

realizadores da região fizeram traduções estilísticas e narrativas adaptadas às configurações geográficas e os processos sociopolíticos dos seus países, acrescentando camadas de sentido à noção do gênero. A visualização de 108 faroestes sul-americanos possibilitou construir um acervo para medir as discrepâncias com o cânone. O camponês é a personagem seminal do western sul-americano, a forte presença dos seus contextos históricos e sociopolíticos evidencia que na América do Sul não se tentou copiar o referente norte-americano, daí a representação do seu patriotismo ser considerada divergente. Os resultados que apresentamos correspondem aos dois países com maior número de filmes pertencentes ao gênero em questão: Brasil e Argentina.

Palavras-chave: cinema faroeste, América do Sul, apropriação narrativa e estética, canibalismo cultural.

Introducción

La apropiación cultural y artística que Sudamérica ha hecho de un género cinematográfico patriótico como el western, fue el foco del proyecto de investigación que adelantamos en Medellín-Colombia entre dos universidades y que da como resultado el presente texto. Nuestro proyecto indaga por la realización de westerns en Latinoamérica; pero dado que solo en México encontramos más de 300, fue necesario dividir la investigación en dos fases. La primera se centró en Sudamérica –tema central de este artículo– y la segunda fase se enfoca en México.¹

Nuestro principal objetivo ha sido el revelar las traducciones estilísticas y narrativas que los realizadores sudamericanos han elaborado del western como género a partir de 1960, momento en el que detectamos que comenzó a producirse con consistencia en la región. Adicionalmente, nos interesamos por analizar la correspondencia de estos westerns con los entornos geográficos y los procesos sociopolíticos de cada país de la región, lo que nos permitió trascender lo meramente descriptivo de la presencia del western sudamericano, para ofrecer un análisis crítico.

La delimitación de nuestro estudio, a partir de 1960, se sustenta también en que precisamente en esta década convergen el declive del western clásico en Estados Unidos, con el auge del *spaghetti western* en Italia, así como el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano –principalmente en Brasil y Argentina–. Con ello podemos comprender que el western producido en Sudamérica es reflejo de una visión del mundo, más que la adopción de las licencias dadas al género desde Italia, sin que ello implique un desconocimiento de esas nuevas formas que refrescaron al género.

El género cinematográfico se ha asumido como la agrupación de convenciones que comparten ciertos filmes.² Las dimensiones estéticas, formales, temáticas y estilísticas en común, están ligadas a discursos culturales y políticos (Grant, 2007). Lejos de ser estáticos, los géneros evolucionan por razones sociopolíticas,

económicas, tecnológicas y de consumo.³ Dicho esto, en este trabajo entendemos al género cinematográfico no como una categoría definida, sino como un prototipo esculpido por dimensiones industriales y sociales (Bondebjerg, 2015).

Este texto evidencia que en Sudamérica el western sufrió importantes transformaciones. Sin embargo, esto no implica que debemos crear una nueva categoría, dado que lo que encontramos son distintos tipos de películas que beben de una fuente común: el western norteamericano. Este trabajo pretende resignificar el término western, no como referencia geográfica ni histórica, sino como estilo cinematográfico que en Latinoamérica es transformado desde su *ethos*, haciendo eco de la cultura antropofágica con la que distintos autores han identificado a la región.⁴

Al comenzar nuestro estudio descubrimos que no existía un llamado “canon” del western cinematográfico. Distintos autores han escrito sobre este género, pero ninguno determinando una nomenclatura que acogiera lo que los demás textos delimitan como parte de su universo. Por esta razón, hemos comenzado por crear un canon que resumimos a continuación, centrándonos en cuatro tipos de tramas en las que, según Will Wright, en su texto: *Six guns and society: a structural study of the western*, se divide la estructura del género.

Existen cuatro tipos de tramas básicas dentro del wéstern norteamericano que aparecen entre 1930 y 1970.⁵ La primera es la que definió al wéstern, se denomina clásica y aparece entre 1930 y 1955. Allí vemos a un pueblo en problemas y a un héroe forastero y solitario que los soluciona. El héroe vence al villano sin ayuda del pueblo, que termina aceptándolo como un miembro más.⁶

La segunda trama es la de venganza y aparece en wésterns estadounidenses, realizados entre 1949 y 1961. En esta trama el héroe pertenece al pueblo que va a salvar, pero busca venganza porque han herido a su familia o amigos.⁷ La tercera se denomina trama de transición y aparece a partir de 1950. Se denomina así porque refleja la transición del mito del wéstern entre el clásico y el profesional. En ella, el héroe pertenece al pueblo, pero al final se marcha porque, a diferencia de las dos tramas anteriores, en esta el pueblo no es débil y se alía con los villanos. El héroe debe luchar en contra de su pueblo para finalmente irse.⁸ Por último, a finales de los 50, encontramos la trama llamada profesional. Los héroes de esta trama son asesinos profesionales o a sueldo que defienden al pueblo solo como un trabajo pagado, evitando los valores de amor, matrimonio o familia. En la trama del profesional no existen metas tras la victoria, solo el dinero o el placer de vencer.⁹

A lo largo de sus cuatro tipos de tramas, el wéstern ofrece un trío principal de personajes compuesto por 1) héroe, 2) sociedad o pueblo y 3) villanos. Este trío da paso a que sucedan las oposiciones típicas del género, que generalmente ocurren entre la ley formal *vs.* la ley informal, el pueblo *vs.* bandas criminales y ricos *vs.* pobres. Para el cierre de las cuatro tramas existe un número limitado de posibles finales: asesinatos de pandillas, conquista del amor, restablecimiento del orden o un futuro incierto en el que todos perdieron algo.

Las tramas que componen el canon del wéstern estadounidense responden a un contexto marcado por una ideología expansionista y por políticas de asentamientos. Estas políticas se expresan a través de las distintas doctrinas del Destino Manifiesto, lo que obliga al género a posicionarse frente a la Guerra de Vietnam, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de las Planicies y evidentemente la guerra con México, logrando que los norteamericanos reafirmen las fronteras de su identidad. Estos hechos encuentran en el wéstern una forma de fortalecer la americanidad, por lo que su utilización en Sudamérica como instrumento colonial y decolonial resulta de nuestro mayor interés.¹⁰

Entendemos aquí al discurso colonial como la lógica que determina lo civilizado a través de una mirada imperial y que define a la alteridad como a ese Otro exótico, huérfano de conocimiento racional. Por otro lado, consideramos al pensamiento decolonial como la necesidad de reflexionar acerca de los paradigmas dominantes en nuestras sociedades latinoamericanas, mirando de frente al sujeto subalterno que ocupó el segundo plano de las representaciones hegemónicas.¹¹

Aunque las bases del wéstern están ancladas en la identidad de un país en concreto y durante una época determinada,¹² sus situaciones emblemáticas, como la inoperancia de la ley, las tensiones entre comunidades o los conflictos por la tenencia de tierras, permitieron que el mito del Oeste viajara a otras latitudes como Europa, Asia y Latinoamérica. En medio de las adaptaciones que varios países hicieron de este género, Sudamérica emerge como una región que no se limitó a adaptar cintas de vaqueros que parecieran luchando las batallas de la supuesta frontera norteamericana –como sucede con la conocida versión del género en Italia, llamada *spaghetti western*–. Por el contrario, desde Colombia hasta Argentina, la fórmula del wéstern como género colonialista ha sido reinterpretada en suelo mestizo, no solo para narrar la historia del terrateniente colonizador; sorprendentemente, ha puesto también en primer plano al sujeto subalterno, intentando narrar su epopeya desde una perspectiva decolonial.

Como género adoptado en un entorno de contracultura, el wéstern sudamericano logró importantes concesiones retóricas y estilísticas. Cada país se hizo eco de las manifestaciones sociales y culturales que marcaron el tránsito de la época. En Brasil, se produjeron wésterns desde finales de los 20, cuestionando prejuicios étnicos y sociales.¹³ En Argentina, encontramos récords de wésterns tan tempranos como 1915, que dieron paso a la construcción de una narrativa propia.¹⁴ Por otro lado, en Colombia se encuentran registros de wésterns desde 1945, enmarcados en discursos de izquierda y derecha enfatizando en asuntos de

violencia y robo de tierras.¹⁵ Por último, en Chile el wéstern aparece a finales de los 60 y se caracteriza por ser abiertamente crítico del Estado.¹⁶ Los demás países de la región han explorado al wéstern a partir del año 2000,¹⁷ con excepción de Bolivia, que en los años 60 sacudió al género con el wéstern andino *Ukamau*.

