



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Estados Unidos a través del *Western*. Violencia fundacional desde el pasado hasta el presente

United States through the *Western*. Foundational violence from the past to the present

Autor/es

Andrés García Rodríguez

Director/es

Javier Martínez Molina

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

2021

Agradecimientos

A mis amigos por aguantarme y animarme en las horas más bajas. A mis padres por darme siempre los mejores consejos y lecciones de vida.

“Sea lo que sea lo que llevo dentro que me hace lo que soy, es como una película. Las películas sólo funcionan en la oscuridad, si las abres del todo y dejas que entre la luz, las matas”

James Dean

ÍNDICE

Agradecimientos	1
1. Resumen	3
2. Introducción.....	4
3. Justificación y diseño de la investigación.....	5
3.1 Hipótesis y objetivos.....	5
3.2 Metodología	5
4. Marco teórico.....	7
4.1 Nacimiento de los Estados Unidos, contexto histórico.....	7
4.1.1 Mito fundacional de Estados Unidos: El <i>Western</i>	7
4.2 Legalidad de las armas en Estados Unidos	8
4.2.1 Amparo de la constitución	8
4.2.2 Bipartidismo y división de opiniones en el gobierno y la Asociación Nacional del Rifle	10
4.2.3 <i>Bowling For Columbine</i> y su “cultura del miedo”.....	12
4.3 Problemática racial heredada	13
4.3.1 Esclavitud en Estados Unidos.....	13
4.3.2 Nacimiento del <i>Ku Klux Klan</i>	15
4.3.3 Movimiento <i>Black Lives Matter</i>	17
5. Estudio del caso: análisis de cuatro películas <i>Western</i>	19
5.1 <i>El Nacimiento de una Nación</i> (1915) de D.W. Griffith.....	19
5.2 <i>Centauros del Desierto</i> (1956) de John Ford.....	24
5.3 <i>Grupo salvaje</i> (1969) de Sam Peckinpah	29
5.4 <i>Django Desencadenado</i> (2012) de Quentin Tarantino	34
6. Conclusiones.....	40
7. Bibliografía.....	42

1. Resumen

El presente trabajo aborda un análisis de la violencia en Estados Unidos a través del cine. Para ello, se hará en primera instancia un repaso del contexto histórico del país americano recabando información sobre: la existencia de un mito fundacional muy definido (el *western*), una política de armas controvertida, una problemática racial heredada y una ideología marcada por el racismo y la xenofobia, motivada por la cultura del miedo y la escena política de los últimos años. A continuación se ahondará en estos aspectos con un análisis de cuatro películas dentro del género *western*: *El Nacimiento de una Nación* (1915) de D.W. Griffith, *Centauros del Desierto* (1956) de John Ford, *Grupo Salvaje* (1969) de Sam Peckinpah y *Django Desencadenado* (2012) de Quentin Tarantino.

Palabras clave: *Western*, armas, racismo, esclavitud, ideología, cultura del miedo, *Ku Klux Klan*, Guerra de Secesión, conflicto racial.

Abstract

This paper makes an analysis of the violence of United States through the cinema. For it, in first instance, a review of the historical context wich revolves around the American country will be made, gathering information about: the existence of a very defined founding myth (the *western*), a controversial weapons policy, an inherited racial problem and an ideology marked by racism and xenophobia, motivated by a culture of fear, and the political scene in the recent years.

Following this, an analysis of four films within the *western* genre will be done: *The Birth of a Nation* (1915) by D.W. Griffith, *The Searchers* (1956) by John Ford, *The Wild Bunch* (1969) by Sam Peckinpah and *Django Unchained* (2012) by Quentin Tarantino.

Keywords: *Western*, weapons, racism, slavery, ideology, culture of fear, *Ku Klux Klan*, American Civil War, racial conflict.

2. Introducción

Por lo general, todo aquello que sucede en el pasado tiene consecuencias en el futuro y por ende, en nuestro presente. El nacimiento de Estados Unidos es un acontecimiento histórico rodeado tanto de luces como de sombras. Por esa razón su contexto histórico sigue siendo, hoy en día, digno de estudio y cierta crítica. No solo es el país más influyente a nivel cultural, también ha sido y sigue siendo una de las mayores potencias económicas a nivel mundial. En los últimos años, con la llegada de Donald Trump al poder en 2016, su estabilidad política ha experimentado ciertas perturbaciones. La sociedad estadounidense sentía nuevamente esa polarización y los fantasmas del pasado resurgían fundamentados en el rechazo al diferente a través del racismo y la xenofobia, sumado al ya ferviente uso y protección de las armas de fuego.

Década tras década, la cultura del miedo y la continua práctica de “combatir el fuego con más fuego” deja una ventana abierta al pasado donde se vislumbra un oscuro origen incrustado en la mente, sociedad y cultura americanas. Pero no solo queda esto recogido en los libros de historia, el cine se encarga de hacer el resto. Ya lo dijo André Bazin (1953, pág. 163) describiendo el *western* como “un género nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión”. Y es que, antiguamente la “leyenda” o “mito” del lejano oeste se transmitía de forma literaria, pero gracias al cine, se ha logrado mantener en el tiempo este folclore y su respectivo público (Bazin, 1953, pág. 163).

De esta forma, se observa cómo un principio histórico recurre al cine a modo de herramienta sobre la que fundamentar su contenido (Panadero Jiménez, 2021, en línea). Alrededor de los años 60 y 70 el género *western* tomó otras vertientes y se alejó de su pasado folclórico y documental, algo muy distinto a las primeras producciones cinematográficas. Un ejemplo muy claro es *Asalto y robo de un tren* (1903) de Edwin S. Porter, el cual una vez clasificado como el primer *western* de la historia del cine, basa su argumento en la representación de un crimen de la época (Panadero Jiménez, 2021, en línea).

Por esta razón, el cine *western* cuenta con un trasfondo más profundo de lo que se cree. No todo son disparos y duelos de pistoleros, no, al igual que a final del siglo XIX y principios del siglo XX la realidad gira en torno a muchos otros aspectos. Aspectos que a lo largo de este escrito se comprenderán, poniéndose de manifiesto la razón de su importancia tanto en el pasado como en el presente que hoy nos atañe.

3. Justificación y diseño de la investigación

3.1 Hipótesis y objetivos

El **objetivo principal** de este trabajo académico consiste en contextualizar la violencia en Estados Unidos con la ayuda de un análisis de su historia y desarrollo cultural a través del cine *western* y sus etapas.

Objetivo 2: Probar cómo el nacimiento de los Estados Unidos y su respectivo desarrollo ha ido creando un constructo social que hoy en día sigue dándose en el país.

Objetivo 3: Probar cómo el cine *western* ha sido utilizado a lo largo de las décadas como un medio de expresión tanto a favor como en contra de esta violencia.

Hipótesis 1: El origen y desarrollo de Estados Unidos ha condicionado la ideología y mentalidad de sus habitantes a través de los años.

Hipótesis 2: El racismo, la xenofobia y la legalidad de las armas en la sociedad estadounidense es un problema real cuyos orígenes quedan reflejados en el cine *western*.

Hipótesis 3: El cine *western* ha sido uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta a la hora de hablar sobre la delgada línea que separa “mito” y “realidad” en la historia de Estados Unidos y su famoso “oeste”.

3.2 Metodología

Como bien se ha expresado anteriormente, el objetivo de este escrito consiste en elaborar una investigación con el propósito de esclarecer los orígenes de la violencia en Estados Unidos reflejados en el presente. De esta forma, y tomando como base los escritos referentes a esta temática, se aspira a resolver las principales hipótesis planteadas en este trabajo.

Para ello se realizará una investigación de índole cualitativa. Dicho método se define como “la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Castaño Garrido & Quecedo Lecanda, 2003), elementos esenciales para el desarrollo del presente escrito. De este modo, se ha dividido la investigación cualitativa de la siguiente manera:

En primer lugar se ha realizado una revisión bibliográfica sobre los principales apartados que conforman este trabajo académico. Por ende, se desarrollará un marco teórico que analice, explique y contextualice las hipótesis anteriormente presentadas.

Para ello se ha hecho hincapié en temas muy concretos, véase: la problemática del racismo simbolizado en la pasada esclavitud, el nacimiento del *Ku Klux Klan* y el fortalecimiento de movimiento *Black Lives Matter*. También se ha abordado la legalidad de las armas amparada en la constitución desde los orígenes fundacionales del país, la influencia de esta ley tanto en la política como en la sociedad estadounidense y el caso de la masacre del instituto Columbine analizado por la película documental *Bowling for Columbine* y su famosa teoría de la “cultura del miedo”.

En segundo lugar, la investigación pasa a centrarse en el análisis de cuatro películas del género *western*. De esta manera, se busca analizar y discernir las diferencias y el trasfondo que tiene cada pieza audiovisual dependiendo de su época, para así responder a las hipótesis anteriormente planteadas.

Estas cuatro piezas corresponden a las películas: *El Nacimiento de una Nación* (1915) de D.W. Griffith, *Centauros del desierto* (1956) de John Ford, *Grupo Salvaje* (1969) de Sam Peckinpah y *Django Desencadenado* (2012) de Quentin Tarantino. Cabe destacar que la cronología de este apartado corresponde al periodo recogido entre el año 1915 y el 2012, es decir, los filmes anteriores y/o posteriores a este plazo de tiempo quedan excluidos del análisis mediante observación. No obstante, los títulos que se encuentran fuera del periodo de tiempo seleccionado quedarán implícitos, tanto en el marco teórico, como en las posteriores reflexiones.

Una vez realizados los visionados y la posterior expresión de ideas, se aspira a resolver todas las hipótesis presentadas y se zanjará el trabajo con una serie de reflexiones a modo de conclusión.

4. Marco teórico

4.1 Nacimiento de los Estados Unidos, contexto histórico

4.1.1 Mito fundacional de Estados Unidos: El *Western*

Western y nacimiento de Estados Unidos son dos realidades que van de la mano. No obstante, aunque la fundación del país fue el 4 de julio de 1776, toma mucha importancia cómo la nación fue desarrollándose a lo largo de las décadas, especialmente en el transcurso del siglo XIX. Durante este periodo el género *western* nace a la par que el cine y “reescribe hechos históricos: la expansión hacia el Oeste, el viaje y la lucha como un símbolo de reconstrucción y principio de la idea de nación del ser estadounidense” (Gutiérrez Molina, 2012, pág. 25).

