

LOS EQUÍVOCOS DE UNA IDENTIDAD CONFUNDIDA. LA IMAGEN DE LOS INMIGRANTES VASCOS EN LA PELÍCULA *THUNDER IN THE SUN* (1959)¹

Oscar Alvarez Gila

La identidad vasca desde el exterior²

Toda construcción de identidad, sea ésta personal o colectiva, grupal o nacional, se elabora a través de un complejo juego de espejos, en el que no sólo participa el propio agente, que se ve representado en un conjunto de rasgos reconocibles que configuran la base de su propia definición identitaria, sino que también lo hace el entorno que lo rodea a través del juego de las miradas ajenas. De hecho, es quizá incluso más importante, en la construcción de tales identidades, el modo en que los no pertenecientes al grupo así definido ven, comprenden y asumen los rasgos que se le presentan como propios y constitutivos de su personalidad diferenciada. Como señala García Castro:

La cuestión del Otro es constitutiva de la identidad, tanto en el plano del sujeto considerado en forma individual en su proceso de identificación primaria o de constitución del yo, como a nivel de la constitución de las identidades colectivas en general: ya se trate de identidad de género, de identidad racial o de cualquier otra identidad colectiva, incluyendo la nacional. Este hecho sitúa la cuestión de la identidad en la topología de la diferencia³.

En el caso de la identidad vasca, sobre la que desde el siglo XIX se ha venido levantando el edificio de una nacionalidad en ciernes, no abundan sin embargo los estudios que hayan incidido en esta segunda faceta, es decir, en la proyección externa de la imagen de lo vasco y los vascos y, desde este punto de partida, en el proceso de construcción de una identidad *desde fuera*, que se superpone y retroalimenta con el propio proceso constructivo *desde dentro* de esa misma identidad vasca. Así, frente a trabajos como los de Rubio Pobes que iluminan sobre los pasos previos a la irrupción de la definición nacionalista del ser vasco en el siglo XIX⁴, o los de Miranda, Millington o Heiberg⁵ sobre la evolución que esa misma definición experimentó a lo largo del siglo XX⁶, en el

¹ Este artículo es un resultado del proyecto de investigación *Imagen e imágenes de la emigración vasca a América: identidad e imaginario colectivo (1835-2002)*, de la Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea (1/UPV 00156.130-H-15310/2003).

Dr. en Historia. Departamento de Historia Medieval, Moderna y de América. Euskal Herriko Unibertsitatea. oscar_alvarez_gila@yahoo.es

² Agradezco sus comentarios, que han contribuido a la mejora de este texto, a Alberto Angulo Morales, Ana de Zaballa Beascoechea, Santiago de Pablo Contreras, Marcelino Irianni Zalakain, Jon Ander Ramos Martínez y Argitxu Camus-Etchecopar.

³ GARCÍA CASTRO, María; “Identidad nacional y nacionalismo en México”, *Sociológica*, México D.F., VIII:21 (1993), pp. XX-XX. Cfr. igualmente HABERMAS, J.; *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, Tecnos, 1989; y VALENZUELA, J.M. (comp.); *Decadencia y auge de las identidades: cultura nacional, identidad cultural y modernización*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1992.

⁴ RUBIO POBES, Coro; *La identidad vasca en el siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

⁵ MIRANDA, Beatriz; “Identidad colectiva y reproducción simbólica”, en POÉREZ-AGOTE, Alfonso (ed.); *Sociología del nacionalismo*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco, 1989. MILLINGTON, Thomas V.; *The Crossroads of Basque Identity. The Dichotomy between Basque Ethos and Basque Self*, s.l., El autor, 2005. HEIBERG, Marianne; *The Making of Basque Nation*, New York, Cambridge University Press, 1989. Cfr. nota nº 8.

⁶ ARRIAGA LANDETA, Mikel; *La construcción social de la identidad colectiva. La identidad vasca en distintos contextos socio-históricos*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1998. ARAMBURU URTASUN, Mikel; *Provincias exentas, convenio-concierto. Identidad colectiva en la Vasconia peninsular (1969-2005)*, San Sebastián, Fundación

que fue consolidándose una hegemonía progresiva del nacionalismo en el panorama político-social e identitario del País Vasco⁷, son muy pocos los historiadores que han venido a reflexionar sobre el paralelo proceso de proyección de esa identidad en evolución en todos aquellos entornos, próximos o lejanos, en los que se movían los vascos. Apenas tenemos, sobre este particular, más que interpretaciones procedentes del mundo de la antropología o las ciencias políticas, descollando recientemente autores como Totoricaguena⁸ u Oiarzabal⁹. Pero incluso estos trabajos, a pesar de sus indiscutibles aportes, presentan para nuestros propósitos dos puntos débiles: en primer lugar, que su ámbito de estudio se centra más en el presente que en el pasado; y en segundo lugar, que no llegan a dar el salto -a nuestro entender, necesario- hacia el mundo social y cultural no-vasco, sino que se centran fundamentalmente en las colectividades vascas del exterior, es decir, aquellas formadas por emigrantes y sus descendientes. Tales visiones, de este modo, no pueden encuadrarse totalmente en lo que entendemos como imagen y proyección exterior de la identidad vasca.

En todo caso, la existencia de miradas ajenas de la realidad vasca ha sido una constante, como no podía ser menos en el caso de un pueblo que ha estado fuertemente imbricado en contextos más amplios a lo largo de, por lo menos, los últimos dos milenios (el Imperio Romano, la Cristiandad medieval, o Europa como concepto geográfico, comercial y cultural desde el siglo XVI, sin olvidar los diversos entramados políticos en los que se han integrado los territorios vascos, y que desembocarían en la conformación de España y Francia como estados modernos). No ha sido el aislamiento, ni la inexistente barrera de una geografía infranqueable, ni siquiera una localización periférica respecto a los puntos calientes de desarrollo y comunicación intraeuropeos, como a veces ha venido a afirmarse gratuitamente, los que han permitido la actual constitución del mundo vasco, al menos en términos lingüísticos, como una isla relictiva superviviente de las sucesivas invasiones indoeuropea, celta y latina. La pervivencia del euskera se ha producido, en todo caso, *a pesar de* la inexistencia de tal aislamiento secular; y de hecho, haciendo abstracción del idioma, los elementos nucleares que conforman la realidad vasca contemporánea, en aspectos tan relevantes como la cultura material, los referentes filosóficos e ideológicos, la religión, la economía, los conceptos sociales o la historia política, nos muestran por encima de todo una inextricable vinculación con el mundo europeo-occidental al que, por geografía, naturaleza y ser, pertenece el País Vasco.

Muchos han sido, por tanto, quienes han cruzado, más o menos presurosamente, las tierras vascas, y nos han dejado testimonio escrito de sus impresiones, extrañezas e interpretaciones. Las crónicas de viajeros, desde aquellos peregrinos medievales (como Aymeric de Picaud¹⁰ o el obispo armenio Mártir de Arzendjan¹¹), han tenido su continuidad en la tradición de los viajeros ilustrados, románticos o simplemente prácticos que intentaron describir en sus obras cómo entendían la realidad vasca a la que se habían aproximado. Hay, también, voces más autorizadas, cuya vinculación con el conocimiento del País Vasco no sería esporádica sino más permanente; tal es el

para el Estudio del Derecho Histórico y Autonómico de Vasconia, 2005. Cfr. nota nº 8.

