

# **Hollywood, Historia y Memoria en la década de los sesenta: una mirada al género western, su relación con la memoria histórica y la memoria mediática.**

Piccinelli, Mariana.

Cita:

Piccinelli, Mariana (2017). *Hollywood, Historia y Memoria en la década de los sesenta: una mirada al género western, su relación con la memoria histórica y la memoria mediática*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/791>

**XVI JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA**

9 al 11 de agosto de 2017

Mar del Plata

Mesa: 140. El cine y las representaciones del pasado

Coordinadores: Dr. Fabio Nigra y Mgtr. Karin Otero

Título: **Hollywood, Historia y Memoria: una mirada al género western, su relación con la memoria “histórica” y la memoria mediática**

Autora: **Piccinelli, Mariana**

Pertenencia institucional: **Facultad de Filosofía y Letras (UBA)**

PARA PUBLICAR EN ACTAS

## Hollywood, Historia y Memoria: una mirada al género western, su relación con la memoria “histórica” y la memoria mediática

### Introducción

El *western* es el típico género característico de la cinematografía estadounidense, verdadero producto autóctono de Hollywood que ha sabido crecer en tiempo y espacio, acompañando el progreso y expansión de la industria que lo creó. Si bien se desarrolló durante los primeros dos tercios del siglo XX, sus orígenes se remontan a la producción literaria de fines del siglo XIX y, -pese a una paulatina declinación desde la década de 1970-, su influencia se siente hasta nuestros días.<sup>1</sup> Para nosotros los historiadores, los *westerns* merecen especial atención, puesto que desde los comienzos -literarios y cinematográficos- sus tramas han guardado un paralelismo y una semejanza asombrosa con el desarrollo de la historia norteamericana. O al menos con la versión del pasado estadounidense que trazó Frederick Jackson Turner en su exposición “El significado de la frontera en la historia Americana” en 1893.<sup>2</sup>

Existe una cantidad enorme de bibliografía escrita sobre las películas del Oeste. El atractivo que ellas han ejercido mundialmente ha multiplicado la cantidad de estudiosos que, en calidad de espectadores e investigadores, han tratado de desentrañar y explicar su existencia. A fines de resolver las preguntas que aquí se exponen, nos interesa en especial la discusión sobre la esencia del género –qué es lo que hace a una película que sea clasificada y entendida como un *western*- y las diferentes concepciones que tienen los autores en cuanto al momento de consolidación y maduración del mismo.

Ahora bien, ¿qué sucede con el *western* luego de que sus formas clásicas características se han desarrollado plenamente? Si en trabajos anteriores nos enfocamos en sus elementos narrativos para contar una parte de la historia de los Estados Unidos<sup>3</sup>, en este caso nos preguntamos por la producción cinematográfica después de su pico de maduración. El *western*, siempre en busca de nuevos territorios, creció durante la segunda mitad del siglo XX hasta salir de sus propias fronteras –narrativas y reproductivas-, expandiendo su influencia al resto mundo occidental. Es así que en la Europa de 1960 empezaron a filmarse *westerns* locales que retomaban la esencia hollywoodense, aunque en clave europea –y por que no, con

---

<sup>1</sup> Por citar algunos ejemplos podemos mencionar a *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012) o la serie de HBO *Westworld* (2016).

<sup>2</sup> Se puede encontrar una excelente introducción y explicación de la exposición de Turner en Hebe Clementi. *F. J. Turner*; Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

<sup>3</sup> Mariana Piccinelli. “Entre la leyenda y la historia: como contar una aventura ‘real’ desde el cine”, en Valeria Carbone y Fabio Nigra. *El pensamiento crítico desde Sudamérica*, PUB: Barcelona, 2015, pp.21-33.

algunos aspectos sumamente bizarros.<sup>4</sup> Aún dentro de los propios límites estadounidenses, se registraron cambios e influencias del *western* en otros géneros y en otros formatos, como el televisivo.<sup>5</sup>

Dice el semiólogo Cid Jurado que “el cine contribuye con la formación de competencias de decodificación determinadas culturalmente, que al mismo tiempo, son capaces de facilitar la construcción de imaginarios mediáticos y globalizados.”<sup>6</sup> En su análisis de las películas hollywoodenses que representan el Desembarco de Normandía, explica que “la acumulación de películas bélicas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX permitió la elaboración de un conjunto de formas y acciones de manera tal que las formas tradicionales se encuentran insertas en el universo simbólico del espectador.”<sup>7</sup> Nuestra hipótesis es que esto mismo habría sucedido para las películas del Oeste. Los *westerns* de los sesenta y los setenta no solo dialogan con la sociedad que los produce y con su visión del pasado, sino que también tienen relación necesaria con otros producidos en décadas anteriores. Se formaría así un universo cinematográfico particular donde la memoria mediática y la experiencia previa del espectador con respecto al género juegan un papel fundamental en la construcción y el reconocimiento de los textos filmicos después de la década de 1960.

Ahora bien, para entender cuál es la correspondencia entre las películas del Oeste, su expansión en tiempo y espacio y el desarrollo de una memoria mediática en relación con un hecho histórico, primero es necesario trabajar los conceptos de memoria e historia. A continuación haremos un breve recuento de estas nociones, para luego trabajar con los elementos del género *western* en relación con la memoria mediática.

