

2003
2003
2003

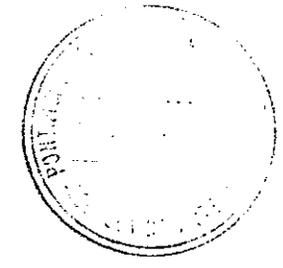
72-ARK1
BCON-C6E

Ella Shohat y Robert Stam

Multiculturalismo, cine y medios de comunicación

Crítica del pensamiento eurocéntrico

Pre-sig. Compra - Enero - 2003 - Lo Contador.



PAIDÓS

Barcelona • Buenos Aires • México

72-ARK1

Título original: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*
Originalmente publicado en inglés, en 1994, por Routledge, Londres

Traducción de Ignacio Rodríguez Sánchez

Cubierta de Mario Eskenazi

A nuestras familias de Latinoamérica y el Oriente Próximo

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1994 Ella Shohat y Robert Stam
© 2002 de la traducción, Ignacio Rodríguez Sánchez
© 2002 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-1180-2
Depósito legal: B-49.037/2002

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 92 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

48414.

5. Estereotipo, realismo y la lucha por la representación

Gran parte del trabajo realizado sobre la representación étnico/racial y colonial en los medios de comunicación ha sido «correctivo», es decir, se ha dedicado a demostrar que ciertas películas, de una manera u otra, «se equivocaron» en algún aspecto histórico, biográfico o de otro tipo. Mientras estos análisis de «estereotipos y distorsiones» plantean preguntas legítimas sobre la plausibilidad y la precisión mimética, sobre imágenes positivas y negativas, a menudo se basan en una lealtad exclusiva a una verosimilitud estética.¹ Una obsesión con el «realismo» plantea la cuestión como si se tratara simplemente de «errores» y «distorsiones», como si la «verdad» de una comunidad fuera indiscutible, transparente, fácilmente accesible y las «mentiras» sobre esa comunidad se pudieran desenmascarar fácilmente. Los debates sobre la representación étnica a menudo se vienen abajo precisamente al abordar esta cuestión del «realismo», y a veces conducen a un *impasse* en el que los varios espectadores o críticos defienden su versión de lo «real».

1. Steve Neale señala que los estereotipos se juzgan simultáneamente en relación a lo «real» empírico (precisión) y a lo «ideal» (imagen positiva). Véase Neale, «The Same Old Story: Stereotypes and Difference», *Screen Education*, nº 32-33, otoño-invierno de 1979-1980.

La cuestión del realismo

Estos debates sobre el realismo y la precisión no son intrascendentes, ni son un mero síntoma de la «estupidez verista», como quisiera algún postestructuralismo. Los espectadores (y los críticos) están inmersos en el realismo porque tienen interés en la idea de *verdad*, y se reservan el derecho a enfrentarse a una película con su conocimiento personal y su cultura. Ningún fervor deconstruccionista debería empujarnos a abandonar nuestro derecho a encontrar ciertas películas sociológicamente falsas o ideológicamente perniciosas, a ver *El nacimiento de una nación* (1915), por ejemplo, como una película «objetivamente» racista. El hecho de que las películas sólo sean representaciones no impide que tengan efectos reales en el mundo; las películas racistas pueden recabar apoyo para el Ku-Klux-Klan o preparar el terreno para una política social retrógrada. Como ha dicho Stuart Hall, reconocer la inevitabilidad y la inexorabilidad de la representación no significa que no haya «nada en juego».

El deseo de reservarse el derecho a juzgar cuestiones de realismo entra en juego especialmente en casos en que hay prototipos de la vida real para personajes y situaciones. También en los casos en que el cine, independientemente de que «cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia», implícitamente hace (y se percibe como si hiciera) afirmaciones histórico-realistas. Los veteranos de la lucha por los derechos civiles de los negros de los años sesenta tienen muy buenos motivos para criticar *Arde Mississippi* (*Mississippi Burning*, 1988), porque la película convierte al enemigo histórico del movimiento —el racista FBI que acosó y sabotó al movimiento— en los héroes de la película y hace que los héroes históricos de las películas —los miles de afroamericanos que se manifestaron y que tuvieron que afrontar palizas, la cárcel y a veces hasta la muerte— sean personajes secundarios, víctimas-observadores pasivos que esperan el rescate gubernamental blanco.² Esta lucha sobre el significado es importante porque *Arde Mississippi* podría hacer que públicos poco familiarizados con los hechos interpretaran erróneamente la historia de los Estados Unidos e idealizaran el FBI y consideraran que los afroamericanos eran testigos mudos y no actores de la historia.³ Así, aunque no hay verdad absoluta, no hay verdad separada de la representación y su difusión, todavía hay verdades contingentes, cualificadas y dependientes del punto de vista en el que están inmersas ciertas comunidades.

La teoría postestructuralista nos recuerda que vivimos dentro del lenguaje y la representación, que no tenemos acceso directo a lo «real». Pero la naturaleza construida y codificada del discurso artístico apenas impide toda referencia a una vida social común. Las ficciones fílmicas ponen en juego ideas reales no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Las pelí-

2. Para más información sobre el acoso del FBI a los activistas de los derechos civiles, véase Kenneth O'Reilly, «Racial Matters»: *The FBI's Secret File on Black America, 1960-1972*, Nueva York, Free Press, 1989.

3. Pam Sporn, un profesor de secundaria de Nueva York, hizo que sus alumnos fueran al sur y grabaran en vídeo entrevistas con los veteranos de los derechos civiles sobre los recuerdos de su lucha y sus reacciones a *Arde Mississippi*.



33. *La historia blanqueada en Arde Mississippi.*

culas que representan de un modo realista culturas marginadas, incluso cuando pretenden representar acontecimientos históricos concretos, hacen afirmaciones sobre hechos aunque sea de manera implícita. Así, los críticos tienen razón al llamar la atención sobre la ignorancia engrañada en cuanto a las representaciones de los indígenas americanos, sobre el modo de *apisonamiento* cultural que suprime las diferencias culturales y geográficas entre las tribus de las Grandes Llanuras respecto a las de otras regiones, que hace que los indios del noreste lleven vestidos de los indios de las Llanuras y que vivan en viviendas hopi, mezclando todo en una única imagen estereotipada, el «indio instantáneo» con peluca, mocasines, perneras y sombrero de guerra y baratijas hechas de abalorios.⁴

Muchos grupos oprimidos han usado el «realismo progresista» para desenmascarar y combatir las representaciones hegemónicas, y contrarrestar los discursos cosificadores del patriarcado y el colonialismo con una visión de sí mismo y de su realidad «desde dentro». Pero esta admirable intención no siempre carece de problemas. La «realidad» no es aparente dado que la «verdad» no se puede «captar» con la cámara. Debemos destacar, además, entre el realismo como un objetivo —el «dejar al desnudo la red de causalidades» de que hablaba Brecht— y el realismo como un estilo o un conjunto de estrategias cuya finalidad es producir la ilusión de un «efecto realidad». El realismo como objetivo es bastante compatible con un es-

4. Véase Gretchen Bataille y Charles Silet, «The Entertaining Anachronism: Indians in American Film», en Randall M. Miller (comps.), *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, Englewood, NJ, Jerome S. Ozer, 1980.

tilo que sea reflexivo y deconstructivo, como demuestran claramente muchos de los filmes alternativos que se analizan en este libro.