7 Sobre este punto, son muy interesantes las reflexiones de MOLINA APARICIO, Fernando; *La tierra del martirio español. El País Vasco y España en el siglo del nacionalismo*, Madrid, CEPC, 2005.

8 Especialmente TOTORICAGUENA, Gloria; *Identitt, Culture and Politics. Comparing the Basque Diaspora*, Reno, University of Nevada press, 2003.

9 Entre otros, OIARZABAL DE LA CUADRA, Agustín M. y Pedro J. OIARZABAL DE LA CUADRA; *La identidad vasca en el Mundo. Narrativas sobre identidad más allá de las fronteras*, Bilbao, Erroteta, 2005. Es de consulta imprescindible la web temática puesta en marcha en 2005 por estos dos investigadores: <http://www.euskalidentity.com>. En dicha web, entre otros contenidos, se oferta una actualizada relación bibliográfica de estudios sobre la identidad vasca en la diáspora contemporánea (cfr. <http://www.euskalidentity.com/biblio.html#4>, consultado el 16 de septiembre de 2006).

10 Francés, autor del “Liber Sancti Jacobi”, “Liber Peregrinationis” o “Codex Calixtinus”, en el que relata su experiencia como peregrino hacia Santiago de Compostela en 1140. Cfr., entre otros, MOISAN, André; “Aimeï Picaud de Parthenay et le ‘Liber Sancti Jacobi’”, *Bibliothèque de l’École des Chartes*, París, 143 (1985), pp. 5-52. RUIZ MONTEJO, Inés; “El Camino a Santiago: andares y devociones de un peregrino del siglo XII según el Liber Peregrinationis”, *Revista de Filología Románica*, Madrid, IV (2006), pp. 103-110.

11 Que recorrió el País Vasco por el camino de la costa entre 1494 y 1498. Cfr. SAINT-MARTIN, M.J; *Relation d'un voyage fait en Europe et dans l'Océan Atlantique, à la fin de XV siècle, sous le regne de Charles VIII, par Mártir, évêque d'Arzendjan*, París, s.e., 1827

caso, por ejemplo, de los vascólogos europeos que, siguiendo la senda del Príncipe Bonaparte, Schurhardt o Dogson, iniciaron la senda de los estudios filológicos modernos en torno al euskara.

Lógicamente, el desarrollo de los medios de comunicación de masas, desde fines del siglo XIX, ha venido a acelerar, acentuar y ampliar la base social del conocimiento que sobre el País Vasco se ha podido generar entre otros pueblos y culturas. Mediante la palabra escrita, pero sobre todo desde la incorporación de la imagen, fija o en movimiento, a la difusión informativa de masas, la imagen exterior que ofrece cualquier colectivo no es ya un asunto marginal o accesorio, sino que se ha convertido, cada vez con más intensidad, en uno de los principales campos en los que se define su propia realidad interna. En un mundo conectado -como ya lo estaba desde hace bastantes décadas, por más que los desmemoriados gurús del ciberespacio, desde su ignorancia, pretendan hacernos creer lo contrario-, una nación no es sólo lo que es, sino sobre todo lo que muestra ser, y lo que los demás piensan que es.

El cine como creador y difusor de estereotipos

If historians want to play film critics, cinematic historical epics usually give them plenty to work with. Movie histories often outrage professional historians because film-makers tend to garble facts and construct romantic and heroic fantasies that cater to popular prejudices, sustain patriotic myths, and trivialize political and moral issues¹².

Efectivamente, no podemos menos que coincidir con esta cita de Oestreicher, en su apreciación de que estaríamos totalmente errados si pretendiéramos acercarnos al cine en busca de la realidad histórica. La obra cinematográfica, aunque esté ambientada en un momento concreto del pasado, o incluso pretenda basarse en un hecho verídico, es ante todo una construcción hecha, en primer lugar, para atraer la atención del espectador y, en segundo lugar, para expresar las ideas, creencias, prejuicios o deseos de sus creadores. No son mayoría los historiadores profesionales, ni entre los creadores de obras cinematográficas, ni entre sus espectadores. De este modo, la adecuación a la realidad supuestamente reflejada en la pantalla, o incluso el deseo de verisimilitud histórica, son siempre elementos que quedan en un segundo plano, y que nadie dudaría en dejar de lado, si afectara en algún modo a los dos objetivos principales antes señalados. Resumiendo, no es rentable permitir que la realidad arruine una buena historia.

Pero, por esto mismo, el cine sí que puede ser una fuente de inexcusable atención por parte del historiador, si lo que pretende es, precisamente, analizar ese complejo y sugerente mundo de las imágenes colectivas. En este punto, la industria cinematográfica presenta un valor dicotómico. Por un lado, actúa como un espejo en el que se reflejan las imágenes colectivas de la sociedad en la que surge y para la que va dirigido; y al mismo tiempo, sirve para que esas mismas imágenes se refuercen, acentúen y perpetúen. El cine es, por lo tanto, cauce de expresión y vehículo de conformación de tales imágenes, entre las que tienen una indudable presencia aquellas que se refieren a grupos nacionales, étnicos o culturales ajenos a la nación, etnia o cultura propia. Hasta fechas muy recientes, e incluso todavía hoy en día, el cine y, en general, todos los medios de comunicación basados en las imágenes en movimiento, han constituido la fuente primordial, cuando no única, para que buena parte de la población del mundo supiera de la existencia y conociera, con la falsa cercanía que otorga la técnica, realidades sociales y culturales geográficamente muy alejadas de la propia.

La posición dominante que ha adquirido la industria cinematográfica norteamericana a lo largo del siglo XX, además, ha tenido como consecuencia una exportación, no sólo de los modelos, géneros y lenguajes cinematográficos, sino también de los particulares códigos sociales de su país de origen. Aunque las películas norteamericanas alcancen una difusión prácticamente mundial, el universo de referencias por el que se mueven sus guionistas, sin embargo, es puramente local,

12 OESTREICHER, Richard; "How Should Historians Think about 'The Gangs of New York'", *History Workshop Journal*, 56 (2003), p. 210.

circunscrito a los propios Estados Unidos. De este modo, la inmigración ha sido uno de los temas recurrentes, tanto directa como indirectamente, en buena parte de la cinematografía norteamericana. No en vano, Estados Unidos ha sido uno de los más elaborados modelos contemporáneos de sociedad multiétnica de aluvión, formada por casi un siglo de grandes oleadas migratorias desde toda Europa, prácticamente hasta la crisis de 1929. Hasta más o menos el final de la Segunda Guerra Mundial y el arranque de la década de 1950, la ideología social dominante respecto al hecho migratorio respondía al nombre de *melting-pot*. Los Estados Unidos serían un inmenso laboratorio en el que confluían gentes, lenguas y costumbres de muy diferentes países, para amalgamarse en una nueva y común identidad “americana”, combinando esto con el otro tópico ideológico dominante, cual era el de considerar los Estados Unidos como el país de las oportunidades. El corolario era claro: con el tiempo, los inmigrantes acabarían por diluirse en la nueva sociedad en formación; la única pregunta que cabía hacerse era el modo y el lapso necesario para completar este proceso. Los apelativos étnicos *-italo-americano*, *irish-americano*- eran, ante todo, rémoras del pasado, etiquetas peyorativas (italianos mafiosos, irlandeses ladrones, mexicanos indolentes, judíos usureros) de las que sus portadores intentaban por todos los medios zafarse.