### **Memoria(s) e Historia(s)**

Memoria colectiva, memoria individual, memoria cultural, memoria social. Memoria nacional, estatal o institucionalizada. Memoria procedimental, episódica y semántica. Memoria mediática. Memoria *versus* historia, ¿memoria histórica?

---

<sup>4</sup> El ejemplo más acabado es el desarrollo del *Spaghetti Western* en Italia durante las décadas de 1960 y 1970 de la mano del director y productor Sergio Leone.

<sup>5</sup> Desde la década de 1950 surgen con fuerza las miniseries de televisión que muestran la conquista del Oeste y sus personajes. Entre ellas podemos destacar la miniserie de Disney Co. sobre Davy Crockett (1954-55), la serie de la NBC dedicada a Daniel Boone (1964-1970) y la serie Bonanza (1959-1970).

<sup>6</sup> Alfredo Tenoch Cid Jurado. “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho filmico a la reconstrucción del hecho histórico”, en Írida García Molero (et. al.). *Semióticas del Cine*. Maracaibo: Universidad de Zulia, 2007, p. 42.

<sup>7</sup> Fabio Nigra. “La memoria construida: Hollywood y el cine histórico”, en Revista Expedicoes: Teoría & Historiografía, 6.2, agosto-diciembre 2015, p. 61.

Comenzar el abordaje de la bibliografía que estudia el fenómeno social de la memoria es absolutamente abrumador, sobre todo porque nos encontramos con una pluralidad de términos, nociones y adjetivos adheridos a la palabra memoria. A veces la adjetivación o la “nueva” conceptualización es una forma de desviar la problemática, lo que deriva en una presentación bastardeada y depreciada del concepto, que es utilizado para explicar muchas cosas, o ninguna. Por otra parte, el estudio social de la memoria es complejo, ya que involucra aspectos del lenguaje, culturales, y sociales, muchos de los cuales no podrán ser tratados aquí, como por ejemplo, las formas de recordar y olvidar, lo que se puede decir y rememorar en un momento determinado y lo que no. En este apartado se presentan algunas cuestiones que consideramos clave para nuestro análisis en lo que respecta a los conceptos de memoria e historia en sus múltiples aspectos, marcando sus diferencias y sus puntos de contacto; para luego ponerlos en juego más adelante con la noción de universo cinematográfico, memoria mediática y el desarrollo del género *western*.

El año pasado, al estudiar la ficción argentina en la televisión y su relación con el pasado nacional expresábamos:

La memoria puede ser individual, reflejada en los sucesos históricos que una persona retiene en su mente y sus diferentes interpretaciones, a veces contradictorias, en donde el factor más importante es la experiencia. Pero también puede ser colectiva. Aquí el proceso de elaboración es mucho más complejo, puesto que influyen una innumerable cantidad de factores, como por ejemplo los debates sobre la historia dentro de una sociedad; sus interpretaciones -tanto profesionales como no académicas-; el rol de los medios de comunicación escritos, visuales y audiovisuales. También deben considerarse ciertos rituales sociales que están destinados a recrear constantemente el pasado social; además de políticas gubernamentales destinadas a influir en la memoria colectiva; como así también políticas educacionales que ponen énfasis en reinterpretar o recordar determinados procesos históricos -y a la inversa: olvidando otros.<sup>8</sup>

Esta cita, por lo demás extensa, condensa varios elementos que es preciso desglosar. En primer lugar diferencia memoria individual de memoria colectiva; en segundo lugar plantea la existencia de una memoria –histórica- separada del discurso histórico; y, por último, evidencia el concepto de memoria institucionalizada. Nos interesa ampliar estas tres cuestiones para determinar la relación entre historia y memoria y para ver qué papel ocupan las instituciones –especialmente las públicas y estatales- en el proceso de conformación y desarrollo de la memoria colectiva.

---

<sup>8</sup> Florencia Dadamo, Leandro Della Mora y Mariana Piccinelli. “Historia, memoria y el recurso audiovisual: las narraciones del pasado en la televisión argentina actual”, en María de los Ángeles Rodríguez Cadena. *La ficción histórica en la televisión iberoamericana 2000-2012*. Leiden: Brill, 2016, p. 120.

Los primeros trabajos que validaron el estudio de la memoria como un aspecto de la sociedad y la cultura se remontan a la década de 1920. Aquí, el estudio de Maurice Halbwachs sobre la memoria colectiva es fundante y merece consideración, sobre todo porque plantea una oposición tajante entre historia y memoria que nos gustaría matizar y complejizar. En sus libros *Los cuadernos sociales de la memoria*, de 1925, y *La memoria colectiva*, publicado póstumamente en 1950, Halbwachs comienza diferenciando una memoria interna, autobiográfica y personal de aquella exterior, social e histórica. La propuesta más interesante del autor –si la tomamos en el contexto de las primeras décadas del siglo pasado- es la idea de que la memoria colectiva se trata de una entidad viva, que depende de un grupo determinado y de las experiencias por las que éste atraviesa. Para él “la historia vivida se distingue de la historia escrita (ya que) tiene todo lo que necesita para constituir un marco vivo y natural en el que puede basarse un pensamiento para conservar y recuperar la imagen del pasado”<sup>9</sup>

Por lo tanto, la memoria colectiva se diferencia de la historia propiamente dicha –la que él denomina historia escrita-, puesto que esta última es solamente una mera sucesión cronológica de hechos y fechas. Para él, la memoria colectiva es histórica puesto que se adscribe a un grupo social determinado, en un tiempo específico –en clara oposición a una concepción abstracta, fija y artificial de la memoria. Sin embargo descarta la expresión “memoria histórica”, ya que los términos se oponen en más de un aspecto. Es más, según Halbwachs, una empieza donde termina la otra, ya que “mientras un recuerdo sigue vivo, es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente”<sup>10</sup> De más está decir, que el problema que encontramos –y con nosotros un sinnúmero de historiadores a lo largo de todo el siglo XX- es el concepto que tiene Halbwachs de historia y del historiador: una persona imparcial y objetiva que recolecta datos y fechas para escribir y fijar el pasado de una sociedad.