El mito fundacional iba poco a poco consolidándose, el folclore norteamericano reflejaba la realidad del *far west*, pero no hubo mejor medio de expresión y difusión que el cine. Era algo nuevo, novedoso y que podía ser consumido por cualquiera sin necesidad de saber leer o escribir. Pobés (2010, pág. 12) afirma que “el cine tiene otra dimensión; en la medida en que la narración fílmica está creada con el objetivo primordial de ser visualizada por un amplio número de personas, ejerce un eficaz papel de transmisor de códigos culturales, de instrumento informal de socialización de los mismos, y de conformación de la memoria colectiva”. De esta manera, el *western* “lleva a la pantalla grande los procesos que cimentan la idea de nación para el estadounidense, al mismo tiempo que crea un poderosa mitología contemporánea” (Gutiérrez Molina, 2012, pág. 51). Esta idea, a su vez, queda recogida en la afirmación de Astre & Hoarau (1986, pág. 243): “no sé cuánto significa el *western* para Europa, pero para esta región significa la esencia misma de nuestra vida nacional”. Se observa un mito americano vivo que se desarrolla a la par que el presente mismo y no se ancla al pasado, su objetivo estaba centrado en el porvenir y asociado a un triunfo al hablar de una “tierra prometida” (Straehle Porras, 2012, pág. 207).

No obstante, el *western* no era ajeno a las diferentes interpretaciones que había del mismo. La idea que se contemplaba del Oeste nunca fue igual ni en Hollywood ni en la sociedad estadounidense debido a que existía un extenso margen de interpretación (Straehle Porras, 2012, pág. 210). De esta manera, André Glucksmann (1964, pág. 71) afirma que el *western* “es una mitología secularizada en la que una sociedad intenta reflejar sus contradicciones bajo la forma de recordar su imagen”, una imagen que fue

calando inconscientemente en la mentalidad y cultura americanas a pesar de sus diferencias. Es importante recalcar que Estados Unidos no contaba con un pasado e historia lejanos, algo que dista mucho de los países del viejo continente, los cuales llevaban siglos y siglos compartiendo y difundiendo un folclore ya conformado. Sin embargo, la realidad del país americano era muy diferente al tratarse de una nación joven en un momento histórico lleno de cambios y avances tecnológicos.

En esa línea, Molina (2012, pág. 50) afirma que “es evidente que el *western* es una forma de contar un momento en la historia de los Estados Unidos de Norteamérica, lo que en un principio era un canto a la fundación mítica de una nación, poco a poco se convertirá en un discurso crítico sobre los valores y devenir histórico de la nación norteamericana”.

4.2 Legalidad de las armas en Estados Unidos

Hablar en términos legales de las armas de fuego varía mucho según el país en el que se sitúe el discurso. Es evidente que la venta, la posesión y los diferentes usos que tienen las armas son aspectos muy importantes a tener en cuenta al iniciar un debate sobre su regulación. Europa, en el aspecto legal, cuenta con una regulación más estricta que, por ejemplo, el continente americano. No obstante, este trabajo se centrará en la que afecta a Estados Unidos, uno de los países donde la compraventa de armas de fuego sigue en alza y se dispara cada año. Así lo confirma un estudio realizado en 2021 por la Northeastern University y un centro de investigación de Harvard, el cual afirma que “alrededor de un 6,5% de la población estadounidense — unos 17 millones de personas — adquirió armas el año pasado” (Agencia EFE, 2021, en línea).

4.2.1 Amparo de la constitución

Cuando se habla del amparo de la constitución referente al uso y posesión de armas de fuego en Estados Unidos, se habla de un tema con antecedentes histórico-legales. De esta manera, hay que remontarse a la aprobación de la primera Constitución en 1789 y propuesta de derechos en 1791. En esta última se establecían las Diez Enmiendas que procuraban garantizar una libertad de expresión, una libertad religiosa y el derecho a portar armas gracias a la Segunda Enmienda:

“Siendo necesaria una milicia bien organizada para la seguridad de un Estado libre, no se podrá restringir el derecho que tiene el Pueblo a poseer y portar armas”.

No obstante, el contexto histórico que envolvía a la joven nación americana era muy distinto al de ahora. Así lo expresa Lourdes Izquierdo Martínez (2016, pág. 28) enumerando tres razones primordiales a la hora de promulgar esta Segunda Enmienda. En primer lugar, debido a que los colonos necesitaban un método de defensa con el que combatir a los indígenas. En segundo lugar, debido a las extensas milicias que se originaron durante la Guerra de Independencia con el propósito de defender los derechos de los estadounidenses frente al imperio inglés. Y por último, a modo de prevención por si se originaba una nueva invasión de los ingleses.

Sin embargo, y pese a ser una enmienda muy centrada en contextos del pasado, sigue presente y fuertemente defendida. Como ya se ha expresado, en Estados Unidos, la Segunda Enmienda coloca el derecho y la libertad a portar armas a la misma altura que la libertad de expresión. Es ahí donde no solo se ofrece un método de defensa a la población, sino que se otorga un elemento, en este caso identitario, al ciudadano como individuo.

Un ejemplo muy claro de esta última reflexión nos lo brinda el cine *western*, más concretamente la película *El Manantial* de King Vidor (1949), escrita originalmente por la filósofa y escritora Ayn Rand (1943). Dicho filme expresa una evidente apología del individualismo sobre la sociedad. Manifiesta el indiscutible derecho de cualquier ciudadano a poseer armas de fuego, pese a que, a ojos de un europeo promedio, ese derecho suponga un acto desmedido respecto a la defensa personal, defensa que generalmente tiende a resolverse con las armas, constituyendo en definitiva un elemento que aumenta la violencia y criminalidad en la sociedad (Rubio Pobés, 2010, pág. 112).

Y es que esa es una de las principales consecuencias de este enmienda. Lourdes Izquierdo Martínez (2016, pág. 30) lo recoge en su escrito, asegurando que alrededor de un 41% de la población estadounidense posee, al menos, un arma de fuego en casa. De esta manera, los datos aportan que “cada día, cerca de 30 personas fallecen en este país como causa del uso indebido de armas. Esta cifra, sin tener en cuenta el número de hospitalizados diarios también por este motivo, que ronda entre los 60 afectados” (Izquierdo Martínez, 2016, pág. 30).

Como se puede observar, Estados Unidos cuenta con una historia referente al uso de las armas muy desarrollada y asentada en su población. No obstante, este hecho no se libra de las continuas críticas y reformas que buscan frenar las consecuencias de esta Segunda Enmienda.

4.2.2 Bipartidismo y división de opiniones en el gobierno y la Asociación Nacional del Rifle

Como en toda ley polémica existen una serie de defensores y detractores. Estados Unidos cuenta con una política fuertemente bipartidista dividida en dos sectores: el sector republicano, más conservador y por ende, defensor de las armas de fuego, y el sector demócrata, más progresista y crítico con la realidad armamentística que asola el país.

No obstante, la política estadounidense no puede limitarse a cambiar la ordenanza según el gobierno que ostente el poder, como ocurre en otros bipartidismos. Esto se debe a que, como se ha comentado antes, su realidad social, cultural y legal en torno a la posesión de armas de fuego trae consigo un profundo simbolismo arraigado en su origen fundacional.

No se habla de una ley cualquiera, en absoluto. El debate gira en torno a un derecho fundamental de los estadounidenses tan importante como la libertad de expresión. Así lo expresa Agustín Gutiérrez Molina (2012, pág. 50), que une el concepto de fundación con las futuras críticas a los valores del pasado: “lo que en un principio era un canto a la fundación mítica de una nación, poco a poco se convertirá en un discurso crítico sobre los valores y devenir histórico de la nación norteamericana”.

Dicho esto, queda claro que la realidad política tiene ante sí un elemento más delicado de lo que se cree. Pero el debate legal no solo atiende a partidos políticos enfrentados. En el caso de Estados Unidos uno de los bandos cuenta con un gigante como aliado: la Asociación Nacional del Rifle (NRA), bien ligada al partido republicano.

Esta asociación, insignia de las organizaciones a favor de las armas, fue fundada en 1871 con el propósito de “promover y fomentar la caza con rifle bajo bases científicas”. 150 años después de su fundación, “la NRA es el mayor lobby entendido como organización que representa intereses y trata de influir en el proceso de toma de decisiones políticas de EE. UU. y, probablemente, del mundo” (Hernandez-Pinzón, 2010, pág. 145).

Anthony Zurcher (2019, en línea), corresponsal de la BBC en Washington DC, lo califica como “uno de los grupos de interés más influyentes en la política de EE. UU., no solo por el dinero que gasta en presionar a los políticos, sino también por el nivel de compromiso de sus cinco millones de miembros”. Por consiguiente, la NRA supone un elemento muy sólido a la hora de reforzar las regulaciones referentes a las armas de fuego,

ya que está detrás de los bloqueos a nivel federal y estatal para revertir muchas de las restricciones en cuestión de posesión de armas (Zurcher, 2019, en línea).

Sumado a esto, el salto de Donald Trump a la política reavivó ese espíritu republicano que defiende su libertad justificándose en el derecho a portar un arma. Trump, desde un primer momento se definió como un fiel defensor de las armas. De esta manera, era habitual una defensa de la Segunda Enmienda en sus discursos: “soy un gran defensor de la Segunda Enmienda y por eso voy a nombrar jueces que también lo sean, es la mejor forma de protegerla” (Trump, 2016, en línea).

A su vez, cabe destacar como en sus debates electorales Donald Trump abogaba por la existencia de un Tribunal Supremo comprometido con la defensa de la Segunda Enmienda, dando a entender una estrategia política centrada en nombrar jueces afines a su ideología (Jiménez Álvarez, 2020, pág. 35), unos jueces dispuestos a “interpretar nuestra Constitución como nuestros padres fundadores querían que se interpretara, eso es muy importante para mí” (Trump, 2016, en línea).

No obstante, y pese a hacer frente a un peso pesado del bando demócrata como Hillary Clinton, Donald Trump ganó aquellas elecciones de 2016. En el caso de Clinton la visión era muy distinta, abogando por “una oposición a la plena libertad de este derecho, a la no limitación ni controles de armas, y a que, incluso, los estudiantes portaran armas en las aulas escolares, como ya apuntaba Donald Trump en uno de sus discursos” (Izquierdo Martínez, 2016, pág. 30).

De todas formas, lo anteriormente mencionado sirve de ejemplo a la hora de mostrar una clara dualidad de opiniones frente a un tema tan importante como es la Segunda Enmienda en EE. UU. Desde finales de 2020 gobierna nuevamente el partido demócrata con Joe Biden a la cabeza. Desde entonces, las políticas republicanas se han visto gradualmente moderadas. Sin embargo, cabe destacar el tremendo “eco” político y social que ha dejado Donald Trump en el país tras su paso por la Casa Blanca. Temas que hace años se consideraban rutinarios, hoy en día son tomados como valiosos pilares a la hora de defender los derechos de los estadounidenses.

