

EL ESPAÑOL EN LAS PELÍCULAS ESTADOUNIDENSES:
APROXIMACIÓN DISCURSIVA

Yvette Bürki

Universität Basel

Yvette Buerki en unibas.ch

Resumen

Hoy en día, los hispanos identificados –muchos de ellos hispanoparlantes en diversos grados y con distintas variedades– constituyen el 12,5% de la población nacional estadounidense (excluyendo Puerto Rico), por lo que conforman la primera minoría, rebasando la población de origen afroamericano. El español es pues la segunda lengua nacional de facto en Estados Unidos, hecho del que da cuenta la cultura de masas: encontramos el español en las películas, la televisión, la música, la publicidad, la comida rápida, etc.

En este artículo nos centraremos en el cine como una manifestación de la cultura masas y exploraremos desde una aproximación discursiva el empleo de la lengua española en películas estadounidenses de los años 80 en adelante. Interesará analizar las distintas funciones que asume la representación del español en las películas tanto en los parlamentos de los personajes latinos como en aquéllos de los angloamericanos. Pero más allá de estudiar su uso como índice de hispanidad, nos interesará su representación

como signo de interculturalidad, de compartimiento de espacios comunicativos y culturales entre angloamericanos e hispanos.

Palabras clave: análisis discursivo, cambio de código, estrategia de adopción, pseudoespañol

Abstract

Nowadays, Hispanics – many of them Spanish-speaking, however on different knowledge levels and with different varieties – constitute about 12,5% of the population of the United States (without Puerto Rico). Hispanics have become the largest minority in the United States and Spanish has thus de facto become the second national language. The mass culture bears witness to this fact: in films, television, music, publicity, fast food etc. the Spanish language can be found in many forms.

This article focuses on movies as one manifestation of mass culture and explores the use of the Spanish language from a discursive perspective in US films starting in the 80s. One aim is to analyze the different functions of the representation of spoken Spanish of both *Latino* and angloamerican protagonists. In addition to studying its use as an index of Hispanicity, the article also assesses symbols of interculturality, namely shared communicative and cultural spaces between *Anglos* and *Hispanics*.

Key words: discursive analysis, code switching, crossing, mock Spanish

0. Introducción

Desde las épocas de la conquista y la colonización de Norteamérica anglo e hispanoparlantes han estado en continuo contacto. Las primeras olas migratorias hacia Estados Unidos datan ya de mediados del siglo XIX, como consecuencia de la guerra mexicanoamericana y de allí, a lo largo de todo el siglo XX –con los intervalos caracterizados por políticas de cuotas y repatriación– han señalado un claro y vertiginoso aumento. Sobre todo, a partir de la década de los 70, las tasas de inmigración han ido *in crescendo*, y a los ya tradicionales grupos de mexicanos,

puertorriqueños y cubanos se añaden nuevos procedentes de Centroamérica, Sudamérica y el Caribe (Gilbert 2000).

Hoy en día, los 38,8 millones de hispanos¹ identificados, muchos de ellos hispanoparlantes en diversos grados y con distintas variedades, constituyen el 12,5% (excluyendo Puerto Rico) de la población nacional estadounidense, con lo que han pasado a ser la primera minoría, rebasando la población de origen afroamericano²; según Lipski (2003: 231), se calcula que para el año 2050 la minoría hispana ascenderá a unos 92 millones, o sea, el 24% de la población nacional³. Con esta enorme masa de latinos, Estados Unidos ocupa a nivel mundial el cuarto lugar como país de habla española.

El español es, pues, la segunda lengua nacional de facto en Estados Unidos, hecho del que bien da fe la cultura de masas: encontramos el español en las películas, la televisión, la música, la publicidad, la comida rápida, etc.

Objetivo de este artículo es precisamente explorar desde una aproximación discursiva el empleo de la lengua española en películas estadounidenses de los años 80 en adelante. No interesará únicamente su uso para indexicalizar⁴ hispanidad sino como signo de interculturalidad, de compartimiento de espacios comunicativos y culturales entre anglosajones e hispanos. Este estudio preliminar empieza con filmes de mediados de los 80, porque creemos, como señalado líneas arriba, que es a partir de esta década que el español, debido a su elevado número de hablantes en centros urbanos, comienza a mostrar fuertemente su presencia en las diversas manifestaciones de la cultura de masas.

Por otro lado, si bien es cierto que el cine es un código semiótico que no se agota en la lengua, un estudio parcial de la lengua puede completar los diversos estudios culturales que existen sobre la imagen y la presencia del latino en el cine norteamericano a la par que nos puede proporcionar información de los valores psicosociales y culturales que se le asigna al español en el imaginario colectivo norteamericano.

¹ Usaremos indistintamente los términos *hispano* y *latino* para referirnos a los miembros de las comunidades de origen hispano en Estados Unidos.

² Datos según el censo realizado por la U.S. Census Bureau en el año 2000. (<http://www.census.gov/prod/2004pubs/censr-18.pdf>).

³ Los pronósticos para 2005 eran ya 42,7 millones (<http://www.census.gov/Press-Release/www/archives/population/006808.html>).

⁴ Empleamos el término *indexicalización* (Myers-Scotton 1988; Ochs 1990) para hacer referencia al poder que tiene la lengua para proporcionar información extralingüística de carácter social, cultural, ideológico y emotivo en la interacción. Desde Levinson (1983: 94) se usa también el término *deixis social*.

0.1. *El Corpus*

El corpus está compuesto por 19 películas de temática heterogénea. Lo que puede interpretarse en un primer momento como una mezcla fortuita o al azar descansa en el objetivo mismo de esta investigación, interesada en estudiar el tratamiento de la lengua española en películas con los más diversos temas y pertenecientes ya bien al *mainstream* dominante, donde prima una óptica exocéntrica de lo hispano, ya a producciones más ambiciosas de corte independiente, donde el acercamiento es más bien endocéntrico. En el cuadro a continuación se detallan las películas analizadas agrupadas de acuerdo al género que predomina.