Mijaíl Bajtín reformula la idea de representación artística de modo que evite una fe ingenua en la «verdad» y la «realidad», y también la idea ingenua de que la ubicuidad del lenguaje y la representación significa el fin de la lucha y el «fin de la historia». La conciencia histórica y la práctica artística, explica Bajtín, no se ponen en contacto con lo «real» directamente sino a través del mundo ideológico que las rodea. La literatura, y por extensión el cine, no evocan o se refieren al mundo sino que más bien representan sus lenguajes y discursos. Más que reflejar, o incluso refractar, directamente lo real, el discurso artístico constituye el reflejo de un reflejo; es decir, una versión mediada de un mundo socioideológico que ya se ha convertido en texto y en discurso. Esta formulación trasciende un verismo referencial ingenuo sin caer en un «nihilismo hermenéutico» por el que todos los textos se convierten en un juego de significados que carece de sentido. En otras palabras, Bajtín rechaza las formulaciones ingenuas de realismo, sin abandonar la idea de que las representaciones artísticas son a la vez total e irrevocablemente sociales, precisamente porque los discursos que el arte representa son *ellos mismos* sociales e históricos. De hecho, para Bajtín, el arte es indudablemente social, no porque represente lo real sino porque constituye una «expresión» situada históricamente, un conjunto de signos que dirigen uno o varios sujetos constituidos socialmente a otros sujetos constituidos socialmente, y todos ellos están profundamente inmersos en circunstancias históricas y en contingencia social.

La cuestión, pues, no es tanto la de ser fiel a una verdad o realidad preexistente, sino la orquestación concreta de discursos ideológicos y perspectivas colectivas. Mientras, a un nivel, el cine es mimesis, representación, también es «expresión», un acto de interlocución contextualizada entre receptores y emisores situados socialmente. No es suficiente decir que el arte está construido. ¿Construido para quién? ¿Y en conjunción con qué ideologías y discursos? En este sentido, el arte es una representación no tanto en un sentido mimético como en un sentido político, como una voz delegada.⁵ Dentro de esta perspectiva, tiene más sentido decir que *Los dioses deben estar locos* (Gods Must Be Crazy, 1984) transmite el discurso colonialista de la Sudáfrica oficial blanca, que explicar por qué no es fiel a la «realidad». El discurso racista de la película plantea un dualismo maniqueo que compara a los nobles y felices, pero a la vez impotentes, «bosquimanos» del bantustán, que viven en un magnífico aislamiento, con unos revolucionarios incompetentes liderados por mulatos. Sin embargo, la película camufla su racismo con una crítica superficial de la civilización tecnológica blanca. Del mismo modo, un enfoque discursivo sobre *Acorralado* (First Blood [Rambo], 1983) no diría que «distorsiona» la realidad, sino que «en realidad» representa el discurso derechista y racista diseñado para satisfacer y alimentar las fantasías masculinistas de omnipotencia características de un im-

5. Kobena Mercer e Isaac Julien siguen una línea argumentativa parecida y distinguen entre la «representación como una práctica para retratar» y la «representación como una práctica para delegar». Véase Kobena Mercer y Isaac Julien, «Introduction: De Margin and De Centre», *Screen*, vol. 29, n.º 4, 1988, págs. 2-10.

perio en crisis. Igualmente, las representaciones pueden ser convincentemente verosímiles, aunque eurocéntricas o, al revés, fantásticamente «inexactas» pero anti-eurocéntricas. El análisis de una película como *Mi hermosa lavandería* (My Beautiful Laundrette, 1985), que tiene fallos sociológicos desde una perspectiva mimética —dado que se centra en asiáticos adinerados y no en los más típicos de clase trabajadora de Londres—, cambia considerablemente cuando se considera como un conjunto de estrategias discursivas, como una provocativa inversión simbólica de las expectativas convenciones del retrato miserabilista de la victimización de los asiáticos.

Se ve que en estos debates algo vital está en juego cuando hay comunidades enteras que protestan enérgicamente contra las representaciones que se hace de ellas en nombre de las experiencias propias que producen un sentido de la verdad. Los estereotipos de Hollywood no han pasado desapercibidos por las comunidades retratadas. Los indígenas americanos protestaron abiertamente, ya muy al principio, los errores en la representación de su cultura e historia.⁶ Un número de *Moving Picture World* del 3 de agosto de 1911 informa de que una delegación de indígenas americanos se dirigió al presidente Taft para protestar por las erróneas representaciones y pedía incluso que el Congreso abriera una investigación. En el mismo sentido, la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) protestó contra *El Nacimiento de una nación*, los chicanos protestaron contra las películas de bandidos, los mexicanos protestaron contra *¡Viva Villa!* (1934), los brasileños protestaron contra *Rio's Road to Hell* (1931), los cubanos protestaron contra *Bajo el cielo de Cuba* (Cuban Love Song, 1931) y los latinoamericanos en general protestaron porque se caricaturizaba su cultura. El gobierno mexicano amenazó con bloquear la distribución de las películas de Hollywood en México si la industria estadounidense no dejaba de exportar películas que caricaturizaran a México, a los mexicanos de Estados Unidos y a la revolución mexicana. Más recientemente, los turcos protestaron contra *El expreso de medianoche* (Midnight Express, 1978), los portorriqueños protestaron por *Distrito Apache* (Fort Apache at the Bronx, 1981), los africanos protestaron por *Memorias de África* (Out of Africa) y los americanos de origen asiático protestaron por *Manhattan Sur* (The Year of the Dragon, 1985). Los indígenas americanos protestaron tanto por la serie *Mystic Warrior*, que está basada en *Hanta Yo: las raíces de los indios* (1979), de Ruth Beebe Hill, (basada a su vez en la historia pseudoindia de Ayn Rand) que la versión cinematográfica no pudo hacerse en los Estados Unidos. Un panfleto de un movimiento de indios americanos que se distribuyó durante las protestas ofrece unas directrices irónicas sobre «Cómo hacer una película india»:

Cómo hacer una película india. Compre 40 indios. Humille y degrade a toda nación india. Asegúrese de que todos los indios sean salvajes, crueles e ignorantes... Importe

6. Un artículo de *Moving Picture World* (10 de julio de 1911) titulado «El sufrimiento de los indios ante el cine» informa de las protestas de los indígenas americanos de Carolina del Sur respecto a la representación que se hace de ellos como guerreros cuando en realidad no eran más que unos pacíficos granjeros.

a una griega para que haga de princesa india. Incluya a un blanco para que haga de héroe «indio». Que el hombre blanco sea compasivo, valiente y comprensivo... Guarde las ganancias económicas en Hollywood.