Pero, a mediados del siglo XX, algo comenzó a cambiar. Con la consolidación de la identidad estadounidense, basada en el concepto de una nación cívica y la omnipresencia de unos símbolos patrios comunes -historia, bandera, himno-, las viejas identidades étnicas de los inmigrantes, perpetuadas en cierto modo en el interior de los hogares, dejaron de ser una amenaza para la cohesión nacional. El *melting-pot* sería transmutado por una suerte de noción pluralista de la sociedad americana; un mosaico de identidades étnicas, todas ellas con importantes aportes a la hora de contribuir a la formación de la nación. Del ocultamiento se pasó, en una generación, al orgullo étnico (*ethnic pride*), que comenzaba por una reivindicación abierta de los propios orígenes¹³. Como resumen Bieter y Bieter:

Muchos americanos blancos empezaron a buscar algo que no les hiciera parecer “anglosajones insulsos, sosos e inertes”, algo que les aportara distinción y una identidad. Buscaban sus raíces y anhelaban pertenecer a una comunidad. En el fondo, muchos estaban reaccionando a lo que consideraban una sociedad individualista y en constante cambio. (...) Muchos opinaban que la solución que satisfacía tanto la necesidad de una identidad única como el deseo de formar parte de una comunidad estaba en volver la vista al origen étnico de sus antepasados. Sin embargo, la identidad étnica que muchos adoptaron adquirió nuevas formas y se convirtió en una “identidad étnica simbólica” que ofrecía a las personas la oportunidad de elegir los elementos más atractivos de la cultura inmigrante (...) sin necesidad de sufrir el ostracismo del extraño, los constantes obstáculos de la barrera lingüística ni la soledad que habían soportado sus antepasados inmigrantes¹⁴.

El cine fue uno de los primeros ámbitos en los que se haría patente este cambio. De un modo no consciente, a mediados de la década de 1950 comenzaron a aparecer películas en las que el origen étnico de los protagonistas ya no era ocultado o se usaba para atribuir un prejuicio social, sino que se mostraba francamente, incluso con un sentido positivo. Los inmigrantes ya no son vistos como *tabulae rasae*, meros objetos de una rápida americanización tras su ingreso en Ellis Island, sino seres que, antes de cruzar el océano, portan su propio bagaje personal y cultural. Quizá el modelo paradigmático de esta tendencia sea la obra de Elia Kazan, *America, America* (1964), que se abre con una rotunda frase, que va más allá de la mera declaración de intenciones: “I am Elia Kazan, and this is the history of my family”¹⁵.

13 CORTES, Carlos E.; “Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons”, *Melus*, XIV:3/4 (1987), pp. 107-126 (doi:10.2307/467405).

14 BIETER, John y Mark BIETER; *Un legado que perdura. La historia de los vascos en Idaho*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2005, p. 134.

15 El guión de esta película estaba, de hecho, basada en una novela autobiográfica, del mismo título, que el propio Kazan había editado dos años atrás. En la película se cuenta la emigración de su familia, de origen griego, desde el

Thunder in the Sun (1959). Los vascos irrumpen en Hollywood

La película. Ficha técnica.

Precisamente es en este contexto en el que debemos enmarcar y entender la gestación y del filme *Thunder in the Sun*¹⁶, la primera mención al cual data de 1957¹⁷, y cuyo estreno se produjo en Nueva York el 8 de abril 1959¹⁸. Se presentaba como la primera película que iba a mostrar la historia de la participación vasca en la construcción de la nación norteamericana¹⁹, y muy especialmente en esa epopeya fundacional de los Estados Unidos cual es el avance de la frontera y la conquista del Oeste. En un tono épico acorde con estas pretensiones, la propaganda previa de la película, en carteles y *trailers*, recordaba que “The sun never blazed on a more savage saga!”; slogan acuñado por Carrolton Inc., una pequeña compañía de Lone Pine, California, que en su corta historia apenas produjo tres películas, la también productora Seven Arts Production, y la Paramount Pictures que se encargó de la distribución nacional e internacional²⁰.

Efectivamente, *Thunder in the Sun* es, ante todo, un *western*, género por aquel entonces en pleno apogeo en la producción filmográfica estadounidense, del que recoge todos sus tópicos, tanto argumentales como icónicos, e incluso se percibe en la conformación y caracterización de los personajes principales. No se trata, en todo caso, de una película que destaque por su calidad artística y cinematográfica, sino un producto de serie B, destinado al consumo masivo dentro de la cultura del *entertainment*. De apenas 81 (o 88, según las fuentes) minutos de duración, fue filmada en Technicolor, con sonido mono (bajo la técnica WRS [Westrex Recording System]), y dirigida por Russell Rouse sobre un guión del propio director, junto con Stewart Stern, James Hill y Guy Trosper. Estos dos últimos eran, además, los autores de la idea original. Un elemento significativo es que ni Hill (británico de origen) ni Trosper (norteamericano, de Wyoming) habían tenido en su hasta entonces breve experiencia como guionistas ningún tipo de contacto con temática alguna relacionada directa o indirectamente con los vascos, tanto de Europa como de América; lo que les obligaría a hacer un labor de documentación ad hoc. Como veremos más adelante, muy posiblemente radique en este hecho buena parte de los equívocos y erróneas imágenes que la película transmite, tanto sobre la cultura y tradiciones vascas, como sobre la experiencia de los vascos en los Estados Unidos.

Imperio Otomano. Relata la instalación de su padre en Estambul, ciudad en la que naciera Elia en 1909, donde ejerció de comerciante de alfombras. Debido a una ola de persecuciones, en 1911 su familia abandonaría Turquía para establecerse, primero en Alemania, y desde 1913 en Nueva York.