Género	Título	Año, director	Total
Acción / crimen	<i>Miami Vice</i>	2006, Michael Mann	7
	<i>The Mexican</i>	2001, Gore Verbinski	
	<i>Traffic</i>	2001, Steve Sonderberg	
	<i>Blow</i>	2001, Ted Demme	
	<i>Carlito's way</i>	1993, Michael Bregman	
	<i>Desperado</i>	1995, Robert Rodríguez	
	<i>Colors</i>	1988, Dennis Hopper	
Drama	<i>The three burials of Melquíades Estrada</i>	2005, Tommy Lee Jones	5
	<i>Real women have curves</i>	2002, Patricia Cardoso	
	<i>Lone star</i>	1996, John Sayles	
	<i>The Milagro beanfield war</i>	1988, Robert Redfort	
	<i>La bamba</i>	1986, Luis Valdés	
Comedia	<i>Bandidas</i>	2006, Joachim Roenning / Espen Sandberg	3
	<i>Three amigos</i>	1986, John Landis	
	<i>The wedding crashers</i>	2005, Brian Smith	
Comedia Romántica	<i>Maid in Manhattan</i>	2002, Wayne Wang	2
	<i>Spanglish</i>	2004, James L. Brooks	
Otros	<i>Whassup rockers</i>	2005, Larry Clark	2
	<i>A Day without Mexicans</i>	2004, Sergio Arau	

0.2. *El latino en las películas hollywoodenses*

La figura del latino aparece bastante temprano en la producción cinematográfica estadounidense. Entra por primera vez en escena en un corto rodado en 1896 por Enoch Rector sobre una corrida de toros en México (García Berumen 1995: 2).

Pero donde muy probablemente se haya originado el tan explotado estereotipo del bandolero en el cine norteamericano es en el filme realizado por Thomas Edinson en 1894: *Pedro Esquiriel and Dionecio González: Mexican duel*, que introduce por primera vez el carácter mexicano de referencia: un personaje sucio y grotesco, violento y dado al alcohol, con una singular inhabilidad para controlar sus vicios y sus bajas pasiones (García Berumen 1995: 2). *Tony the Greaser* (1911), *Bronco Hill and the Greaser* (1914), *The Graser's revenge* (1914) o *Gungs and Grasers* son algunas de las películas de las primeras décadas del siglo XX que tienen como figura principal al bandolero mexicano, un tópico que, como señala Ramírez Berg (2002: 68) sigue perdurando hasta el día de hoy en la figura del gángster narcotraficante tal como aparece, por ejemplo, en la figura de Bucho, interpretado por Joaquín de Almeida en *Desperado* o en la del gángster rehabilitado de origen puertorriqueño Carlitos en *Carlito's way*, encarnado por Al Pacino. Una variante moderna del bandolero la constituyen los miembro de las bandas urbanas, como se retrata en *Colors*.

La contraparte del bandolero es el carácter del caballero, en otras palabras, el mestizo del Suroeste que pelea contra la injusticia y el mal, caracterizado en películas como *El Zorro*. En realidad, se trata de la estereotipización de las legendarias figuras de Joaquín Murrieta y Tiburcio Vásquez, quienes se sublevaron contra la injusticia de los estadounidenses en la guerra mexicanoamericana (García Berumen 1995: 38).

Aunque su indiscutible origen esté ligado al nombre del actor de origen italiano Rodolfo Valentino, la figura del *Latin lover* ha sido encarnada por varios actores de origen hispano, entre los que destacan, en los años 20, el mexicano Ramón Novarro, el mexicanoamericano Don Alvarado y el español Antonio Moreno (García Berumen 1995: 8).

En cuanto a los estereotipos femeninos, la figura que se corresponde con la del bandolero es la de la golfa, libidinosa y de carácter ardiente, mayormente presente como cantinera en los *westerns*, mientras que aquella que equivale a la del *Latin lover* es el prototipo de la *dark lady*: virginal, inescrutable y aristocrática (Ramírez Berg 2002: 70-

74). Una película que nos muestra que los estereotipos femeninos siguen manejándose en *Colors*, en la que María Conchita Alonso, en el personaje de Luisa Gómez, representa ambos prototipos: al inicio de la película, misteriosa y adorable a los ojos del oficial Danny Mac Giver (Sean Penn), para personificar al final el prototipo de la sinvergüenza, amante del jefe de la banda.

No obstante, no han de interpretarse estos estereotipos de manera estática y simplista. La dinámica de estas figuras es mucho más compleja y no siempre exenta de contradicciones: la reafirmación, la ampliación, la subversión o el rechazo de los modelos arquetípicos asignados a los latinos se aprecia a lo largo de toda la historia del cine estadounidense.

0.3. Actores latinos

Si los estereotipos del latino han sido una constante, lo cierto es que éstos no siempre se han visto personificados por actores de origen hispano: por ejemplo, Ricardo Cortéz, cuyo nombre verdadero era Jacob Krantz y que desempeñó el papel del enamorado latino en *The Spaniard* (1925) junto a Greta Garbo, era de origen austrohúngaro (García Berumen 1995: 8). Y como se partía de un público mayoritariamente anglosajón, el español desempeñaba un ínfimo papel simbólico cuando no ninguno.

Sabemos que una de las razones por las cuales la era del *Latin lover* de los años 30 se agotó radicó en el advenimiento del sonido al cine. Muchos de los actores de origen hispanos que se habían hecho célebres protagonizando este estereotipo no pudieron hacer el paso con éxito hacia el cine hablado. Así sucedería con Antonio Moreno, Don Alvarado y Gilbert Roland, que desempeñarían luego papeles secundarios en los cuales siempre perderían los favores de la dama, que los terminaría regalando al verdadero héroe, de clara impronta anglosajona (García Berumen 1995: 9; 17-18)⁵. Ricardo Montalbán, que protagonizaría en los años 50 la exitosa película *Latin lover*, es una excepción.

⁵ Un acontecimiento histórico que contribuyó decididamente al declive de las películas románticas centradas en la figura del *Latin lover* fue la depresión económica que vivió EE UU en los años 30 y que trajo como consecuencia la deportación de miles de mexicanos. El cierre de la frontera y la explícita limitación de las visas de trabajo mediante la política de cupos repercutió en la pérdida de popularidad del tipo extranjero entre las masas (García Berumen 1995: 9).