Así pues, los espectadores críticos pueden ejercer presión en la distribución y la exhibición e incluso pueden tener un efecto en futuras producciones. Aunque tal presión no garantiza representaciones favorables, al menos hace que las representaciones más agresivas e hirientes no se queden sin crítica.

Aunque el realismo total es una imposibilidad teórica, los espectadores mismos están equipados de un «sentido de la realidad» que está arraigado en su propia experiencia, y en cuya base pueden aceptar, cuestionar o incluso subvertir las representaciones de una película. En este sentido, la preparación cultural de un público concreto puede hacer de contrapeso a un discurso racista o cargado de otros prejuicios. Los públicos latinoamericanos se refían de la ignorancia absoluta que Hollywood mostraba sobre ellos pues encontraban imposible tomarse en serio tanta desinformación. Por ejemplo, la versión en español de *Drácula*, hecha a la vez que la película de 1931 de Bela Lugosi, contenía un batiburrillo de acentos cubano, argentino, chileno, mexicano y castellano que el espectador latinoamericano encontraba desternillante. Al mismo tiempo, el público puede mirar más allá de la representación caricaturesca para ver un reflejo de la opresión a la que está sometido. No era probable que los afroamericanos se tomaran a Step'n Fetchit* como una muestra típica, sinécdoque del comportamiento o las actitudes negras; el público negro sabía que estaba actuando y entendía las circunstancias que le llevaban a interpretar papeles serviles.

La carga de la representación

La sensibilidad a flor de piel que despiertan los estereotipos raciales proviene, en parte, de lo que se ha dado en llamar «la carga de la representación». Las connotaciones de la «representación» son a la vez religiosas, estéticas, políticas y semióticas. A un nivel religioso, la censura judeoislámica de las «imágenes grabadas» y la preferencia por representaciones abstractas como el arabesco pone directamente bajo sospecha teológica la representación figurativa y, por tanto, la mismísima ontología de las artes miméticas.⁷ La representación también tiene una dimensión es-

* Figura mítica de la cultura popular afroamericana. Triunfó en el vodevil y apareció en más de 40 películas desde 1927 hasta 1976. (N. del t.).

7. Las tensiones religiosas a veces inciden en la representación cinematográfica. Los planes de una compañía de cine alemana de producir en 1925 *El Profeta*, una película con Mahoma como protagonista, causaron conmoción en la universidad islámica Al Azhar, ya que el Islam prohíbe la representación del Profeta. Las protestas evitaron que el filme se llegara a realizar. Por su parte, *The Message* (Kuwait, Marruecos, Libia, 1976), de Moustapha Aaqad, cuenta la historia dentro de las normas islámicas respetando la prohibición de la representación iconográfica del Profeta, Dios y otros personajes sagrados. La película sigue la vida del Profeta desde las primeras revelaciones del año 610 hasta su muerte en 632, y el estilo es comparable al de las películas épicas de la Biblia. Sin embargo, al Profeta nunca se le ve en la pantalla y cuando otros personajes le hablan se dirigen a la cámara. El guión fue aprobado por los expertos de la Universidad Al Azhar de El Cairo.

tética, ya que el arte también es una forma de representación, lo que en términos platónicos o aristotélicos es la mimesis. La representación es también teatral y en muchas lenguas «representar» incluye un segundo significado de «actuar» o «desempeñar un papel». Se considera que las artes miméticas y narrativas, en la medida en que representan valores y actitudes (carácter) y *ethnos* (pueblos) son representativas no sólo de la figura humana sino también de la visión antropomórfica. En otro nivel, la representación es también política, ya que el dominio político no es normalmente directo sino representativo. Marx dijo del campesinado que «ellos no se representan a sí mismos; deben ser representados». La definición contemporánea de democracia en Occidente, a diferencia del concepto clásico ateniense de democracia, o el de diferentes comunidades de indígenas americanos, se basa en la idea de «gobierno representativo», como en el eslogan que se canta en manifestaciones: «No taxation without representation» («No pagamos si no estamos»). Muchos de los debates políticos sobre la raza y el género en los Estados Unidos giran en torno a la cuestión de la autorrepresentación, y se reivindica que las «minorías» estén más representadas en las instituciones políticas y académicas. Lo que todos estos ejemplos comparten es el principio semiótico de que algo «está en lugar» de algo, o que cierta persona o cierto grupo está hablando de parte de otras personas o grupos. En los campos de batalla simbólicos, los medios de comunicación, la lucha por la representación en el reino del simulacro es equiparable a la de la esfera política, donde las cuestiones de imitación y representación desembocan fácilmente en cuestiones de voz y de delegación. El debate caldeado sobre qué fotos de famosos, si de italoamericanos o de afroamericanos, van a adornar la pared de la pizzería de Salk en *Haz lo que debas* (Do the Right Thing, 1980), de Spike Lee, es un claro ejemplo de este tipo de lucha en cuanto a la representación.

Como lo que Memmi llama la «marca de plural» representa a los colonizados como si fueran «todos iguales», cualquier comportamiento negativo cometido por cualquier miembro de la comunidad oprimida se generaliza instantáneamente como típico, como si fuera parte de una esencia negativa. Así pues, las representaciones se hacen alegóricas; dentro del discurso hegemónico se considera que cada actor/papel secundario es una sinécdoque que sintetiza una comunidad que puede ser grande pero que es putativamente homogénea. Las representaciones de los grupos dominantes, por otro lado, no se ven como alegóricas sino como diversas «por naturaleza», ejemplos de la variedad misma de la vida que no permite generalización.⁸ Los grupos con fuerza social no han de preocuparse innecesariamente por «las distorsiones y los estereotipos» ya que incluso las poco frecuentes imágenes negativas forman parte de una amplia gama de representaciones. Sin embargo, dentro de la hermenéutica de la dominación, cada imagen negativa de un grupo que apenas aparece representado se sobrecarga con un significado alegórico como parte de lo que Michael Rogin llama «el valor simbólico excedente» de los oprimidos; por ejemplo, los negros pueden representar otras cosas aparte de a sí mismos.⁹

8. Judith Williamson señala lo mismo en su ensayo de *Screen*, vol. 29, nº 4, 1988, págs. 10-12.

9. Véase Michael Rogin. «Blackface. White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds his Voice», *Critical Inquiry*, vol. 18, nº 3, 1992, págs. 417-444.