Ahora bien, si consideramos a la historia algo más que un conjunto de fechas y hechos; estamos lejos de entenderla como una producción escrita objetiva que perpetúa en el tiempo; también reconocemos la subjetividad del historiador; y la relación entre el discurso histórico y el presente de grupos sociales concretos: ¿en qué se diferencian la memoria del discurso histórico formal? Para contestar esto, tenemos que partir de la idea de que en una misma sociedad existen distintos relatos sobre el pasado. Para Jorge Mendoza García

Son múltiples memorias, tantas como grupos hayan significado un evento. No hay versión verdadera, pues sus significados y lo que representan para diversos grupos

---

<sup>9</sup> Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 71.

<sup>10</sup> Idem, p. 80.

son múltiples. Esta perspectiva que atraviesa la memoria colectiva opera de igual manera para la historia, solo que los historiadores duros no lo reconocen.<sup>11</sup>

En este sentido, la(s) memoria(s) colectiva(s) también conviven con el discurso histórico –o mejor dicho, los discursos- que están elaborados según reglas propias de la disciplina histórica. De esta forma “cada grupo humano, cada sociedad, determina las formas de relacionarse con el pasado, y así se elaboran mecanismos de registro y conservación de conocimientos y experiencias, de divulgación y de comunicación.”<sup>12</sup>

Otro punto de contacto que encontramos entre historia y memoria colectiva es que ambas se expresan –y son elaboradas- mediante una estructura narrativa. Dice Brunner que

la experiencia y la memoria del mundo social están fuertemente estructuradas no sólo por concepciones profundamente internalizadas y narrativizadas de la psicología popular sino también por las instituciones históricamente enraizadas que una cultura elabora para apoyarlas e inculcarlas.<sup>13</sup>

Estas formas de narración son muy diversas, de ahí que se pueda afirmar que en la memoria colectiva podemos hallar el rastro invisible de muchas otras narraciones, “una cierta polifonía de recuerdos diversos que constituyen la memoria compartida”.<sup>14</sup> En este punto es útil recordar la cita que planteamos al comienzo del apartado, que recalca la influencia de múltiples elementos a la hora de conformar la memoria histórica: rituales sociales destinados a recrear constantemente el pasado social, además de políticas gubernamentales y educacionales que ponen énfasis en el recuerdo o el olvido de determinados procesos históricos.

¿Qué papel tienen las políticas de Estado en la conformación de la memoria colectiva? Siguiendo a Fabio Nigra tenemos que decir que en muchos casos las políticas gubernamentales destinadas a la conformación de una memoria histórica colaboran en el proceso de institucionalización de la memoria, logrando que ciertos recuerdos permanezcan en el tiempo y se afiancen en una sociedad. Esto nos lleva a plantearnos la existencia de una “memoria nacional”, como la denominan diversos autores, para separarla de la memoria colectiva”. Habría que evaluar en próximos trabajos si es necesario considerarlas por separado. Por el momento nos interesa rescatar la capacidad de la memoria nacional (o del relato nacional) para establecer denominadores comunes y aunar distintos recuerdos

---

<sup>11</sup> Jorge Mendoza García. “La forma narrativa de la memoria colectiva”, en *Polis*, 1.1, 2005, p. 14.

<sup>12</sup> Fabio Nigra. *El cine y la sociedad*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2016, p. 56.

<sup>13</sup> Citado en Jorge Mendoza García. “La forma narrativa de la memoria colectiva”, en *Polis*, 1.1, 2005, p. 12.

<sup>14</sup> Salomé Solá Morales. “Memoria mediática y construcción de identidades”, en *Tábula Rasa*, 19, julio-diciembre 2013, p. 308.

colectivos que pertenecen a grupos diversos. Dice Mendoza García que “pertenecer a una cultura es encontrarse inmerso en un sinnúmero de relatos interconectados en torno al pasado, aunque no todos ellos establezcan un acuerdo, un consenso.”<sup>15</sup> En este sentido, Alan Confino explica cómo la memoria nacional está constituida por diferentes memorias, muchas veces opuestas entre sí, pero que a pesar de sus rivalidades encuentran comunes denominadores que puedan superar a nivel simbólico esas diferencias reales.<sup>16</sup>

Si seguimos a Halbwachs y entendemos a la memoria colectiva como adscripta a un grupo en particular, habría que considerar al menos dos situaciones: ¿cómo se reproduce esa memoria colectiva para que no muera cuando el grupo desaparece? y ¿cuál es el proceso por el cual unas imágenes, concepciones y sensaciones del pasado se imponen sobre otras. Aunque Winters nos advierta del problema de reducir el estudio de la memoria a un análisis político y transparente de la misma –es decir, analizar la memoria colectiva como un reflejo directo de las relaciones sociales, sin mediación alguna-; creemos que no se puede dejar considerar la cuestión de la hegemonía y la dominación de unas clases sobre otras a la hora de analizar el concepto de memoria –o memorias- colectiva.