Ni siquiera en el papel del bandolero encontramos siempre latinos. En Hollywood, constituyó más bien la regla que la excepción que este personaje fuera interpretado por angloamericanos con las caras fuertemente maquilladas y oscurecidas e incluso imitando un acento hispano (Ramírez Berg 2002: 68; 83). Tal es el caso de Eli Wallach en su rol de Calavera en el *western* *The magnificent seven* (1960). Una excepción fue Leo Carrillo, que entre los años 30 y 40 dio vida al famoso *Greaser*.

El rol del noble caballero tampoco fue representado por actores de origen hispano sino más bien anglosajón. El caballero por excelencia es el personaje del Zorro, protagonizado por Douglas Fairbanks en *The mark of the Zorro*, en 1921, y en su continuación, *Don Q., Son of Zorro*, en 1925. En 1940 hará también de *Zorro* Tyrone Power. Habrá que esperar hasta finales del siglo XX para ver a Antonio Banderas cubriendo, 60 años más tarde, el mismo rol.

Con todo, puntualizaremos que no hay que subirse al carro de la hipersensibilidad, pidiendo actores latinos para papeles latinos, pero sin lugar a dudas, o por lo menos desde nuestra perspectiva actual, pierde verosimilitud una figura como la de Charlton Heston en *Touch of evil* de Orson Wells (1958) en la que da vida al mexicano Ramón Miguel Vargas, cuyo español es francamente deficiente. O una película tan bien intencionada como *Juárez* (1938), en la que Paul Muni ocupa el papel estelar, John Garfield –con un indiscutible y marcado acento neoyorquino– es Porfirio Díaz y la mayoría de los mexicanos fue personificada por actores angloamericanos. Creemos que hoy en día esta constelación sería poco probable por la simple y sencilla razón de que el español ya no es una lengua exótica confinada a los márgenes, sino una lengua que guste más o menos está presente en el panorama cultural, medial y general estadounidense.

1. La representación de lo hispano a través de la lengua

El español se ve representado en las películas estadounidenses analizadas a través de una rica paleta de variedades que van desde modalidades de comunicación bilingüe, que englobaremos aquí bajo el término de cambio de código, el español como L2, al español como idioma con toda la riqueza diasistémica que ello supone. A continuación nos centraremos primeramente en las formas y funciones que cumple el español en su modalidad bilingüe.

1.1. Representación mimética vs. representación simbólica

De manera semejante a lo que se ha ido observando en la literatura bilingüe, el español puede usarse en las películas examinadas bien de manera simbólica o marcada, bien de forma mimética o no marcada (cf. Mendieta Lombardo / Cintrón 1995; Bürki 2008: 41-42). Dicha diferencia radica en el acento que pone el enunciador (en este caso el guionista) en las representaciones cinematográficas. En este sentido, hablaremos de representaciones simbólicas si el peso está puesto en la carga valorativa que adquieren las lenguas en juego; por el contrario, serán miméticas aquéllas en las que prima la intención de representar con verosimilitud las situaciones de comunicación real en comunidades bilingües.

1.1.1. Cambio de código simbólico

En el caso de las representaciones simbólicas, se emplean inserciones léxicas unitarias o alguna fórmula fraseológica hispanas que marcan el texto desde un punto de vista étnico, cultural o metalingüístico. El destinatario de estas películas suele ser un público que no pertenece a las comunidades de habla hispana en Estados Unidos, es decir espectadores básicamente monolingües en inglés. Por esta razón, el uso simbólico del español se encuentra sobre todo en películas concebidas para un amplio público. Es también debido a esta razón que las inserciones empleadas acostumbran a ser palabras de conocimiento extendido entre la población estadounidense, o sea estereotipos. Su valor indexical consiste en proporcionar el *touch* hispano a los parlamentos o a las escenas en juego.

Este tipo de inserciones son básicamente: a) términos de tratamiento y vocativos, b) fórmulas rituales, c) términos con alto valor emotivo (maldiciones, insultos), d) términos con valor étnico-cultural (no incluimos platos culinarios como *burrito*, *enchilada* o *taco* porque están ampliamente integrados en la cultura alimenticia estadounidense, por lo menos en algunas regiones) y e) términos para denominar grupos de personas. La tabla a continuación resume las inserciones con valor simbólico más frecuentes en las películas analizadas.

Términos de tratamiento	Partículas discursivas	Fórmulas rituales	Términos con valor emotivo	Términos con valor étnico cultural	Términos para denominar grupos de personas
<i>Amigo(s)</i> <i>Señor(es)</i> <i>Señora</i> <i>Señorita(s)</i> <i>Compadre</i> <i>Mijo / hija</i> <i>Viejo</i> <i>Papi</i> <i>Hermano</i> <i>Abuela</i>	<i>Bueno</i> <i>Claro</i> <i>Mira</i> <i>Oye</i>	<i>Gracias</i> <i>Por favor</i> <i>Adiós</i> <i>Hola</i> <i>Hasta mañana</i> <i>Hasta la vista</i> <i>Mande</i> <i>Buena suerte</i> <i>Muy bien</i> <i>Jefe</i>	<i>Pendejo(s)</i> <i>Cabrón(es)</i> <i>Pinche</i> <i>¡Gracias a</i> <i>Dios!</i> <i>¡Dios mío!</i>	<i>Tequila</i> <i>Piñata</i> <i>Pachanga</i> <i>Telenovela</i> <i>Barrio</i>	<i>Gringo(s)</i> <i>Mexicano(s)</i> <i>Güeros</i> <i>Yanqui</i>

Ocupémonos ahora del valor metalingüístico de estos términos. Como ejemplos de usos simbólicos del español con función metalingüística citaremos dos películas: *Three amigos* y *Bandidas*. En ambos filmes estamos ante parodias del género *western* en las cuales surge la figura del famoso bandido o bandolero. La diferencia entre ambas radica en que en la versión de Landis los héroes siguen siendo los anglosajones y los bandoleros –convertidos en verdaderos bufones– los mexicanos, mientras que en la otra, que cuenta con dos famosas hispanohablantes como protagonistas, se le da la vuelta a la tortilla, encontrándonos más bien ante versiones femeninas de Robin Hood del Oeste. O sea, en realidad se maneja la figura del caballero.

En los dos casos, toda la acción tiene lugar en México, donde interactúan personajes mexicanos y estadounidenses, pero la lengua de la película es el inglés. Las inserciones en español se utilizan para indicar la realidad cultural en la que se desarrolla la trama, es decir, los territorios mexicanos, por lo que también es común que aparezcan en los parlamentos de personajes anglosajones.