- 16 Que recibió, al proyectarse en España, la traducción *El desfiladero de la muerte*. A diferencia de otras ocasiones en las que las traducciones de los títulos de filmes norteamericanos al castellano son desafortunadas, en este caso no ocurre tal, ya que, efectivamente, el desfiladero en el que ocurre la batalla definitiva contra los indios se convierte en un elemento identificativo clave, estableciendo la analogía entre los vascos del Viejo Mundo (que vencieron a las huestes de Carlomagno en otro desfiladero) y estos vascos recién implantados en el Nuevo Mundo.
- 17 PRYOR, Thomas M.; “Susan Hayward gets film role. She will star in 'Between the Thunder and the Sun' for Associated Artists”, *The New York Times*, 30 mayo 1957, p. 33. *Between the Thunder and the Sun* fue uno de los primeros nombres que se barajó para bautizar al nuevo filme, cuyo guión acababa de ser adquirido por Associated Artists Productions, Inc.
- 18 La noticia del estreno, en THOMPSON, Howard; “The Screen. 'Thunder in the Sun' at Local Theaters”, *The New York Times*, 9 abril 1959. A lo largo de ese mismo año 1959 la película fue estrenada en otros países: Francia (24 de junio), Japón (11 de julio), Italia (4 de septiembre), Alemania occidental (5 de noviembre), Dinamarca (20 de noviembre), Austria y Finlandia (11 de diciembre). No tenemos datos sobre su fecha de estreno en España.
- 19 Existen, no obstante, antecedentes de la presencia de caracteres vascos en el cine norteamericano. El 16 de octubre de 1916 se había estrenado la película titulada *The Land Just Over Yonder*, un western de la época del cine mudo, dirigido por Julios Frankenburg sobre una historia de Peter B. Kyne. En el elenco de caracteres que aparecían en esta película, un actor llamado Sidney Lang representaba el papel de “un pastor vasco”. Lamentablemente, no hemos podido obtener más datos de esta película, e incluso desconocemos si se ha conservado hasta hoy en día una copia del filme. También hay que mencionar la película *Titanic* (1953), a la que más adelante nos referiremos.
- 20 Un resumen con los principales cortes de la película en su versión en castellano, disponible en <http://es.youtube.com/watch?v=kxbKYrOtY14&mode=related&search=> (consultado el 26 de septiembre de 2007).

El reparto seleccionado para la película, además, refuerza la idea antes señalada de que nos encontramos ante un filme en el que la comercialidad -entendida como un deseo de hacer una película cuya acción y ambientación sea lo suficientemente atractiva para un sector lo más amplio posible del público- sobrepasa claramente cualquier otra consideración, tanto artística como documental. El plantel de actores que participaría en *Thunder in the Sun*, sin poder ser considerados como grandes figuras de la cinematografía, especialmente tras la decantación generada por el paso del tiempo, eran en todo caso actores populares, conocidos y reconocidos por el público del momento. De este modo, el reparto de los principales caracteres sería como sigue:

Susan Hayward hace el papel de Gabrielle Dauphin.

Jeff Chandler: Lon Bennet.

Jacques Bergerac: Pepe Dauphin.

Blanche Yurka: Louise Dauphin.

Carl Esmond: André Dauphin.

Fortunio Bonanova: Fernando Cristophe, militar.

Felix Locher: Danielle.

Bertrand Castelli: Edmond Duquette²¹.

La selección de los nombres ficticios de los protagonistas de la película nos adelanta ya un elemento central de su argumento. Efectivamente, los nombres y apellidos de los personajes que son identificados como vascos (en la relación anterior, todos menos Lon Bennet, el cowboy norteamericano contratado para guiar la caravana) son, en realidad, franceses; o a lo sumo, en algunos de los casos, una curiosa mezcla de apellido francés y nombre vagamente español (como parece apuntarse en los personajes de “Pepe” o “Fernando”, que en absoluto suenan a franceses).

De hecho, el relato que se nos cuenta en la película se sitúa en el año 1847, cuando un grupo de cincuenta y dos pioneros vasco-franceses que se hallan en Independence, Missouri, huyendo del hambre que asola Francia tras el final de las guerras napoleónicas (!), contratan a un guía para que dirija su expedición hacia California. Su intención es implantar la industria vitivinícola en este territorio, por aquel entonces en trance de incorporarse a la Unión tras su secesión de México, para lo que transportan en los carros con que se disponen a cruzar los Estados Unidos de costa a costa, los esquejes y plantones de vides traídas de su país natal. La estructura temporal del filme es muy simple, mostrándose como una *road movie* en la que los acontecimientos se suceden en orden cronológico al tiempo que la caravana completa su viaje desde Missouri hasta su destino. Durante este tiempo, se entrelazan diversas líneas argumentales, de las que sobresale en primer lugar la tensión amorosa, que no podía faltar en toda película americana que se precie, entre los dos protagonistas, la vasca Gabrielle Dauphin y el guía Bennet:

A somewhat wooden rendition of an improbable western, this tale of Basques crossing the U.S. in 1847 with a load of grapevines has stock characters in slightly different guises. Susan Hayward is Gabrielle, a member of the Basque party who inexplicably speaks with a French accent (Basques speak their own unique language, and secondarily either Spanish or French.) She and her husband Andres (Carl Esmond), along with the others, are hoping to start a wine-growing industry on the West coast. Jeff Chandler is Lon Bennett, the lascivious-minded guide of the wagon train who openly chases after Gabrielle. Even after Gabrielle's husband is accidentally killed and she is married off, by custom, to his younger brother, Bennett does not relinquish his ardor. Their problematical relationship continues as several adventures befall the group, including the requisite battle with Native Americans²².

21 Esta ficha técnica ha sido elaborada usando como fuentes *Yahoo!Movies* (<http://es.movies.yahoo.com/db/f/1/2/122235.html>, consultado el 8 de marzo de 2005), y la base referencial sobre cine *International Movie Data Base (IMDb)* (<http://www.imdb.com/title/tt00533359>, consultado el 8 de marzo de 2005).

22 MANNIKA, Eleanor; “Plot Synopsis of *Thunder in the Sun*”, in *All Movie Guide* (<http://www.allmovie.com>,

Curiosamente, la amenaza de los indígenas, que genera el climax final de la película, no tiene a lo largo de su desarrollo la misma presencia que tienen otras líneas argumentales menores. De ellas destacaríamos las historias que giran en torno a la figura de Fernando Cristophe, un ex-soldado de los ejércitos napoleónicos que permanece durante toda la película ataviado con un improbable uniforme militar, más propio de finales del siglo XVIII que de mediados del siglo XIX, y que aporta el contrapunto cómico; o la relación que se establece entre los miembros más viejos y más jóvenes de la expedición (un anciano y un grupo de niños), centrado en torno a un singular debate sobre idiomas y culturas: mientras el anciano pretende que los niños no olviden el francés, éstos procuran que aquél aprenda el inglés.

La película acaba con un convencional *happy end* en el cual la expedición llega exitosamente a su fin (la imagen final, de los vascos contemplando con una alegría indescriptible las primeras tierras de California, en una imagen claramente tomada de referentes bíblicos, en especial de la llegada de los judíos a la tierra de promisión tras su éxodo desde Egipto), el futuro vence al pasado haciendo desaparecer el Viejo mundo ante el Nuevo (condensado en el momento en que el anciano admite, ante los niños, que de ahora en adelante sólo se hablará inglés), y el amor triunfa sobre las adversidades y los prejuicios.

El contenido: ¿cómo son los vascos?

Posiblemente sean pocas las películas sobre temática relacionada con los vascos que hayan recibido, desde su mismo estreno, unas críticas tan unánimes, tanto en su orientación general -negativa- como en el contenido de los elementos criticados. Desde quienes, aquel año 1959, se enfrentaron por vez primera a la obra recién salida de la factoría, hasta quienes lo hacen a día de hoy a través de la televisión o de las nuevas tecnologías videográficas, todos coinciden en definir *Thunder in the Sun* como una película fallida, asombrosa hasta el estupor, que presenta una visión de los vascos, sus costumbres y su cultura, totalmente alejada de la realidad. Por una vez, no ocurre -como jocosamente pone en evidencia DiGirolamo- que seamos los especialistas, es decir los historiadores, quienes hayamos de asumir el papel de Pepito Grillo en el reparto:

The sad true it that our expertise [*of historians as movie critics*] is of a dubious value. Moviemakers and moviegoers alike often regard historians as clueless know-it-all who insist on holding auteurs to absurd standards of accuracy. And they're right to a degree²³.

