenas de la película, corta pero muy interesante, el dueño de Stub (Bill,

³³<http://www.imdb.com/title/tt0662356/> Agradezco muy sinceramente a los miembros de la colectividad vasca de Bakersfield, CA; que me pusieron tras la pista de este episodio y su personaje vasco, en una de las primeras exposiciones públicas que hice de mi investigación sobre la imagen de los vascos en el cine de Hollywood, en una conferencia que impartí en el Centro Vasco de dicha ciudad en 2011.

³⁴Interpretado por el actor mexicano Joaquín Martínez (1930-2012).

³⁵<http://www.imdb.com/title/tt0913579/>

³⁶Aparece un cuarto vasco en la escena del baile y canto, pero no nos ha sido posible identificarlo por el momento, aunque por la variante del euskara que usa, posiblemente proceda de la zona de Lekeitio en Bizkaia.

³⁷<http://www.imdb.com/title/tt1113025/>

encarnado por el actor Slim Pickens³⁸) ordena a su perro que ayude a un pastor vasco en apuros para reunir su rebaño; en dicha escena, el pastor llega incluso a entablar una conversación en euskara vizcaíno con el propio Bill.

Para mediados de la década de 1970 se estaban produciendo ya una serie de grandes cambios sociológicos, económicos y personales, tanto en la propia Euskal Herria como en las comunidades vasco-americanas que acabaron por modificar la identificación del vasco con el pastor de ovejas. Por una parte, aquellos años vieron poner el punto final al propio proceso de emigración que había ido llevando, generación tras generación, nuevas oleadas de inmigrantes vascos desde las localidades (principalmente de Bizkaia, Navarra e Iparralde) que concentraban el grueso de la emigración vasca a Estados Unidos. La perspectiva (y extraordinaria dureza física y mental) que exigía el trabajo como pastor ya no ejercía el mismo atractivo que antaño para los vascos; y en su lugar, otras nacionalidades, principalmente inmigrantes procedentes de países latinoamericanos, vinieron a ocupar su lugar en la dedicación al cuidado de los rebaños de ovejas. La imagen del vasco pastor había dejado de ser una referencia vivencial directa, para convertirse ya en un elemento de memoria colectiva del pasado de un Oeste que ya no era más lo que había sido tradicionalmente.

A esto se unía, por otra parte, la nueva visibilidad que el País Vasco estaba adquiriendo en los medios de comunicación. En las décadas finales del franquismo, el “problema vasco” había comenzado a hacer notar su presencia en los medios de comunicación internacionales, en gran medida a partir de la aparición del grupo armado *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA), que había iniciado sus actividades de lucha violenta contra la dictadura de Francisco Franco en España. El atentado que acabó en Madrid con la vida del mismo presidente del gobierno español, el almirante Luis Carrero Blanco, el 20 de diciembre de 1973, le otorgaría una inusitada visibilidad al fenómeno del denominado “terrorismo vasco”. Y el cine se haría pronto eco de esta nueva modalidad del estereotipo vasco: el pastor acabaría por ceder su puesto al terrorista.

No fue, sin embargo, un proceso rápido. Más aún, no fue Hollywood la primer cinematografía de la escena internacional³⁹ en focalizar su mirada en la cuestión de ETA: el

³⁸A modo de curiosidad, es el actor que había dado vida al personaje del mayor “King” Kong, comandante del avión de combate que acaba lanzando una bomba atómica en la Unión Soviética, en la película de Stanley Kubrik *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964).

³⁹Dejaremos de lado, intencionadamente, las reflexiones que la industria cinematográfica española ha producido alrededor del fenómeno de ETA y la cuestión nacionalista vasca en su conjunto, que ha sido analizado de forma exhaustiva por Santiago de Pablo (*The Basque Nation On-Screen: Cinema, Nationalism, and Political*