En el caso de los mexicanos, estas inserciones adquieren sobre todo valor metalingüístico, pues marcan la lengua en la que supuestamente comunican entre sí los personajes. Pueden ser pues consideradas como una señal del enunciador (guionista) de la película hacia sus destinatarios, los espectadores, para que entiendan mediante un

procedimiento metonímico⁶ la lengua de la ficción. Este aspecto metalingüístico se halla reforzado por el acento de los personajes mexicanos, de claro timbre hispano. A continuación algunos ejemplos de estos empleos:

- (1) [setting: en algún lugar del Suroeste mexicano, Carmen va en busca de ayuda al pueblo más grande]
— *Señores*. We are from the village of *Santo Poco*. We have come here for your help. A very great injustice is being done. A man named *El Guapo* is treating our very lives. We are looking for men who have enough brave to stand up this tyrant.
— *Señorita* Perhaps I can be of assistance. [*Three amigos*, 0: 04: 11-44]
- (2) [setting: Las bandidas entran a robar un banco y hablan con el funcionario mexicano]
— *Señoritas* you have already hold the whole Money [*Bandidas*, 0:46: 50]

En las películas analizadas cobran también un valor metalingüístico las reiteraciones. Si en la comunicación bilingüe es común el empleo del cambio de código bien como reiteración con función intensificadora o enfática, bien con valor aclarador, en la literatura bilingüe, tanto en narrativa como en el teatro (Bürki 2008: 41), la reiteración cumple funciones diferentes dependiendo del lector o espectador. Tratándose del destinatario monolingüe, la reiteración se suele emplear con una función que, siguiendo a Jonsson (2005: 151; 159-160), podemos denominar *instructiva* o *informativa*, pues precisamente instruye al lector o al espectador sobre el significado de las expresiones en la otra lengua. En cambio, si el lector o el espectador es bilingüe, la reiteración cumplirá función enfática, tal y como sucede en situaciones reales de comunicación bilingüe.

En el corpus de películas estudiado, la reiteración se utiliza sobre todo con función instructiva:

- (3) Isabella: On the other hand, if what you wish is el *plomo*, the lead, than do that [*Miami Vice*, 01: 06: 12]
- (4) Ana: That's a *beso*, a kiss [*Real women have curves*, 00: 55: 54]
- (5) Chucho Montoya: *Soy el rey de las llantas*. The king of the tyres [*Lone star*, 01: 58: 42]

⁶ Agradezco a Marco Kunz y a Henriette Partzsch los valiosos comentarios sobre la caracterización de los usos metafóricos y metonímicos en este artículo.

Entendemos este tipo de reiteración didáctica como una convención que se ha establecido en géneros textuales y audiovisuales bilingües concebidos para un público no necesariamente bilingüe.

Es también moneda frecuentísima la marcación étnico-cultural de los personajes a partir del proceso de inserción unitaria. Esta indexicalización es común en películas que presentan a personajes latinos en Estados Unidos. Sin negar el hecho de que estas inserciones pueden constituir verdaderos cambios de código en la conversación real –o sea que ostentarían más bien un carácter mimético– creemos que en la gran mayoría de películas examinadas predomina el empleo de palabras estereotipadas como las ya antes mencionadas, imponiéndose una función simbólica:

- (6) [setting: el hijo de María, puertorriqueña de segunda generación, de vuelta a casa en autobús, habla con ella sobre su presentación de un trabajo sobre Nixon en la escuela]
Ty: It's boring.
María: Not to me or to *abuela* [*Maid in Manhattan*, 0:03:44]
- (7) [setting: el gánster Carlitos de origen puertorriqueño regresa a su barrio en El Bronx después de cinco años de prisión y conversa con sus amigos por la calle]
Pachanga: Mira Carlito, I have to go back to the sheet, but *papi*, if you need anything, a bodyguard, you call me [*Carlito's way*, 0:15.15]
- (8) [setting: el policía mexicano Javier habla con la policía de San Diego para negociar su información. Pedirá a cambio la construcción de un campo de baseball en Tijuana. Entre los policías se encuentran también un mexicanoamericano]
Javier: Do you like baseball
Policía mexicanoamericano: ¡*Claro!* [*Traffic*, 01:16:12 -01:17:03]
- (9) [setting: el narcotraficante colombiano José Yero habla con el detective Crockett, que se hace pasar por el gangster Burnett]
José Yero: *Oye* Burnett, the client got the delivery. Good Work! [*Miami Vice*, 01:06:12]

Es asimismo sobre todo simbólico el empleo que se hace del español en *La Bamba*, escrita y producida por el chicano Luis Valdez, donde la indiscutible marca de mexicanidad es la expresión omnipresente *mijo*. Agregaremos que la técnica de las inserciones unitarias de palabras hispanas estereotípicas como *señor* o *adiós* bien con valor metalingüístico, bien para indicar adscripción étnico-cultural es de larga tradición en el cine norteamericano, empleada desde el inicio del cine sonoro.

Es más complejo el cambio de código que se observa en el siguiente turno de palabra:

- (10) [setting el Sheriff de Río County, una ciudad tejana situada en la frontera mexicanoamericana, Sam Deeds cruza la frontera y va a Tijuana para hablar con un testigo de un crimen cometido hace muchos años atrás]
Chucho Montoya: Mi amigo Eladio Cruz is living his friends a lift one day on his *camión*. But because they're on the other side of this invisible line and not the other ... they got to hide in the back *como criminales*. And because over there he's just another Mex *bracero*... Any man with his badge is his *jefe*. [*Lone star*, 0:56:52-0:56:53]

Sin quitarle su carácter mimético, dada la temática y la carga semántica de las inserciones en español, este cambio de código presenta un fuerte componente simbólico.