4.2.3 *Bowling For Columbine* y su “cultura del miedo”

20 de abril del 1999, Eric Harris y Dylan Klebold inician un tiroteo en la Escuela Preparatoria de Columbine, en el estado de Colorado. Doce estudiantes y un profesor mueren en la matanza a causa de los disparos realizados por los asaltantes. Finalmente, los dos tiradores se suicidan. En 2002, dos años después de la masacre, el documentalista Michael Moore estrena *Bowling For Columbine*, obra que criticará el sistema estadounidense dominado por las armas y la “cultura del miedo”.

De esta manera, el documental de Michael Moore ahondará en una realidad estadounidense degradada en sí misma a causa de “la fabricación masiva de armas, su fomento desde el gobierno, y los mecanismos de dirigismo social. La proliferación de la inseguridad, la segregación mal resuelta, y el miedo a lo externo” (Colom Peralta, 2015, pág. 18). Causas que “incrementan la demanda de armas, y generan una situación convulsa con una presión que aumenta por numerosas causas colocando a Estados Unidos en el podio estadístico del crimen por armas de fuego, enriqueciendo a las multinacionales armamentísticas, volviendo el control social una tarea simple y poco evidente, y condenando siempre a las clases más pobres” (Colom Peralta, 2015, pág. 18).

No hay duda de que Moore pone en evidencia la idea de un país libre y seguro gracias a su famosa Segunda Enmienda. *Bowling For Columbine* narra la historia de un tiroteo en un colegio, pero significa algo más que ejemplifica un sistema que por lo general acaba fallando. Moore “nos presenta los problemas de dicho estado con su particular noción satírica y sardónica de una realidad cada vez más preocupante, en la que la sociedad americana se inclina por hacer daño al prójimo desde una edad temprana” (Puccini, s.f., en línea).

Por otro lado, investiga haciendo uso de un método basado en el contacto directo con las fuentes y los entrevistados. En estas entrevistas, Michael Moore, hace uso de su habilidad para improvisar a medida que el discurso del entrevistado avanza, consiguiendo mostrar una radiografía de cada entrevistado al público (Arias Carrión, 2003, en línea).

En resumen, *Bowling For Columbine* realiza una crítica de la sociedad norteamericana basándose en los orígenes históricos del país y sus constantes consecuencias en la ideología americana. Haciendo uso de la ironía, o no, refleja una clara realidad que desemboca en lo que muchos parecen negar: una epidemia de muertes causadas por las armas de fuego y su defensa por la constitución estadounidense.

4.3 Problemática racial heredada

Estados Unidos cuenta con un pasado histórico fundamentado en el esclavismo y el racismo. La Guerra de Secesión (1861-1865) acabó con la esclavitud a nivel nacional y poco a poco los derechos de los negros han ido estipulándose muy gradualmente. No obstante, hoy en día sigue habiendo claras diferencias entre blancos y negros. El racismo impera en muchas ocasiones en una sociedad que todavía sigue marcado por el oscuro pasado.

4.3.1 Esclavitud en Estados Unidos

El origen de la esclavitud en los actuales Estados Unidos de América data del año 1500, cuando comenzaron a llegar a la parte sur del país barcos procedentes de Europa y África. Muchos de estos barcos de gran tamaño procedían del golfo de Guinea y transportaban miles de esclavos africanos con el propósito de ser vendidos como mercancía para trabajar en las granjas y campos de algodón del país (Alagón Pérez, 2014, pág. 8).

Esta realidad fue desarrollándose con el paso de los años y los siglos. Maestro (2009, pág. 55) describe que “a rasgos generales, entre 1500 y 1900, llegaron quince millones de esclavos a Norteamérica. De ellos, el 3% llegó en el siglo XVI, el 16% en el XVII, el 50% en el siglo XVIII y finalmente el 31% restante llegó en el siglo XIX”. Pero no todo el país coincidía con esta idea. Pese a ser una sociedad fundamentada en unas ideas claramente racistas, no toda la población estaba de acuerdo con el uso continuado de esclavos. Para ser más concretos, fueron los estados del norte, ya a mediados del siglo XIX, quienes se alinearon en contra de la esclavitud naciendo así la primera confrontación a nivel político-nacional.

Rubio Pobés (2010, pág. 34) describe este hecho histórico afirmando que “la esclavitud era patrimonio del sur, pero el racismo aquejaba por igual a todo el país. Si bien jurídicamente los negros residentes en los estados libres no eran esclavos, tampoco eran ciudadanos libres equiparados completamente en derechos y obligaciones a la población blanca”.

Por esa razón, no es equívoco equiparar esa realidad con la actual. En Estados Unidos se siguen sucediendo situaciones racistas y muchas comunidades negras deben hacer frente a injusticias por cuestiones raciales en su día a día. Sin embargo, la sociedad

norteamericana ha avanzado exponencialmente sin olvidar el pasado histórico esclavista que la asoló (Jurado Moreno, 2019, pág. 10). Obviamente no es la misma, pero es indudable que la población negra siempre anda unos pasos por detrás de la blanca.

Cabe destacar cómo la Guerra de Secesión (1861-1865) marcó un antes y un después poniendo fin a la esclavitud. No obstante, las condiciones de la población negra no mejoraron demasiado en aquel momento (Jurado Moreno, 2019, pág. 9). Este conflicto duró unos cuatro años, pero cambió el rumbo de la historia para Estados Unidos. A la vista de los ciudadanos la guerra se presentó como un conflicto ideológico y de carga racial. Sin embargo, los impulsos reales que motivaron el estallido de la guerra fueron en su gran mayoría de carácter económico (Marco Clavero, 2019, pág. 12).

Esto se debió a que la economía del país estaba sustentada mayoritariamente en el uso de esclavos, sobre todo en el sur. Por esa razón, la Guerra de Secesión supuso un hecho muy importante al contraponer una dualidad de opiniones frente a un motivo racial con un trasfondo económico. No hay que olvidar la terrible violencia que se ejerció contra los esclavos: no solo se les despojaba de sus libertades, sino que también se les proporcionaba una contundente violencia física y psicológica a lo largo de su vida.

Sus condiciones eran deplorables, como así lo describe Diana A. Pérez (2014, pág. 9) en su escrito: “trabajaban bajo unas condiciones ínfimas sin apenas días libres al año, con una sanidad e higiene muy precarias que les obligaban a mal vivir agradecidos a sus dueños, que no respondían por ellos sino que les castigaban por pequeños enfrentamientos o rebeliones”.

Ganó importancia la figura del “capataz”, la cual era una de las principales en el maltrato a los esclavos. Solían ser hombres blancos empobrecidos cuya labor consistía en vigilar a los esclavos y procurar que cumplieran su trabajo. Si no lo hacían les infligían cualquier tipo de castigo físico a modo de reprimenda. En muchos momentos su violencia se basaba en el ensañamiento con el esclavo, motivado probablemente por la única razón de sentirse superiores a alguien. Los capataces ocupaban el último eslabón de la cadena en la sociedad norteamericana. Por esa razón era común que estos se sintieran mejor mostrando su odio hacia la raza negra, lo que los acercaba más a los blancos, y no a los pobres y esclavos (Alagón Pérez, 2014, pág. 9).

De todas formas, con el desenlace de la Guerra de Secesión llegó el fin de una época racista y esclavista que acabó tornándose muy poco a poco en una sociedad más

progresista e igualitaria. Para un país como Estados Unidos, tan fuertemente marcado por la esclavitud y la disputa racial, este hecho diseminó la esperanza en la comunidad negra de todo el mundo ya que pudo observar un gran e importante progreso fruto de la lucha incesante durante tantos años (Jurado Moreno, 2019, pág. 15). Por otro lado, hay que destacar la creación de una Decimotercera Enmienda en 1865, nada más acabar la guerra. Dicha enmienda estipula:

“Ni la esclavitud ni la servidumbre involuntaria, excepto como castigo por un delito por el cual la parte haya sido debidamente condenada, existirá dentro de los Estados Unidos o en cualquier lugar sujeto a su jurisdicción”.

U.S. Const., modificar. XIII

De esta manera, la esclavitud quedaba derogada oficialmente a nivel constitucional. Sin embargo, el racismo no terminó ahí. Ese mismo año se promulgaron los llamados *Black Codes*, en español conocidos como *Códigos Negros*. Dichos códigos tenían como propósito vital limitar lo máximo posible los derechos de los afroamericanos para así recordarles qué posición tenían en la sociedad norteamericana: siempre un escalón por debajo del hombre blanco. Habitualmente cambiaban según la región, pero las reglas ordinarias solían concordar en la prohibición de elegir a antiguos esclavos en unas elecciones, la imposibilidad de portar armas de fuego e, incluso, en ocasiones, la prohibición de formarse para leer o escribir (Jurado Moreno, 2019, pág. 11).

En consecuencia, la situación de los afroamericanos en Estados Unidos mejoró considerablemente pero quedó anclada bajo un sistema todavía sumido en el racismo. ¿Qué ocurrió y qué realidad quedó para la comunidad negra? El dirigente negro Frederick Douglas (Marco Clavero, 2019, pág. 13) lo resume así: “el negro quedó libre de su amo individual; pero esclavo de la sociedad”.

4.3.2 Nacimiento del *Ku Klux Klan*

En 1866 toda la población negra en Estados Unidos lograba ser libre dejando atrás la realidad de la esclavitud, pero muchos habitantes de la parte sur del país opinaban que liberar a los esclavos iba a incitar a que estos se convirtieran en rebeldes, es decir, se temía una revolución. Por otro lado, muchos habitantes del sur, al igual que buena parte de los del norte, creían que el fin de la esclavitud provocaría una mayor competencia por el trabajo (Marco Clavero, 2019, pág. 13).

Ese mismo año seis excombatientes del sur nacidos en una localidad del estado de Tennessee fronteriza con Alabama, formaron el grupo conocido como *Ku Klux Klan*. Su principal líder fue Nathan Bedford Forrest y en poco tiempo la organización se fue ampliando por casi todos los estados del sur del país (Jurado Moreno, 2019, pág. 10). En un principio nació como una organización secreta abiertamente racista, pero a los pocos años pasó a ser un grupo paramilitar con un objetivo: la restauración de la supremacía blanca en los Estados sureños (Maestro Bäcksbäck, 2008, pág. 66).