Esta sensibilidad funciona dentro de un continuo con otras representaciones y con la vida cotidiana, donde la «carga» puede llegar a ser verdaderamente insoponible. Es este continuo lo que se ignora cuando los analistas ponen los estereotipos de los llamados americanos étnicos, por ejemplo, al mismo nivel que los de los indígenas americanos y los afroamericanos. Aunque todos los estereotipos negativos sean hirientes, no todos ejercen el mismo poder en el mundo. Hablar de manera simplista y general sobre estereotipos deja de lado una distinción crucial: hay estereotipos sobre ciertas comunidades que simplemente hacen que el grupo al que se hace referencia se sienta mal, pero esa comunidad tiene el poder social para combatirlos y resistir; por otro lado, hay estereotipos sobre otras comunidades que son parte de un continuo de una política social llena de prejuicios y una violencia contra quienes carecen de poder social, y eso pone a los acusados en peligro. Los estereotipos de los italoamericanos o los americanos de origen polaco, aunque sean lamentables, no forman parte de la fundación racial e imperial de los Estados Unidos, y no se usan para justificar la violencia diaria o la opresión estructural que puedan padecer estas comunidades. La tendencia de los medios de comunicación a presentar a los hombres negros como delincuentes en potencia, por contra, tiene un fuerte impacto en las mismas vidas de los negros.

Así, la sensibilidad en torno a los estereotipos y las exageraciones proviene, principalmente, de la falta de poder para controlar su propia representación que sufren los grupos históricamente marginados. Comprender perfectamente la representación de los medios de comunicación requiere, por tanto, un análisis exhaustivo de las instituciones que generan y distribuyen los textos «massmediáticos» así como la audiencia que los recibe. ¿Quién cuenta las historias? ¿Sobre quién? ¿Cómo se fabrican, diseminan y reciben? ¿Cuáles son los mecanismos estructurales de la industria cinematográfica y de la industria de la comunicación? ¿Quién controla la producción, la distribución y la exhibición? En Estados Unidos, la NAACP, en 1942, llegó a un acuerdo con los estudios de Hollywood para que se integrara a los negros en las filas de los técnicos de estudio, pero muy pocos han llegado a directores, guionistas o fotógrafos. De los 4.000 miembros del gremio de directores de cine de Estados Unidos, menos del tres por ciento pertenece a una minoría racial.¹⁰ Un acuerdo firmado entre varios sindicatos cinematográficos y el Departamento de Justicia de Estados Unidos en 1970 requería que las minorías se inscribieran en un registro de mano de obra no especializada, pero las buenas intenciones del acuerdo se vieron limitadas por el aumento del desempleo en toda la industria y por un sistema de antigüedad que favorecía a los miembros más antiguos (y, por tanto, hombres blancos). A pesar del éxito de gente como Oprah Winfrey, Bill Cosby y Arsenio Hall, sólo un puñado de afroamericanos tienen puestos ejecutivos dentro de los estudios de cine y las cadenas de televisión. Aunque los negros compran una gran parte de las entradas de cine, el nepotismo, el compadreo y la discriminación racial se combinan para cerrar el acceso de los negros y de los negocios de los negros a la industria.¹¹ Y los negros no son el único grupo perjudicado a este respecto. Por ejemplo, aunque los pro-

ductores consideran que los directores italoamericanos deben dirigir las películas de italoamericanos, sin embargo, escogen a anglos para dirigir películas sobre latinos.¹²

Además, como el sistema de Hollywood favorece las superproducciones, para ser alguien en ese mundo hay que tener poder económico, lo cual es clasista, eurocéntrico, y algo con toda probabilidad deliberado. En la práctica, a los cineastas del Tercer Mundo se les pide que respeten un nivel inalcanzable de «corrección» cinematográfica. Además, muchos países del Tercer Mundo reafirman esa hegemonía al discriminar sus propias producciones culturales (la televisión brasileña, por ejemplo, favorece la emisión de las películas americanas sistemáticamente). Del mismo modo, en el campo de las noticias y la información son las instituciones del Primer Mundo (CNN, AP, etc.) las que hacen de filtro de las noticias en el mundo. Las ventajas en la distribución también tienden a estar con los países del Primer Mundo. Las películas de Hollywood a menudo llegan al Tercer Mundo «ya anunciadas», ya que las películas de gran presupuesto están precedidas por campañas mediáticas, artículos de prensa y programas de televisión incluso antes de que se estrenen en el país. La música popular americana también apoya la diseminación de películas de Hollywood, y la música de películas como *Fiebre del sábado noche* (Saturday Night Fever, 1977), *Purple Rain* (1984), *En la cama con Madonna* (Truth or Dare, 1991) y *El guardaespaldas* (The Bodyguard, 1992) ya llevan una buena campaña de publicidad detrás de sí porque la música ha estado sonando en cadenas de radio y televisión dominadas por multinacionales. Incluso las ceremonias de los Oscar constituyen una poderosa forma de publicidad; la audiencia es global, pero el producto promocionado es casi siempre norteamericano, ya que «el resto del mundo» normalmente queda relegado a la categoría de «película extranjera».

Las películas de Hollywood, con fácil acceso a los circuitos de distribución del Tercer Mundo, tienen unos costes de producción tan desorbitados que hacen que sea absolutamente imposible que el Tercer Mundo las imite y que, a menudo, no tengan nada que ver con sus intereses. El presupuesto astronómico de una superproducción del Primer Mundo puede ser el equivalente de décadas de producción para un país del Tercer Mundo. Estas películas aturden a los públicos con un estilo centrado en conseguir el máximo impacto basándose en una acción trepidante y en el sonido Dolby, y creando lo que se podría denominar el «efecto Spielberg» de seducción e intimidación para los espectadores y cineastas del Tercer Mundo. Al mismo tiempo, el neocolonialismo económico y la dependencia tecnológica aumentan los costes de la producción en el Tercer Mundo, donde la película, las cámaras y los accesorios a menudo cuestan dos o tres veces más que en el «Primer Mundo». Incluso es probable que los cineastas del Tercer Mundo con una sólida reputación encuentren su trabajo bloqueado por los canales de distribución dominados por el Primer Mundo, y que si los distribuidores de Estados Unidos compran sus películas normalmente paguen precios irrisorios. Los directores árabes más importantes, como por ejemplo Youssef Chahine, apenas han estrenado sus películas en el circuito comercial estadounidense. Incluso los directores radicales dependen de las compañías multinacionales para conseguir equipo y película. La misma película puede discriminar a

10. Michael Dempsey y Udayan Gupta, «Hollywood's Color Problem», *American Film*, abril de 1982.

11. Véase *New York Times*, 24 de septiembre de 1991.

12. Véase Gary M. Stern, «Why the Dearth of Latino Directors?», *Cineaste*, vol. XIX, nºs 2-3, 1992.

gente de tez oscura: es sensible a ciertos tonos de piel y se debe reducir la apertura del diafragma o se debe iluminar de manera especial para según qué tonos. En *Diary of a Young Soul Rebel*, Isaac Julien atribuye la dificultad de iluminar en el mismo plano a pieles oscuras y claras al hecho de que la tecnología de la película favorece a los tonos de piel más claros.¹³ El celuloide mismo está marcado racialmente.