1.1.2. Cambio de código mimético

Una película que presenta con auténtico realismo el fenómeno de interacción bilingüe propio de las comunidades hispanas en Estados Unidos es *Real Women have Curves*, de la directora de origen colombiano Patricia Cardoso:

- (11) [setting: las mujeres, todas de origen latino, pero de diferentes generaciones, se encuentran en el taller de costura donde trabajan y empiezan a conversar]
Doña Carmen: Ay Normita! You must be in love. You look so fancy!
Normita: My fiancé bought me this dress.
Doña Carmen: *Ay sí qué lindo*.
Panchita: Just wait. That happened to me with my husband and then he stopped buy me some clothes.
Doña Carmen: May be it was your fault.
Panchita: Why World it be my fault.
Doña Carmen: *Pos look at you*.
Doña Carmen: *Envidia o caridad. Como decía mi abuelita: no hay mejor aderezo que la carne encima del hueso*. And you are not going to make me cry. [*Real women have curves*, 00:13: 48-00:13:58]

Esta película, que podemos calificar como verdaderamente bilingüe, refleja la realidad descrita para las comunidades mexicanas en EE UU, que, simplificando mucho, podemos resumir como sigue: la primera generación de inmigrantes preferirá el español, mientras que los hijos serán bilingües priorizando el inglés como lengua de comunicación; la tercera adquirirá conocimientos sobre todo pasivos del español (Silva

Corvalán1994: 11). Así, por ejemplo, con el abuelo, venido muy posteriormente a EE UU para quedarse con la familia, comunican todos en español; Doña Carmen, la madre de Ana, la protagonista, hace uso del español y del inglés con cambio de código y con preferencia por el español, mientras que las dos hijas, Ana y Estela, prefieren comunicar en inglés.

Registramos también algunos ejemplos interesantes de conversación bilingüe entre americanos y mexicanos. Uno de los más ilustrativos es el siguiente:

- (12) [setting: (en *flash back*) Charly Wade, el Sheriff de Río County, condado de Nuevo México, aparece en medio de la carretera e interroga a Eladio Cruz que está con el camión parado a un lado de la carretera]
Charly Wade: *Hola amigo. ¿Problemas de llanta?*
Eladio Cruz: *No hay de qué. Tengo otra.*
Charly Wade: What's in the bag .
Not much, *jefe*. Some Watermelons.
Charly Wade: I heard somebody's been hauling wets on this road.
Eladio Cruz: I haven't seen anybody doing that.
Charly Wade: The same person's been bragging all over the county how he doesn't have to cut that *gringo* sheriff in on it.
¿Cómo se llama, amigo?
Eladio Cruz: Eladio Cruz.
Charly Wade: You know this road's got a bad reputation, Eladio?
Eladio Cruz: Bad reputation?
Charly Wade: *Bandidos*, Injuns.
[...]
Charly Wade: You're carrying a firearm, son? Don't lie to me now.
Eladio Cruz: Sí *una escopeta*. Just a shotgun. [*Lone star*, 0056:49-00:56:52]

Otro bonito y curioso ejemplo es el que aparece en *The three burials of Melquíades Estrada*:

- (13) [setting: Pete Perkins, anglosajón, bilingüe y Agustín, mexicano, bilingüe, están en el establo. La puerta está abierta y las vacas empiezan a salir]
Pete —Agustín. Cierra la *goddamn* puerta! [*The three burials of Melquíades Estrada*, 00:18:00]

Llama la atención este cambio de código de matriz española porque sale de boca del protagonista anglosajón, aunque con un buen dominio del español. Recordemos no obstante que la acción de *Three burials* transcurre entre un pueblo tejano de la frontera y México; también la frontera constituye el escenario de *Lone star* (ejemplo 12). En

estos casos, en los que la diégesis tiene lugar en zonas fronterizas, la representación de conversaciones bilingües en películas indexicalizan un espacio de intercambio cultural y lingüístico que siempre ha habido en estas zonas.

1.2. *Las funciones en la diégesis*

La elección de la lengua y el cambio de código pueden cumplir varias funciones en la comunicación bilingüe real. En la ficción cinematográfica, los personajes, al optar por una lengua, indican también las distintas funciones que le asignan a ésta en la interacción de la diégesis. Veamos a continuación algunas de ellas.

1.2.1. *La función afectiva*

Ya Gumperz (1982: 80), al hablar de la función personalizadora y objetivadora de la lengua, analizó el cambio de código como mecanismo para expresar emoción y compromiso por parte del hablante. Por su parte, Ochs (1990) señaló la importancia de la elección de la lengua para indicar sentimientos y estados de ánimo de los participantes de la interacción respecto de alguna proposición o conjunto de proposiciones. Según la lingüista, los índices lingüísticos de tipo afectivo que pueden estar constituidos por la elección de la lengua ayudan a reconocer los actos de habla como la alabanza, la protesta, la queja, el desacuerdo, la ofensa, la felicitación, la broma, etc. Estas marcas afectivas reflejan además otros aspectos sociales como el identitario, el de género o el estatus (Ochs 1990: 297).

En las películas estudiadas sobresalen también los cambios de código motivados por razones de tipo afectivo. Se cambia de una matriz inglesa a una hispana para expresar emotividad y expresividad. De allí que abunden los insultos, las expresiones peyorativas, las interjecciones como también las expresiones con carga emotiva positiva. Un ejemplo en que vemos que la protagonista elige el español para manifestar su indignación y su protesta es el siguiente:

- (14) [setting: Caroline está discutiendo con su amiga Rachel sobre qué ponerse para salir a cenar con el candidato a senador Chris Marshall. María, que ya le ha hecho varios favores a Carolina, está haciendo la habitación del hotel]
Caroline: María
Rachel: — She barely speaks English
María: — [Come mierda] [*Maid in Manhattan*, 0:51:17]

1.2.2. Distanciamiento vs. cercanía

La elección del español o del inglés como lengua de interacción se emplea también para marcar adscripción social e identitaria o, en palabras de Myers-Scott (1988: 164) para indexicalizar de manera positiva una relación de solidaridad o, por el contrario, de manera negativa, para subrayar la distancia social entre los participantes.

Es ya clásica la diferencia que realizó Gumperz (1982: 66) entre el código lingüístico minoritario, asociado al *in-group*, y que denomina como *we code* y la lengua mayoritaria, vinculada a las relaciones más formales mantenidas fuera del grupo íntimo, al que llama *they code*. En las películas analizadas encontramos ejemplos que precisamente muestran que las relaciones sociales y la identidad no se basan únicamente en el aspecto étnico-cultural:

- (15) [Setting: el profesor de inglés origen hispano de Ana, Elías Guzmán, viene a casa de los García para convencer a sus padres de que la envíen a la universidad]

Sr. García: *Ana, ¿quién es?*

Elías Guzmán: *Buenas tardes, señor, señora. Soy Elías Guzmán. Soy el maestro de inglés de Ana.*

Sr. García: *I speak English.*

Elías Guzmán: *Sorry. Ana is an excellent student. I like's continue her education... Ana is a very special young woman. She's got something in the Beverly Highschool which is not easy ...*

[...]