Efectivamente, incluso para el que tiene nociones elementales sobre la realidad del mundo cultural vasco y su historia, el filme se presenta como un auténtico encadenamiento de despropósitos, a cual más sorprendente, que provoca reacciones que van desde el asombro a la indignación. Ya en 1966, una de las primeras reflexiones sobre la cuestión la ofrecía un sacerdote vasco destinado en Nueva York, J.K. Mallea, quien veía publicado en el semanario *Zeruko Argia* una crónica de la película, en la que destacaba el curioso modo en que los vascos encaraban la batalla contra los indios:

(..) mendi-maldan kokaturik indioak ez diete pasatzen utziko. Bide erakusleak dio ez dagoela zereginik. Euskaldunak diotena: gauaz basoan ezkutatu eta egunsentian erasoko diegu. Zeharo harrituta, bide erakusleak erantzuten du: indioak eraso? Bistan dago zuek ez duzutela inoiz indioekin burrukatu. Euskaldunak harro ihardetsi: ezta indioak ere ez dute gurekin sekula burrukatu. Guk Europako indartsu guztiak apurtu ditugu: Erroma, gotuak, mauruak, Karlomagno... Pentsa eta egin. Eguna zabala ahala, irrintzi guztiz lazgarriak entzuten dira, indioei hezurretaraino bildurra sartzen zaiela. Euskaldunak basahuntzen pare egiten due salto aitzartetik aitzarte; katamixarrak bezain arin igotzen

consultado el 1 de septiembre de 2007).

23 DiGIROLAMO, Vincent; "Such, Such Were the B'hoys...", *Radical History Review*, 90 (2004), p. 123.

dira arboletara, ta, indioak baino askoz gutxiago izan arren, irabazi egiten dute (..)²⁴.

Más breve, pero más contundente, se nos presenta la última de las críticas que hemos podido localizar de esta película, en el blog FilmAffinity, en el que un anónimo comunicante, que sólo identifica su procedencia de Pamplona, asegura de *Thunder in the Sun* que:

(..) técnicamente es una película menos que mediocre. Pero para quien sea vasco sin complejos (o algo parecido), o conozca bien nuestra cultura, es todo un canto a la ignorancia que entretiene desde el primer instante.

Cuando se meten con nosotros así, da gusto²⁵.

Y hay que reconocer que, realmente, tiene razón. La relación de malinterpretaciones, o simplemente de atribuciones a los vascos de erróneos rasgos culturales permite al espectador de la película, si se acerca a ella con un espíritu abierto y un ánimo divertido, un entretenido ejercicio de búsqueda de gazapos. Y la caza puede ser fructífera, por lo abundante.

¿Cuáles son las *basque traditions* o las *basque ethnic features*, si hacemos caso a la imagen de ellas reflejada en *Thunder in the sun*?

Los vascos serían, en primer lugar, un pueblo remoto y montaraz, perdido en la soledad de las montañas pirenaicas y alejado de la civilización. Por esta razón, además de una extraordinaria habilidad para saltar de peña en peña cual cabras monteses en acrobáticas cabriolas, como demuestran en la lucha contra los indios, han desarrollado un sistema de comunicación a distancia mediante peculiares gritos, los *irrintzis* -aunque no se les da este nombre en la película-, a través de los cuales pueden transmitir, desde la distancia que falta hasta la próxima fuente, hasta la estrategia a seguir en la batalla.

Quizá también por esta misma razón -su aislamiento y carácter indómito-, se rigen por estrictas y desconcertantes reglas matrimoniales, que curiosamente se hallan en las antípodas de ese otro tópico que rige entre nosotros sobre la organización social vasca, el pretendido matriarcado. Los vascos de *Thunder in the sun* desconocen el significado de este término. Las hijas son dadas en matrimonios convenidos por sus padres cuando son todavía niñas; y si se diera el caso de que, para su suerte o desgracia, una mujer enviudara, sería obligada a desposarse con el pariente soltero más cercano de su difunto marido, ancestral costumbre a la que invoca la protagonista, Gabrielle, tras la muerte accidental de su marido André, líder hasta entonces de la expedición, para casarse con su hermano menor Pepe. La razón que esgrime es que, para que asuma el mando, “habrá un hombre, siguiendo nuestras costumbres”. El peso de la tradición se revela una carga inexcusable. La familia, se declara en otra parte de la película, es lo más importante para un vasco, de ahí que las comidas sean comunitarias, sentándose todos los miembros del grupo en una única mesa colectiva.

Nada se sabe de su religión, aunque por los pocos datos que se da respecto a sus creencias, podrían situarse entre el animismo y el zoroastrismo. Los vascos, es instruido un asombrado Lon Bennet en los primeros minutos de la película, guardan permanentemente encendido un fuego sagrado, que transportan en recipientes *ex profeso*, a fin de que los espíritus de sus antepasados puedan calentarse -algo que el propio Benet consideraba, además de supersticioso, muy poco

24 MALLEA J.K.; "Thunder under the sun. Euskaldunen berri emateko edo pelikula bat, Ipar-Amerika'n egiña", *Zeruko Argia*. El texto, en <http://www.argia.com/mendea/kronikak/66b.htm>, consultado el 14 de septiembre de 2007. La grafía está actualizada en la medida de lo posible. Traducción: "Los indios situados en las faldas de la montaña no los dejarán pasar. El guía dice que no hay nada que hacer. Los vascos dicen: nos esconderemos de noche en el bosque y los atacaremos al amanecer. El guía responde, totalmente sorprendido: ¿atacarlos al amanecer? Está a la vista que nunca habéis luchado contra los indios. Los vascos le respondieron orgullosos: y tampoco los indios han luchado nunca contra nosotros. Nosotros hemos derrotado a todos los poderosos de Europa: Roma los godos, los moros, Carlomagno... Dicho y hecho. Al clarear el día, se oyen los penetrantes irrintzis, que meten el miedo a los indios hasta el tuétano. Los vascos saltan como cabras de roca en roca, suben tan rápido como las ardillas a los árboles y, aunque son muchos menos que los indios, los vencen".

25 Comentario publicado por el usuario identificado por el pseudónimo “tramex”, de Pamplona, el 30 de agosto 2007, en <http://www.filmaffinity.com/es/review/41694668.html>, consultado el 22 de septiembre de 2007.

práctico para la seguridad de una caravana en marcha-.

Son, en principio, franceses, tal y como les delatan, entre otras cuestiones: el idioma con el que se comunican cuando no están hablando en inglés, sus apellidos -ninguno de ellos se aproxima siquiera a algo que suene a euskara-, o el hecho de que alguno de ellos haya luchado en los ejércitos de Napoleón -hecho que, dada la cronología en que se sitúa la acción, no resulta imposible²⁶-.