Aquí es necesario poner “de manifiesto el carácter selectivo de toda reconstrucción narrativa”.<sup>17</sup> Según Nigra existe una construcción del pasado que “legitimaría el presente gracias a la explicación particular de la evolución de dicho pasado, al seleccionar algunos hechos y no otros, para darles forma y contenido funcionales a la necesidad de la clase que determina su preeminencia.”<sup>18</sup>

### **El género *Western*<sup>19</sup>**

Dijimos más arriba que frecuentemente se asocia este género con el proceso de ocupación de tierras occidentales de Estados Unidos. Y esto es así porque en sus orígenes los films se nutrieron de los relatos que circulaban en torno a la frontera y sus protagonistas. Muchos de los actores asesoraban a directores y guionistas porque ellos mismos antes que intérpretes eran hombres del Oeste que sabían cabalgar, tirar y hasta tenían algunas historias fuera de la ley.

---

<sup>15</sup> Jorge Mendoza García. “La forma narrativa ...”, p. 15.

<sup>16</sup> Alon Confino. “Collective memory and cultural history: problems of method”, en *The American Historical Review*, 12.5, diciembre 1997, p. 1400.

<sup>17</sup> Salomé Solá Morales. “Memoria mediática ...”, p. 304.

<sup>18</sup> Fabio Nigra. “Ideología y reproducción material de la ideología por el cine”, en Fabio Nigra. *Hollywood, Ideología y Consenso en la historia de Estados Unidos*. Buenos Aires: Editorial Maipue, 2010, p. 16.

<sup>19</sup> Muchas de las características del género *western* se han trabajado en el artículo “Entre la leyenda y la historia: cómo contar una aventura “real” desde el cine”, pp. 21-33.



A pesar de que las películas crecieron al calor de los relatos fronterizos, no acabaron cuando este pasado dejó de ser reciente, sino que supieron adaptarse a las nuevas vicisitudes de la Nación. Por ejemplo, muchas cintas de fines de la década de 1940 lograron plasmar un relato bélico acorde a la participación estadounidense en guerras al exterior del país. André Bazin caracteriza a estas películas como *superwesterns*, las cuales incorporan nuevos elementos dramáticos y temáticos a la trama original.<sup>20</sup> Es así como *Back to Bataan* (Edward Dmytryk, 1945) o *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan, 1949) -ambas protagonizadas por John Wayne-, reeditan algunas características del género para mostrar a los estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial, corriéndose del clásico enfrentamiento entre colonos e indios que populariza el cine.

Determinar “la esencia” del *western*, enumerar, definir y analizar sus componentes a veces no es tarea fácil. ¿Qué es lo que hace a un *western*? ¿Qué implica que un libro o una película pertenezcan al género? Si bien cuando miramos una cinta estamos seguros que es una película del lejano Oeste, cuando nos preguntamos el por qué, cuesta encontrar una forma única de analizar la naturaleza del producto que estamos viendo.

Leslie Fiedler analiza el género desde la literatura y considera a las novelas occidentales en su forma arquetípica como ficciones que tratan de la confrontación en el medio salvaje de un WASP<sup>21</sup> trasplantado y otro radicalmente extraño. Para él encuentran su centro, su razón de ser en el desarrollo de historias que presentan el enfrentamiento con el indio. Todos los demás elementos asociados con la literatura del Oeste –las praderas, las montañas, los animales como el búfalo y el oso gris- ya han sido asimilados. Lo único extraño, inasible y desafiante para la civilización norteamericana que aún perdura es el indígena, ese otro que, al escapar completamente de las mitologías europeas que trajeron los colonizadores consigo, exige una nueva.<sup>22</sup>

Esta concepción del *western* como un relato en parte fabuloso se repite en la mayoría de los autores. Según Laborda Oribes, éste recrea ante los espectadores norteamericanos un horizonte épico, entendiendo la epopeya como un discurso que “se remonta a un antiguo patrimonio de mitos y leyendas, en que se alía con frecuencia lo imaginario religioso con historias de héroes, unidos a los destinos de un pueblo.”<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Citado en Luis Laborda Oribes. *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona, 2007, pp. 51-52.

<sup>21</sup> *White Anglo Saxon Protestant*. Las siglas hacen referencia al hombre blanco, anglosajón y protestante.

<sup>22</sup> Leslie A. Fiedler. *El americano en vía de extinción*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1970, p. 29-30.

<sup>23</sup> Luis Laborda Oribes. *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*, p. 107.

Para Philip Durkham y Everett Jones, nace como una zona de leyenda donde se disponen una serie de elementos que son posibles de articular ya que remiten a una realidad pasada. El misticismo es abonado por la usual vaguedad espacio-temporal, lo cual enfatiza la universalidad de esa tierra simple que es vista como refugio frente a la complejidad de la ciudad. Es por esto que, pese la falta de arraigo en un tiempo y lugar específicos, el western solicita veracidad. Los autores explican que es el vehículo perfecto para la elaboración del mito ya que ayuda a trasmutar las historias de gente real en leyenda.<sup>24</sup>

Por su parte, francés George Astre plantea que este género en particular “posee una doble verdad histórica y mítica, factible y fabulosa”<sup>25</sup>, donde la autenticidad que nutre al relato permite la proyección inagotable de fantasías. Porque no hay que olvidar que las narraciones del lejano Oeste, refieren a una región y a un momento específicos.