De esta manera, el *Ku Klux Klan* fue “poco a poco evolucionando y convirtiéndose en un vehículo de resistencia por parte de los blancos, llegando a ser considerado como una organización terrorista” (Jurado Moreno, 2019, pág. 10). Inicialmente este grupo aspiraba a intimidar a la población negra. Debido a su escaso triunfo atemorizando a los ciudadanos, pasaron a acciones como golpear, disparar o ahorcar a ciudadanos negros (Marco Clavero, 2019, pág. 14).

No obstante, esta atroz práctica se intentó frenar en la medida de lo posible. En 1869 se logró disolver parcialmente la asociación a causa de la violencia excesiva con la que actuaba. Disuelta o no, las sucursales locales se mantuvieron activas durante un tiempo y la organización siguió actuando incluso con más ímpetu. Con el paso de los años, el *Ku Klux Klan* iba y venía, resurgiendo cada vez con más fuerza. A principios del siglo XX el clan creció como la espuma motivado en parte por la emisión de películas como *El Nacimiento de una Nación* de D.W. Griffith (1915). El grupo terrorista alcanzó su máximo apogeo en los años 20, con un total de 4 millones de simpatizantes en sus filas (Jurado Moreno, 2019, pág. 11).

Finalmente, con el paso de las décadas la sociedad estadounidense desarrolló una mayor tolerancia racial motivando una progresiva desaparición del *Ku Klux Klan*. Su último “apogeo” fue en la década de los 60, pero desde entonces su presencia es más que reducida. No obstante, pese a que el grupo pueda considerarse como disuelto, sigue teniendo numerosos nostálgicos, sobre todo con el nacimiento de una derecha alternativa o *Alt-Right* fundamentada en la idea de preservar la “identidad blanca” frente al ataque del multiculturalismo, la corrección política y los *Justice Social Warriors* asociados a los movimientos feministas y LGTB (García Díaz, 2021, pág. 7).

4.3.3 Movimiento *Black Lives Matter*

El movimiento *Black Lives Matter* nació en 2013 en respuesta a la muerte de Trayvon Martin, un chico de 17 años que paseaba por su barrio, a manos de George Zimmerman, voluntario en una patrulla vecinal de Sanford, Florida. Este se acercó a él y tras un forcejeo lo mató de un disparo (Díaz Landaluce, 2021, en línea). En el juicio fue declarado, para sorpresa de todos, inocente del crimen por un jurado popular alegando que Zimmerman actuó bajo la ley del Estado de Florida *Stand Your Ground*, una ley que permite el uso de la fuerza letal a modo de autodefensa.

Ante este suceso, las redes sociales se hicieron eco de la noticia y nació la que fue la primera forma de expresión del movimiento: un *hashtag*. Fue ahí donde la opinión pública manifestó su completo desagrado y es que “no fue el crimen, sino la sentencia judicial, lo que terminó por provocar la primera oleada de protestas *Black Lives Matter*” (De la Serna, 2020, en línea).

Pasado aproximadamente un año, aconteció otro crimen de características similares. Fue el caso del homicidio de Michael Brown, de 18 años, asesinado a tiros por el policía Darren Wilson en Ferguson, estado de Misuri, el 9 de agosto de 2014. Brown estaba desarmado, pero recibió doce disparos igualmente. El policía fue despedido y las protestas multitudinarias se extendieron por todo Estados Unidos originándose disturbios en varias ciudades (Díaz Landaluce, 2021, en línea).

No obstante, la gota que colmó el vaso de una sociedad cansada de asesinatos visiblemente racistas, fue el crimen policial contra George Floyd, de 46 años, a manos del agente Derek Chauvin en Minneapolis, Minnesota. Tras una llamada al 991 denunciando que Floyd había intentado usar dinero falso para comprar cigarrillos en un establecimiento y un posterior forcejeo con los agentes, George Floyd permaneció 8 minutos y 46 segundos con la rodilla de Chauvin sobre su cuello mientras rogaba por su vida y manifestaba que no podía respirar (Redacción BBC News Mundo, 2020, en línea).

La respuesta fue inmediata, numerosos vídeos grabados por testigos presenciales del crimen circularon por las redes sociales y la injusticia que vivió George Floyd llegó a todos los rincones del planeta. Al poco tiempo comenzaron, al igual que con Trayvon o Michael, las protestas masivas. En palabras de la periodista Amanda Mars (2021, en línea), la respuesta ante el asesinato de Floyd resultó ser “la mayor movilización contra el racismo desde la muerte de Martin Luther King, medio siglo atrás”, provocando que

“los departamentos de policía comenzaran a cambiar sus reglamentos, las empresas revisarían sus normas y el Pentágono tomaría medidas contra los homenajes a los símbolos de la Norteamérica esclavista en sus instalaciones” (Mars, 2021, en línea).

Estos son los mayores desencadenantes del movimiento *Black Lives Matter*. Con el tiempo han defendido su filosofía centrada en “erradicar la supremacía blanca e intervenir a través del poder local en la violencia infligida en las comunidades negras por el estado y los vigilantes” (Black Lives Matter, 2020, en línea).

No obstante, el movimiento ha descartado algunas vías de acción, desligándose del movimiento por los derechos civiles que lideró Martin Luther King en los sesenta. Alguno de los motivos son, como han explicado las fundadoras del movimiento, que “esos líderes siempre fueron hombres y casi todos fueron asesinados” (Díaz Landaluce, 2021, en línea). Desde el comienzo han buscado construir una tendencia que recogiera principios tan dispares como “la reforma del sistema de justicia penal, la lucha contra el racismo en la educación y en la sanidad, la defensa de los derechos de los inmigrantes y las reivindicaciones de la comunidad LGTBI” (Díaz Landaluce, 2021, en línea).

5. Estudio del caso: análisis de cuatro películas *Western*

5.1 *El Nacimiento de una Nación* (1915) de D.W. Griffith

Un antes y un después en la historia del cine. Lo primero que se aprende al leer sobre *El Nacimiento de una Nación* (1915) es que a nivel cinematográfico es una obra maestra y por otro lado que es una de las cintas más racistas y polémicas de la historia del cine. Pero... ¿qué originó esto? ¿por qué hoy en día se considera un hito a pesar de tener duras críticas?

El Nacimiento de una Nación supuso un punto de inflexión en el cine ya que “sentó las bases de cómo se iba a mostrar a las personas negras en pantalla, no obstante en respuesta a esto ya surgieron los primeros intentos por neutralizar los numerosos estereotipos” (Marco Clavero, 2019, pág. 32). Y es que, el filme, pese a ser un éxito en el país, resulta extremadamente racista, haciéndose uso de los estereotipos y la caricaturización y la ridiculización de los negros. Griffith quiso narrar la historia de los Estados Unidos haciendo hincapié en los antecedentes de la Guerra de Secesión (1861-1865) y sus posteriores consecuencias.

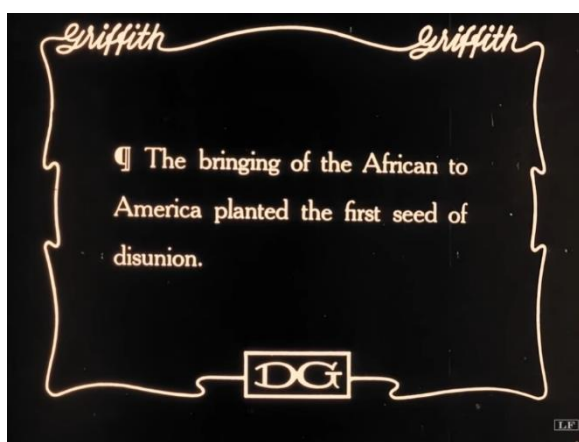


Fig. 1. Primer intertítulo de la película



Fig. 2. Primer frame de la película donde se ven personajes

En dicho conflicto, norte y sur se enfrentan. Ambos bandos del país se enemistan e incluso se odian —como suele suceder en las guerras civiles—. No obstante, como ya se ha comentado con anterioridad en este escrito, el principal desencadenante de la Guerra Civil fue la problemática de la esclavitud, mucho más arraigada en el sur y criticada en mayor medida en el norte. Por esa razón, no fue un enfrentamiento ideológico al uso unido a varios valores como sucede en otras guerras civiles. En el caso de Estados Unidos todo

el conflicto giraba en torno a un único condicionante y eso quiere hacernos ver D.W. Griffith con su película. A pesar de que se presenten claros favoritismos, en este caso hacia el sur, *El Nacimiento de una Nación* sí apuesta por una unión del sur y del norte. Deja de lado las riñas entre hermanos y se posiciona frente a un enemigo común: el negro. O al menos, eso intenta hacer a lo largo de toda la cinta. Llama la atención cómo en el primer intertítulo [fig. 1] que da comienzo a la película aparece un texto que dice: “cuando trajeron a los primeros africanos a América, se plantó la primera semilla de la desunión”. Esto es un claro ejemplo de lo que Griffith quiere hacer ver a lo largo de las tres horas que dura el filme. A continuación, aparecen en pantalla estos africanos caracterizados como esclavos [fig. 2], dando a entender cuál fue el verdadero pero condenado nacimiento de la nación.

Al poco rato, se presentan las dos partes protagonistas de la historia. Por un lado, la familia Stoneman, del norte, cercana a la vida política y a favor de la abolición de la esclavitud. Por otro, la familia Cameron, sureña, muy tradicional y esclavista. Ambas familias son amigas y, dejando las diferencias aparte, se quieren y se respetan. Incluso varios de los hermanos y hermanas que conforman las familias estrechan lazos sentimentales entre sí.

Llama la atención cómo Griffith presenta a sus protagonistas. Al patriarca del norte, político y abolicionista, lo representa de manera grotesca: cojo, débil y algo avaro. Incluso en un determinado momento del filme lo presenta como un personaje impulsivo con el sexo opuesto, ya que en una escena trata de forma lasciva a su ama de llaves. Al contrario que el sur, cuyo patriarca se presenta como alguien noble, simpático y cercano con su familia, en otras palabras, un buen hijo y hermano que cuida de los suyos. Esta caracterización se extenderá a lo largo de la cinta. Incluso a los sureños más esclavistas, se les representará más nobles y respetuosos con los negros, incluyendo escenas donde se les ve disfrutar de su presencia y costumbres, sumado a una representación alegre de la esclavitud, donde a los negros se les ve felices y conformes con su situación subordinada al blanco.