A lo largo de selvas y desiertos sudamericanos encontramos un total de 108 wésterns realizados a partir de 1960. Haber construido el ya mencionado canon del wéstern estadounidense nos permitió identificar las características con las que las películas sudamericanas debían cumplir para ser denominadas como pertenecientes al género. Los 108 filmes están distribuidos de la siguiente forma: Brasil con 44 cintas, Argentina con 30, Chile con 10, Colombia con 8, Ecuador con 7, Bolivia con 3, Venezuela y Uruguay con 2 y, por último, Paraguay y Perú con un wéstern cada uno.

A pesar de la heterogeneidad sociopolítica sudamericana, el wéstern aparece como un puente que conecta a la región como herramienta narrativa desde perspectivas no solo coloniales, sino también decoloniales. Los conflictos entre el Estado y el pueblo, las etnias y/o los grupos al margen de la ley, pero en especial las luchas de clases, atraviesan a estos países en películas con campesinos en vez de *cowboys*, intentando dar voz al sujeto subalterno. Sudamérica optó por una apropiación cultural del género, reinterpretando lo retórico y lo estético para escenificar las relaciones de poder de cada país y así representar las heridas de la región: sus dictaduras, los desplazamientos forzosos de tierras, y/o la violencia en el campo. Aunque varias cintas sudamericanas adaptan versiones clásicas del wéstern, en muchas ocasiones se ha tomado el género patriótico norteamericano para reinterpretar su fórmula a favor del siervo, quien sale del telón de fondo e intenta hacer oír su voz.

Gracias a la cartografía que hemos trazado, tenemos un panorama claro de cómo cabalga el wéstern de país en país del Sur, dejando pisadas que ahora podemos conectar. Desde Colombia hasta Argentina, hemos rastreado los contextos sociopolíticos que influyeron en los wésterns. Dado que el género en cuestión se debe a la épica del nacimiento y el mito fundacional de una nación, era de esperarse que en Sudamérica el wéstern narrara, desde la ficción, epopeyas que marcaron la identidad de los países. En este sentido, la violencia en el campo es el tema que se representa como prioridad en las cintas del Sur. Hechos como el *cangaço* en Brasil, la conquista del desierto en Argentina, la ocupación de Tarapacá en Chile y la posguerra de los Mil Días en Colombia, entre otras, despliegan con belleza plástica los mitos y las identidades no solo diversas sino complejas de la región. Las batallas armadas o las revoluciones reales de cada país son ambientadas en un contexto cultural marcado por la religiosidad, la desigualdad social, el mestizaje, el machismo y el folclore acentuado por medio del vestuario típico y la música tradicional.

Pasemos ahora a las situaciones de la cotidianidad narradas en los wésterns sudamericanos. Es en este punto en el que comenzamos a identificar aportes propios de la región. La lucha social, el sindicalismo, los duelos (bien sea con machetes, pañuelos o con gallos), la apropiación de tierras campesinas, la constante violación de mujeres, las secuencias de baile o canto tradicional y las masacres familiares, atraviesan el largo y ancho del Sur en cintas protagonizadas por *cowboys* que más bien son campesinos a caballo.

En definitiva, los campesinos encarnan al personaje central del wéstern sudamericano.¹⁸ Los *cangaceiros* en Brasil, los gauchos en Argentina, así como los campesinos que se convierten en guerrilleros o en paramilitares en Colombia, son ejemplo del personaje central, pero a su vez subalterno, que se revela poniendo en jaque al poder del terrateniente o del Estado, aunque usualmente al final no logre del todo su objetivo. En este punto, comenzamos a notar una tensión entre el discurso colonial y decolonial en el wéstern sudamericano. Lo decolonial radica en la mirada crítica al levantamiento en armas de algunos campesinos subalternos pero voraces. Sin embargo, el discurso decolonial no alcanza para todos los campesinos de la región, quienes en su mayoría aparecen como víctimas impotentes (ni tampoco para las mujeres, que como en el wéstern clásico, con frecuencia aparecen como pasivas ante el patriarcado). En gran parte del wéstern sudamericano, la población campesina se sitúa en medio de un fuego cruzado entre bandidos (con ínfulas de libertarios) y el poder oficial corrupto.

El discurso colonial retumba con fuerza cuando *cangaceiros*, gauchos y guerrilleros que aparecen como libertadores ante los demás campesinos, finalmente son representados como bandoleros. El Estado, al igual

que los campesinos, se representa en medio de dos discursos en tensión; por un lado, como el titular del poder legítimo y por el otro, como un corrupto criminal. Rodeando a los campesinos, encontramos a los demás personajes comunes del wéstern sudamericano: alcaldes, narcotraficantes, sacerdotes, indígenas, damiselas en peligro, prostitutas, terratenientes y militares.

La presencia de este género en la región no se manifiesta de forma inconexa con otros géneros o subgéneros; por el contrario, juega con referencias cinematográficas que evidencian el diálogo constante del wéstern con países más allá de la frontera. En nuestro estudio identificamos tres influencias principales sobre el wéstern sudamericano: el *spaghetti western*, el melodrama y el cine mexicano. Las dos primeras enfatizan en dos formas de sufrimiento: uno violento (el del *spaghetti western*) y uno moral (el del melodrama). La tercera referencia, correspondiente al cine mexicano, funciona en ambos niveles: el moral y el violento. Estando Sudamérica dominada por la religión, utilizar el melodrama puede ser una obviedad; pero enlazarlo con la violencia del *spaghetti western*, complejiza la mezcla. Al unir el melodrama con la violencia, esenciales en el cine mexicano, Sudamérica encontró cómo negociar ambos referentes.

Como vemos, el wéstern sudamericano se debate en contradicciones de discursos coloniales y decoloniales. Algunas veces funciona como cine de evasión para escapar de la realidad de la región emulando la fórmula norteamericana en la que *sheriff* y militares se retratan como héroes. Por esta misma línea, y contrario a lo que se esperaría de Sudamérica, vemos una constante invisibilización de lo indígena –con excepción de Bolivia con *Ukamau* y Perú con la cinta *Pueblo Viejo*– dando a este personaje poco protagonismo en los relatos y una ubicación de segundo plano en los encuadres.

A pesar de estas representaciones coloniales, es posible identificar un contra discurso. A lo largo del wéstern sudamericano, se invierten las relaciones de poder y aparecen los campesinos, los obreros sindicalistas y los sirvientes unidos en oposición a sus patrones. Sin embargo, por tratarse de un género maniobrado desde posiciones ideológicas contradictorias, encontramos que los campesinos se pierden en su venganza, convirtiéndose en verdugos y, al igual que sus enemigos, se transforman en asesinos.

Haber ajustado precisamente al wéstern, con su fervoroso nacionalismo, para poner en primer plano al campesino que va ganando voz, da cuenta de unas intenciones que distan de ser neutrales e inocentes y que a la vez demuestran que el wéstern está lejos de ser solo un género norteamericano e imperial, convirtiéndose en un uno en donde desposeídos y subalternos encuentran un escenario de confrontación al orden establecido que les ha sido velado en el mundo real.

Metodología

Comenzamos esta investigación cuestionando si era pertinente hablar de cinematografías wéstern en Sudamérica. Comprendimos que dicho interrogante se basaba en una construcción epistemológica que surgía del interior de cada país. Al iniciar la investigación fue evidente que la base conceptual que nombraba a dichas películas resultaba de lecturas de orden formal y del establecimiento de correspondencias descriptivas y estilísticas que generaron paridad visual con el referente norteamericano: disputas territoriales, pueblos amedrentados, indígenas y caballos; fueron asumidas como equivalentes sin importar el contexto particular de lo que narraban las historias. En la mayoría de publicaciones consultadas, no encontramos un análisis que permitiera visualizar una comprensión profunda del wéstern como entidad narrativa, lo que explicó el porqué del uso del término como convención superficial. Estos textos corresponden a artículos de revistas académicas, reseñas de prensa y algunos textos recopilatorios en el marco de las cinematografías de los países.