Astre no olvida que el western surge al calor de la conquista física del Oeste de Estados Unidos, proceso que va en paralelo con el desarrollo del “sueño americano” de recomenzar una sociedad limpia e incorruptible y por esto es el antídoto de la civilización industrial y urbana del Este. Es importante tener en cuenta que si bien remite a un lugar perfecto, ese territorio no solo está idealizado por los relatos de ficción, sino también –y sobre todo- por el discurso histórico que desde una perspectiva netamente turneriana ha popularizado la existencia de una frontera nueva y democrática que dio un carácter único y excepcional a los Estados Unidos. Para él, el *western* es por sobre todas las cosas una aventura, donde el protagonista es el héroe que se mantiene al margen de la sociedad para seguir su camino, pero que a la vez la necesita para definir su singularidad individual. De aquí que exista una relación dialéctica de la comunidad con sus aventureros.

Otro elemento infaltable en los ensayos sobre el género es la noción de espacio: es esa región natural, primitiva e inculta que se opone a la pervertida civilización de las sociedades del Este norteamericano. La geografía occidental es ante todo un territorio pautado, que si bien hace referencia a un sitio físico real, también da lugar a la construcción de un espacio social donde se representan relaciones humanas particulares. Para Fiedler el Oeste es “siempre un campo sangriento un poco más allá del horizonte, o justamente a su lado, donde confrontamos en su propio territorio a los poseedores originales del continente.”<sup>26</sup>

Engelhardt también conecta al espacio del western con una situación de poder de quienes narran frente a un otro silenciado:

---

<sup>24</sup> Philip Durkham y Everett L. Jones. *The Western Story. Fact, fiction and myth*. Los Ángeles: Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1975, pp. 2-4.

<sup>25</sup> Geroges Astre y Albert Hoarau. *El universo del Western*. Madrid: Fundamentos, 1997, p. 12.

<sup>26</sup> Leslie Fiedler, *El americano en vía de extinción*, p. 30.

Al igual que la topografía y los límites de aquella tierra, la topografía y los límites del relato (y la nomenclatura de sus elementos) parecían estar igualmente bajo control. Quién estaba dentro y quién fuera; sólo nosotros podíamos determinar dónde nos situábamos ‘nosotros’ y dónde el enemigo.<sup>27</sup>

Representar la justicia es uno de los objetivos fundamentales del *western*. Ese espacio social que antes mencionamos es un territorio ideal donde la ley natural se debate con la ley social. En él “sólo es auténticamente malo aquel que ha sido corrompido por los falsos valores de la sociedad”.<sup>28</sup> En el Oeste las acciones consideradas justas o injustas no son absolutas, sino que se relativizan en la búsqueda de un regreso a la sociedad primitiva, anterior a la madurez –y corrupción- de la sociedad del Este. Mentir o robar son acciones que pueden resultar positivas si son para conseguir un bien. Para Fiedler, los relatos del Oeste son alegatos a favor de la violencia extralegal como bastión de la verdadera justicia frente a una autoridad corrompida. El *westerner* es en esta aventura fabulosa de la historia norteamericana, el héroe que –aún sin quererlo- lucha por el triunfo del bien, la virtud y la verdadera justicia.

Cuando Will Wright determina la estructura del género, establece que el héroe es un extranjero para la sociedad que salva, y a lo largo de la historia va incorporándose en ella. Este concepto de hombre solitario, se repite una y otra vez a lo largo de la bibliografía. Para Astre el hombre occidental es aquel aventurero que va constantemente en búsqueda de algo nuevo, y que, en ese camino sin rumbo al encontrarse inesperadamente con un ser en peligro, adquiere un compromiso que lo une con el grupo.

Para terminar este apartado nos parece necesario mencionar las dificultades que existen a la hora de considerar el punto máximo de crecimiento y maduración de los westerns. Para André Bazin, que observa a los films desde su composición filmica, *La Diligencia* (1939) de John Ford es ejemplo de madurez, “es una culminación del cine clásico norteamericano, desde el punto de vista formal y temático, logrando un perfecto equilibrio en las formas clásicas.”<sup>29</sup> Desde este punto de vista, la década de 1940 sería el momento culmine donde el *western* alcanza su razón de ser. Sin embargo, Stanley Corkin, interesado en ubicar a las películas en su contexto –aunque sin perder de vista su elemento discursivo-, plantea que hay un antes y un después en la construcción de los *westerns*, marcado por el surgimiento de la Guerra Fría.<sup>30</sup> Así para él, el punto máximo del crecimiento del género estaría dado no por

---

<sup>27</sup> Tom Engelhardt. *El fin de la cultura de la Victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*; Barcelona: Paidós, 1997, p. 46.

<sup>28</sup> Geroges Astre y Albert Hoarau. *El universo del Western*, p. 100.

<sup>29</sup> Citado en Luis Laborda Oribes. *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*. pp. 51-52.