El norte, en cambio, queda relegado a un tratamiento meramente político de los negros. En el filme, los abolicionistas claman por la igualdad de derechos entre blancos y negros, pero fuera de la política no tienen un trato tan cercano con la población negra como si lo tienen los blancos con sus propios esclavos. Dicho de otra forma, la película

quiere mostrar a un norte “ingenuo” que no sabe realmente qué es darle el poder y la libertad a los negros. Es aquí donde Griffith comienza a entrelazar las ideas políticas del norte con las posteriores fechorías de los negros, encasillándolos como los verdaderos causantes de la desunión y la perdición absoluta del sur.

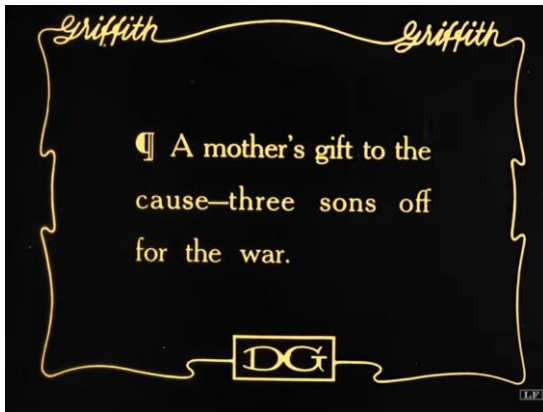


Fig. 3. “El regalo de una madre a la causa: tres hermanos a la guerra”



Fig. 4. Bandera en la que pone: “Victoria o muerte. Debemos conquistar porque nuestra causa es justa”

No obstante, volviendo a la historia de la película, Griffith hace un tratamiento de la guerra que llama mucho la atención. A lo largo del filme habla de la guerra como algo terrible que no debe volver a suceder. Sin embargo, en un intertítulo ennoblece el hecho de que la madre sureña haya engendrado a tres hermanos para que puedan servir en la guerra a favor del bando confederado [fig.3].

Este tipo de tratamientos se seguirán sucediendo a lo largo del filme a base de “peros”. Es decir, *El Nacimiento de una Nación* pone en escena algún acontecimiento histórico, pero la forma en la que se refleja el mismo está claramente influenciada por el favoritismo hacia el sur, ridiculizando y manchando la imagen del negro. Por esa razón, pese a su éxito, la película ha sido considerada racista desde su estreno [fig. 4].

Cabe destacar que en el filme la figura de Lincoln es mostrada como un personaje honorable y respetado incluso después de su asesinato. Este es el desencadenante que usa Griffith para colocar al patriarca de la familia Stoneman a la cabeza de las decisiones en el norte y, como consecuencia, la definitiva liberación de los negros en todo el país. Este último apostará por la participación de los negros en la vida política, originándose el principal conflicto que propone la película: otorgarle el poder a los negros y que estos se dejen llevar por la anarquía.

Es entonces cuando la película cierra su primera parte para meterse de lleno en la segunda, llamada: “Reconstrucción”. Los negros son libres y ya participan en la vida política. El norte, avaricioso y terco, impone sus políticas a los pobres desamparados del sur. La anarquía y el ansia de poder de los partidos políticos negros se ceban con el sur y con su población blanca. Así se desarrolla el principal suceso de esta segunda parte y uno de los puntos más importantes de la película: el nacimiento del *Ku Klux Klan*.

Previamente, la película pone en escena los continuos conflictos entre el sur y el norte una vez este último ha ganado la guerra. De hecho, la historia incorpora este acontecimiento a la vida de los personajes creando conflictos amorosos condicionados por los ideales de cada uno. Un ejemplo claro es el amor entre la hermana de la familia Stoneman, fiel apoyo de su padre por la causa nortea, y el hijo mayor de la familia Cameron, más crítico y susceptible ante lo que sucede en su amado sur. Su relación tendrá altibajos conforme se desenvuelva la historia y sus vidas.



Fig. 5. Un representante se descalza y otro aparece comiendo pollo en mitad del pleno



Fig. 6. Un representante del partido negro aparece bebiendo alcohol en la cámara

En esta parte aparecen algunas de las escenas más racistas de todo el filme ya que es aquí donde se muestra la cara más degradada y grotesca de la comunidad negra a ojos del director. El sur está sumido en el caos y los negros ponen en peligro la estabilidad de los blancos. Buenos ejemplos son: el intento de violación de la hija menor de los Cameron por un liberto (esclavo liberado) y la escena de la Cámara de los Representantes del sur en la que se muestra a los políticos negros de una forma completamente ridícula [figs. 5 y 6]. Todas estas representaciones dan a entender que la situación en el sur es inaguantable y que se necesita un salvador, o mejor dicho, unos salvadores.

El hijo mayor de la familia sureña que, a vistas del espectador ha sido el verdadero protagonista de la historia, idea la formación de un grupo que haga justicia en el sur. Un clan que ponga a los negros y su avaricia en el lugar debido. Es así cómo se ven por primera vez los uniformes blancos del *KKK* en la película [figs. 7 y 8].



Fig. 7. Tres jinetes del Ku Klux Klan



Fig. 8. El hermano mayor de la familia Cameron con un uniforme del KKK

No obstante, el recurso más racista que recurre Griffith en su film no es ridiculizar al negro, es alojar en él actos degradantes e inmorales motivados por una liberación generalizada impuesta por los ideales del norte. Dicho de otra forma, la película escenifica distintas situaciones en las que negros inducidos por su sentimiento de liberación optan por agredir sexualmente a mujeres blancas. Buenos ejemplos son: la escena de Gus, el Renegado, persiguiendo a la hija menor de los Cameron hasta su trágico final, y una de las escenas finales, en la que el máximo representante de los negros y protegido del patriarca de la familia nortea, decide agredir lascivamente a la hija de este ante la negativa de casarse con él.

Sin embargo, finalmente, como suele ocurrir en las películas de Hollywood, los “buenos” ganan y los “malos” pierden. El *Ku Klux Klan* hace justicia y libera al sur de las garras de los libertos y su anarquía. Es curioso cómo Griffith une el conflicto político-racial con el amor, más aún cuando hace ver que los norteaños caen sumidos en su propia causa. Es aquí donde la historia hace que el héroe de la película, el hermano de los Cameron, selle su amor con la hija de la familia nortea, ahora enemistada con la causa que ha defendido su padre a capa y espada. Por esa razón, Griffith coloca ante el espectador a un enemigo común que, como ya había expresado al principio de la película,

genera la desunión de aquellos que tienen que estar juntos. Es así como el *Nacimiento de una Nación* acaba con un final “feliz” en el que ganan los blancos... y el amor.

5.2 *Centauros del Desierto* (1956) de John Ford

Centauros del Desierto (1956) supone otro hito cinematográfico. Es considerada una de las películas más influyentes de toda la historia del cine y una de las más respetadas dentro del género *western*. Al contrario que *El Nacimiento de una Nación*, John Ford idea una historia que gira en torno a un único protagonista y su psicología. La historia se sitúa en el estado de Texas en 1868, tres años después de terminar la Guerra de Secesión. Ethan, un exsoldado confederado cuyo pasado se presenta difuso después de la guerra, regresa al hogar de su hermano y su familia para instalarse temporalmente [fig. 9].



Fig. 9. Martha, cuñada de Ethan, sale al porche para recibirlo

La familia entera le recibe y Ethan, con aspecto cansado, desmonta su caballo y entra en la casa. Las siguientes escenas son muy importantes porque presentan cómo es Ethan y qué le une a esa familia. Es un personaje carismático y enigmático ya que, a ciencia cierta, no se sabe qué le ha llevado hasta allí. Lo que sí quiere mostrar Ford del personaje es su profundo racismo y rechazo por los nativos americanos. En una escena la familia cena y a mitad aparece Martin, un mestizo que la familia del hermano ha apadrinado. Ethan ya lo conoce, pero el paso de los años le ha hecho verle de igual forma que a un indio. De esta manera, la historia nos ofrece un personaje que no solo ha estado alineado con la causa confederada en el transcurso de la guerra, sino que también tiene unos ideales que chocan directamente con el nativo americano.

Es aquí donde se presenta la idea de un protagonista, pero con ciertos atisbos de antihéroe. El principal rasgo es su profundo racismo, pero Ford nos muestra algunos otros más sutiles, por ejemplo: Ethan le entrega a su hermano unas monedas de oro que, para su sorpresa, están recién acuñadas. Esto sugiere que el protagonista las ha podido robar reforzando así la idea de que el personaje puede ser un forajido y que su pasado es tan turbio como confuso. Otro elemento importante es la medalla al servicio que le regala a Debbie, dando a entender que es un veterano. No obstante, este hecho fortifica la idea de un personaje oscuro partícipe de dos guerras que terminaron en fracaso (una en Estados Unidos y otra en México).

Volviendo a la historia, el desencadenante de toda la trama es el posterior ataque que sufre la familia del hermano de Ethan. Mientras este y Martin salen en busca de un grupo de comanches que ha estado merodeando por la zona atacando a otros ranchos, la tribu india aprovecha para asediar la casa y asesinar a la familia de Ethan. Pero no toda la familia es hallada muerta. Debbie, la sobrina e hija menor de la familia, ha sido secuestrada por la tribu. Es aquí donde Ford inicia la historia principal: la odisea que emprenderán Ethan y Martin para encontrar a Debbie y así hacer justicia matando al jefe de la tribu.



Fig. 10. Martha acaricia el abrigo de Ethan



Fig. 11. Ethan besa a Martha en la frente

En este punto de la trama se establecen un objetivo y un adversario que determinarán el desarrollo de los acontecimientos. Al principio Ethan se muestra muy reticente a que Martin le acompañe en la búsqueda de su sobrina. De hecho, el rechazo que siente por el muchacho sigue presente y se mantiene a lo largo de buena parte de la película. No obstante, este rechazo se camufla con el hecho de que Ethan prefiere actuar solo antes que acompañado.

A esto se suma una reflexión que tiene que ver con el comienzo de la

película. La mujer del hermano y Ethan tienen sentimientos amorosos mutuos, pero el hecho de que haya un matrimonio de por medio impide cualquier tipo de relación. Esta afectividad no se profundiza mucho más allá del comienzo de la película, pero refuerza la idea de un personaje amargado, solitario y derrotado en muchos aspectos. Por otro lado, este sentimiento de rabia por la muerte de su única amada supone una motivación más para que Ethan vaya a dar caza a los comanches que asesinaron a su familia para así hacer justicia [figs. 10 y 11].