Más allá de corroborar si la filmografía sudamericana cumplía o no con algún tipo de parámetro para hacer parte del género, las películas habían sido aceptadas como tal por estos textos consultados. Sin embargo, muchos artículos incluían una paradoja no destacada por sus autores: un número no menor de los directores participaban de una militancia de izquierda mientras realizaron estas películas. A menudo también, se hablaba

de que estas cintas devaneaban su condición entre ser ejemplares del género y representar un sentimiento regional, nacional o latinoamericanista, como ocurre con los textos de Octavio Getino,¹⁹ las investigaciones de Richard Slatta y los artículos de revistas como *Arcadia* en Colombia, el periódico *El Siglo* en Chile, *Clarín* en Argentina, así como en las recopilaciones universitarias brasileñas.

Para comprender cómo se fundaron las líneas de pensamiento frente al género y a las realidades nacionales, debimos aproximarnos de manera no subordinada a la fuente de información: el wéstern norteamericano. Las rutas de trabajo mostraron que el análisis de contenido y el análisis comparado de los textos serían las herramientas adecuadas para ubicar elementos que determinarían un canon del género. Sin embargo, las características en que dicha información fue consignada y el hecho de que existían distancias conceptuales entre las fuentes, evidenciaron que aún en el imaginario de un cuerpo canónico se dieron estrategias para llegar a acuerdos, lo que indicaba que en su momento se había presentado un margen de discrepancia saldado a través de la institucionalidad de los estudios y de las universidades más importantes del medio cinematográfico. Por lo anterior fue necesario construir un proceso comprensivo que no se asumiera como versión definitiva respecto al canon, de ahí que la cartografía de controversias fue la decisión más sensata para trabajar.

La cartografía de controversias es una técnica de investigación desarrollada por Bruno Latour en la Teoría del Actor-Red, y complementada por Tomasso Venturini (2009) y el equipo del Medialab Science en Oxford.²⁰ Esta técnica permite abordar estructuras complejas que surgen luego de comprobar la presencia de actores o actantes (humanos o no) que difieren en sus discursos (en caso de tenerlos), pero que se ven obligados a interactuar y a afectarse indefectiblemente. Esta forma de investigar permite relacionar y medir cuantitativa y cualitativamente el objeto de estudio, conciliando con aquello que no es conciliable desde las investigaciones sociales y humanas tradicionales, pero que, en la horizontalidad de la práctica, están validadas. La cartografía de controversia está relacionada con los estudios culturales, la sociología y la antropología cultural, así como con los estudios visuales y los estudios de arte, por lo que la búsqueda de una simetría social y cultural son el principal campo del conocimiento en disputa.

Para construir un canon del wéstern norteamericano²¹ recreamos las rutas que establecieron los teóricos para definir al género como algo concreto y fáctico, expresado en medios de difusión (cine, literatura, música, ilustración, etc.) e identificado dentro de agendas políticas, académicas y artísticas que lo mostraban como un cuerpo narrativo, con un alto grado de conciencia histórica que le permitía circunscribir hechos historiográficos. Para conservar la objetividad, evitamos reinterpretar la teoría. Era claro que existía un relato que por su uso ya había conciliado las perspectivas del medio cinematográfico, editorial, crítico y académico. Comprendimos que la existencia de ese cuerpo paradigmático era resultado de una postura afirmativa que había asignado unos valores arcanos y gracias a ello existía una representación comprobable.

A partir de autores clave del wéstern, como Will Wright, David Bordwell, Thomas Schatz, Robert Pippin, John Connor, Peter Rollins, Luke Stadel, entre otros, establecimos los elementos de convergencia para determinar qué características constituyen la noción canónica del género. Wright es quien identifica cuatro tramas base que representan una evolución narrativa: clásica, venganza, transición y profesional. Decidimos tomar este texto no solo por ser altamente referenciado, sino porque el método de construcción de su criterio resultaba semejante al que habíamos decidido emplear. Es de destacar que, para los autores, había una valoración constante en las categorías de la producción de estas películas, el contexto histórico estadounidense, la narrativa y la estética.

Para determinar las dimensiones del estudio elaboramos siete mapas: uno por cada trama, y otros tres que correspondían a la estética, la producción y el contexto, aspectos considerados como valores constantes y homogéneos para todas tramas, de esta manera nos encaminamos a corroborar la existencia de un canon del wéstern norteamericano según se definía textualmente. Este ejercicio nos permitió aproximarnos a una visualización de lo que esa academia definió como algo certero. En el mapeo quedó claro que en las cuatro tramas había un sesgo racial no afrontado explícitamente, la “blanquitud” se convertía en un sinónimo de

heroicidad de obvio protagonismo. Gracias a nuestro ejercicio evidenciamos que sobre el hombre blanco se supuso, sin perspectiva crítica, el protagonismo del género.²²

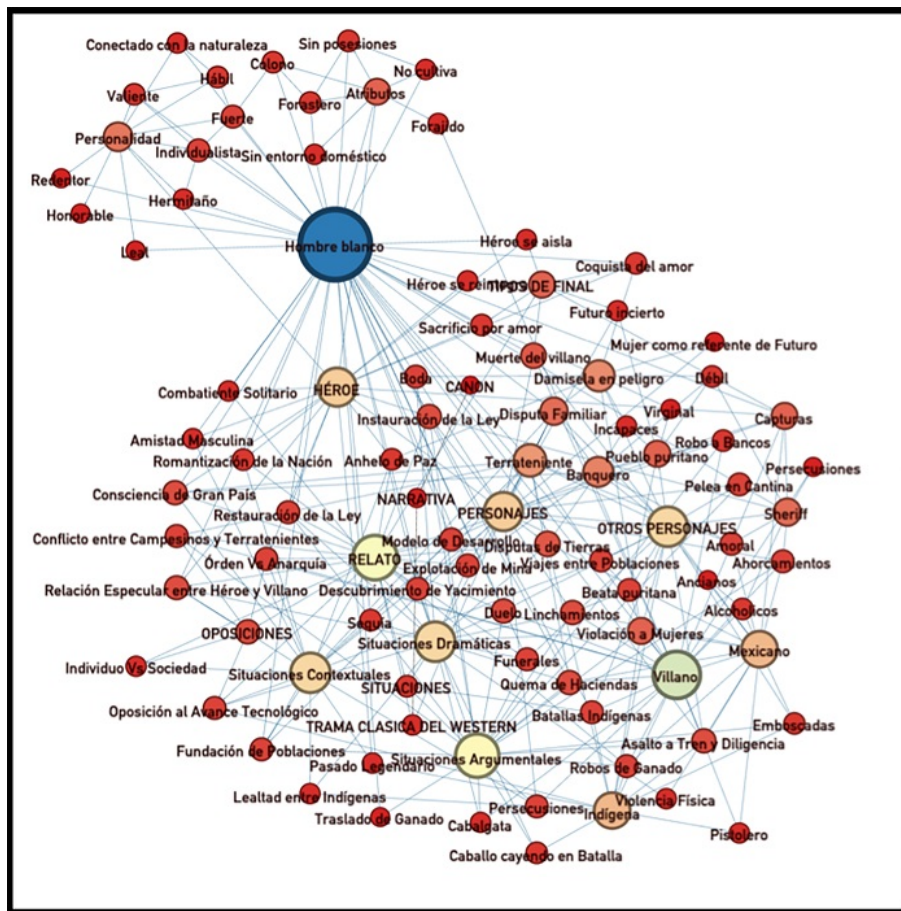


Figura 1.

Mapa de la Trama Clásica del wéstern

Nota: En rojo se identifican elementos importantes pero que menos se relacionan entre sí. En azul se identifica el factor que más categorías vincula, en este caso: el hombre blanco.

Fuente: elaborada por los autores como ejemplo de uno de los mapas para las cartografías de controversias

La estética debía tener un mapa que permitiera reconocer si más allá de las argumentaciones constantes alrededor del paisaje y los objetos que construyen el imaginario del wéstern, existían otras particularidades. Si bien en los textos el concepto de paisaje era importante, al visualizar las cintas encontramos que otras referencias espaciales tenían gran peso, esto implicaba que el paisaje era susceptible de ser traducido como plano sin constituir la trama, como sí lo hacían las calles principales de los pueblos, las cantinas, las haciendas y los puntos referenciales en el desierto.

Por otro lado, la producción y el contexto fueron mapas que debimos emprender puesto que estos elementos eran repetidos en los textos consultados. Si la estética era un elemento de análisis que podría resultar obvio para delimitar en qué consistía la presunción de un *ethos* wéstern, esto no necesariamente era tan lógico al hablar del contexto. El mapa de la producción mostró que la academia y la crítica reconocían en el wéstern un valor representativo de lo que fue el poder de los grandes estudios, pero también la relación que tenían con su público blanco, masculino y urbano. Esto cobra sentido al complementarse con un contexto que insistentemente hablaba de la consolidación de la identidad de la nación americana como el principal valor que se debía distinguir, seguido de la representación heroica de la conquista del territorio, dejando a la doctrina Monroe y su destino manifiesto un escalón abajo, lo que quiere decir que la activación política inherente en el wéstern encajaba más en una representación emocional que histórica.