El eurocentrismo de los públicos también puede incidir en la producción cinematográfica. En este caso, el público dominante, cuya ideología debe ser respetada si una película tiene que triunfar, o hacerse incluso, ejerce una especie de hegemonía indirecta. El espectador occidental, niño mimado del aparato, llama «universal» a lo que le gusta. Ciertas películas anti-apartheid de presupuesto elevado —*Grita libertad* (Cry Freedom, 1987), *Un mundo aparte* (A World Apart, 1988) y *Una árida estación blanca* (A Dry White Season, 1989)— muestran rastros de «ajustes de representacionales» pues la radicalidad de los valores de la lucha de liberación se atenúa para un público americano predominantemente liberal. Como explica Rob Nixon, en estas películas el desafío de salvar la diferencia cultural «está revestido de los problemas que plantea una incompatibilidad ideológica profunda». Como resultado de todo esto, la historia de Steve Biko en *Grita libertad* se convierte en la historia de «una amistad que conmovió al mundo». El discurso racial del *Black Consciousness Movement* (Movimiento de Concienciación Negra) se ve sustituido por un «agradable discurso liberal que habla de decencia moral y derechos humanos». Nixon compara la experiencia de *Grita libertad* con la más radical *Mapantsula* (1989), una película que, ya sólo para que se pudiera llevar a cabo, tuvo que hacerse pasar por una «película de gánsters apolítica». En *Mapantsula*, el interés moralizador no deja de lado un cuestionamiento de las estrategias institucionales. La negativa a respetar «las convenciones de la comercialidad consistentes en traducir la narrativa radical de Sudáfrica a un lenguaje liberal y con intervención blanca» hizo que no se consiguiera un distribuidor importante para la película.¹⁴

Los procesos de producción de ciertas películas, sus medios de producción y sus relaciones de producción, plantean cuestiones relacionadas con el aparato cinematográfico y la participación de las «minorías» dentro de ese aparato. Es digno de mención, por ejemplo, que en sociedades multiétnicas pero dominadas por los blancos, como Sudáfrica, Brasil, y los Estados Unidos, los negros han tendido a participar en el proceso cinematográfico principalmente como actores más que como productores, directores y guionistas. En Sudáfrica, los bancos financian, escriben, dirigen y producen películas con un reparto totalmente negro. En los Estados Unidos, en los años veinte, equipos totalmente blancos filmaron musicales con un reparto totalmente negro como *Almas negras o corazones humildes* (Hearts in Dixie, 1929) y *Aleluya* (Hallelujah, 1929). Los negros aparecieron en estas películas como todavía las mujeres lo hacen en Hollywood, como imágenes en espectáculos cuya fuerza social está modelada por otros: «el alma negra como artefacto del hombre

13. Véase Isaac Julien y Cohn MacCabe, *A Diary of a Young Soul Rebel*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

14. Véase Rob Nixon, «Cry White Season: Apartheid, Liberalism, and the American Screen.» *South Atlantic Quarterly*, nº 90, vol. 3, verano de 1991.

blanco» (Fanon). Y ya que las películas comerciales están diseñadas para obtener beneficios, debemos preguntarnos adónde van a parar estos beneficios. J. Uys, el director de *Los dioses deben estar locos*, pagó a su actor principal N!Xau sólo 2.000 rand por *Los dioses I* y 5.000 por *Los dioses II*.¹⁵ Del mismo modo, no fueron los negros quienes se beneficiaron de las películas americanas de *Blaxploitation* de principios de los años setenta; estas películas fueron financiadas, producidas y empaquetadas por los mismos blancos que se embolsaron la mayor parte de los beneficios. Los miles de brasileños negros que interpretaron un carnaval fuera de temporada, sin prácticamente paga alguna, para beneficio de las cámaras francesas de Marcel Camus, nunca vieron ni uno de los millones de dólares que *Orfeo negro* (Orfeo noir, 1959) recaudó por todo el mundo.¹⁶

Hasta cierto punto, una película inevitablemente es el reflejo de los propios procesos de producción y de procesos sociales más generales. Para la película supuestamente anticolonial *Gandhi* (1982), dedicada al santo patrón de la lucha no violenta, se hizo uso de diferentes escalas en las pagas, lo cual favorecía a los técnicos y actores europeos. En *Hearts of Darkness* (1989), el documental sobre la producción de *Apocalypse Now* (1979), Francis Ford Coppola habla de lo barata que es la mano de obra filipina. En este sentido, saca partido del mismo tipo de privilegios que tiene el director de una compañía que se traslada al Tercer Mundo para aprovecharse del bajo precio de la mano de obra.

La importancia de la participación en el proceso de producción de los pueblos que están o que han sido colonizados queda patente cuando comparamos *La batalla de Argel* (La battaglia di Algeria, 1966), de Gillo Pontecorvo, con su posterior película, *Queimada* (Queimada, 1970). En la primera, que es una coproducción italoargelina con un presupuesto relativamente bajo (800.000 dólares), los actores argelinos no profesionales se representan a sí mismos en lo que es una reconstrucción escenificada de la guerra de independencia argelina. Los argelinos estaban muy involucrados en cada aspecto de la producción, como demuestra el hecho de que a menudo había actores que escenificaban sus propios papeles históricos en los mismos lugares donde tuvieron lugar los acontecimientos. Colaboraron estrechamente con el guionista Franco Solanas, que reescribió el guión en numerosas ocasiones en respuesta a críticas y observaciones. Como resultado, los argelinos aparecen como un pueblo socialmente complejo y como fuerzas vivas de la lucha de liberación nacional. Por otro lado, en la multimillonaria *Queimada* no hubo ninguna colaboración de ese tipo. La película es una producción italofrancesa y está protagonizada por Marlon Brando, que interpreta a un representante de las fuerzas coloniales, y Evaristo

15. Recogido en *Vrye Weekblad* (17 de noviembre de 1989), citado en Keyan Tomaselli, «Myths, Racism and Opportunism: Film and TV Representations of the San», en Peter Ian Crawford y David Turton (comps.), *Film as Ethnography*, Manchester, University of Manchester Press, 1992, pág. 213.