<sup>30</sup> Aunque debemos decir, nunca explica cómo caracteriza cronológicamente el contexto. Entendemos que considera para esta clasificación solamente la primera etapa de la Guerra Fría, ya que su análisis culmina en

la evolución de elementos internos que hacen a la estructura filmica de las películas, sino por el dinero invertido en ellas, lo que las convertiría en films de “clase A”, es decir, cintas con un alto presupuesto de producción y distribución.<sup>31</sup>

Nos sentimos inclinados a pensar junto a Bazin, que el género alcanza su madurez y definición en la década de 1940. Más aún si pensamos que en período de entreguerras y durante la segunda guerra mundial el cine estadounidense, y en especial los westerns, eran un éxito en las taquillas europeas. Sin embargo, es útil sumar la mirada externa de Corkin, que nos recuerda la importancia que tuvieron las películas del Oeste hasta los comienzos de la década de 1960, demostrada en el presupuesto que Hollywood está dispuesto a invertir en ellas. A esta cronología, sumamos la necesidad de considerar la influencia que tuvo el *western* en la televisión, que desde la década de 1950 hasta al menos la década de 1970 retomó la estética y algunos elementos del género en sus series y miniserias.

### **El género *western* y el relato de hechos pasados**

¿Qué sucede cuando un niño ve un *western* en el cine o en la televisión? ¿Qué relación tiene lo que ve en la pantalla con la historia –escrita y nacional- que le enseñaron en la escuela? ¿Qué pasa cuando una persona adulta en Estados Unidos, que ha visto películas del Oeste durante toda su infancia y juventud, observa un *western*? ¿Puede separarse ese acto de observación de una cinta de las demás que ha visto? ¿o de la historia de su país que le han contado desde que era niño y que ha visto representada una y otra vez?

Según el egiptólogo Jan Assman los rituales “escenifican la interacción entre lo simbólico y lo físico, y sobre todo, ayudan a mantener la memoria.”<sup>32</sup> Creemos que el acto de ir al cine o de sentarse en frente del televisor a ver una serie<sup>33</sup> es un ritual que permite recrear y reproducir el universo simbólico en el que están inmersos los espectadores. En el caso del *western* esta propuesta tiene aún más fuerza, puesto que si este representa o al menos tiene algunos puntos de contacto con el discurso histórico imperante en los Estados Unidos, podríamos decir que el ritual de mirar películas y series del Oeste contribuye a moldear o reforzar esa idea de pasado –nacional- que el público tiene previamente.

Dice Nigra que los espectadores concurren a ver una película con un conjunto de

---

1962, justo antes del comienzo de la crisis de los misiles. Su visión entonces resulta sumamente triunfalista en lo que respecta a la postura de los Estados Unidos en el mundo de posguerra. Ver Stanley Corkin. *Cowboys as Cold Warriors*. Temple University Press: Philadelphia, 2004, pp. 1-18.

<sup>31</sup> Stanley Corkin. *Cowboys as Cold Warriors*, p. 2.

<sup>32</sup> Citado en Salomé Solá Morales. “Memoria mediática ...”, p. 310.

<sup>33</sup> Sobre todo para las primeras décadas, cuando no todos los hogares tienen un televisor o la existencia de un único aparato obliga a la observación colectiva de lo que se proyecta en la pantalla.

competencias de decodificación determinadas culturalmente, que fueron enseñadas y reproducidas por diferentes instituciones -como la escuela y el cine-, de forma tal que pueden participar de la exhibición de la película con un imaginario mediático en el que se sienten cómodos, y por qué no, también reproductores. Es decir

la película se convierte en un instrumento que, luego del amplio desarrollo de films históricos de similar tipo, usa la *memoria mediática* de los espectadores para ratificar lo que en su *universo simbólico* es lo correcto, lo que de alguna forma se espera ver.<sup>34</sup>

Salomé García Morales destaca la importancia de la memoria mediática en el proceso de construcción de la identidad individual y colectiva.<sup>35</sup> Teniendo esto en cuenta nos podemos preguntar cuál es el papel que juegan los *westerns* en este proceso. Esto nos interesa en tanto que la expansión hacia el Oeste y movilidad de la frontera tienen en el planteo de Turner un rol fundamental a la hora de la construcción de una noción de nacionalidad compleja, que en función del medio supera los particularismos regionales. Esta relación entre frontera, nacionalidad e identidad se observa también en el planteo de O'Sullivan, "padre" de la doctrina del Destino Manifiesto, que se condensa en 1945, al calor de los debates sobre la incorporación de Texas a la Unión. Para María Graciela Abarca la idea del Destino Manifiesto debe ser rastreada junto con la formación del nacionalismo estadounidense, el cual tomó forma de una comunidad imaginada y fue elaborándose al calor de la expansión a lo largo del territorio.<sup>36</sup>

Según Salomé Sola Morales

las mediaciones comunicativas actuales proponen un abanico de configuraciones simbólicas que graban en la conciencia de los grupos no solo los acontecimientos más significativos, sino también un sinfín de imágenes recurrentes, esquemas simbólicos de tenor arquetípico, típico y estereotípico, que sin duda pueden condicionar las relaciones intersubjetivas o la adscripción de roles sociales.<sup>37</sup>

Así, los elementos del western que mencionamos anteriormente -la presencia de una geografía donde se establecen relaciones de poder entre un "nosotros" y un "otro" silenciado, de una región natural, primitiva e inculta que se opone a la pervertida civilización de las sociedades del Este; la existencia de un héroe que se mantiene al margen de la sociedad para seguir su camino, pero que a la vez la necesita para definir su singularidad individual-

---

<sup>34</sup> Fabio Nigra. *El cine y la historia de la sociedad*, p. 94.

<sup>35</sup> Salomé Solá Morales. "Memoria mediática ...", p. 303.