A lo largo de su búsqueda, Ethan y Martin aprenden a aguantarse. En un primer momento la operación de rescate estará formada por varios buscadores, pero poco a poco esto cambiará quedando únicamente la pareja ya mencionada. En el transcurso de la misión, Ethan muestra los conocimientos que tiene sobre los comanches. A pesar de odiarlos fervientemente, conoce sus costumbres e incluso su idioma. Conforme avanza la historia, Ford representa al villano reencarnado en la tribu comanche. El tratamiento que se hace de los indios es la muestra de una tribu cruel y despiadada. Dicho de otra forma, la historia coloca al espectador a la misma altura que los pensamientos de Ethan. No obstante, el poco conocimiento que se tiene del personaje hace que no siempre se tenga porqué estar de acuerdo con su mentalidad o forma de actuar.



Fig. 12. Ethan le regala su medalla al servicio a su sobrina Debbie



Fig. 13. Cicatriz, el jefe de la tribu, con la medalla al servicio de Ethan

El mayor ejemplo de este hecho se da pasada la mitad de la película. Ethan y Martin dan con la tribu que se llevó a Debbie cinco años antes. Hablan con el jefe comanche, el cual encarna la principal figura de villano de todo el filme, y comprueban que Debbie está con los indios. La sorpresa tiene lugar cuando se cumple algo que ya se sospechaba: la chica es ahora uno de ellos. Esto motiva a Ethan a darla por perdida planteándose incluso matarla para “salvarla” así de los que han sido sus captores durante años. En un encontronazo, Debbie acude a la pareja para advertirles de que tienen que

marcharse y, a esto, Ethan responde amenazando con matarla de un disparo. Martin, en su lugar, decide interponerse para protegerla de los pensamientos negativos que tiene Ethan respecto a ella, ahora comanche [figs. 12, 13 y 14]. Este es uno de los puntos más importantes para entender la psicología del protagonista. En vez de seguir luchando prefiere dar la causa por perdida matando a su propia sobrina después de estar años y años buscándola. Ethan siente que ha vuelto a fracasar y por desprecio a los comanches prefiere poner punto y final a toda la misión. No obstante, su tentativa fracasa al ser alcanzado por la flecha de un comanche. Herido, Ethan regresa con Martin habiendo fracasado en su rescate. Ahora la chica es uno de ellos y no piensa abandonar la tribu por su propio pie. Después de un tiempo y de meditarlo, Ethan, con ayuda de sus antiguos compañeros de batalla y el ejército, emprende un segundo ataque que pondrá en jaque a la tribu comanche. Finalmente, el ataque resulta victorioso y, pese a que Debbie huye, Ethan la alcanza y la consigue convencer para volver a casa.



Fig. 14. Momento en el que Ethan amenaza con disparar a Debbie. Martin se posiciona entre ellos

Es entonces cuando llega el desenlace de la historia, pero no del protagonista. Debbie regresa a su pueblo después de varios años y Ethan logra su principal objetivo: traer de vuelta a su sobrina y hacer justicia por la muerte de su amada, su hermano y sus otros sobrinos. Sin embargo, una vez Debbie es acogida en su nuevo hogar se da un anticlímax que deja al espectador nuevamente con dudas respecto al protagonista. La película termina como empieza, con Ethan al otro lado del umbral de la puerta, sin llegar a entrar, solo, dubitativo, sin saber qué hacer ni a donde ir. Nuevamente el protagonista

regresa a lo que fue su vida, una vida sumida en un futuro incierto y difuso como lo ha sido su pasado. Un derrotado ahora victorioso con ansias de involucrarse en más guerras imposibles de ganar. Este es el sello que John Ford deja para cerrar un hito cinematográfico en toda regla, no solo a nivel técnico y narrativo, sino también a nivel visual con los extraordinarios escenarios y paisajes que simbolizan el alma del lejano oeste [figs. 15 y 16].



Fig. 15. Último plano de la película. Una vez Debbie entra en la casa, Ethan permanece fuera dubitativo y reacio a entrar



Fig. 16. Finalmente Ethan decide marcharse emprendiendo una nueva lucha contra sí mismo y la incertidumbre de su futuro

5.3 *Grupo salvaje* (1969) de Sam Peckinpah

Cínica, cruda, descarnada y, como su propio nombre indica, salvaje. Así es *Grupo Salvaje* (1969) de Sam Peckinpah. Anteriormente se ha analizado un “super western” como *Centauros del Desierto*, una película que luchó por cambiar la dirección de un género en crisis incorporando asuntos sociales a la trama, además de los indispensables tiroteos. En cambio, *Grupo Salvaje* define una nueva vía conocida como “western crepuscular”. Un género demasiado consciente de sí mismo y que “traza analogías con el presente y que despliega una mirada nostálgica hacia el pasado” (Straehle Porras, 2012, pág. 11).

El contexto histórico en el que se gestó *Grupo Salvaje* no fue el más esperanzador para la nación norteamericana. El país estaba sumido en una guerra en Vietnam y la victoria estaba tan lejos como el propio país. Además, Martin Luther King había sido asesinado al asomarse a su balcón y el candidato presidencial demócrata, Bobby Kennedy había corrido una suerte similar. Por esa razón, es adecuado afirmar que el momento histórico en el que la película vio la luz fue un periodo de la historia más bien oscuro. A esto se le sumó el creciente movimiento hippie en contra de la guerra y cualquier tipo de manifestación de odio al prójimo. *Grupo Salvaje* rompe con estos ideales y la idea de un género cinematográfico demasiado magno.



Fig. 17. Cuatro niños se divierten con el escorpión



Fig. 18. El escorpión es acribillado por las picaduras de las hormigas rojas

La película comienza tan infantil como cruel. Un grupo de niños juegan torturando a unos escorpiones dándoselos de comer a un hormiguero lleno de hormigas rojas. Los niños ríen y se divierten contemplando la escena [figs. 17 y 18]. La situación es aparentemente inocente, pero en el fondo esconde un hecho duro y violento que incómoda al espectador

al ver a un escorpión retorcerse de dolor entre miles de picotazos. En otras palabras, la violencia es vista y ejecutada de primera mano por los más jóvenes. Es un antecedente de los que más tarde se visionará, pero en este caso, entre los adultos.

La historia se inicia en el año 1913, con la llegada de un grupo de jinetes vestidos de militares a una ciudad. Dichos uniformes son una tapadera que usarán para robar las oficinas del ferrocarril de Texas. Lo que no saben es que en esa misma ciudad se encuentra posicionado otro grupo de pistoleros dispuesto a darles caza. Ambos grupos están conectados por sus líderes, que fueron antiguos socios en el pasado hasta que la ley separó sus caminos. Ahora el destino de cada uno depende del otro. El líder de los cazarrecompensas, Dake Thorton, está obligado a llevar a su antiguo compañero de fatigas, Pike Bishop, ante la justicia. Este último vaga con su cuadrilla en busca de aventuras y dinero con el que, en un futuro no muy lejano, cerrar su vida de fugitivo.

De esta forma, Peckinpah no nos muestra a un único personaje cuya psicología compite con todas las demás. Presenta a varios grupos que a lo largo del filme se ven movidos por sus propios intereses hasta el punto de hacer todo lo posible por conseguirlos. A ello se añade que los personajes se muestran ambiguos conforme avanza la historia y solo se mueven por la codicia y el individualismo extremo, fruto del capitalismo que ya asolaba el lejano oeste.



Fig.19. Escena del tiroteo una vez huye la banda de Pike Bishop

Volviendo a la historia, cabe destacar que, una vez el grupo roba la oficina, se representa una de las escenas más violentas del cine de Hollywood al más puro estilo de Sam Peckinpah. Anteriormente, en *Centauros del Desierto* de John Ford, se han visto

tiroteos con un estilo más pausado y lineal sin dejar de lado los paisajes y ambientes asombrosos. Sin embargo, Peckinpah va más allá e introduce un estilo completamente distinto. Este estilo está fundamentado en la sucesión de planos rápidos, llenos de ritmo y dramatismo. La escena del tiroteo se alarga durante varios minutos que incrementan la tensión conforme avanzan las muertes y los disparos. Una cantidad enorme de planos y símbolos se suceden frenéticamente dejando atrás el estilo de Ford y su “super *western*”. De esta manera, durante varios minutos en los que no se incluye ningún tipo de música que camufle los disparos, diálogos y gritos, comienza la película metiéndose de lleno en la violencia que dominaba aquella época [fig. 19].

Pero ya en esta escena, Peckinpah deja claro un aspecto muy importante de esta película y del género crepuscular: ni los buenos son tan buenos, ni los malos son tan malos. En otras palabras, *Grupo Salvaje* presenta dos grupos que conforman las caras de una misma moneda: lo que son unos, son otros. Ninguno de los dos bandos es el bueno, ambos son igual de cínicos y ambiguos, actuando, como ya se ha expresado, por sus propios intereses.

Pese a que la banda de Bishop es la que se nos presenta como protagonista, observamos en ella ciertas actitudes antiheroicas, es decir, sus miembros no son almas puras pese a tener atisbos de moralidad y compañerismo. Un ejemplo perfecto es el caso de Ángel, el personaje más “humano” del grupo pero más confuso. Este personaje se deja llevar por unos ideales revolucionarios para nada centrados en lo lucrativo. No obstante, dicha psicología resulta incompatible con su concreta avidez por el oro y su misoginia, que estalla por un ataque de celos. De esta manera, cada personaje, moral o no, participará de igual forma en una misión grupal propia de villanos.

Volviendo a la trama, la banda de Bishop logra escapar de la emboscada, pero para su sorpresa el botín no es más que chatarra. Ya han llamado demasiado la atención y deciden huir a México en busca de otros negocios. Se les presenta una oportunidad muy lucrativa: colaborar con un general del ejército mexicano para conseguir unas cajas de munición transportadas por el ejército estadounidense. Acceden, pero el grupo de cazarrecompensas les pisará los talones continuamente. Thorton, quien cada vez está más desesperado por liderar un grupo de malhechores y asesinos, se ve presionado por los agentes de la ley americanos, quienes le recuerdan que si no da caza a Bishop, morirá.

Es aquí donde entra en escena otro de los grupos que se mueve por sus propios intereses: el destacamento mexicano al que acuden Bishop y sus hombres. Nuevamente, el líder de los mexicanos se representa como un personaje cínico y ambicioso. En este caso, destaca por tener un perfil más villanesco que choca directamente con los intereses de los fugitivos. Estos cumplen con su parte del trato. Sin embargo, el general, llamado Mapache, descubre que Bishop y su banda han mentido con la cantidad de cajas robadas, y es que una de estas cajas fue entregada a la familia de Ángel, cuya lucha va en contra del líder mexicano y su ejército.

Es entonces cuando la historia se redirige hacia su final. Ángel es capturado y torturado por el general y su séquito [fig. 20]. Ante esto, Bishop y sus hombres, pese a haber cobrado lo acordado, deciden tomar cartas en el asunto para rescatar a Ángel. Mientras tanto, Thorton y su grupo de cazarrecompensas, que anteriormente volvieron a perder la pista de sus objetivos, esperan pacientemente los siguientes movimientos.