director italiano Gillo Pontecorvo filmaría en 1979 *Ogro* (Sabre Films – Vides Cinematográfica)⁴⁰, un film de alto contenido político en el que intenta presentar un relato verídico sobre la operación del mismo nombre, que denominó al atentado contra Carrero Blanco. Cinco años más tarde, los guionistas de la violenta coproducción mexicano-estadounidense-británica *The Evil that Men Do* (1984, Tri-Star Pictures; dir.: J. Lee Thompson)⁴¹, protagonizada por Charles Bronson, decidieron por una razón que desconocemos cambiar la nacionalidad de uno de los personajes que trabajaba en la película al servicio del doctor Clement Molloch, especializado en la práctica de la tortura que vendía sus servicios a diversas dictaduras centroamericanas. Su chofer, de apellido Cillero, estaba identificado como indonesio en las versiones preliminares del guión, pero en la producción final acabaría por convertirse en un vasco huido de Europa. ¿Un refugiado etarra, acaso? El film no lo aclara, si bien en las siguientes apariciones -ya más explícitas- de vascos identificados más o menos directamente como miembros de ETA, la imagen que se da de ellos está más relacionada con el luchador romántico o el guerrillero latinoamericano que del asesino sanguinario. Guerrilleros latinoamericanos son y parecen, por ejemplo, los miembros del batallón de “Basque partisans” que se entrenan en algún lugar de los Pirineos (en realidad, un paisaje de Sierra Nevada en California), y que son presentados como los herederos de una lucha secular de su pueblo contra España y Francia en el capítulo *Trumbo's World* de la teleserie *McGyver* (1985, Paramount Television; dir. Donald Petrie)⁴². Nuevamente, además, los caracteres físicos de los vascos evocaban directamente el estereotipo racial del latino o mexicano (tez oscura, baja estatura, rasgos faciales mestizos), si bien su vestimenta sigue el cánón ya para entonces tradicional del traje folklórico vasco, especialmente la omnipresente *txapela*⁴³.

Hasta fin de siglo, el vasco terrorista -que todavía no lo es tal, sino que aún es definido, por vinculaciones y analogías, con la imagen de un freedom fighter-, comparte presencia en la pantalla con otras representaciones de los vascos más neutras en su vertiente moral. Junto a los todavía representados pastores⁴⁴, Hollywood comienza a descubrir que el *Jai Alai* no es

Violence, Reno NV, Center for Basque Studies, 2012).

⁴⁰<http://www.imdb.com/title/tt0079655/>

⁴¹<http://www.imdb.com/title/tt0087222/>

⁴²<http://www.imdb.com/title/tt0638810/>

⁴³De hecho, hemos considerado a este capítulo el canto del cisne de esta identificación de los personajes vascos mediante el traje folklórico, ya que a partir de ese momento, son pocos los casos en los que se vuelve a utilizar.

⁴⁴Todavía en 2005, la reconocida *Brokeback Mountain* (Paramount Pictures; dir.: Ang Lee) seguía manteniendo el eco de la pasada vinculación entre vascos y ovejas en el Oeste. no solo porque el dueño del rancho que contrata a los dos pastores que protagonizan la película se llame Joe Aguirre, sino porque el capataz

(solamente) un pasatiempo latinoamericano o una forma de realizar apuestas sino (también y sobre todo) un deporte vasco, gracias entre otros a la serie *Miami Vice* (1984-1990, Universal Television)⁴⁵; aunque con pobres resultados, debido a que todavía son más los que entienden la pelota, no como un referente deportivo particular del País Vasco sino de un genérico mundo latino. Incluso a alguno se lo convierte en una forma evolucionada y sofisticada de jardinero, con el apelativo de “garden designer”, como es el caso de Ignacio Messina, quien a pesar de las reminiscencias italianas de su apellido se presenta como originario “from the Basque region of Spain” durante su aparición a lo largo de las temporadas 5 y 6 de la teleserie *Judging Amy* (2004-2005, CBS)⁴⁶. Pero incluso cuando se menciona explícitamente ETA, la mirada que se proyecta presenta, si no elementos de justificación, si al menos de cierta relativización. La puesta en relación con el espejo irlandés y las actividades del IRA -una temática sobre la que la producción cinematográfica americana se ha prodigado con mucha más amplitud que sobre la cuestión vasca, explicada simplemente por la importancia que el elemento irlandés ha tenido en la inmigración a Estados Unidos y su composición demográfica actual- puede considerarse una de dichas vías de relativización. En el remake *The Jackal* (1997, Universal Pictures; dir.: Michael Caton-Jones)⁴⁷, los guionistas se toman la libertad de desarrollar una relación amorosa entre el miembro del IRA al que se encarga de la captura del invisible asesino y una ex-miembro de ETA (llamada Isabella Zanon, otro nombre improbable para una vasca), estableciendo una conexión de cierto paralelismo entre ambos grupos y sus objetivos.