<sup>36</sup> María Gabriela Abarca. "El Destino Manifiesto y la construcción de una nación continental", en Fabio Nigra y Pablo Pozzi (comps.). *Invasiones Bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos*. Buenos Aires: Maipue, 2009, p. 44.

<sup>37</sup> Salomé Solá Morales. "Memoria mediática ...", p. 311.

permiten la elaboración de una matriz identitaria que se repetirá más o menos certeramente en cada película individual mediando la comprensión del espectador de su propia sociedad y su propio pasado. La vaguedad temporal del western -que remite a un momento en el siglo XIX pero muchas veces no a hechos precisos - permite darle una cierta entidad histórica, pero a la vez remite a un pasado mitológico, al cual pueden volver los espectadores cada vez que lo necesiten.

Algunos autores siguiendo a Endel Tulving diferencian la memoria a largo plazo en tres categorías: procedimental, episódica y semántica. Según Salomé Sola Morales, la primera estaría relacionada con el recuerdo de tareas automáticas, mientras que las dos últimas podrían denominarse memorias declarativas, cuya característica principal sería el ser “explícitas, (ya que) gracias a ellas se puede evocar conscientemente recuerdos concretos de acontecimientos o estímulos.”<sup>38</sup> Si la memoria episódica es de carácter específico e incluye información sobre el momento, el orden y las circunstancias en los que sucedió un acontecimiento; la memoria semántica es de carácter más general y abstracto, ya que representa el conocimiento del mundo y del lenguaje. Nos interesa esta última ya que se encuentra vinculada al significado y al sentido, y organizada lingüísticamente de forma narrativa.

La conexión entre memoria colectiva, historia y memoria mediática viene a estar dada por la noción de esquemas. Según Halbwachs la memoria histórica o social es resumida y esquemática. Para Sola Morales

la memoria colectiva es un cuadro que da la posibilidad a los sujetos y a los grupos de reconocerse siempre en una serie de imágenes sucesivas mediante las cuales pueden reconstruir su propio pasado y su propia tradición, al tiempo que proyectan su futuro. Y estos esquemas recurrentes, vehiculados por los medios de comunicación, darán lugar a tejer las diversas identificaciones individuales y colectivas que forman la base de las llamadas identidades.”<sup>39</sup>

Alon Confino explica que la memoria nacional tiene éxito en generar para una gran parte de la población un destino común y una ilusión de pertenencia.<sup>40</sup> Si tomamos esto como premisa, podemos pensar que los westerns proyectan en la pantalla imágenes recurrentes de un pasado simbólico estadounidense y a través de ella presentan una construcción de sociedad –pasada y presente- que permite la identificación de los espectadores con una comunidad imaginada. “Una película que refiere a la historia de una sociedad de alguna forma interpela a

---

<sup>38</sup> Idem, p. 304.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 309.

<sup>40</sup> Alon Confino. “Collective memory ...”, p. 1400.

los individuos- espectadores como sujetos de los valores y símbolos (o universos simbólicos) e ideas (o ideologías), para convertirlos, de alguna forma, en sujetos de ese proceso histórico.”<sup>41</sup>

## Conclusión

Consideramos que las películas y series del género western son a la vez productos estéticos y narrativas históricas que dan forma a la memoria colectiva y proporcionan una explicación particular del pasado de una comunidad. Los films del Oeste hacen eco del discurso histórico imperante pero también contribuyen al proceso constante de construcción de la memoria colectiva. Entendemos, junto con Jorge Mendoza García que la memoria tiene una estructura narrativa y que tales narraciones “dotan de sentido al mundo”. En este proceso de construcción narrativa del recuerdo social, es fundamental el accionar de instituciones sociales, políticas y culturales, dentro de las cuales el cine cumple un papel muy importante. Creemos entonces que los medios audiovisuales son un importante actor social en la construcción de sentido y por ende influyen de forma decisiva en la memoria colectiva.

Cada vez que se produce y se proyecta un *western* el pasado es revisitado con el objetivo de explicar el presente. Como dice Nigra,

la memoria mediática elabora y reelabora recuerdos colectivos que los espectadores no han vivido, pero que forman parte del acervo histórico no solo de su propio grupo, sino que gracias a las películas y remakes de Hollywood se asimila una historia no propia.<sup>42</sup>

Ahora bien, al estudiar este fenómeno no debemos perder de vista que la relación entre una película y la sociedad que la produce no es lineal, sino compleja. “Un film tiene el poder de proyectar estereotipos nacionales –Dice Jay Winter-, pero no se pueden relacionar estas imágenes directamente –a modo de reflejo- con un argumento político.”<sup>43</sup> Al respecto, Alon Confino rescata el trabajo de Aby Warburg, un estudioso de la memoria de la década de 1920, quien enfatiza la importancia de las imágenes como mediadores sociales.

Cuando interpretamos una obra de arte, no podemos asumir que las imágenes son expresiones transparentes de valores políticos y sociales (...) La obra de arte no puede hablar por sí misma, para descifrar su significado debemos examinar las intermediaciones entre el mundo social y la representación artística. Esta enfoque pone en relieve el peligro de asumir que la representaciones de la memoria son expresiones transparentes de valores políticos y sociales en un momento determinado. No se puede estudiar la memoria si ignoramos las prácticas sociales

---

<sup>41</sup> Fabio Nigra. “La memoria construida: Hollywood y el cine histórico”, p. 63.

<sup>42</sup> Idem p. 65.