Con estos mapas que explican el wéstern canónico, emprendimos la tarea de analizar las cinematografías sudamericanas que, desde la prensa, la crítica y la academia, fueron denominadas como pertenecientes al género. Para esto, establecimos dos líneas de análisis y una de registro. La primera se basó en la construcción de mapas que estudiaran la producción textual de la crítica y la academia de cada país; la imagen resultante debía arrojar luces sobre qué elementos fueron identificados por los expertos en función de la clasificación de las películas del género. La segunda línea fue la revisión de películas, sometidas al esquema de lectura propuesto en el canon, así pudimos trabajar con un estrato de identificación del género sin apelar a una interpretación fenomenológica que forzara una circunscripción específica, lo que nos permitió dar cuenta de aquello que no hacía parte del canon pero que igualmente acontece en el relato particular de cada film.

La línea de registro fue temporal para reconstruir qué había pasado con el medio cinematográfico de cada país, y cómo se contrastaba con el entorno sociopolítico y cultural. Si bien la cartografía de controversias como técnica distó de hacer más fácil la labor investigativa, sí nos permitió comprender cómo, por qué y para qué, en Sudamérica se había cometido un acto de canibalismo cultural, de apropiación de términos sin que ello generara culpa alguna, porque no se trató de construir un relato que buscara igualarse con la gran referencia de la cual se nutrió, sino que por el contrario, sirvió para agenciar de manera crítica los relatos propios de la construcción de país, superando con creces la articulación de las formas que se habían vuelto impronta en el género.

Resultados

El primer hallazgo encontrado en los mapas resultantes de los textos académicos, fue que los personajes del wéstern sudamericano funcionan con traducciones no literales de los referentes norteamericanos. Lo anterior les permite a los personajes adaptarse a las particularidades narrativas y contextuales de sus respectivos países. Aunque llaneros, *cangaçeiros*, gauchos o campesinos, cumplían funciones heroicas, el trasfondo político e histórico de las historias en donde estaban insertados implicaba que no fueran pares del vaquero anglosajón y, sin embargo, cumplían con la construcción de patriotismo.

El paisaje tampoco resultó análogo: los Llanos de San Martín o la Pampa argentina no equivalen a las praderas de Wyoming, así como el Caliche y las Salinas no tienen por qué ser leídas como una traducción del Desierto Pintado, ni los pueblos mineros del Potosí boliviano se reconocieron en los pueblos del Norte de California. Esta interpretación estética no subordinada a ejemplificar el referente puso en perspectiva una cuestión: la crítica y la academia comprendieron que la operación de construcción a partir de un referente, produciría efectos en la percepción de una audiencia, y es por ello que se hizo necesaria una lectura transversal al contexto del wéstern.

Al visualizar los largometrajes, comprobamos que había una congruencia con los textos en cuanto a que las cintas eran wésterns. Sin embargo, encontramos múltiples situaciones y personajes que escapaban del género, como parte de una construcción idiosincrásica de los países que proponían algo nuevo. Es así como bandoleros, guerrilleros, paramilitares, vaqueros de llanuras inundables, narcotraficantes, aventureros europeos, compañías multinacionales y pueblos originarios se incorporaron al entramado de una construcción anárquica de la identidad nacional a través del cine, y es ahí donde la multiplicidad de valores que en principio se asumieron como contradictorios, dejaron de serlo.

A pesar de que investigamos aquellas producciones que en Sudamérica fueron identificadas como wésterns por la prensa y la academia de los 10 países, debido a la extensión de este artículo, consideramos pertinente hacer referencia a dos de los países que componen el estudio: Argentina y Brasil. Esta decisión recae en el hecho de que son los dos países con mayor número de títulos en el género, los que tienen una tradición cinematográfica más reconocida y los que poseen un cuerpo crítico en cinematografía más desarrollado. Estos aspectos nos permiten construir una radiografía detallada del género en esos países, pero también permiten

proyectar tendencias que encontramos en el resto del subcontinente, de manera que las conclusiones aquí consignadas logran cobijar en muchos aspectos a la región.

Entre el Cangaço y la evasión: las derivas del western brasileño

Brasil es uno de los países sudamericanos con mayor producción cinematográfica. Para nuestra investigación tuvimos acceso a 30 filmes brasileños de los 44 identificados como western. Dentro de este corpus establecimos dos grupos que no solo comparten características estéticas y narrativas, sino que además aparecen vinculados a momentos específicos de la historia brasileña.²³ El primer grupo que denominaremos “western del *cangaço*”, está marcado por la representación del fenómeno del *cangaço* en la región desértica del nordeste brasileño. El segundo grupo que hemos nombrado “western convencional brasileño”, está definido por un apego al modelo canónico del western clásico norteamericano, tanto a nivel estético como narrativo, alejándose de temas e historias propiamente brasileños.

Primer grupo: El western del cangaço

Las películas brasileñas que se acercaron al tema del *cangaço* fueron las primeras en adoptar elementos del western en el país.²⁴ El fenómeno del *cangaço* tuvo amplia repercusión en la cinematografía brasileña. En nuestra investigación identificamos seis películas que se acercan a este tema desde el western: *A Morte Comanda o Cangaço* (1960) de Carlos Coimbra y Walter Guimarães Rotta, *O Cabeleira* (1963) de Milton de Amaral, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, *Antonio das Mortes* (1969) también de Rocha, *A Luneta do tempo* (2014) de Alceu Valença y, por último, *O matador* (2017) de Marcelo Galvão.

La figura central en el western del *cangaço* es sin duda el *cangaceiro*, un personaje que se levanta contra el *statu quo*, oponiéndose al dominio de los terratenientes y a sus ejércitos privados con la misma crueldad de sus enemigos. Esta figura adquiere matices opuestos en varios filmes. En la cinta *O cangaceiro*, el protagonista se cuestiona su vida violenta hasta abandonar el grupo de bandoleros al que pertenece. Por otro lado, las cintas dirigidas por Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. *Antonio das Mortes* representan un caso especial por su reflexión crítica de las dinámicas sociales del Nordeste brasileño. En los filmes de Rocha, la relación entre *cangaceiros*, terratenientes y campesinos se complejiza, pues tanto bandidos como hacendados aparecen como personajes ambiciosos y agresivos, que en el intento por imponerse crean una red de corrupción y violencia que amenaza la población rural. Sean bandidos violentos o en retiro, los personajes del *cangaceiro* ofrecen una particular versión brasileña del bandolero del viejo Oeste enfrentado al tiránico poder de los terratenientes.²⁵

La influencia del western norteamericano es bastante evidente en el cine del *cangaço*, especialmente a través de lo que Wright llama la trama profesional. En el western brasileño de este primer grupo, no vemos al héroe defendiendo a un pueblo indefenso –situación que, según Wright, típicamente ocurre en la trama clásica–; por el contrario, el *cangaceiro* fluctúa entre un Robin Hood levantado en armas y un salvaje mercenario; lo anterior está más ligado a la trama profesional norteamericana.

Segundo grupo: western convencional brasileño

El western convencional brasileño fue el más presente en el corpus investigado, con un total de 14 películas de las treinta consultadas. A partir de la década de los setenta,²⁶ el western en Brasil se olvida de la figura del *cangaceiro* y vuelca su atención a los esquemas del western norteamericano y sus personajes arquetípicos. La tensa situación política del país decretaba una censura al arte que hiciera referencia al contexto sociopolítico

del momento, por lo que la producción cinematográfica optó por centrarse en una recreación anacrónica del salvaje Oeste norteamericano y así evitar la mención de problemáticas locales.

Dentro de este grupo encontramos 14 filmes. Estas cintas son: *No tempo dos bravos* (1965) de Wilson Silva, *Panca de valente* (1968) de Luís Sérgio Person, *Ana Terra* (García,1972) de Durval, *Quatro pistoleiros em fúria* (1972) de Edward Freud, *Caingangue* (1973) de Carlos Hugo Christensen, *Pedro Canhoto, o vingador erótico* (1973) de Raffaele Rossi, *O desejo dos 7 homens* (1974) de Lenita Perroy, *O Poderoso Garanhão* (1974) de Antonio Bonacin, *Caçada Sangrenta* (1974) de Ozualdo Ribeiro, *Gringo não perdoa mata* (1975) de Afonso Brazza, *Chumbo quente* (1977) de Clery Cunha, *A vingança de Chico Mineiro* (1979) de Rubens da Silva Prado, *Condenada por um desejo* (1981) de Tony Vieira y, por último, *Luzia Homem* (1988) de Fábio Barreto.