Será, sin embargo, con el nacimiento del nuevo siglo y milenio cuando el terrorista emerja como estereotipo consolidado y en ascenso a la hora de representar a los vascos. La fecha clave quedó marcada a sangre y fuego el 11 de septiembre de 2001 con el ataque terrorista de la organización islamista Al-Qaeda que derribó las torres gemelas del World Trade Center en Nueva York, ante la mirada incrédula de una audiencia global que seguía los acontecimientos, minuto a minuto, a través de la televisión. El terrorismo internacional pasaba, de repente, a convertirse en el más grave de los asuntos domésticos en Estados

encargado de su entrenamiento y de aprovisionarlos durante su estancia en soledad en el monte es conocido, simplemente, por el apodo the “The Basque”.

⁴⁵<http://www.imdb.com/title/tt0086759/> Destaca especialmente el capítulo titulado *Killshot* (1986; dir. León Ichaso), cuya trama se centra en un pelotari del Miami Jai Alai envuelto en un falso homicidio y chantaje. No obstante, la indefinición es clara, pues si bien los protagonistas portan nombres de resonancias claramente vascas (Tico Arriolla [sic], el pelotari; y Frank Arriolla su hermano), el resto de rasgos (idioma, rasgos raciales, ambiente social en el que se mueven) están más ligados al universo cultural de la presencia cubana en la ciudad.

⁴⁶<http://www.imdb.com/title/tt0209069/>

⁴⁷<http://www.imdb.com/title/tt0119395/>

Unidos; y la ficción cinematográfica y televisiva se aprestó de inmediato a introducirlo en sus relatos. Con una rapidez inusitada, apenas unas pocas semanas después del atentado, el 3 de octubre de aquel mismo año la exitosa serie “The West Wing” lanzaba a antena, como preludeo a la nueva temporada, un episodio no secuencial titulado *Isaac and Ishmael* (2001, NBC; dir. Christopher Misiano):

(..) grabado apresuradamente y desligado de toda continuidad con la trama narrativa desarrollada antes y después en la serie (..) describía en tiempo real los entresijos experimentados en la Casa Blanca como consecuencia de un ataque terrorista no muy diferente en características, protagonistas e intensidad al vivido recientemente. En la vorágine de saber qué está pasando y cómo responder al ataque, uno de los asesores del presidente norteamericano (en la ficción) hace un repaso de los terrorismos activos en el mundo en los años finales del segundo y comienzos del tercer milenio, entre los que cita particularmente a los islamistas, el IRA, y los “extremistas vascos que han estado causando ataques terroristas en España durante décadas”⁴⁸.

¿Sólo en España?, cabría preguntarse. La respuesta depende de si la respondemos desde la realidad de la historia que vivimos y conocemos, o a través de esa otra realidad alternativa de la ficción de Hollywood. En el primero de dichos mundos, puede afirmarse sin asomo de duda que los Estados Unidos ha sido uno de los territorios más refractarios para la presencia de miembros de ETA o personas más o menos directamente vinculadas con su actividad. No existen, de hecho, evidencias de su presencia y acción más o menos estable y continuada en los Estados Unidos, más allá de unos tímidos contactos con la diáspora vasco-estadounidense en los primeros años de la década de 1970, en plena etapa final del franquismo, y ligado a la repercusión internacional y a las protestas contra el régimen que ocasionó el proceso militar de Burgos contra 16 miembros de ETA en diciembre de 1970. A partir de ese momento diversas razones, a uno y otro lado del Atlántico, llevaron a un distanciamiento, y más aún, a una imposibilidad física y política de que los exiliados vascos vinculados a ETA pudieran encontrar en Estados Unidos una vía de acomodo, o de refugio, parecida a la que habían podido recibir en algunos otros países, especialmente en Latinoamérica.