Fig. 20. Ángel, muy herido, junto al general Mapache y su séquito

Los fugitivos acuerdan volver al poblado mexicano en busca de Ángel. No obstante, se intuye un ambiente poco esperanzador en dicha misión. Después de mucho huir y de idealizar el abandono de la vida de forajido, Bishop y sus hombres vuelven a unirse una vez más para rescatar a su viejo compañero. De esta manera, se retoma esa perspectiva humanizada y emotiva de los personajes tratados como antihéroes.

Al igual que el principio de la película, el final se representa de forma similar: con un tiroteo encarnizado, frenético y terriblemente crudo. Llama la atención que de nuevo la música queda omitida y es sustituida por los numerosos disparos realizados. Si la primera escena destaca por su violencia y la cantidad de muertes en pantalla, esta sobrepasa el umbral previamente establecido. Los cuatro personajes toman sus armas y se dirigen al lugar



Fig. 21. Bishop y su banda se dirigen a salvar a Ángel y enfrentarse al General Mapache



Fig. 22. Bishop empuña una ametralladora

donde se encuentran el general Mapache y Ángel, el cual está malherido. La única música que suena es una marcha militar tan lúgubre como la escena que vaticina. El general degüella frente a la banda a Ángel y esta le dispara iniciándose el tan sospechado tiroteo. Los siguientes minutos, al igual que el comienzo del filme, se harán largos y muy intensos. Literalmente, se representa una carnicería que poco a poco va eliminando a los protagonistas conforme siguen llegando más y más soldados mexicanos [figs. 21 y 22].

Finalmente, los protagonistas mueren al verse sobrepasados por el ejército mexicano. Poco después, acude la banda de cazarrecompensas para hacerse con los cadáveres de sus objetivos y así cobrar la tan ansiada recompensa. La avaricia queda representada en sus ansias por portar todos los cadáveres de golpe, mientras que al mismo tiempo se observa a un Dake Thorton liberado de su misión pero a la vez derrotado por la muerte de su antiguo compañero. Este toma el revolver de Bishop a modo de recuerdo y sale del poblado reflexivo y sin querer saber nada más de aquello. Y así termina *Grupo Salvaje*, un *western* distinto a la representación más clásica del género. Un *western* que quiso dejar atrás la perspectiva *fordiana* para centrarse en un estilo más propio y experimental, ofreciendo una de las caras más crudas y dramáticas de lo que supuso el lejano oeste. Una obra maestra del *western* cuyo discurso dejó atrás la idea de lo individual o social, para centrarse en la idea de que la colectividad humana está inmersa en un ciclo de constreñida violencia que inunda todos los ámbitos.

5.4 Django Desencadenado (2012) de Quentin Tarantino

El *western* más contemporáneo no se aleja mucho de sus hermanos más longevos. *Django Desencadenado* (2012) de Quentin Tarantino no se libró de la polémica al igual que las anteriores películas. Es como si el *western*, de una forma o de otra, no lograra ser concebido tal y como es, en unos casos por el profundo racismo que promulga, en otros, porque presenta una realidad tan cruda y verídica como la vida e historia mismas. Ahí aparece Tarantino, con un tratamiento del *western* y la esclavitud tan característico como propio.

Al igual que en Ford, los asuntos sociales vuelven a estar a la orden del día. La psicología de los personajes toma presencia y sus pensamientos e ideales se dejan ver a través de la pantalla. *Django Desencadenado* narra la historia de un esclavo liberado por un esperpéntico doctor de origen alemán que desde hace años se gana la vida como cazarrecompensas. Los intereses de uno y otro acaban uniéndolos. No obstante, la historia se centrará en Django, su liberación y posterior preparación para hacer justicia liberando a su esposa cautiva y castigada por un esclavista de la zona. Los créditos iniciales muestran de fondo a Django encadenado y acompañado por otros esclavos mientras caminan custodiados por dos vendedores de esclavos. Este inicio de la película es un claro

guiño a la película *Django* (1966) de Sergio Corbucci, con la misma melodía y tipografía en los créditos [fig. 23].



Fig. 23. Créditos iniciales de Django Desencadenado con los esclavos de fondo

Como se ha mencionado, la cinta de Tarantino se centrará esta vez en la perspectiva del esclavo liberado y en todo aquello que le rodea. Cabe destacar que la historia está ambientada en el año 1858, dos años antes del estallido de la Guerra Civil, por lo que el hecho de que un negro pueda campar a sus anchas como un hombre libre refuerza la idea de un racismo en pleno auge y apogeo.

De hecho, el filme, como ya se ha mencionado anteriormente, no se libró de cierta polémica, y es que, a lo largo de la película, se nombra en incontables ocasiones la Palabra-N o *N-Word*, como dicen los norteamericanos. Esta Palabra-N hace referencia al término peyorativo *nigger*, con el que se referían los blancos a los esclavos o personas negras. En Estados Unidos el uso de esta palabra por la comunidad negra está bien visto debido a que ha supuesto la incorporación y transformación de algo negativo en su propio lenguaje coloquial. Por el contrario, el empleo de esta palabra por un blanco retoma el origen racista de su uso. Por esa razón supone a día de hoy un tabú en la sociedad que motivó la crítica de muchos, incluyendo la del propio Spike Lee, el cual alegó que no se puede usar esa palabra de manera tan indulgente como lo hace Tarantino en *Django Desencadenado*.

Retomando la historia, Django acaba acompañando a su liberador, el Doctor Schultz, para ayudarle en la captura de dos individuos que trabajan de capataces en la

misma plantación que la esposa de Django. Es aquí donde los lazos se estrechan entre los dos personajes. El cazarrecompensas trata a Django como un hombre libre para sorpresa de los lugareños y le hace una proposición: que le ayude a identificar y matar a sus dos objetivos a cambio de darle la absoluta libertad y una remuneración. Es en esta fase de la película cuando acontece una de las escenas más llamativas. En ella se ve al liberado montar a caballo. Todos los blancos del pueblo se asombran y miran la escena muy confundidos. Incluso hay un momento en el que ambos protagonistas se ven inmersos en una trifulca a raíz de que Django entre en una cantina [fig. 24].



Fig. 24. Django cabalga acompañando a su liberador, el Dr. Schultz

Acto seguido, Django y el cazarrecompensas emprenden su viaje para dar caza a sus objetivos. Cumplen con el trabajo y el doctor le propone al ahora sí liberado unir sus fuerzas y actuar como una pareja de cazarrecompensas. De esta forma Django podría labrarse una fortuna para empezar de cero. No obstante, antes de que se desarrolle este acuerdo en el filme, aparece otra de las mejores escenas de la película: el ataque del *Ku Klux Klan* al doctor y a Django. El hecho de haber matado a dos capataces ha enfurecido al dueño de la plantación, que se ha unido a sus vecinos blancos para dar caza al negro que ha desestabilizado la plantación.



Fig. 25. Vecinos discutiendo por la utilidad de las máscaras del Ku Klux Klan

Tarantino usa para esta escena uno de sus mejores recursos: la sátira. Representa una situación en la que aparece un primerizo grupo del *Ku Klux Klan* discutiendo por la utilidad real o no de las máscaras en la cabeza [fig. 25]. Dicha situación es ridícula y supone una contraposición del significado real del grupo. Al contrario que en *El Nacimiento de una Nación* (1915), Tarantino genera una escena tan cómica como satírica para poner al *KKK* en el lugar que merece dentro de un género *western* moderno y avanzado.

Finalmente, el destino del clan enmascarado no resulta muy brillante y los dos protagonistas continúan su viaje. Es entonces cuando la película toma otro camino y afronta un conflicto distinto. Django y el Dr. Schultz deciden dar un nuevo golpe, pero esta vez para rescatar a la esposa de Django de las garras del mayor esclavista de la zona, el señor Candie. Para ello interpretarán unos papeles que les acercarán al propietario de la plantación. Hasta este punto concreto de la historia Django ha aprendido muchas cosas



Fig. 26. El señor Candie y Stephen

gracias a las lecciones y la educación que le ha brindado el doctor. Por esa razón, la misión que deciden emprender pilla preparado a un nuevo Django más seguro y confiado de sí mismo.

Como temían, el esclavista es un hueso duro de roer. En este caso Tarantino nos coloca un villano en toda regla que se interpone entre los protagonistas y su objetivo: liberar a la esposa de Django. No obstante, el señor Candie no es el único racista de la finca. La historia incorpora a otro personaje muy importante para el tema que atañe a este escrito. Junto al dueño de la finca siempre aparece un esclavo llamado Stephen. Este personaje ejemplifica una figura muy degradada y paradójica de la esclavitud. En muchas plantaciones se nombraba a un esclavo jefe o encargado del resto. La existencia de este tipo de esclavos generaba mucho rechazo entre los demás del grupo debido a que, por lo general, recibían un mejor trato por parte del esclavista. En el caso del señor Candie, este hecho es más que evidente, siendo Stephen un apéndice suyo en la plantación. De hecho, la representación de Stephen gana valor conforme avanzan las escenas. En muchas ocasiones este personaje se coloca junto al señor Candie para reírle las gracias e incluso le pide audiencia para confesarle alguna de sus sospechas. Es así cómo se genera uno de los puntos más álgidos de toda la película [fig. 26].

Stephen descubre a su amo los planes que traman Django y el Dr. Schultz para liberar a la que es su esclava, la esposa de Django. De esta forma da esquinazo a las triquiñuelas de la pareja de cazarrecompensas e intenta hacerles pagar por su engaño. Es entonces cuando tiene lugar la acción culminante que causa la muerte del doctor después de disparar al señor Candie y el futuro incierto de Django una vez es capturado por los capataces, aunque tras un intenso tiroteo al más puro estilo Tarantino: lleno de sangre, vísceras y disparos. Cabe destacar cómo, a pesar de todo, Stephen llora la muerte de su



Fig. 27. Django vuela por los aires la finca del señor Candie

amo aferrándose a su cuerpo inerte vigorizando así la idea un esclavismo conforme con su propia condición.

En este punto la historia pasa a un plano secundario y los personajes no sufren ningún tipo de desarrollo más. A nivel fílmico la película no aporta mucho más debido a que lo siguiente que acontece corresponde a Django volviendo a la finca y rescatando a su mujer en un apoteósico final feliz. No obstante, lo verdaderamente pictórico ya se ha presentado a través de los numerosos diálogos, situaciones y personajes. De esta forma, Tarantino recoge el testigo de sus predecesores y como el resto, hace del género una realidad propia, renovada, fresca y que nunca pasa de moda.