16. También explotaron a los músicos blancos brasileños que trabajaron en *Orfeo Negro*. El productor francés Sacha Gordine rechazó las canciones que habían sido escritas para la obra de teatro original, con la idea de registrar el *copyright* de las canciones en francés, con un contrato que le reportaba un 50% de los beneficios de unas canciones que eran muy famosas, mientras que el compositor y el letrista (Tom Jobim y Vinícius de Moraes) sólo percibieron el 10%. Véase Rui Castro, *Chega de saudade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Marques, un actor no profesional que había sido campesino. Al poner a uno de los actores más carismáticos del Primer Mundo frente a un actor sin experiencia del Tercer Mundo que había sido elegido sólo por su aspecto físico, Pontecorvo, aunque por un lado subvierte el *star system*, por otro hace que el espectador quede fascinado por el colonizador en una película cuya intención didáctica era, precisamente, la de apoyar la lucha anticolonial.

La política racial del reparto

Como forma inmediata de representación, la selección de actores y el reparto de papeles en el cine y el teatro constituye una especie de delegación de la voz y tiene, pues, un trasfondo político. Aquí también los europeos y los euroamericanos han desempeñado el papel dominante, relegando a los no europeos al papel de comparsa. Dentro del cine de Hollywood, los euroamericanos han gozado históricamente de la prerrogativa de actuar con la cara pintada de negro, rojo, marrón y amarillo, mientras que lo contrario apenas se ha dado. Desde los vodeviles del siglo XIX hasta figuras como Al Johnson en *Hi Lo Broadway* (1933), Fred Astaire en *Swing Time* (1936), Mickey Rooney y Judy Garland en *Hijos de la farándula* (*Babes in Arms*, 1939) y Bing Crosby en *Dixie* (1943), la tradición de pintarse la cara para dar un recital fue una de las formas de la cultura popular americana que tuvo más aceptación entre el público. Como señala la película *Ethnic Notions* (1987), incluso intérpretes negros como Bert Williams fueron obligados a llevar la marca de la caricatura en sus propios cuerpos: por así decirlo, el corcho quemado hizo el tropo de la negritud.

Los afroamericanos no fueron la única «gente de color» interpretada por euroamericanos; la misma ley de privilegio unilateral funcionó con otros grupos. Rock Hudson, Joey Bishop, Boris Karloff, Tom Mix, Elvis Presley, Anne Bancroft, Cyd Charisse, Loretta Young, Mary Pickford, Dame Judith Anderson y Douglas Fairbanks Jr. son algunos de los muchos actores euroamericanos que han interpretado papeles de indígenas americanos, mientras que Paul Muni, Charlton Heston, Marlon Brando y Natalie Wood son algunos de los que han hecho de latinos. Incluso en películas tan recientes como *Windwalker* (1973), los papeles más importantes de indios no los interpretaron indígenas americanos. Al cine dominante le gusta convertir a las gentes «oscuras» o del Tercer Mundo en otros sustituibles, en unidades intercambiables que pueden suplirse unos a otros. Así, la mexicana Dolores del Río hizo de samoana de los Mares del Sur en *Ave del paraíso* (1932), mientras que el indio Sabu interpretó una gran variedad de personajes árabe-orientales. Lupe Vélez, también mexicana, hizo de china, «esquimal» (inuit), japonesa, malaya e india americana, mientras que Omar Sharif, que era egipcio, hizo de Che Guevara.¹⁷ Esta asi-

17. Los repartos sustitutorios también están sometidos a claras jerarquías sociales. La evolución de los repartos en el cine israelí, por ejemplo, refleja las estrategias de representación. En las películas nacionalistas heroicas de los años cincuenta y de los sesenta que se centraban en el conflicto árabe-israelí, normalmente aparecían sabras euroisraelíes que eran interpretados por judíos europeos (ashkenazis) que luchaban contra los villanos árabes, mientras que a los actores sefardíes árabe-judíos se les limitaba a los

metría en el poder de representar ha generado un fuerte rechazo en las comunidades minoritarias, pues consideran que ser interpretados por alguien que no pertenezca a la «minoría» es un triple insulto: a) no eres digno de representarte, b) nadie de tu comunidad es capaz de representarte, y c) a nosotros, los productores de la película, nos importa poco que te ofendas, pues nosotros tenemos el poder y tú no puedes hacer nada para remediarlo.

Esta manera de actuar tiene implicaciones incluso al nivel material de la representación literal, es decir, de la necesidad de trabajar. La idea racista de que, para que un filme sea económicamente rentable, debe tener un protagonista universal (o sea, blanco) revela lo intrincadas que están la economía y el racismo. El hecho de que históricamente a la gente de color se la haya limitado a papeles designados por su raza, mientras que a los blancos se les considere «más allá» de la etnicidad, ha tenido unas consecuencias nefastas para los artistas de las «minorías». En Hollywood, esta situación sólo ahora está empezando a cambiar con estrellas como Larry Fishburne, Wesley Snipes y Denzel Washington, que han interpretado papeles destinados para actores blancos.

Tampoco la autorepresentación cromáticamente literal garantiza una representación no eurocéntrica. El sistema puede simplemente «usar» al intérprete para representar los códigos dominantes; incluso, a veces, pasando por encima de las objeciones expresadas por los mismos intérpretes. El estatus de estrella de Josephine Baker no le permitió cambiar ni el final de *Princess Tam Tam* (1935), para poder hacer que el personaje bereber que ella encarnaba se casara con el aristócrata francés en vez de con un criado magrebí, ni el final de *La venus negra* (*Zou Zou*, 1934), para poder casarse con el francés de clase trabajadora interpretado por Jean Gabin. En vez de eso, Zou Zou acaba sola, haciendo de pájaro enjaulado que añora el Caribe. A pesar de sus protestas, los códigos que prohibían que en la pantalla accediera a hombres blancos como pareja legítima limitaban los papeles de Baker. El estilo de actuar exagerado de Josephine Baker y de Carmen Miranda les permitió debilitar y parodiar esos estereotipos, pero no llegaron a tener un poder sustancial. Incluso la actuación expresiva de Paul Robeson, un actor con conciencia política, se usó para ensalzar el colonialismo europeo en África en *Bosambo* (*Sanders of the River*, 1935), sin que de nada sirvieran sus protestas. En los últimos años, Hollywood ha dado señales de dirigirse hacia un reparto «correcto»: los intérpretes afroamericanos, indígenas americanos y latinos han podido «representar» a sus comunidades. Pero la verdad es que este reparto «realista» sirve de poco si la estructura narrativa y las estrategias cinematográficas siguen siendo eurocéntricas. La corrección en el

papeles «degradados» de árabes musulmanes. Por contra, en la mayoría del cine político reciente, actores palestino-israelíes y no profesionales hacen los papeles de palestinos. Este tipo de reparto permite una módica «autorrepresentación». Y a veces los actores palestinos han obligado a radicalizar ciertas escenas. En algunas películas, los actores palestinos incluso han desempeñado papeles de oficiales israelíes (por ejemplo, Makram Hourí en *La sonrisa del cordero* [1986] y en la coproducción belga-palestina *Boda en Galilea* [1987]). Para más información sobre la ideología de los repartos en el cine israelí, véase Ella Shohat, *Israeli Cinema East/West and the Politics of Representation*, Austin, University of Texas Press, 1989.

nivel de la epidermis no garantiza la autorrepresentación de la comunidad, como tampoco la piel negra de Clarence Thomas* garantiza que represente los intereses legales de los afroamericanos.