Visten además con una indumentaria que, en principio, no cuesta reconocer como vasca, al menos en los hombres, tocados casi todos ellos con la tradicional boina y la faja. En las mujeres, en cambio, se hace más difícil el reconocimiento de una vestimenta propiamente vasca, aunque algunas de las actrices de reparto van ataviadas con lo que parece una reinterpretación del tradicional traje folklórico. Sólo los niños presentan unas vestiduras más ajustadas al cánon folklórico vasco, en un remedo de cuadro escénico de *vasquitos y neskitas*.

No obstante, en otros momentos de la acción se comportan como si fueran españoles, entendiendo este término desde el más puro de los tópicos, es decir, ése que identifica lo español con lo andaluz, y que tanto éxito tiene en el catálogo mundial de estereotipos nacionales -junto con el alemán celebrando la Oktoberfest, el francés tocando el acordeón o el inglés paseando con bombín-. Ya hemos citado antes el uso de nombres en castellano para bautizar a varios de los personajes. Además, en varios momentos de la trama, la caravana de los vascos hace un alto en el camino para recordar la música y los bailes de su tierra, que no son otros que los aires flamencos. Así, observamos la evolución de la protagonista femenina, adecuadamente transmutada en una morena agitanada, marcándose unas bulerías al ritmo de una guitarra española junto con un compañero de expedición, papel interpretado por un bailarín profesional de flamenco, cordobés para más señas. No contentos con esto, añadirán una posterior exhibición racial con un baile sobre las ascuas del fuego, que a lo que parece debía constituir la expresión máxima del folklore vasco.

Hemos de sumar a esto, además, que usan la baraja española para los juegos de cartas, y beben en botas de vino, elementos ambos que los vincularían, en todo caso, más con las regiones vascas surpirenaicas que con su declarado origen vasco-francés.

Otros errores, que se basan sobre todo en la anacronía, pueden pasar más desapercibidos al no ser tan aparentes como los anteriormente expuestos. Tal es el caso, por ejemplo, de la afición que muestran los más jóvenes del grupo respecto al autóctono deporte de la cesta-punta, llegando incluso a utilizar el instrumento que define esta modalidad de pelota vasca como poderosa arma arrojadora de proyectiles contra los indios, en la escena final de la batalla. Efectivamente, durante el siglo XIX la pelota fue el deporte preferido de los vascos, que exportaron ya desde el tercer o cuarto decenio de siglo a los países americanos a los que emigraron; pero en modo alguno pudieron haber practicado en 1847 la cesta-punta, modalidad que no se inventaría hasta 1860, y cuya difusión es algo posterior²⁷.

Tampoco es verosímil -no habla aquí el espectador sino el historiador, como diría DiGirolamo-, la presencia de una caravana de vascos dirigiéndose, precisamente en 1847, hacia California desde las regiones del este de Estados Unidos. Los estudios sobre los orígenes la presencia vasca en todo el *Far West* coinciden en señalar que no es hasta bien entrado el año 1848, con la fiebre del oro y tras la incorporación de California a los Estados Unidos, cuando llegarían a San Francisco, por mar y no por tierra, los pioneros de la inmigración vasca, procedentes mayoritariamente de otros países americanos. Con todo esto, la explicación que, en un momento dado, ofrece Gabrielle a Bennet sobre el porqué de aquella expedición -que su marido André había estado en California cuando era joven-, cae totalmente por su peso.

En todo caso, posiblemente sea ésta la menor de las cuestiones censurables en el filme, que

26 La inverosimilitud viene dada por dos elementos accesorios. El primero de ellos, las letras de crédito iniciales en los que sitúa la causa del éxodo de estos vascos en las consecuencias de las guerras napoleónicas; el segundo de ellos, la edad de Fernando, el ex-combatiente de dichas guerras (“luché con Napoleón Bonaparte”), en las cuales además obtuvo una serie de medallas que porta orgulloso. Dado que en la película no aparenta tener más allá de 40 años, esto significaría que habría obtenido dichas medallas alistado a la improbable edad de 5 años.

27 BEASKOETXEA ABERASTURI, Gonzalo, *Xisteraren Historia. Historia de la cesta punta*, Gernika, Gernikako Udala, 2005, pp. 10-12.

presenta una imagen de los vascos en la que, no sólo los propios vascos no se reconocen, sino que incluso tampoco lo pueden hacer quienes, desde fuera, tienen un conocimiento más o menos preciso sobre la realidad del País Vasco. Las críticas más habituales por parte de aquellos que han visto este filme lo relacionan con otra producción audiovisual de corte similar, en este caso para la televisión, que corresponde a un capítulo de la serie norteamericana *McGyver* (1985). En dicho capítulo, el protagonista -el agente especial McGyver- debe enfrentarse a un grupo de terroristas vascos, que retienen en su campamento a un rehén, por supuesto también norteamericano. Si no fuera por las boinas que, aquí como en *Thunder in the Sun*, portan los pretendidos vascos, todo el resto la ambientación (desde el paisaje hasta el tipo físico racial de los mismos vascos) remite a una guerrilla latinoamericana. Es decir, que sólo unos elementos accesorios remiten a una supuesta identidad vasca unos caracteres que, en su conjunto, nada parecen tener que ver con la cultura, tradiciones o modos de vida de los vascos²⁸.

Los vascos de *Thunder in the Sun*: ¿imagen falsa o visión errónea?

Llegados a este punto, cabría preguntarse si, como entienden muchos de los comentaristas del filme, estamos ante una película que “merece entrar en la antología del horror”²⁹, una gigantesca farsa en la que sus guionistas pusieron más imaginación que documentación. O bien sí, a pesar de los muchos y garrafales fallos que se suceden en la película, hubo en todo caso un intento de mostrar una imagen verídica de los vascos.

Parece algo difícil, visto lo visto; pero entendemos que sí existió, por parte de los guionistas, una intención decidida de presentar la realidad de los vascos. El simple hecho de las vestimentas usadas, especialmente las boinas; o el recurrente uso del *irrintzi*, “grito de guerra” de los vascos -aunque erróneamente interpretado como medio de comunicación, algo similar al silbo gomero de las islas Canarias-; o la localización de los vascos en los montes Pirineos, muestran que los guionistas no eran totalmente desconocedores de la materia, y que efectivamente habían buscado fuentes documentales para su trabajo. Podrían contar, incluso, con antecedentes en el propio cine norteamericano, en este caso el cine de no-ficción, que ya desde antes de la Guerra Civil española había reflejado, en documentales y noticiarios, algunos aspectos folklóricos de la identidad vasca (danzas, el juego de pelota, los trajes típicos...) que también aparecen en *Thunder in the Sun*³⁰. La cuestión estaría, por lo tanto, en dilucidar cómo y de dónde tomaron la información, y sobre todo qué camino siguieron para desembocar en todos los rasgos erróneos que atribuyen a estos vascos.

La clave, a nuestro entender, está en las vides, que como se puede comprobar, adquieren una importancia capital como elemento narrativo a lo largo de la película. En diversas escenas se muestra cómo los vascos, capitaneados por una indómita Gabrielle convertida a su pesar en líder del grupo, no dudan en arriesgar su propia vida por proteger los plantones que acarrear en sus carromatos. En un momento determinado, incluso, el propio Bennet llega a cuestionar abiertamente el porqué de esta actitud, cuando Gabrielle decide dirigir la expedición, en contra de la voluntad del

28 Algunos cortes de la película *Thunder in the Sun*, en castellano, en <http://www.youtube.com/watch?v=kxbKYrOtY14&mode=related&search=> El capítulo de la serie *McGyver*, al que hacemos referencia, puede verse en <http://video.google.com/videoplay?docid=8284131910167020628>.