<sup>43</sup> Jay Winter. “Film and the matrix of memory”, en *The American Historical Review*, 106.3, junio 2001, p. 861.

que median sus representaciones.<sup>44</sup>

Como dice Cid Jurado, la imagen histórica es el resultado de la cooperación voluntaria e involuntaria de diversos aportes que provienen de sistemas semióticos variados.<sup>45</sup> Sostenemos entonces que cuando abordamos las películas del Oeste en su conjunto, y en especial cuando nos paramos en las décadas de 1960 y 1970, luego de más de 40 años del nacimiento del género cinematográfico, tenemos que tener en cuenta un doble proceso en lo que respecta a la conformación de la memoria colectiva y la memoria mediática. Por un lado, cada western nuevo se suma a un universo cinematográfico propio conformado por todas las películas que la preceden –e incluso por la literatura a la que le debe su origen. En este sentido el concepto de intertextualidad –tomado de la literatura pero usado ampliamente por los semiólogos– será necesario para comprender cómo actúa la relación entre libros, films y otros elementos externos de la industria de Hollywood –como el star system– en la conformación de ese universo cinematográfico cargado de imágenes, que tendrán sentido propio, pero que a la vez formarán parte de la memoria mediática de los espectadores. Por otro lado –y en relación con esto último– los westerns proyectan imágenes que median la comprensión que tiene el espectador de su sociedad y de su propio pasado colectivo. En este aspecto, la conformación de la memoria colectiva se relaciona íntimamente con el papel de los medios de masas y la construcción del discurso histórico nacional.

Alon Confino plantea que “el desafío no es tanto entender cómo las memorias vernáculas –o colectivas– y la memoria oficial –o nacional– se oponen entre sí, sino descubrir cómo la historia de la nación se convirtió en una memoria vernácula. Es decir, cómo hizo la gente para internalizar la memoria estatal y convertirla en una cotidianeidad.”<sup>46</sup> Creemos que los westerns juegan un papel fundamental en este proceso, al popularizar el relato nacional y llevarlo a un amplio espectro de espectadores, tanto al interior como al exterior de los Estados Unidos.

---

<sup>44</sup> Alon Confino. “Collective memory ...”, pp. 1391-1392.

<sup>45</sup> Alfredo Tenoch Cid Jurado. “El desembarco de Normandía ...”, p. 42.

<sup>46</sup> Alon Confino. “Collective memory ...”, p. 1402.



## Bibliografía

María Gabriela Abarca. “El Destino Manifiesto y la construcción de una nación continental”, en Fabio Migra y Pablo Pozzi (comps.). *Invasiones Bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos*. Buenos Aires: Maipue, 2009.

Geroges Astre y Albert Hoarau. *El universo del Western*; Madrid, Fundamentos, 1997.

Bordwell, David, (1999), *La narración en el cine de ficción*”, España: Editorial Paidós.

Quim Casas. *El western: el género americano*. Barcelona, Paidós, 1994.

Alfredo Tenoch Cid Jurado. “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho filmico a la reconstrucción del hecho histórico”, en Írida García Molero (et. al.). *Semióticas del Cine*. Maracaibo: Universidad de Zulia, 2007.

Hebe Clementi. *F. J. Turner*; Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

Alon Confino. “Collective memory and cultural history: problems of method”, en *The American Historical Review*, 12.5 , diciembre 1997, pp. 1386-1403.

Stanley Corkin. *Cowboys as Cold Warriors*. Temple University Press: Philadelphia, 2004.

Florencia Dadamo, Leandro Della Mora y Mariana Piccinelli. “Historia, memoria y el recurso audiovisual: las narraciones del pasado en la televisión argentina actual”, en María de los Ángeles Rodríguez Cadena. *La ficción histórica en la televisión iberoamericana 2000-2012*. Leiden: Brill, 2016.

Philip Durham y Everett L. Jones. *The Western Story. Fact, fiction and myth*. Los Ángeles: Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1975.

Tom Engelhardt. *El fin de la cultura de la Victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*; Barcelona, Paidós, 1997.

Leslie A. Fiedler. *El americano en vía de extinción*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1970.

Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Luis Laborda Oribes. *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona, 2007.

Jorge Mendoza García. “La forma narrativa de la memoria colectiva”, en *Polis*, 1.1, 2005, pp. 9-30.

Fabio Nigra. *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2016.

Fabio Nigra. “La memoria construida: Hollywood y el cine histórico”, en *Revista Expedicoes: Teoría & Historiografía*, 6.2, agosto-diciembre 2015.

Fabio Nigra. *Hollywood y la historia de Estados Unidos*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

Nicholas Russell. "Memory before and after Halbwachs", en *The French Review*, 79.4, marzo 2006, pp. 792-804.

Salomé Solá Morales. "Memoria mediática y construcción de identidades", en *Tábula Rasa*, 19, julio-diciembre 2013, pp. 301-314.

Mariana Piccinelli. "Entre la leyenda y la historia: cómo contar una aventura "real" desde el cine", en Valeria Carbone y Fabio Nigra. *El pensamiento crítico desde Sudamérica*, PUB: Barcelona, 2015, pp. 21-33.

John Tуска. *The American West in Film. Critical approaches to the western*; Conneticut, Greenwood Press, 1985.

Nanna Verhoeff. *The west in Early Cinema. After de Beginning*; Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

Jay Winter. "Film and the matrix of memory", en *The American Historical Review*, 106.3, junio 2001, pp. 857-864.

Will Wright. *Sixguns and society*; California, University of California Press, 1975.