Varios directores de cine y teatro han intentado encontrar acercamientos alternativos a los repartos literalmente autorrepresentativos. Orson Welles puso en escena versiones de Shakespeare sólo con actores negros, como el «Vudú Macbeth» en Harlem en 1936. Del mismo modo, Peter Brook optó por un reparto multicultural en su adaptación cinematográfica de la épica hindú *Mahabharata* (1990). Glauber Rocha confundió deliberadamente las autorrepresentaciones lingüísticas y teatrales en su *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970), cuyo título ya subvierte el posicionamiento lingüístico del espectador al mezclar cinco de las lenguas de los colonizados de África. La fábula brechtiana de Rocha da vida a unas figuras emblemáticas que representan las diversas naciones colonizadoras y señala similitudes entre ellas cuando se ve a un hablante con acento italiano hacer de americano, a un francés hacer de alemán, etc.

Tales estrategias antiliterales provocan una serie de preguntas irreverentes: ¿qué hay de malo en un reparto que no respete los orígenes? ¿Acaso actuar no consiste en jugar con la identidad? ¿Debemos aprobar que los negros interpreten a Macbeth, pero censurar que Laurence Olivier interprete a Otelo? ¿No es verdad acaso que los intérpretes euroamericanos y americanos a menudo se sustituyeron étnicamente (por ejemplo, Greta Garbo y Cyd Charisse hicieron de rusas en *Ninotchka*, 1939, y *La bella de Moscú* (Silk Stockings, 1957)? En nuestra opinión, hay que contemplar el reparto de manera contingente, en relación al papel, la intención política y estética y el momento histórico. No podemos equiparar una payasada en la que un país entero aparece representado por actores que no son de ese país y que hablan una lengua que no es la del país (lo cual es moneda corriente en Hollywood), con casos donde el reparto no literal forma parte de una estética alternativa. El reparto de negros para hacer de Hamlet, por ejemplo, denuncia una discriminación tradicional que niega a los negros cualquier papel, literal y metafóricamente, en las artes interpretativas y en la política, mientras que el reparto de Laurence Olivier como Otelo es un ejemplo más en la larga historia de ignorar deliberadamente el talento negro.

La lingüística de la dominación

Con la cuestión de la lengua surgen los mismos problemas de autorrepresentación. Las lenguas son símbolos importantes de la identidad colectiva y a través de ellas se manifiestan las posiciones que se adoptan respecto a la diferencia cultural y nacional. Aunque las lenguas como entidades abstractas no existen en jerarquías de valor, las lenguas vivas operan dentro de las jerarquías de poder. Inscrita dentro de la acción del poder, la lengua queda atrapada en las jerarquías culturales típicas del eurocentrismo. Concretamente, el inglés ha servido a menudo de vehículo lingüísti-

* Clarence Thomas es un miembro de la Corte Suprema de los Estados Unidos, de raza negra y talante conservador, al que una persona subordinada acusó de acoso sexual. (N. del t.)

co para la proyección del poder, la tecnología y las finanzas angloamericanas. Por su parte, las películas de Hollywood revelan el orgullo lingüístico generado por el imperio. Hollywood se propuso contar sus historias y las de otras naciones, no sólo a los americanos, sino al público de las otras naciones y siempre en inglés. En las películas épicas de Cecil B. de Mille, tanto los antiguos egipcios como los israelitas, por no mencionar a Dios, hablan en inglés. Al hacer de ventrilocuo del mundo, Hollywood reduce de manera indirecta las posibilidades de la autorrepresentación lingüística que tienen otras naciones. Hollywood promociona y se aprovecha de la expansión a escala mundial de la lengua inglesa, y así contribuye de manera indirecta a la lenta erosión de la autonomía lingüística de otras culturas.

Como el colonizador consideraba que para ser humano uno tenía que hablar la lengua del colonizador, se empujó a los colonizados a que abandonaran sus lenguas. Ngũgĩ wa Thiong'o cuenta que a niños de Kenia se les castigaba por hablar en sus lenguas y les hacían llevar unos letreros que ponía «soy un tonto»,¹⁸ una situación que presenta la película senegalesa *Le symbole* (1984). Pero a los colonizados se les niega el habla en un doble sentido: primero en el sentido idiomático de que no se les permite hablar, y segundo en el sentido más radical de que no se les cree capaces de hablar.¹⁹ Es este sentido histórico de amordazar lo que ha provocado protestas contra innumerables películas en las que la discriminación lingüística y el «tacto» colonialista van acompañados de la caracterización condescendiente y del retrato social distorsionado. Los «indios» de los *westerns* clásicos de Hollywood, a los que se priva de su propio idioma, hablan un *pidgin* que es una prueba de que son incapaces de dominar la lengua «civilizada». En muchas de las películas del Primer Mundo que se ambientan en el Tercer Mundo, se elide, distorsiona o caricaturiza la «palabra del otro». Por ejemplo, en películas ambientadas en el Magreb, el árabe es un murmullo indescifrable mientras la lengua «real» de la comunicación es o bien el francés de Jean Gabin en *Pépé le Moko* (1936) o bien el inglés de Bogart y de Bergman en *Casablanca* (1942). En *Lawrence de Arabia* (1962), de Lean, donde se intenta mostrar (e incluso se llega a ostentar) gran simpatía hacia los árabes, apenas oímos árabe; en su lugar, se oye un inglés hablado con unos acentos variopintos que tienen poco que ver en su mayoría con el árabe (con la excepción del inglés de Omar Sharif). Más recientemente, *El cielo protector* (*The Sheltering Sky*, 1991), de Bertolucci, ambientada en el Magreb, destaca el inglés de los protagonistas y ni se molesta en ofrecer una traducción del diálogo en árabe. Con estos antecedentes, el avance relativo de *Bailando con lobos* (*Dancing with Wolves*, 1990) y *Manto negro* (*Black Robe*, 1991) despierta esperanzas sobre la posibilidad de un cambio radical en la representación lingüística.