El wéstern convencional brasileño tiene un marcado tinte erótico que lo vincula con la *pornochanchada*.²⁷ La *pornochanchada* dominó la producción brasileña durante el período del régimen militar. Gutemberg Palhano Amâncio (2016) vincula esta permisividad moral con una censura al contenido sociopolítico de los filmes. La supuesta libertad sexual que expresaron las películas de este período no fue más que una evasión de las problemáticas económicas y políticas que atravesaba el país; de este modo, los productores y directores no oponían resistencia a la censura estatal.

El contexto temporal narrado en las películas de este grupo es disímil. Se trata de un tiempo indeterminado que podría ubicarse tanto a finales del siglo XIX como en el siglo XX; ambos tiempos imitan al Oeste americano. El personaje principal del wéstern convencional brasileño es un héroe solitario, en ocasiones retratado como un *sheriff* o policía y en otras, como forastero. La representación de la autoridad del *sheriff* de manera heroica representa un quiebre con el wéstern estadounidense en donde esta figura suele ser representada como corrupta e incompetente. En otros casos, los protagonistas son un grupo de pistoleros o campesinos que se unen contra un terrateniente o una pandilla de bandoleros; algo común en el wéstern clásico estadounidense.

En el wéstern convencional brasileño el problema de tierras y ganado se aborda de manera directa, enfrentando a malvados terratenientes con pequeños propietarios. Lo étnico cobra importancia puesto que el terrateniente suele ser un hombre blanco, mientras que los pequeños propietarios son mestizos o inmigrantes europeos.²⁸

Retomando a Wright y a su nomenclatura de las tramas del wéstern norteamericano, la narrativa en este grupo corresponde a la trama clásica. En ocasiones, esta trama se combina con la de venganza, en la que, en medio de la pugna por tierras, el villano asesina a un miembro de la familia del héroe. En otras ocasiones la venganza ocupa el lugar central y el asunto de las tierras no es mencionado. Al igual que en el wéstern norteamericano, la principal oposición en las películas de este grupo se da entre el villano y el héroe. Se trata de una lucha entre los terratenientes y los campesinos por la tenencia de la tierra, un enfrentamiento maniqueo entre la justicia y la injusticia, en la que la bondad termina triunfando.

El wéstern en Argentina: un artefacto ideológico

Dentro de nuestra investigación identificamos tres grupos temáticos predominantes que componen el wéstern argentino. A estos grupos los denominamos: 1) Del desierto a la modernidad, 2) Rebelión y 3) Identidad.²⁹ A pesar de que es posible ver un mayor número de cintas agrupadas en ciertas décadas, los grupos que hemos establecido no son exclusivos de una época determinada, cada uno abarca wésterns realizados a lo largo del período tomado en cuenta para la presente investigación.

Primer grupo: del desierto a la modernidad

Aquí reunimos los wésterns que representaron la Conquista del Desierto impulsada por el Estado argentino en la segunda mitad del siglo XIX. Los filmes de este grupo encarnan la oposición civilización-barbarie que surgió como protagonista tras el inicio de la campaña argentina. Estas cintas son: *Pampa Salvaje* (1966) de Hugo Fregonese, *Guerreros y Cautivas* (1990) de Edgardo Cozarinsky, *El Desierto Negro* (2007) y *Samurai* (2012), dirigidas por Gaspar Scheuer, *Jauja* (2014) de Lisandro Alonso y *Fuga de la Patagonia* (2016) de los directores Francisco D'Eufemia y Javier Zevallos.

En 1845, Domingo Sarmiento escribió una de las obras de literatura pilares de la nación argentina: *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Esta obra es clave para entender la ideología expansionista que caracterizó al Estado argentino en la segunda mitad del siglo XIX. Desde el título, se exhibe la oposición que caracterizó la disputa del país: civilización y barbarie. Sarmiento ilustra las múltiples formas despectivas utilizadas para describir al Otro, argumentando que mientras la civilización se encuentra en el extranjero, la barbarie está compuesta por los indígenas y gauchos que habitan las pampas. Sarmiento sembró la semilla para llevar la civilización al territorio habitado por la barbarie: el desierto.

Entendemos el concepto de frontera no solo desde el punto de vista de límite físico determinado por la naturaleza, sino también, según Jim Kitses (2004) como “*The dialectical play off forces embodied in the master binary opposition of the wilderness and civilization*”. Para el autor, la frontera como símbolo de la oposición civilización/barbarie no es solo el principio teórico del relato del Oeste, sino una constante estructura temática e ideológica del género. A partir de dicha oposición, se desprenden otras que componen la ideología wéstern, como: pueblos originarios *vs.* Estado, mundo blanco *vs.* indígenas y ley formal *vs.* informal.

Estéticamente hablando, en este grupo encontramos los elementos tradicionales del wéstern norteamericano. La influencia de este género se evidencia en el desierto argentino como aglutinante de la barbarie y a la vez como antítesis del deseo de la modernidad, así como en el uso de grandes planos generales para exaltar La Pampa. Al igual que en el wéstern estadounidense, es en el exterior en donde ocurren las acciones primordiales: persecuciones, desplazamientos y emboscadas. La imagen se resuelve en un conflicto de escala, el hombre solo o el jinete con su caballo en medio de la planicie.

No es casualidad que la narración de historias de expansión territorial remita al wéstern clásico en su calidad de mito de nación. Una parte de nuestro primer grupo exalta la colonización del desierto; otra parte del grupo buscó narrar este evento desde un punto de vista crítico frente a la colonización. El hecho de que confluyan estas dos posiciones para narrar los procesos de colonización en los albores de Argentina como nación, no solo demuestra el poderío del wéstern en su calidad de artefacto ideológico, sino que también manifiesta que no es un género exclusivamente colonial; las fuerzas decoloniales lo han transformado en herramienta a su favor.

Segundo grupo: rebelión

El segundo grupo que proponemos está compuesto por películas que le añaden al wéstern argentino una intención revolucionaria. En filmes como *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio y *Patagonia Rebelde* (1974) de Héctor Olivera, vemos el objetivo de sublevar al espectador narrando historias que representan las injusticias cometidas en contra del pueblo. Las demás cintas que componen este grupo son: *Esta tierra es mía* (1961) de Hugo del Carril, *Furia infernal* (1972), de Armando Bó, *Los orilleros* (1975) de Ricardo Luna y *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Arastarain.

Este grupo expone una posición política libertaria. Los directores buscaron que la audiencia se identificara con sus filmes a través de elementos tomados de Hollywood, como el wéstern y el melodrama, obteniendo una narrativa comercial y a la vez revolucionaria como alternativa al cine político propuesto por el Nuevo Cine

Latinoamericano. El maniqueísmo del melodrama fue una de las bases narrativas; los directores se pusieron del lado del débil a través de un mundo doblemente maniqueo: buenos *vs.* malos y obreros *vs.* burgueses.

La estética de este segundo grupo se caracteriza por utilizar objetos y locaciones propias de la cultura argentina. Los sombreros son el objeto del folclore argentino que más riqueza le añade a la estética *western* sobre la rebelión. Entre ellos, encontramos el de copa alta y ala corta. También aparece el sombrero gaucho tradicional de ala larga y copa baja, así como el Chambergó –sombrero de copa levantada–. Igualmente, encontramos el continuo uso de la boina vasca en muchos de los obreros. Con respecto a las locaciones, encontramos como protagonistas la estepa, el desierto y las cordilleras montañosas del territorio pampeano, lo que enfatiza en la identidad del país.³⁰

El pañuelo serenero también emerge como un importante objeto cargado de simbología argentina. A principios del siglo XX, el color del pañuelo que llevara el gaucho amarrado a su cuello representaba su filiación política, distinguiendo entre unitarios y federales. En la película *Esta tierra es mía* (1961), la inclusión de pañuelos de los dos colores muestra cómo personas con ideologías políticas opuestas luchan juntas por sus derechos, enviando un mensaje de unidad social a los espectadores. Por otro lado, en *La Patagonia rebelde* vemos el pañuelo negro los obreros en pie de lucha, neutralizando cualquier diferencia política que pudiera asomar, y presentándolos como una unidad combativa.