Elías Guzmán. *May I ask you Mister García. Please think about college.*

Sr. García. *I'll think about it. I'll talk to my wife. Vámonos Anita.*

[*Real women have curves*, 00:09: 20 – 00: 10:00]

Como vemos, los García, a pesar de la procedencia hispana en común, no consideran al profesor de Ana como parte del grupo y juzgan el tema tratado como perteneciente a la esfera pública, por lo que emplean el inglés. La elección de la lengua marca tanto la relación de distancia existente entre los participantes como la naturaleza del tópico. La diferencia entre *we code* y *they code* se nota de forma nítida al final de la secuencia, cuando el padre pasa del inglés al español para dirigirse a su hija, con lo que expresa la relación de cercanía y afecto que los une.

Aún más compleja es la siguiente representación de la elección lingüística:

- (16) [setting: Mercedes Cruz sale de su restaurante para irse en su coche nuevo a casa. Su nuevo empleado Enrique la aguarda fuera]
Enrique: *Muy lindo su coche, señora.*
Mercedes Cruz: In English Enrique, this is the United States. We speak English.
Enrique: Very beautiful your car.
Mercedes Cruz: Good night, Enrique.
Enrique: *Buenas noches, señora.* [*Lone star* 00: 47: 31 – 00: 47: 36]

Como muestra la secuencia, Mercedes Cruz se esfuerza por mantener el inglés, mientras que Enrique no consigue terminar la conversación en esta lengua. Doña Mercedes representa un personaje alienado, que reniega de sus raíces mexicanas. Emplea a ilegales mexicanos en su restaurante a los que acusa de robarle, y se esfuerza por mantener siempre el inglés como lengua de comunicación con ellos. El uso del inglés por doña Mercedes cumple dos funciones distintas: respecto de sus vecinos angloparlantes, indica el deseo de identificación sociocultural con éstos. En cambio, en lo que concierne a la propia interacción con sus empleados, marca a las claras la distancia comunicativa, mostrando no solamente su condición de jefa sino su no pertenencia al mismo grupo social.

En relación con el aspecto identitario de la lengua, las películas estudiadas muestran algunos ejemplos del empleo del español como lengua secreta, en otras palabras, como la lengua de exclusión del otro:

- (17) [setting: Ana acompaña a su hermana Estela a la oficina de Mrs. Glass para pedirle un adelanto, pero Mrs. Glass se niega y amenaza incluso con no darle más pedidos si no terminan el trabajo para la fecha fijada]
Ana: *Es peor de lo que dijiste*
Mrs. Glass: *¿Dijiste algo Estela?*
Estela: *No*
Mrs Glass: Because it sounded like you did [*Real Women have curves*, 0: 51: 00]

En este ejemplo vemos cómo Ana, que suele comunicar en inglés con su hermana, elige el español para excluir a Mrs. Glass como interlocutora. La sorpresa se la llevan ambas al ver que Mrs. Glass entiende español.

1.2.3. Función sociolectal

En otras ocasiones, el cambio de código representa el estilo de habla de ciertos grupos sociales. En *Colors*, por ejemplo, los protagonistas hispanos seleccionan

determinados elementos léxicos que no sólo los caracterizan como parte de un grupo étnico-cultural, sino que indican sobre todo su adscripción a un determinado grupo social; se trata de los miembros de las bandas o *gangs* de Los Ángeles:

- (18) [setting: los miembros de la banda latina perpetran un atentado contra la banda enemiga de afroamericanos para matar por venganza al jefe, apodado Looney Tunes, pero éste logra escapar. El jefe de la banda latina, después de una buena ración de coca, se expresa al respecto]
— Fuckin' Looney Tunes, hey! He's fuckin' Rambo, *ése*. Rambo didn't die, homes. Fuck that, man. Cos I'm a fuckin' Rambo, homes! Fuck! Fucking *bato* psycho loco, homes. [*Colors*, 1: 45: 26]

En este turno de palabra hallamos 2 voces pertenecientes al caló pachuco: *bato* 'chico', 'muchacho' y *ése*, vocativo equivalente al *man* inglés. Estas palabras han entrado a formar parte de la jerga de muchas bandas de latinos del Suroeste, que de esta manera marcan su pertenencia a ellas (Bürki 2005: 240). De allí, han realizado el camino de regreso, extendiéndose a Centroamérica y México, como conocemos por los repertorios léxicos de la jerga marera. *Loco*, es también palabra de empleo frecuente entre las bandas centroamericanas y mexicanas de Los Ángeles.

2. El español en los personajes anglosajones

En el corpus analizado se recogen también varios ejemplos de un uso limitado del español por personajes anglosajones. Para explicar el uso del español entre anglófonos nos serviremos en primer lugar del concepto de *crossing* ('estrategias de adopción') y en segundo lugar del de la pseudohispanización.

2.1. *Crossing*

Rampton (1995: 280) denomina como *crossing* al fenómeno por el cual un hablante adopta en determinadas circunstancias comunicativas una lengua o una variedad de lengua a la que no tiene verdadero acceso por haberla adquirido de manera espontánea y fragmentaria (cf. también Quist / Jørgensen 2007: 371). De acuerdo con el lingüista, esta estrategia de adopción puede funcionar metafóricamente como un índice de aceptación de la otra entidad étnica o cultural, o irónicamente como una señal más bien de rechazo.

2.1.1. *El rechazo*

En el corpus trabajado encontramos el empleo del español entre angloamericanos en la representación de situaciones conflictivas, en las que la incorporación de la otra lengua indica actos de habla de rechazo.