29 Como la define el periodista Félix Linares en el programa *La Noche de...* de Euskal Telebista: <http://www.youtube.com/watch?v=ThxjumxTQx4>.

30 Comunicado de Santiago de Pablo Contreras al autor, 4 de octubre de 2007. Sobre la producción filmográfica documental en los Estados Unidos sobre el País Vasco, Cfr. DE PABLO CONTRERAS, Santiago e Igor BARRENETXEA; “Del oasis vasco a la Euskadi resistente. El País Vasco en el cine documental extranjero”, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, Madrid, 15 (2006), pp. 171-190. A este respecto, es muy interesante la visión que sobre el País Vasco ofreció en 1956 Orson Welles, en dos documentales para la BBC titulados “The Basque Country” y “Pelota Vasca”. En ambos aparecen reflejados muchos de los rasgos que pudieron inspirar a los guionistas de “*Thunder in the Sun*”, tales como el uso del *irrintzi*, la vestimenta tradicional con la txapela, el peso de la familia y la tradición, e incluso la idea de utilizar la pelota de la cesta punta como arma mortífera. También, para el periodo de la Guerra Civil, de Santiago DE PABLO: *Tierra sin paz: Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

guía, hacia territorio indio, donde esperan encontrar agua para salvar las plantas, en grave riesgo de secarse tras el paso de la caravana por el desierto.

De hecho, para cualquiera que tenga un mínimo conocimiento de la experiencia migratoria vasca en los Estados Unidos (no ya por medio de la investigación, sino simplemente a través de medios de comunicación de masas, especialmente la *Euskal Telebista*, que ha dedicado muchas horas de programas documentales a la materia) resulta evidente que, si hay algo con lo que son identificados los vascos en el *Far West*, no es con las vides, sino con las ovejas. En estados como Nevada, Idaho o California, donde se asentaron la mayoría de los emigrantes vascos, tanto peninsulares como continentales, vasco ha venido a ser algo así como sinónimo de pastor de ovejas.

Hubiera parecido más lógico, por lo tanto, ver a la caravana de la película partir de Independence acompañado de un buen rebaño lanar; pero no es así³¹. Más aún, no es ésta la primera película de Hollywood en la que se relaciona al inmigrante vasco en Estados Unidos, no con el pastoreo sino con la viticultura. Seis años antes de *Thunder in the Sun* se había estrenado el filme *Titanic* (1953), dirigido por Jean Negulesco, que además obtendría el Óscar al Mejor Guión en la edición de aquel año. En *Titanic* (que fue estrenada en España con el título “El hundimiento del Titanic”), se narraban los acontecimientos que llevaron a la catástrofe de aquel transatlántico en 1912. En el momento del embarque, se presenta brevemente a una familia de emigrantes vascos -vasco-españoles en este caso, que incluso hablan en un difícilmente reconocible euskera-, que llevan por todo equipaje unos esquejes de vides, que piensan plantar en California u Oregón para iniciar su propia versión del sueño americano.

¿Por qué este empeño en relacionar a los vascos con las vides, contra la contundente realidad del vasco pastor? La respuesta puede venirnos de manos de la geografía. La sede de los estudios cinematográficos se concentró en Hollywood, en las cercanías de la ciudad de Los Ángeles, entre otras razones por sus bajos impuestos y su clima seco y soleado. Pero Los Ángeles, aun estando en California, se halla muy lejos de las zonas en las que se asentaron preferentemente los vascos, más bien en el norte de este estado. A diferencia de ciudades como Sacramento, Reno, Boise o la propia San Francisco, en Los Ángeles no había una experiencia directa de presencia de una apreciable colonia vasca, que hubiera sido capaz de generar una imagen propia en el conjunto de la sociedad. Y la escasa presencia pública de lo vasco en la región de Los Ángeles, efectivamente, se hallaba ligada a la viticultura.

Hemos de retrotraernos a los tiempos de la Prohibición, cuando se puso fuera de la ley en numerosos estados norteamericanos la venta y distribución pública -que no el consumo privado- de bebidas alcohólicas. California fue uno de los estados que implantó este tipo de legislación. En varios ranchos de la zona, que empleaban a pastores y cow-boys vascos, los propietarios transigieron en ceder a estos vascos algunos acres de tierra a fin de que plantaran en ellas vides y elaboraran su propio vino, dado que esgrimían que sus tradiciones y costumbres incluían la ingesta regular de esta bebida en las comidas y celebraciones. De este modo, en poco tiempo se extendió el cultivo de la vid, en su variedad *zinfandel*, propia de California, que se usaba para producir un vino tinto característico, que pronto comenzó a denominarse “Basque red”. Con el final de la Prohibición, lo que hasta entonces había sido una mera producción de autoconsumo, comenzó a tener una proyección comercial en el mercado local. Lógicamente, esto explica que para los residentes en Hollywood, la palabra “vasco” remitiera indefectiblemente hacia el vino, y no hacia la lana³².

31 Marcelino Irianni no coincide con esta interpretación y ofrece una interesante vía alternativa que, si bien no compartimos en su totalidad, sin embargo puede ser complementaria a la que aquí defendemos. Señala el Dr. Irianni que, ubicada la trama argumental en 1847, no resulta nada descabellado que no aparecieran vascos pastores en la película, dado que el inicio de los vascos en el pastoreo de ovejas es, como sabemos, posterior. No obstante, añade que “no me queda claro a mí tampoco por qué lo de las vides. Posiblemente la respuesta no esté en el año de la trama sino del estreno (1957/59). Si no recuerdo mal, desde 1910/20 en adelante, los vascos fueron mal considerados en el Oeste, y los acorralaban con leyes porque perjudicaban mucho a los ganaderos norteamericanos. Quizá se trató de un caso de marketing, presentando a un vasco viñatero en vez de un vasco pastor, figura repudiada”.

32 ASLOP, Jonathan (1999); “Kempton Clark zinfandel great wonderful”, en

Los guionistas, por lo tanto, buscaron primeramente, no en la realidad vasca de Europa, sino entre lo que ellos conocían sobre los vascos afincados en América. A fin de cuentas, la película trataba sobre estos últimos, sobre quienes llegaron para contribuir a la formación de la nueva nación. Para saber de sus deportes, por ejemplo, sólo tenían que recorrer las 132 millas que separan Los Ángeles de Tijuana, en México, donde funcionaba un concurrido frontón de *Jai-Alai*, similar a los que existían en Florida, Connecticut o Las Vegas. Sabían que el juego de pelota, que servía para pasar un buen rato en las apuestas, era vasco, si bien desconocían la relativa modernidad de la cesta punta. La curiosa costumbre de sentarse todos a una misma mesa, en banco corrido, a compartir la comida, es igualmente parte del imaginario vasco de los Estados Unidos, gracias a la institución del hotel vasco. Estos hoteles, cuya clientela estaba constituida primordialmente por pastores vascos, se presentaban como un remedo de los hogares dejados atrás por los emigrantes, generalmente solteros. La comida *home-style*, que inicialmente servía como punto de encuentro a los residentes habituales en estos hoteles, pasó a convertirse en un rasgo “étnico” de la identidad vasco-americana cuando estos hoteles y restaurantes abrieron sus puertas a otra clientela, no precisamente vasca³³. Todavía hay turistas norteamericanos que, de visita por el País Vasco, se sorprenden de que en los restaurantes no se vean obligados a compartir mesa y banco con otros clientes, algo que ellos consideraban una costumbre propia y arraigada de los vascos, deducida de su experiencia en los *basque restaurants* estadounidenses.