Por otro lado, dentro de este grupo la estética de la violencia presenta dos tendencias: una de representación implícita y otra explícita. La primera constituye un acercamiento tradicional, heredero del *western* estadounidense; la segunda bebe de la fuente del *spaguetti western*, añadiendo elementos estéticos explícitos que acompañan la crudeza de las imágenes. La violencia implícita aparece en *Esta tierra es mía*, *Los orilleros*. *Un lugar en el mundo*. Por el contrario, e influenciados por la crudeza de los filmes de Sergio Leone y Sergio Corbucci para intensificar el drama, encontramos a *Juan Moreira*, *Furia infernal* y *Patagonia rebelde*.

En 1973, los cambios en el clima sociopolítico argentino influyeron para que se introdujeran elementos de una violencia explícita. De acuerdo con Amieva et al. (s. f), justo entre la caída de la dictadura de Onganía y la primavera camporista, comenzó una interrupción de la censura que venía desde principios de la década del sesenta, es por esto que algunas de las cintas relacionadas con el cine político pudieron salir de la clandestinidad. Los autores señalan a *La Patagonia rebelde* como una de las cintas comerciales que se unieron a la causa del cine militante.

Los directores de este segundo grupo utilizaron al *western* para invertir las relaciones de poder y ponerse del lado colonizado. De este modo, vemos cómo un género que, según Ella Shohat y Robert Stam (2002), ha sido una de las principales herramientas para proyectar el imaginario imperial, fue subvertido en su calidad de artefacto colonial. Este segundo grupo representa una de las más claras reinterpretaciones realizadas por el *western* argentino, puesto que todas sus cintas utilizaron al género para oponerse a procesos de derechización en la segunda mitad del siglo XX.

Tercer grupo: identidad

El tercer y último grupo está compuesto por películas como *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson (1968) y *Santos Vega* (1971) de Carlos Borcosque. En ellas, el principal motivo es entronar al gaucho como eje articulador de la identidad nacional y así exaltar la argentinidad a través de elementos del folclore. Las películas aquí agrupadas se basan en relatos de la literatura gauchesca, uno de los movimientos literarios más conectados con la identidad argentina. Las demás cintas que componen este grupo son: *Martín Fierro: el ave solitaria* (2006) de Gerardo Vallejo, *Aballay: el hombre sin miedo* (2010), de Fernando Spiner y *El grito en la sangre* (2012) de Fernando Musa.

En 1913, el gaucho se convirtió en símbolo de la argentinidad, luego de que el gobierno fuera alertado de una falta de identidad nacional. En contraste, en el momento en que se comenzaron a considerar las raíces

de lo argentino, el indígena se concibió como parte del paisaje; un personaje que poco tuvo que ver con el resultado final de ese elemento de cohesión nacional que fue el gaucho.

Las cintas de este grupo pretenden definir la identidad argentina a través de la inclusión de situaciones enfocadas en tres áreas: la venganza, el folclore y la expiación del gaucho como símbolo nacional. En su búsqueda por representar lo tradicionalmente argentino, estas cintas plantean una relación idílica entre el campesino (gaucho) y el territorio, conexión arraigada al canon del wéstern clásico norteamericano. Sin embargo, este grupo agrega elementos del folclore argentino como la pulpería,³¹ la esgrima criolla³² y la payada.³³ La reinterpretación de los códigos del género representan un esfuerzo por proponer un wéstern nacional.

De acuerdo con el análisis de Leopoldo Lugones (2010) sobre *Martín Fierro*, el gaucho representa al prototipo del argentino en cuanto que es libre, fiel a la mujer, valeroso, con sensibilidad musical y un hombre de familia. Estas características resaltan en su arte: la payada. La payada como herramienta narrativa permite diferenciar al gaucho del *cowboy*. El héroe tradicional wéstern suele ser de pocas palabras, masculinidad se manifiesta en la acción y no en el diálogo. En contraste al *cowboy*, en la payada observamos a un argentino ligado a la oralidad, tan importante que en muchos casos es el primer paso para mediar un enfrentamiento. Vemos en el gaucho la intención de vencer al otro a través de las ideas y no de la violencia, aunque se esté dispuesto también a lo segundo.

Otro de los elementos narrativos presentes del folclore argentino es la expiación y/o el sentimiento de culpa conectados con la religiosidad para resarcir la figura del gaucho. La venganza como tropo narrativo propio del wéstern no fue adaptada pasivamente en estas cintas. Por el contrario, proponen una alteración al incluir la expiación a la venganza para cumplir con objetivos ligados al gaucho como elemento de cohesión nacional, alejándolo de la figura del gaucho alzado al representarlo como un personaje que, a pesar de haber obrado mal en el pasado, carga con su culpa.

Aunque los grupos propuestos tienen convergencias y divergencias con el wéstern estadounidense, una parte de “identidad” y “del desierto a la modernidad” se acercan más ideológicamente al wéstern norteamericano. En algunas de las cintas de estos grupos identificamos un claro patriotismo, objetivo del wéstern en Estados Unidos. No obstante, al incluir al indígena en el imaginario nacional, una parte del grupo “identidad” se aleja de dicha paridad ideológica con el wéstern norteamericano para enfocarse en asuntos de la propia identidad en discusión. A su vez, las cintas realizadas por Scheuer y Alonso, que pertenecen al grupo “del desierto a la modernidad”, evidencian un esfuerzo por reflexionar acerca de la Conquista del Desierto, lo que representa una versión crítica del momento histórico.

La mencionada disparidad ideológica de una parte del wéstern argentino con el clásico, se acentúa en este grupo. Películas como *Esta tierra es mía*, *La Patagonia rebelde* y *Juan Moreira* giraron las relaciones de poder contando las historias desde el punto de vista del obrero y el campesino, poniéndose del lado colonizado. Si bien no fue posible encontrar historias contadas desde el punto de vista del indígena,³⁴ este grupo y una parte de los otros dos, prueban que en el wéstern argentino hay una fuerza en pro del discurso decolonial.

Conclusiones

Al finalizar este estudio comprendimos que, si bien la narrativa del wéstern norteamericano instaló la idea de que el género era la esencia de la identidad nacional por encima de la independencia, su relato integrador no dependía de gestas puntuales como sí de la construcción de una impronta que materializó los valores fundacionales del país. Al Sur del continente, por el contrario, el wéstern se convirtió en la posibilidad de desarrollar un patriotismo divergente que permitió dar voz a vastos grupos poblacionales ubicados en condición de subalternidad y que, al tener una plataforma de representación, se presenta de manera orgullosa con todas sus falencias y toda su significación.

Nuestra investigación ha encontrado que el wéstern sudamericano no ha sido una elemental copia del estadounidense. Al contrario, los realizadores han añadido elementos culturales propios, transformando al género sin perder de vista su nomenclatura. A pesar de adaptar elementos del wéstern clásico, las cintas sudamericanas analizadas demuestran que el género en cuestión no está únicamente ligado con la fundación épica de Estados Unidos, ni diseñado solo para narrar desde una perspectiva colonial. Por el contrario, los elementos del género norteamericano parecen moldearse a las intenciones propias de los productores y directores de otras naciones.

En Sudamérica este género probó no ser el escenario solo para un hombre “blanco”. Esta apropiación se vincula con la tradición de la antropofagia cultural mencionada a principios del siglo XX como elemento constitutivo de la cultura brasileña –aplicable en este caso a los demás wésterns sudamericanos–.³⁵ Si asociamos esta idea de apropiación de lo ajeno con el wéstern en la región, podemos afirmar que no se trata de una asimilación o copia inocente del género norteamericano, sino de su resignificación estética, narrativa e ideológica para servir a las distintas necesidades exigidas por el contexto sociopolítico y artístico de cada país. La encarnación del *cowboy* en el campesino subalterno que intenta agruparse con otros para intentar alzarse en contra del Estado o del terrateniente, –quizás como reflejo de la orientación política de izquierda de muchos de los directores de estas cintas– cuestiona aquellos elementos ideológicos y patrióticos por los que Bazin (1976) se atrevió a llamar al wéstern, el más americano de los géneros.³⁶

Es evidente que el wéstern sudamericano cumple con una agenda similar a la norteamericana, pero sin una relación especular. Los relatos de conquista territorial de Brasil, Argentina y Chile definieron su construcción de nación –y de alguna manera se podrían equiparar al relato de la Doctrina Monroe–. Por su parte, la narrativa colombiana se basó en la consolidación del territorio y el desarrollo de una nación en el marco de la pluralidad, mientras que, en Ecuador, Bolivia y Perú se presentó en los modelos de reordenamiento del espacio social, las distinciones de clase y la construcción y desarrollo de la legitimidad del Estado. Sin embargo, el hecho de que en las películas se mostraran sujetos que no necesariamente correspondían con la imagen ideal del relato oficial de los países, le permitió a este género tener un sello que marcó la distancia frente a su precursor narrativo. La mayoría de wésterns sudamericanos encarnan la voz de personas que quedaron por fuera del privilegio de cargar con la identidad arquetípica de sus naciones.