6. Conclusiones

El género *western*, tan importante y respetado, como anticuado y posteriormente renovado, ha seguido múltiples caminos, como se ha constatado en este estudio. Desde el punto de arranque primitivo y documental de *Asalto y robo de un Tren* (1903) de Edwin S. Porter; pasando por el antes y un después que supuso para el séptimo arte *El Nacimiento de una Nación* (1915) de D.W Griffith a pesar de su profundo racismo; avanzando a su vez hacia la tan ansiada renovación del género que encauzó John Ford con *Centauros del Desierto* (1955); hasta el gran cambio de dirección que tomó Sam Peckinpah con su crepuscular *Grupo Salvaje* (1969); y, finalmente, desembocando en la nueva y original corriente que representa Quentin Tarantino con *Django Desencadenado* (2012).

Cada película tiene sus fortalezas y sus debilidades, pero todas comparten una misma idea, la representación de lo que fue una vez Estados Unidos. Desde el comienzo de este escrito no se ha parado de incidir en un origen, una historia, unas costumbres y una mentalidad. Se han analizado, o al menos se ha intentado, unas ideas que reflejan una sociedad todavía demasiado afectada por su origen.

Poco más de dos siglos separan Estados Unidos de su nacimiento y sin embargo los errores del pasado siguen afectando a los que viven el presente. La idea de una nación fundada bajo los valores de la defensa de las armas, la predilección por el individualismo y el sostenimiento económico sujeto a un problema racial en el que el blanco se hallaba por encima del negro, ha desencadenado una serie de conflictos que ponen en duda la verdadera idea de un Estados Unidos libre en todos los aspectos.

Hoy en día, muchos países miran con recelo al país norteamericano por su ya histórica popularidad. Sin embargo, esta fama es su peor enemigo. En las últimas décadas la globalización ha generado una visión mucho más clara de la realidad: una epidemia de muertes al año por disparos de armas de fuego, una xenofobia arraigada motivada por una extrema derecha cada vez más al acecho y una serie de terribles casos de brutalidad policial visiblemente racistas. Es posible que en algunas cosas sea hora de avanzar y dejar el orgullo y el patriotismo del pasado... en el pasado. No obstante, resultará difícil, ahora y siempre, luchar contra un hecho remoto que tanto para unos como para otros supone el mito fundacional que sostiene una realidad llena de tantas luces como sombras.

Por esta razón, se puede comprobar, una vez expuestas todas las ideas que giran en torno a la violencia de Estados Unidos y su famoso *western*, si las hipótesis y objetivos de este estudio se cumplen. En un principio, las hipótesis se han ido cumpliendo una por una. En el primer caso queda justificado que el origen de Estados Unidos, es decir, su férrea defensa de las armas, su pasado esclavista y una guerra civil que lo abolió, ha condicionado de por vida el ideario colectivo de la población desde hace dos siglos. Esto se observa tanto en la sociedad como en la política, donde se siguen defendiendo nostálgicamente las ideas de los viejos fundadores negando el presente.

De esta forma, Norteamérica presenta una serie de características que siguen siempre unos patrones similares fundamentados en su nacimiento y desarrollo como nación. Estos patrones, ya mencionados, se muestran y difunden a través de las películas, las cuales toman mucha importancia a la hora de propagar un folclore lleno de símbolos identitarios que poco a poco conforman un conjunto global. Por ello la segunda hipótesis también se cumple, al contar con un medio de expresión tan legítimo como es el cine.

En el caso de la tercera hipótesis, se comprueba que efectivamente el cine ha establecido una serie de ideas en la mente de sus espectadores desde su propio origen. De esta forma, el cine y el desarrollo de Estados Unidos han ido avanzando conjuntamente mitificando la realidad pasada a través de fuertes símbolos vinculados a lo identitario de una nación. Los ejemplos más claros de esta idea son: la unión de ser americano con la libertad de portar un arma; el individualismo que, frente a lo colectivo, encuentra su clímax con el famoso “sueño americano”; o los constantes enfrentamientos que se generan por un interminable conflicto racial que prosigue.

De esta manera, al comprobar que las hipótesis se cumplen, podemos confirmar que los objetivos han sido satisfechos en su totalidad, sobre todo centrándonos en el objetivo principal, el cual estipula una correcta contextualización de la violencia en Estados Unidos. A través de numerosos apartados se ha intentado penetrar en ese contexto tan complejo que da respuesta a muchas cuestiones sobre la mentalidad de la sociedad americana, especialmente de la actual, por lo que salen a la luz hechos que no solo tienen por qué ser comprobados a través de textos y artículos académicos, sino que también pueden ser visionados gracias a las magníficas cintas *western* de Griffith, Ford, Peckinpah y Tarantino.

7. Bibliografía

- AGENCIA EFE. (30 de mayo de 2021). "Las ventas de armas siguen disparadas en Estados Unidos". *Heraldo de Aragón*. Obtenido de <https://www.heraldo.es/noticias/internacional/2021/05/30/las-ventas-de-armas-siguen-disparadas-en-estados-unidos-1495981.html>
- ALAGÓN PÉREZ, D. (2014). *Representaciones de la raza negra en las películas de Hollywood, antes y después de la presidencia de Barack Obama*. Segovia: Universidad de Valladolid.
- ARIAS CARRIÓN, R. (mayo de 2003). "Bowling for Columbine. Un valiente en el país del miedo". *Página Abierta* (137), pp. 40-42.
- ASTRE , G. A., y HOARAU, A. P. (1986). *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.
- BAZIN, A. (1953). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- BLACK LIVES MATTER. (2020). *About Us: Black Lives Matter*. Obtenido de BlackLivesMatter.com: <https://blacklivesmatter.com/about/>
- BORIA, A., y BAREI, S. (enero - junio de 2020). "La cultura del miedo: el control de las emociones". *Estudios* (43), pp. 9-14.
- CASTAÑO GARRIDO, C., y QUECEDO LECANDA, R. (2003). "Introducción a la metodología de investigación cualitativa". *Revista de Psicodidáctica* (14), pp. 5-40.
- CNN Español. (9 de junio de 2020). "*CNNESPANOL*". Obtenido de <https://cnnespanol.cnn.com/2020/06/09/que-es-el-movimiento-black-lives-matter-y-por-que-se-creo/>
- COLOM PERALTA, L. E. (2015). *Desde los ojos del miedo. Sobre el documental político y la cinematografía de Michael Moore: Bowling for Columbine*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- DE LA SERNA, C. (1 de junio de 2020). *The Objective: Further*. Obtenido de <https://theobjective.com/further/black-lives-matter-historia-del-resurgir-del-movimiento-por-los-derechos-civiles>

- DÍAZ LANDALUCE, I. (9 de marzo de 2021). "*Black Lives Matter: las creadoras del mayor movimiento contra el racismo del mundo optan al Nobel de la Paz*". Obtenido de <https://www.xlsemanal.com/actualidad/20210309/movimiento-contra-racismo-estados-unidos-black-lives-matter-nobel-paz.html>
- GARCÍA DÍAZ, M. (2021). *Alt-Right: Origen y proyección comunicativa: Nacimiento, expansión e influencia en España de la derecha alternativa estadounidense*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- GLUCKSMANN, A. (1964). "*Les aventures de la tragédie*", en BELLOUR, (ed.), *Le Western*. Paris: Gallimard, pp. 350-379.
- GUTIÉRREZ MOLINA, A. (2012). *Cine e historia. El western frente a la idea de nación norteamericana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa. Obtenido de https://www.academia.edu/7307305/Tesis_Documento_Final
- HERNANDEZ-PINZÓN, A. (2010). "El derecho constitucional a las armas en EE.UU.". *RJUAM (Revista Jurídica de la Universidad Autónoma de Madrid)* (21), pp. 133-148.
- IZQUIERDO MARTÍNEZ, L. (2016). *La amenaza en el marco internacional de las armas pequeñas y ligeras, municiones y explosivos*. Jaen: Universidad de Jaén. Obtenido de <https://hdl.handle.net/10953.1/7506>
- JIMÉNEZ ÁLVAREZ, S. (2020). *La extrema derecha en Estados Unidos. Análisis del discurso de Donald Trump en las elecciones de 2016*. Madrid: Universidad Pontificia de Madrid.
- JURADO MORENO, M. (2019). *Criadas y señoras en la opinión pública: un análisis de la polémica sobre el racismo en Estados Unidos*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- MAESTRO BÄCKSBACKA, F. J. (2008). "El dilema norteamericano. De la esclavitud a la institucionalización de la discriminación racial". *Studia historica. Historia contemporánea*. (n 26), pp. 53-78.

- MARCO CLAVERO, L. (2019). *Una imagen esclava. La representación de la raza negra en el cine y el audiovisual estadounidense*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- MARS, A. (24 de mayo de 2021). "Un año de la muerte de George Floyd, una reforma policial y un repunte de la violencia". *El País*. Obtenido de <https://elpais.com/internacional/2021-05-24/un-ano-de-la-muerte-de-george-floyd-una-reforma-policial-varada-y-un-repunte-de-la-violencia.html>
- PANADERO JIMÉNEZ, Á. (23 de julio de 2021). "Wéstern, entre el mito y la realidad". *escuelacine.com*. Obtenido de <https://www.escuelacine.com/western-entre-el-mito-y-la-realidad/>
- PUCCINI, P. (s.f.). "Bowling For Columbine (2002) de Michael Moore". *Alohacriticon*. Obtenido de <https://www.alohacriticon.com/cine/criticas-peliculas/bowling-for-columbine-michael-moore/>
- REDACCIÓN BBC NEWS MUNDO. (31 de mayo de 2020). "George Floyd: qué pasó antes de su arresto y cómo fueron sus últimos 30 minutos de vida". *BBC*. Obtenido de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-52869476>
- RUBIO POBÉS, C. (2010). *La Historia a través del cine. Estados Unidos: Una mirada a su ideario colectivo*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- STRAEHLE PORRAS, E. (2012). "El mito como excusa: Diferentes usos del western". *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual* (2), pp. 203-220.
- TRUMP, D. (20 de octubre de 2016). "The Third Presidential Debate: Hillary Clinton And Donald Trump". (C. Wallace, Entrevistador) NBC NEWS. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=smkyorC5qwc>
- ZURCHER, A. (24 de marzo de 2019). "5 razones por las que EE.UU. no puede prohibir armas tan rápido como Nueva Zelanda tras la masacre en Christchurch". *BBC NEWS*. Obtenido de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-47675970>