No obstante, todo parece indicar que también hubo un intento, por parte de los guionistas, por documentarse sobre la cultura y tradiciones vascas del Viejo mundo, así como su historia. Así, las referencias a la “palabra de vasco”, que en un momento determinado llega a aceptar Bennet en una de sus discusiones con Gabrielle -cuando ésta ordena al resto del grupo ponerlo bajo vigilancia-, son demasiado explícitas como para no suponer que fueron efectivamente tomadas de alguna lectura documental. Y es precisamente en este punto donde, quizá debido a malas o precipitadas lecturas, cometen los errores más evidentes. La mezcla de características tópicamente francesas con elementos tópicamente españoles es, sin duda, un ejemplo de esto. Si en cualquier fuente geográfica a su alcance se definía al País Vasco como una región a caballo entre Francia y España, una sencilla deducción los llevaría a presentar a los vascos como una mezcla de franceses y españoles. Desde California, Andalucía no está realmente muy lejos de Vizcaya.

De hecho, el deseo de verosimilitud se vio incluso reflejado, en parte, en la selección de actores, pues no creemos casualidad que uno de los papeles protagonistas fuera interpretado por un actor natural del País Vasco, el biarriztarra Jacques Bergerac³⁴.

Mayor acierto, en todo caso, tuvieron los guionistas con las referencias al contexto de las grandes migraciones europeas a Estados Unidos, y en concreto a la conquista del Oeste. Es algo lógico, ya que en este punto no circulaban en el terreno resbaladizo del desconocimiento. De modo similar a otras películas del género -como, por ejemplo, *The Big Country* (1958)-, el viaje de los protagonistas no es un mero traslado físico, sino un viaje iniciático hacia el espíritu de la nueva nación americana, en la que los inmigrantes acaban por despojarse de todo aquel bagaje atrasado e incompatible con la sociedad del porvenir. Los niños son, en este punto, el elemento clave: a pesar de sus trajes vasquizantes, desde el comienzo se muestran como los más proclives y avanzados en el proceso de americanización. En la realidad, está comprobado que los niños ejercieron, en los

<http://www.invinoveritas.com/bestof/kemptonclark.shtml>, consultado el 29 de mayo de 2007: “According to legend, sheep rancher Kempton Clark got into the wine business when he hired a team of Basque shepherds to come work his ranches in California. They demanded wine as part of their contract, and before he knew it, he was in the wine business. Probably wisely, the Basques were willing to make the wine themselves, so Kempton Clark planted ten acres of zinfandel. For years, they called it Basque Red, and the little they didn't drink went not too far beyond Clark's cellar”.

33 Sobre los hoteles vascos, cfr. ECHEVERRIA, Jerónima; *Home Away from Home. A History of Basque Boardinghouses*, Reno, University of Nevada Press, 1999.

34 Nació el 26 de mayo de 1927 en Biarritz. Abogado de profesión, su llegada a Hollywood vino de la mano de su boda con la actriz Ginger Rogers, con quien había coincidido en la película *Twin of Fate* (1954). Entre 1956 y 1969 desarrolló una intensa carrera como actor en los Estados Unidos, llegando a recibir en 1957 el Globo de Oro al Mejor Actor debutante. En 1969 decidió regresar a Francia, abandonando la cinematografía.

primeros momentos de la adaptación de los inmigrantes, el crucial papel de mediadores entre la sociedad receptora y sus familias, debido a su capacidad para asimilar rápidamente las nuevas costumbres y el nuevo idioma.

La llegada a California marca, así, el momento de la ruptura con el pasado: los ancianos abandonan el francés, los vascos deciden apagar el fuego de sus antepasados, y Gabrielle inicia su particular versión de la liberación femenina al rechazar la boda impuesta por la tradición y decidir que “aquí debemos casarnos por amor”. “Olvidar las viejas costumbres en un país nuevo”, resume sabiamente Fernando la trama argumental, porque de esto, y no de los vascos, es de lo que trata en el fondo la película.

A modo de conclusión

¿Es *Thunder in the Sun* una película fallida? Tal vez. ¿Errónea? Por supuesto, y mucho. ¿Falsa? En ningún caso.

Para fines de la década de 1959, los vascos aún no habían sabido hacerse visibles, como colectividad étnica, en el mosaico de las naciones y culturas europeas que habían poblado los Estados Unidos a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX. No sólo eran pocos y se hallaban concentrados en unos estados relativamente marginales, por su población, economía y proyección al resto de la sociedad norteamericana; sino que incluso en los lugares donde residían, la calificación de “vasco” no gozaba de una imagen precisamente favorable, como se dice que sí lo hacía en los países latinoamericanos de inmigración masiva. Si para el habitante de Nevada el término vasco evocaba la figura de un extranjero inculto, para los que residían en Los Angeles, o más aún, en las poderosas ciudades del Este, un vasco podría ser tan exótico como un turkmeno o un ashanti. *Thunder in the Sun* no es sino el reflejo de esa realidad: productores y guionistas tuvieron conocimiento de que había vascos en el Oeste, pero no sabían qué era un vasco, y no tuvieron ocasión de aprenderlo cabalmente.

Aquel mismo año de 1959, otro hecho vino a revolucionar el mundo de la colectividad vasca de los Estados Unidos. Varios emprendedores miembros de dicha colectividad decidieron la celebración de un gran festival vasco, que tendría lugar en la localidad de Reno-Sparks, y que por primera vez no quedaría circunscrito de puertas adentro del mundo de los inmigrantes vascos, sino que era abierto al público. Durante varios días se sucedieron exhibiciones de música, danza y deportes vascos, contando con la presencia de autoridades del estado de Nevada, así como de las embajadas española y francesa. La intención declarada de sus organizadores era romper el silencio y acabar con la “errónea imagen” que -decían- tenía de los vascos la sociedad norteamericana³⁵.

¿Se trata sólo una coincidencia? Quizá sí; pero sin duda, reconocerán conmigo que es muy sugestiva. En todo caso, el festival de 1959 supondría un aldabonazo en la identidad vasco-norteamericana, que a partir de entonces se tornaría más y más visible³⁶, haciendo imposible que se rodara alguna vez otro *Thunder in the Sun*.

35 Sobre el festival vasco de Reno-Sparks de 1959, cfr. FERNANDEZ DE LARRINOA, Kepa; “The Western Basque Festival-a: morfología eta edukia tradizioaren asmaketan”, *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, San Sebastián, 8 (1991), pp. 195-212.

36 CAMUS-ETHECOPAR, Argitxu; *North American Basque Organization*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2007.