Referencias

- Amieva, M., Arseygor, G., Finkel, R., y Salvatori, S. (s. f.). *Cine y memoria*, 1. parte. Dossier. Educación y memoria. <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/educacion/educacion-y-memoria/10.pdf>
- Barreiro, P. (2019, octubre). *Del cowboy al campesino: apropiación cultural sudamericana de un género cinematográfico patriótico*. Trabajo presentado en el Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, Querétaro, México.
- Bazin, A. (1958). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bazin, A. (1976). *El western o el cine americano por excelencia*. RIALP.
- Bondebjerg, I. (2015). Film: genres and genre theory. En *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* (2.ª ed., Vol. 9, pp. 160–164). Elsevier.
- Carrera, J. (2010). *Pulperos y pulperías rurales bonaerenses: su influencia en la campan#a y los pueblos 1780-1820* (Tesis doctoral). Memoria Académica. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>
- De Andrade, O. (1981). *Manifiesto antropófago*. Biblioteca Ayacucho.
- Dirlik, A. (1994). The postcolonial Aura: Third world criticism in the age of global. En A. McClintock, A. Mufti y E. Shohat (Eds.), *Dangerous liaisons: Gender, nation, and postcolonial perspectives* (pp. 328-356). University of Minnesota Press.
- Escobar, A. (2012). *Más allá del tercer mundo: globalización y diferencia*. Instituto Colombiano de Antropología.

- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones UNAULA.
- Getino, O. (1998). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Ediciones CICCUS.
- Grant, B. (2007). *Film genre: From iconography to ideology*. Wallflower Press.
- Guha, R. (1982). *Subaltern studies: Writings on South Asian history and society*. Oxford UP.
- Hayward, S. (2006). *Cinema studies: The key concepts*. Routledge.
- Isolabella, M. (2012). Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis. *Revista Argentina de Musicología*, 12-13, 151-182. <https://docplayer.es/17288792-Estructuras-de-improvisacion-en-la-payada-rioplatense-definicion-y-analisis-matias-n-isolabella.html>
- Kabbani, R. (1994). *Imperial fictions: Europe's myths of Orient*. Pandora.
- Kitses, J. (2004). *Horizons west: Directing the western from John Ford to Clint Eastwood*. British Film Institute.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Ediciones Manantial.
- Latour, B., Jensen, P., Venturini, T., Grawing, S., y Boullier, D. (2012). The whole is always smaller than its parts. A digital test of Gabriel Tarde's Monads. *British Journal of Sociology*, 63(4), 590-615. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/123-MONADS-BJSpdf.pdf>
- López, M. (2009). *Esgrima criolla*. Hemisferio Sur Editorial.
- Lugones, L. (2010). *El payador*. Biblioteca Nacional.
- Modonessi, M. (2010). Subalternidad, antagonismo, autonomía: Marxismo y subjetivación política. Buenos Aires. CLACSO.
- Osorio, O. (2019, octubre). *El wéstern en Argentina: un artefacto ideológico*. Trabajo presentado en el Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, Querétaro, México.
- Palhano Amâncio, G. (2016). *A Pornochanchada e a boca do lixo. Uma breve contextualização da produção cinematográfica brasileira (1968 -1985)* (Tesis no publicada). Universidade Estadual da Paraíba.
- Sarmiento, D. (1845). *Facundo: civilizacio#n y barbarie*. Alianza.
- Serna, L. (2019, octubre). *La cartografía de controversias como estrategia investigativa para la construcción de una teoría y análisis cinematográfico: el caso del wéstern en Sudamérica*. Trabajo presentado en el Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, Querétaro, México.
- Shohat, E., y Stam, R. (2002). *Multiculturalism, postcoloniality and transnational media*. Rutgers Depth of Field Series.
- Venturini, T. (2009). Diving in magma: How to explore controversies with actor-network theory. *Public Understanding of Science*, 19(3), 258-273. <https://doi.org/10.1177/0963662509102694>
- Venturini, T., Ricci, D., Mauri, M., Kimbell, L., y Meuner, A. (2015). Designing controversies and their publics. *Designing Issues*, 31(3), 74-87. <https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-01835263/file/venturini-et-al.-2015-designing-controversies-and-their-publics.pdf>
- Wright, W. (1975). *Six guns and society: A social study of the Western*. University of California Press.
- Zapata, B. (2019, octubre). *Entre el Cangaço y la evasión: las derivas del wéstern en Brasil*. Trabajo presentado en el Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, Querétaro, México.

Notas

- * Artículo de investigación. El presente artículo es el resultado de la investigación llamada *Al Sur del Oeste: el wéstern en Sudamérica*, desarrollada entre la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional - sede Medellín, entre los años 2018 y 2020.
- 1 La segunda fase se adelanta actualmente entre las mismas instituciones universitarias, más el financiamiento del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia (FDC).
- 2 Es hasta los sesenta que el género se introdujo como concepto clave para la teoría del cine, aunque en los años cincuenta André Bazin lo discutió haciendo referencia precisamente al wéstern.