- (19) [setting: el cantinero angloamericano se queja de que las demarcaciones entre los diferentes grupos étnicos se vuelven difusas y de la pérdida de importancia del grupo anglosajón dominante]
Cantinero: You joke about it Sam. We are in a state of crisis. The lines of demarcation are getting fuzzy. To run a successful civilization, you're got to have your lines of demarcation between right and wrong, this one and that one. Your daddy understood that. He was ... what do you call it? The referee in this damn *menudo* we got down here [...]
You're the last white Sheriff this town will see. Hollis retires next year and Jorge Guerra will take over. This is it, right here, Sam. This bar is the last stand. *Se habla American*, goddamn it! [*Lone star*, 00:47:35 – 00: 47: 45]

Como se desprende de los ejemplos, las dos inserciones en español son incorporaciones hechas desde la distancia. El cantinero emplea las expresiones españolas como señal de rechazo hacia esta lengua y todo lo que ella connota en su entorno.

2.1.2. *El ludismo*

Por otro lado, se acude a la lengua española con intención lúdica. En estos casos, observamos sobre todo la adopción de expresiones disfemísticas como *puta*, *pendejo* o *maricón*. Un bonito ejemplo es el siguiente:

- (20) [setting: sobre una colina, desde donde puede verse todo el valle, Flossie Devine conversa su esposo, el empresario Ladd Devine sobre el complejo urbano que se planea construir en Milagro, una pequeño pueblo en Nuevo México, cuyos habitantes son en su gran mayoría agricultores descendientes de mexicanos]
Flossie Devine: What's that over there? The skinny lines over there.
Ladd Devine: That is Joe Mondragon's bean field, and it's looks like he's watered it again.
Vaquero Shorty: Son of a gun. Sure got some *huevos* on him.
Flossie Devine: *Huevos*?
Ladd Devine: Eggs.
Flossie Devine: Eggs?
Vaquero Shorty: You know, balls.

Flossie: [risas] *Huevos*. I like that. That's cute. [*The Milagro beanfield war*, 00:59:00- 00:59:40]

2.1.3. El género

En otros casos, las inserciones en español en los parlamentos de protagonistas anglosajones parece estar motivado por el propio género cinematográfico.

En la película *Terminator 2* el actor Arnold Schwarzenegger le dice a un criminal «hasta la vista baby» mientras lo destroza con un ráfaga de metralleta. Como señala Lipski (2003: 252), esta expresión bilingüe se hizo famosa rápidamente y ha pasado a formar parte del lenguaje popular estadounidense, además de emplearse entre la juventud aficionada a las películas violentas. En efecto, un uso del español entre angloparlantes semejante al que hace Schwarzenegger parece deberse al género de películas de acción. A continuación, un ejemplo de *The Mexican*.

- (21) [Jerry Wallach, el protagonista, es un pequeño delincuente que ha fracasado en el último trabajo encomendada por su jefe Bernie Nayman. Éste le da una última oportunidad y le encarga una misión en México: recoger un arma de un bar en el pueblo de San Miguel y pasarla al otro lado de la frontera]
Bernie: You're goin' on a fucking trip. The town's called San Miguel. You look for a kid in a bar the El Alamo. This is a simple fucking task. You write it down. Shit roll up your sleeves!
Jerry: Ow
The kid's name is Beck. He's got this particular gun and is waiting on you.
When you find him, bring him and the gun back Stateside to me, got it? Last chance. Jerry, I'm telling you. Even he's getting tired of your shit. He told me so.
Ted Slocum: I'll take care of it, Bernie
Bernie: *Vaya con Dios*, motherfucker. You are in coach. [*The Mexican*, 00:05:00-00:05:38]

Aparte de la desvalorización semántica de la que habla Hill (1995) al hacer aparecer la expresión *Vaya con Dios* en coocurrencia con la altamente disfemística *motherfucking* en el turno de palabra de un protagonista, este tipo de inserciones parece haberse establecido como un estilo lingüístico propio de este género cinematográfico.

2.2. La pseudohispanización

Entre las estrategias empleadas por angloparlantes no bilingües en español que nombra y estudia Hill en sus artículos dedicados al *junk* o *mock Spanish* (1993, 1995)

está la de pseudohispanizar palabras inglesas anteponiéndoles el artículo *el* o el morfema de género *-o* con el objetivo de darles un nuevo sabor semántico que va desde el matiz humorístico y jocoso hasta el peyorativo. En el cine, o por lo menos en las películas analizadas, se emplea también esta técnica pseudohispanizadora de la que da cuenta Hill. Sin embargo, las finalidades discursivas no coinciden del todo con las observadas por Hill en la interacción real. El recurso de la pseudohispanización se emplea con dos funciones interrelacionadas entre sí: la primera es de tipo metalingüístico, pues descansa en la necesidad del locutor de hacer entender a su interlocutor hispano que no habla español, así ocurre en *La Bamba* cuando el propio Richie Valenz les dice en Tijuana a sus interlocutores mexicanos que le hablan en español *Yo no spiko español*.

La segunda función que adquiere esta pseudohispanización es claramente humorística. Es evidente que si es posible desatar la risa mediante esta estrategia es porque el público americano la conoce. Y cierto es que este mecanismo de la pseudohispanización con fines lúdicos se encuentra atestiguado bastante temprano en el cine americano: citemos como ejemplo *Holiday* (1938), en la que Katharine Hepburn en el papel de Linda Seton le dice a Cary Grant (Johnny Case) en una escena en la que ambos lo están pasando muy bien *no problemo*.

Sin embargo, contrariamente a lo que anota Hill, reconocemos cierta ironía en el empleo de la técnica por parte del enunciador, una mirada cómplice con el espectador. El ejemplo más significativo a este respecto lo recogemos en *The Mexican*, donde, de hecho, es a Jerry a quien se le adscribe el papel de bufón.

- (22) [setting: Jerry Wellbach está perdido sin dinero y sin medio de transporte. De repente oye el ruido de un camión. Le hace señas al conductor que para el camión]
Jerry: Hey
Camionero: ¿Qué pasó, güero?
Jerry: Buenas noches
Camionero: Buenas Noches.
Jerry: I need a lift in your truck to the next time.
Camionero: [Risas]: A ver otra vez...
Jerry: I need a ride ... in your automobile to the next town. I can't pay you. I have no Money. *No dinero*.
Camionero: ¿De Niro? [risas]
Jerry: *Sí*. None.
Camionero: ¿Robert de Niro?

Jerry: Yeah. Uh! I need a lift in your *el truck-o* to the next *town-o*, uh *villag-o*, uh, uh, *pueblo*.