Por el contrario, el vasco/terrorista de la ficción presenta unos rasgos que lo diferencian mucho del vasco/terrorista de la realidad, si puede decirse así. Porque lo que hace Hollywood, básicamente, no es bucear en la sociedad vasca y presentar en sus producciones las contradicciones internas y externas y los factores de todo tipo que explican el surgimiento de ETA y su posterior transformación en el contexto de su evolución histórica. Al contrario, lo

⁴⁸Alvarez-Gila y Arranz-Otegui (2014: 69-70).

que hace es llevar ETA a los Estados Unidos, o al menos convertir a este país y los americanos, tanto en escenario como en uno de los objetivos declarados de las amenazas y ataques perpetrados por los miembros de la ETA representada en la pantalla. Ya el Cillero de *The Evil that Men Do* (1984) parecía apuntar algo en esta línea -aunque su exilio no lo había llevado a Estados Unidos sino a Guatemala-; y de hecho su peripecia vital es prácticamente calcada al construir el personaje de Felix LaPubelle en *Grosse Pointe Blank* (1997, Hollywood Pictures; dir. George Armitage). Se trata de un antiguo “accomplished amateur with the Basque nationalists”⁴⁹, que tras haber hecho lo propio con los separatistas de Argelia, cruzó el Atlántico para iniciar una nueva vida en Estados Unidos como asesino a sueldo. Pero sería en 1992 (el año en el que, mediante la Exposición Universal de Sevilla y las Olimpiadas de Barcelona, se multiplicaba la proyección de España en el exterior) cuando ya no serían antiguos miembros de ETA, sino la propia organización la que abriría su sucursal en el territorio de los Estados Unidos. Sentó las bases de este camino un episodio, llamativamente titulado *The Spanish Connection*, de la teleserie en coproducción hispano-estadounidense “Dangerous Curves” (1992, CBS, dir.: Hervé Hachuel), con la participación de un elenco de actores españoles para representar, nada menos, que a un comando enviado por la dirección de ETA a Dallas, Texas, para secuestrar en dicha ciudad a un alto oficial del ejército español y su esposa, que se hallaban en una misión gubernamental oficial para la compra de armamento. La ínfima calidad de la teleserie, que ha llevado a los dueños de sus derechos a no lanzar una versión al mercado videográfico, nos impide hacer un análisis más allá de las sinopsis y reseñas aparecidas en la prensa del momento. En todo caso, hay que reconocer que sus guionistas, quizá sin ser conscientes de ello, fueron pioneros al adelantarse en una década al camino que tomaría la representación del terrorismo etarra tras el 11-S. En el boom de teleseries centradas en la lucha de diversas agencias de seguridad nacional por reforzar la protección del ciudadano americano contra las múltiples formas de terrorismo⁵⁰, las referencias al País Vasco y la actividad de ETA -por aquel tiempo, la única y prácticamente última forma de lucha armada de tipo nacionalista y origen endógeno en activo en el mundo occidental-, acabaron finalmente por inundar las pantallas, sobre todo en la televisión:

Año tras año, se pasó de ver cómo los americanos colaboraban con la policía española para investigar las acciones de ETA en *The West Wing* (Sorkin, cr., 1999-

⁴⁹UCLA, Performing Arts Special Collections. Motion Picture Scripts, # 73, Box 1104 (first version) and Box 1075 (revised version by John Cusack).

⁵⁰Robert Cettl; *Terrorism in American Cinema. An Analytical Filmography, 1960-2008*, Jefferson NC, McFarland&Co., 2009, p. 1.

2006: temp. 4, ep. 14, «Inauguration») o eran testigos de sus ataques mientras viajaban por Europa en *CSI* (Zuiker y Donahue, crs., 2000-: temp. 8, ep. 16, «Two and a Half Deaths»), a una auténtica guerra entre los terroristas vascos y los Estados Unidos, en la que los primeros secuestran generales americanos en *E-Ring*, (McKenna y Robinson, crs., 2005-2006: temp. 1, ep. 14, «The General»), se relacionan con Al-Qaeda en *NCIS* (Bellisario y McGill, crs., 2003-: temp. 5, ep. 4, «Identity Crisis»), usan armas biológicas en *Undercovers* (Abrams y Reims, crs., 2010-2012: temp. 1, ep. 12, «Dark Cover») y llegan incluso a infiltrarse en la propia Washington D. C. para efectuar atentados al lado mismo de la Casa Blanca en *Covert Affairs* (Corman y Ord, crs., 2010-: temp. 2, ep. 11, «The Wake Up Bomb»). Pero la quintaesencia de esta identificación entre «vasco» y «terrorista» vendría dada por una brevísima secuencia, de apenas tres segundos, en la película *Munich* (Spielberg, dir., 2005): cuando los cuatro miembros de un comando del servicio secreto israelí se ven obligados a compartir un «piso seguro» con un grupo de palestinos de Al Fatah, uno de los israelíes, a fin de disipar las suspicacias palestinas, dirige un dedo a su persona y se identifica con una escueta frase: «Basque, Basque, E-T-A»⁵¹.