- 3 Puesto que los géneros cinematográficos no se refieren solo al tipo de película, sino también a las expectativas de los espectadores (Hayward, 2006).
- 4 Por esta razón es que a lo largo del presente artículo continuaremos llamando wéstern al género que también se realizó en Sudamérica.
- 5 Época dorada del género.
- 6 Trama apreciable en la cinta *Shane* (1953), de George Stevens.
- 7 Trama apreciable en la cinta *The man from Laramie* (1955), de Anthony Mann.
- 8 Trama apreciable en la cinta *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray.
- 9 Trama apreciable en la cinta *Wild Bunch* (1969), de Sam Peckinpah.
- 10 El término decolonial que empleamos en este texto, es el resultado de la acumulación de directrices expresadas por la vertiente crítica de corte latinoamericano, influenciada principalmente por Walter Mignolo, y a la que se incorporado la visión de autores como Arturo Escobar María Paula Meneses, Boaventura de Sousa Santos o Rita Segato, quienes entran en diálogo con autores que también han puesto un acento crítico al proyecto moderno (colonial) como Bruno Latour, George Yúdice y David Harvey. Esta perspectiva permite ubicar lo decolonial más allá de un escenario posterior al dominio hegemónico y colonial, construyéndose como un marco crítico que desafía las categorías y jerarquías basadas en ontologías dominantes, como las nociones de patria, dominio o territorio, valores propios del *ethos* colonial.
- 11 Dentro de este planteamiento decolonial, la subjetividad subalterna se caracteriza porque rehúsa ser receptora de los términos modernos, aunque participe gracias al relato se vea obligado a participar de ellos. Su subalternidad no le impide ser divergente respecto al poder, y es por ello que dicha subjetividad constituye un lugar de enunciación. Al respecto ver: Escobar, A (2014) *Sentipensar con la Tierra*. Modonessi, M (2010) *Subalternidad, antagonismo, autonomía*. Guha, R. (1982). *Subaltern studies*; Kabbani, R. (1994). *Imperial fictions*; Dirlik, A. (1994). *The postcolonial Aura*.
- 12 Principalmente en la segunda mitad del siglo XIX del viejo Oeste norteamericano.
- 13 Algunos ejemplos de estos wésterns son: *Tesouro Perdido* (1927); *O Cangaceiro* (1950); *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) y *Antonio das Mortes* (1969).
- 14 Algunos wésterns tempranos argentinos son: *Nobleza gaucha* (1915), *La guerra gaucha* (1942) y *Pampa bárbara* (1945).
- 15 Los wésterns colombianos que tratan estos temas son: *Aquileo Venganza* (1968) *El taciturno* (1971), *Canaguaro* (1981), *Pariente* (2016) y *Adiós al amigo* (2019).
- 16 El wéstern chileno *Eloy* (1969) trata el abandono de la región central del país por parte del Estado, produciendo desplazamiento y violencia. Por su parte, *Caliche sangriento* (1969), critica la colonización y la dependencia de Chile de la explotación minera por parte de las compañías inglesas y alemanas, menoscabando la legitimidad de la nación.
- 17 Una nota aparte merece la situación de la cinematografía wéstern venezolana. En las rutas bibliográficas estudiadas encontramos que en el país pudo existir una producción de piezas televisivas y cinematográficas que –asociadas a relatos de los Llanos de Apure– podrían identificarse como propias del wéstern. A este tipo de producción se le llamó cine llanero y su principal referente fue el personaje y la novela de Rómulo Gallegos: Doña Bárbara. Sin embargo, debido a la imposibilidad de acceder a los repositorios universitarios y a los archivos documentales del país, dadas las restricciones gubernamentales y la falta de conservación de archivos, fue imposible comprobar a profundidad la existencia de esta cinematografía. Solo accedimos a dos largometrajes declarados por la prensa extranjera como exponentes del wéstern, lo que nos obliga a asumir que Venezuela, por el momento, está inacabada.
- 18 Barreiro, Paula (2019, octubre 16-18). *Del cowboy al campesino: apropiación cultural sudamericana de un género cinematográfico patriótico* [Ponencia].
- 19 Ver: Getino (1998). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*.
- 20 Serna, Luis. (2019, octubre 16-18). “La cartografía de controversias como estrategia investigativa para la construcción de una teoría y análisis cinematográfico: el caso del wéstern en Sudamérica” [Ponencia].
- 21 Construimos un canon del wéstern norteamericano debido a que el término, al ser considerado como algo concreto en donde todas las producciones generan concordancia o paridad, se debía reconocer como un conjunto semántico que actuaría por defecto. Esto quiere decir que con ese conjunto de mapas podríamos trazar de forma medible qué elementos fueron utilizados en Sudamérica para vincularse al término y con qué.
- 22 Ver figura 1, elaborada por los autores, como ejemplo de uno de los mapas para las cartografías de controversias.
- 23 Zapata, Brayan. (2019, octubre 16-18). *Entre el Cangaço y la evasión: las derivas del wéstern en Brasil* [Ponencia].
- 24 El *cangaço* fue un movimiento histórico protagonizado por las clases rurales bajas en la árida región del Nordeste, territorio comúnmente conocido como el *Sertão*. En este lugar grupos de bandoleros rurales se dedicaban al robo y saqueo de grandes haciendas.
- 25 En el wéstern del *canga.o* la pugna por tierras se da solo entre terratenientes y campesinos, puesto que los *cangaceiros* no tienen intereses en poseer tierras, su vida es nómada. Más que disputar las tierras, los *cangaceiros* huyen del despótico control terrateniente para volver en busca de los recursos y continuar su travesía. En este sentido, el ganado solo sirve como carne para los ejércitos vagabundos.

- 26 Y a partir del ascenso de la dictadura militar, tras el golpe de estado encabezado por Humberto de Alencar Castelo en 1964, al que sucedieron otros siete gobiernos militares.
- 27 Una suerte de comedia con escenas que rayan en lo pornográfico.
- 28 Sobre la cuestión étnica resaltamos que en la mayoría de cintas de este segundo grupo, el indígena ocupa un lugar secundario y es representado como una caricatura de los nativos norteamericanos que nada tiene que ver con los grupos étnicos originarios de Brasil. Al respecto, destacamos la película *Caingangue* (1974), de Carlos Christensen, en la que el protagonista afirma ser mestizo, hijo de madre indígena. El mismo nombre *Caingangue* hace referencia a una etnia de la Amazonía Brasileña. Sin embargo, a pesar de esta mención, los rasgos del protagonista son evidentemente europeos y su vestimenta se relaciona más con el estereotipo de un gaucho que con la de un nativo sudamericano. Dentro del wéstern convencional brasileño la figura del indígena no intenta vincularse con la historia de los grupos étnicos del país; esta figura es utilizada aquí para acercarse al wéstern norteamericano y, en contadas ocasiones, trata de traducirse al contexto brasileño. Este tipo de wéstern rechaza una construcción pluriétnica de la nación, manteniendo una tradición de identidad eurocéntrica y colonialista.
- 29 Osorio, O. (2019, octubre 16-18). *El wéstern en Argentina: un artefacto ideológico* [Ponencia].
- 30 En el eje rebelión, los paisajes tradicionalmente argentinos ejercen un rol fundamental ayudando a poner sobre la mesa el tema de la tenencia de tierras y ganado. *Esta Tierra es Mía* (1961), *Juan Moreira* (1973) y *Un lugar en el Mundo* (1992) se basan en el levantamiento de campesinos en contra de injusticias cometidas por parte de los terratenientes. El caso de *Juan Moreira* (1973) merece un aparte especial, ya que es claro que Favio aprovechó el aire de transición política que se respiraba en ese momento, y por ende, reinterpreto varios apartes de la novela escrita por Eduardo Gutiérrez, agregando móviles políticos a la narración. En una de las escenas, Moreira le reprocha al terrateniente italiano la falsificación de un recibo y una firma. Después de aclarar que él no sabe escribir ni firmar, agrega: “hasta ahora mis manos solo sirvieron para arriar ganado ajeno, para trabajar la tierra de otro y para no aguantar el manoseo de ningún hijo de puta”. Los temas de propiedad de tierras y de quienes las trabajan no se encuentran en la obra original, pero encajan en la lectura política que venía del siglo XIX y que resurgió en los años sesenta con el comienzo de una larga época de dictaduras en Argentina.
- 31 De acuerdo con Julián Carrera (2010), la pulpería no solo era un lugar que hacía las veces de almacén y a la vez de cantina, este era el punto de encuentro de La Pampa, la posada de las caravanas; un sitio de importancia para el intercambio social en la Argentina rural desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XX.
- 32 Según Mario López (2009) la esgrima criolla, también conocida como duelo gaucho, se caracteriza por una pelea de “armas dobles” (p. 67). Cada uno de los contrincantes lucha con un cuchillo o facón en una mano y el poncho o el rebenque en la otra.
- 33 La payada es una manifestación musical que tiene repercusión en países como en Argentina, Uruguay, sur de Brasil y parte de Paraguay. Matías Isolabella (2012) explica que la estructura de la payada está atravesada por la improvisación. El payador acompaña los versos con guitarra acústica. Éstos relatan sucesos de la cotidianidad rural y pueden tener un carácter lírico, trágico o humorístico.
- 34 Con respecto a la representación de las comunidades originarias en el eje identidad, resaltamos las cintas *Martín Fierro: El Ave Solitaria* (2006) y *Aballay: el Hombre Sin Miedo* (2010) como wésterns argentinos del Siglo XXI que se han separado de la representación previa de los indígenas. En estas dos películas, que hacen parte de las producciones más recientes del eje, no se invisibiliza ni barbariza al indígena como sí ocurre en gran parte del wéstern argentino. Por el contrario, en estos filmes el indígena es un agente más en el complejo proceso de mezcla cultural/religiosa que se dio en Argentina como consecuencia del proceso de colonización.
- 35 El primer obispo de Brasil, Don Pedro Fernández Sardinha fue devorado –o al menos así lo dice la historia oficial– por los indígenas caetés en 1556. El incidente marcó la historia del país, ocasionando el exterminio de la etnia y la apropiación de sus tierras por parte del ejército portugués. A partir de este hecho se construyó el imaginario del nativo de Brasil como un ser caníbal, alentando la conquista y la imposición de la civilización occidental. En 1928 el poeta Oswald de Andrade vuelve a erigir la antropofagia como centro de la identidad brasileña. Esta vez se trató de un canibalismo de tipo cultural. “Solo me interesa lo que no es mío”, señala de Andrade (1981, p. 67). Tal como los caetés habían hecho con monseñor Sardinha; la cultura de Brasil se había construido solo a partir de elementos foráneos fagocitados. Para Andrade y los modernistas, esta dinámica de apropiación definía el arte y la literatura de la nación carioca.
- 36 Ver: A. Bazin, *¿Qué es el cine?*

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Barreiro Posada, P., Serna Vizcaíno, L. E., Zapata Restrepo, B., y Osorio Ruiz, Ó. (2021). *Del cowboy al campesino: apropiación cultural del wéstern cinematográfico en Sudamérica como una construcción patriótica*. *Signo y Pensamiento*, 40(79). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-79.cac>