Camionero: ¡Ah! el pueblo.

Jerry: Yeah, sí.

Camionero: Al otro pueblo. Está bien.

Jerry: Yes.

Camionero. Ok vámonos señor de Niro. [*The Mexican*, 00: 31: 15 – 00: 31: 50]

A manera de conclusión

Objetivo de este artículo ha sido la descripción y el análisis de la representación del español en un corpus de películas estadounidenses producidas entre mediados de 1980 y 2006. Hemos concebido esta primera y breve investigación como una aportación desde el análisis del discurso al estudio del español y sus manifestaciones culturales en EE UU.

En la primer aparte del análisis nos hemos centrado en la representación de la modalidad de comunicación bilingüe español-inglés. Distinguimos para ello entre un cambio de código simbólico y uno mimético.

Resulta bastante generalizada la marcación de tipo simbólico, lo que se debe a que la mayoría de las películas analizadas pretende llegar a un amplio público. Por otro lado, entre los ejemplos correspondientes a un cambio simbólico, sobresalen aquéllos con valor metalingüístico: en estos casos, las inserciones unitarias en español indican mediante un procedimiento metonímico la lengua de la diégesis. Unida a esta primera función metalingüística de las inserciones está la instructiva: por lo general se suelen glosar inmediatamente a continuación las palabras en inglés, mecanismo mediante el cual se instruye a los no hablantes de español sobre el significado de los vocablos utilizados.

Dentro de la función mimética, ha llamado la atención el empleo del español por personajes angloparlantes en películas que tienen como escenario la frontera mexicoamericana. En estos casos, dicho uso puede interpretarse precisamente como un exponente de espacios comunicativos y culturales compartidos.

Aún dentro de la representación de la interacción bilingüe, otro aspecto que ha interesado es la función que se le da a la lengua en la diégesis misma. Los ejemplos

analizados muestran la importancia que adquiere el cambio de código en su función social y afectiva: el español se emplea para expresar sentimientos, emociones y como lengua secreta de solidaridad entre iguales, mientras que el inglés representa la esfera pública e institucional, así como también es índice de integración social.

En una segunda parte hemos dirigido la mirada hacia la representación del uso del español por protagonistas angloparlantes. Para su análisis nos hemos valido de dos herramientas teóricas: el concepto de *crossing* y el de la pseudohispanización. El manejo de ambos conceptos nos ha permitido realizar una primera clasificación exploratoria de las diferentes situaciones en que las figuras angloparlantes hacen uso del español en el cine, sobresaliendo el empleo del español con fines jocosos.

Para terminar, quisiéramos señalar que este último punto abordado en el estudio nos ha confirmado en la necesidad de enrumbarnos hacia el análisis discursivo del empleo del español por angloparlantes. Y es hacia donde dirigiremos nuestra atención en posteriores investigaciones.

recibido: 7 abril 2008

aceptado: 8 octubre 2008

publicado: 17 noviembre 2008

actualizado (erratas): 21 noviembre 2008

Bibliografía

- BÜRKI, Yvette (2008): «La representación de la oralidad bilingüe en la literatura: *Caramelo*», en: Brumme, Jenny / Resinger, Hildegard (eds.): *La oralidad fingida. Obras literarias. Descripción y traducción*. Madrid / Frankfurt a.M.: Iberoamericana / Vervuert, 33-58.
- (2005): «Representaciones estéticas de la oralidad en *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia», *Lexis* 29/2, 219-246.
- GARCÍA BERUMEN, Francisco Javier (1995): *The Chicano / Hispanic image in American film*. New York: Vantage Press.
- GILBERT, Jorge (2000): «Comunidades hispanas en los Estados Unidos: algunos antecedentes socio-políticos e históricos»
http://www2.evergreen.edu/gilbertj/files/gilbertj/latinos_0.pdf (última consulta: 15.12.2007)
- GUMPERZ, John (1982): *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HILL, Jane (1993): «Hasta la vista, baby: Anglo Spanish in the American Southwest», *Critique of Anthropology* 13, 145-176.
- (1995): «Mock Spanish: A site for indexical reproduction of rascim in American English»
<http://language-culture.binghamton.edu/symposia/2/part1#intro> (última consulta: 03.12.2007)

- JONNSON, Carla (2005): *Code-switching in Chicano theater. Power identity and style in three Plays by Cherríe Moraga*. Umea: Umea University Press.
- LEVINSON, Stephen C. (1983): *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LIPSKI, John (2003): «La lengua española en los Estados Unidos: avanza a la vez que retrocede», *Revista Española de Lingüística* 33/2, 231-269.
- MENDIETA LOMBARDO, Eva; CINTRÓN, Zaida (1995): «Marked and unmarked choices of codeswitching in bilingual poetry», *Hispania* 78, 565-571.
- MYERS-SCOTTON, Carol (1988) «Code-switching as indexical of social negotiation», en: M. Heller (ed.): *Codeswitching*. Berlin: Mouton de Gruyter, 151-186.
- OCHS, Elinor (1990): «Indexicality and socialization», en: J. Stigler *et al.* (eds.): *Cultural psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 287-308.
- QUIST, Pía / JØRGENSEN, Norman (2007): «Crossing – Negotiating social boundaries», en: P. Auer / L. Wie (eds.): *Handbook of multilingual and multilingual communication*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter (Handbook of Applied Linguistics 5), 371-389.
- RAMÍREZ BERG, Charles (2002): *Latino images in film. Stereotypes, subversion and resistance*. Austin: University of Texas at Austin Press.
- RAMPTON, Ben (1998): «Language crossing and the redefinition of reality», en: P. Auer (ed.): *Code-switching in conversation. Language interaction and identity*. London / New York: Routledge, 290-230.
- SILVA-CORVALÁN, Carmen (1994): *Spanish contact and change: Spanish in Los Angeles*. Oxford: Clarendon Press.
- U.S. Census Bureau (2000): «We the people: Hispanics in the United States. Census 2000 Specials Reports».
<http://www.census.gov/prod/2004pubs/censr-18.pdf> (última consulta: 21.01.2008)
U.S. Census Bureau: «Newsroom»
(<http://www.census.gov/Press-Release/www/archives/population/006808.html>.) (última consulta 21.01.2008).