Más aún, incluso las referencias raciales que habían venido atribuyéndose a los vascos y habían acabado por constituir, casi, un elemento consustancial a su estereotipo, se han visto últimamente modificadas dentro de esta vorágine de mezcolanza que uniformiza a los vascos en una suerte de intercontinental del terrorismo. En vez de con sus antiguos hermanos latinos, algunas producciones recientes han venido a colocar a los vascos entre las arenas de Arabia. Quizá ya los encargados de seleccionar el elenco de actores de la teleserie “NYPD Blue” se habrían visto condicionados en este sentido en su momento, aun de modo inconsciente, cuando optaron por elegir al americano de origen iraní Anthony Azizi⁵² para representar el papel de Néstor Duarte, un vasco residente en Nueva York que es interrogado por la policía en su investigación por aclarar la muerte en anómalas circunstancias de un compatriota suyo, de apellido Campo, tras haber sido denunciada su desaparición por su sobrina (en el capítulo *Sergeant Sipowicz's Lonely Hearts Club Band*, 2005, 20th Century Fox; dir.: John Hyams). Pero fue sobre todo a raíz del estreno en la televisión española de la serie “Intelligence” (2014, CBS Television) cuando se hizo evidente esta nueva tendencia, no sin su dosis de polémica en la opinión pública: “la serie que confunde ETA con Al-Qaida”⁵³, o “Etarras magrebíes: el último grito en series de televisión”⁵⁴, fueron algunos de los titulares que dieron la bienvenida a esta serie. Todas ellas hacían referencia a una de las escenas del episodio

⁵¹Alvarez-Gila y Arranz-Otegui (2014: 70-71).

⁵²http://www.anthoniazizi.com/index_flash.html

⁵³ABC, Madrid, 3 de abril de 2014, disponible en <http://laguiatv.abc.es/loultimo/20140403/abci-estreno-intelligence-telecinco-201404021231.html>

⁵⁴*El Correo*, Bilbao, 28 de enero de 2014, disponible en <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20140128/gente/etarras-musulmanes-201401280918.html>

tercero de la serie, titulado *Mei Chen Returns*, en el que se “comenta una operación del FBI en Madrid en la que se han abatido a cinco miembros «del grupo terrorista vasco», cuyas fotografías corresponden claramente a hombre con claros rasgos árabes”⁵⁵.

No creemos necesario, llegados a este punto, destacar el impacto claramente negativo que esta creciente vinculación con la imagen más cruel del terrorismo ha incidido en la conceptualización del estereotipo vasco, con la paradoja añadida de que esta identificación se ha producido, precisamente, en los años en los que la actividad de ETA había entrado en una espiral de decadencia, impulsado por factores externos e internos, como la represión policial y la desautorización creciente en el seno de la sociedad vasca, hasta su cese definitivo en octubre de 2011. Más aún, en el caso de la actual comunidad vasco-americana de los Estados Unidos esta imagen ha generado cierta inquietud, precisamente por la incidencia que ha hecho la ficción hollywoodiense en presentar la acción de ETA como un riesgo y amenaza directos contra los Estados Unidos, incluso en el propio territorio americano. Como acertada y tempranamente adivinara Douglass en fecha tan temprana como 1996 cuando analizaba esta cuestión, “like Italian Americans forced to bear the stigma of the mafia, Basque Americans struggle with the terrorist label, or at least with the fear that such might become established in American public opinion”⁵⁶.

¿Es posible, en todo caso, dejar abierta la puerta hacia el optimismo? Aunque el historiador no está, en lo que respecta a la prospectiva de futuro, más capacitado que el común de las personas, seríamos injustos si no reconociéramos que la imagen del terrorista, aunque potente, no es la única que ha surgido en los últimos años para construir la imagen compleja de los vascos en la pantalla. Existe una alternativa, sobre la cual quizá pueda producirse en un futuro un nuevo momento de cesura y una redefinición del estereotipo, basada en el progresivo arrumbamiento de la idea del “dangerous Basque” y el retorno a una situación más amable mediante la introducción de otros elementos constitutivos del estereotipo sin un carácter tan marcadamente rechazable. En uno de los primeros trabajos que presenté en los momentos iniciales de esta investigación, aventuré la hipótesis de que la redención podría venir entre platos. Me refería, básicamente, a que había encontrado un número, aún pequeño pero creciente, de películas y telefilmes en los que se ofrecía un aspecto positivo y un discurso

⁵⁵ABC, Madrid, 3 de abril de 2014.

⁵⁶William A. Douglass; “Basque-American Identity. Past Perspectives and Future Prospects”, in Stephen Tchudi, dir.; *Chante in the American West. Exploring the Human Dimension*, Reno, University of Nevada Press, 1996, pp. 184-199, cit. en p. 188.

elogioso sobre un elemento muy particular de la cultura vasca: la gastronomía. Excede el objetivo de este trabajo entrar a analizar de forma pormenorizada el modo en el que los más diversos agentes sociales, políticos, culturales y económicos del País Vasco actual han visto en la gastronomía un elemento de promoción internacional de un lado amable del país, como medio de contrarrestar el lastre de la imagen negativa previa (al mismo tiempo que, por otro lado, se ha usado también como medio de ofrecer una imagen distinta y diferenciada de la identidad vasca).

También en esto, Hollywood se adelantó, casi de un modo profético, a la realidad. No muchos llegaron a advertir, cuando el musical *Saturday Night Fever* (1977, Paramount Pictures; dir. John Badham) se convirtió en un *blockbuster* mundial, hasta qué punto podía ser importante la mención en un contexto elogioso de un restaurante vasco (el Côte Basque de Nueva York, punto de reunión de agentes, artistas y otras gentes de la “buena” sociedad neoyorquina). Además de las recurrentes menciones a veladas románticas que se inician el mejor de los ambientes (“the best restaurant of the city, a Basque home-style”, en el episodio *Ivan the Incurable* de la teleserie “Boston Legal”, 2006, David E. Kelly Prods.; dir. Robert Yanetti), también recetas y productos de procedencia vasca servían como elemento de distinción y buen gusto: desde el “world-famous garlic chicken Pamplona” que preparaba, como colofón a una cena especial, uno de los protagonistas de *Cousins* (1989, Paramount Pictures; dir. Joel Schumacher) al queso de la región vasca que, en palabras del organizador de un banquete de boda a los futuros novios, “will change your life” (en *License to Wed*, 2007, Warner Bros.; dir. Ken Kwapis). Muchos vascos se conformarían con que, por lo menos, sirviera para cambiar su imagen.

Bibliography: to know more...

- Alvarez-Gila, Oscar; “Los equívocos de una identidad confundida. La imagen de los inmigrantes vascos en la película *Thunder in the Sun* (1959),” *Guregandik*, 4 (2008), pp. 11–31.
- Alvarez-Gila, Oscar; “Percepción social y estereotipos de los inmigrantes en las sociedades de acogida. El cine como fuente de estudio,” in L.E. Blacha, G. Mateo, eds., *Territorios, migraciones e identidades en un mundo rural heterogéneo y de cambios (1850–1960)*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 2012, pp. 247–274.
- Alvarez-Gila, Oscar; “Western Gypsies or Eastern Mexicans? Exoticism and Ignorance in the Construction of the Image of Basque Immigrants in American Cinema, 1913–1980,” *Studia Migracyjne - Przegląd Polonijny*, 4: 158 (2015), pp. 283–301.
- Alvarez-Gila, Oscar and Iker Arranz-Otaegui; “La imagen del inmigrante vasco en el cine: ¿reflejo, construcción o refuerzo de los estereotipos sociales,” *Sesión no numerada*.

- Revista de letras y ficción audiovisual*, 4 (2014), pp. 68–96.
- Arostegui, Edurne; “The Construction of Basque-American Identity: Stereotypes and Imagery in Western Literature”, paper presented at the *American Ethnicity and East European Immigration Conference*, Cracow (Poland), June 15-18, 2014.