Como si se tratara de un campo de batalla social, el lenguaje define el lugar en el que las batallas políticas se desarrollan colectiva y personalmente. La gente no entra simplemente en el lenguaje como un código primario; participan en él como sujetos constituidos socialmente y su intercambio lingüístico está modelado por las relaciones de poder. En el caso del colonialismo, la reciprocidad lingüística está fuera de

18. Véase Ngũgĩ wa Thiong'o, *Moving the Center: The Struggle for Cultural Freedoms*, Londres, James Currey, 1993, pág. 33.

19. Véase David Spurr, *The Rhetoric of Empire*, Durham, NC, Duke University Press, 1993, pág. 104.

toda cuestión. En *La noire de...* (1966), de Sembene, la protagonista femenina, Diouana, se sitúa en un espacio donde convergen múltiples estructuras de desigualdad —como mujer, negra, criada—, y su opresión se transmite específicamente a través del lenguaje. Diouana oye por causalidad que su jefe francés dice que ella «entiende francés... por instinto... como un animal». El colonialista aquí transforma un rasgo definitorio del ser humano —el lenguaje— en un signo de animalidad, aunque Diouana sepa francés y sus jefes, después de años en Senegal, no sepan otra lengua ni conozcan otra cultura. Es este régimen de no reciprocidad lingüística lo que distingue el bilingüismo colonial de cualquier otro. Para el colonizador, el rechazo a la lengua de los colonizados está relacionado con la negación de la autodeterminación política, mientras que, para el colonizado, el dominio de la lengua del colonizador es muestra de la capacidad de supervivencia y es, a la vez, una manera de ahogar a diario la propia voz. El bilingüismo colonial implica vivir en mundos culturales y psíquicos conflictivos.

El corolario lingüístico de la situación neocolonial, en la que el lenguaje de Hollywood se convierte en un modelo de cine «real», es la idea de que las lenguas europeas son por naturaleza más «cinematográficas» que otras. Algunos críticos brasileños decían sin asomo de ironía en los años veinte que la frase inglesa *I love you* era intrínsecamente más bella que la portuguesa *eu te amo*. El hecho de que se centre la atención en el lenguaje amoroso refleja no sólo la atracción del modelo de cine romántico de Hollywood que proyecta esa imagen de *glamour* y de estrellas, sino también un aspecto intuitivo de la erótica del neocolonialismo lingüístico, es decir, la idea de que el lenguaje imperializante ejerce una especie de atracción y de poder fálico. *Bye Bye Brazil* (1980), de Carlos Diegues, titulada también así en Brasil, mira a la lengua inglesa «a través» del portugués brasileño. El mismo nombre de la *troupe* ambulante —*Caravana Rolidei*— es una transcripción fonética, una especie de distorsión creativa, de la pronunciación brasileña de *holiday*. Esta negativa a «escribir como es debido» revela una contradicción colonial típica que combina un cariño sincero y una parodia producto del rencor.

El tema musical de la película, de Chico Buarque, contiene expresiones como *bye, bye, night and day* y *OK* como indicios de la americanización (y en este caso la multinacionalización) de un mundo en que los jefes de las tribus amazónicas hablan portugués, llevan vaqueros y las bandas provincianas de rock suenan como los Bee Gees, personificando así una América palimpsestica. En definitiva, la cuestión de la autorrepresentación lingüística no implica simplemente una vuelta a las lenguas «auténticas» sino más bien la orquestación de las lenguas para propósitos emancipatorios.²⁰

Escribiendo Hollywood y raza

Hay muchos estudios sobre cómo el cine de Hollywood ha representado en términos de etnia y raza a las comunidades oprimidas. Vine Deloria, Ralph y Natasha

20. Para más información sobre lengua y poder, véase Ella Shohat y Robert Stam, «Cinema after Babel: Language, Difference, Power», *Screen*, vol. 26, n.º 3-4, mayo-agosto de 1985.

Friar, Ward Churchill, Annette Jaimes y muchos más han discutido la división binaria que ha convertido a los indígenas americanos bien en bestias sedientas de sangre o bien en nobles salvajes. Los críticos indígenas americanos han denunciado la convención de «pintar la cara de rojo», o sea que actores que no son indígenas americanos —blancos (Rock Hudson), latinos (Ricardo Montalbán) o japoneses (Sessue Hayakawa)— hagan papeles de indígenas americanos. También han señalado la enorme cantidad de errores garrafales de las películas de Hollywood, que hacen que los indios lleven a cabo grotescos rituales en que se comen a perros (*The Battle at Elderbush Gulch*, 1913), ceremonias donde se cortan las muñecas (*Flecha rota* [Broken Arrow], 1950), y que adscriben equivocadamente ciertas ceremonias a tribus particulares (la danza del sol sioux presentada como la ceremonia *okipa* de los mandan). Churchill señala que incluso en películas que muestran «simpatía» hacia los indígenas como *Un hombre llamado caballo* (*A Man Called Horse*, 1970), que fue celebrada como un retrato auténtico y positivo, aparece un pueblo «cuya lengua es lackot, los peinados, entre otros, assinoboí, nez perce y comanche, el diseño del tipi es crow y la ceremonia de la danza del sol es típicamente mandan».²¹ En la película, el anglo cautivo enseña a los indios a perfeccionar el arco, un arma que los indígenas americanos habían utilizado durante incontables generaciones, lo cual viene a ser una demostración de «la supuesta superioridad inherente de las mentes eurocéntricas».²²

¿Cómo se explica que haya películas de Hollywood que muestren cierta sensibilidad a cuestiones de autorrepresentación? Una película popular como *Bailando con lobos* demuestra la necesidad de un análisis multivalente matizado. La película abrió un nuevo camino al utilizar en el reparto a indígenas americanos que se interpretan a sí mismos, aunque fue menos audaz políticamente al situar la historia en un pasado lejano, que nada tiene que ver con las luchas contemporáneas de los indígenas vivos. Sin embargo, un análisis pormenorizado debe ver el filme como contradictorio, y afirmar a la vez que (1) constituye un paso adelante relativo para Hollywood porque adopta una perspectiva pro indígena, y (2) por respetar la integridad lingüística de los indígenas americanos; sin embargo (3) este paso adelante queda empañado por la división tradicional de sioux buenos y pawnees malos; (4) queda en entredicho por el énfasis elegíaco en un pasado remoto y (5) por destacar a un protagonista euroamericano y (6) su idilio con una amante no india; aunque (7) esta focalización euroamericana, dadas las tendencias identificatorias de los públicos masivos, también garantiza el amplio impacto del filme; y (8) que este impacto indirectamente ayudó a abrir puertas a cineastas indígenas americanos, sin (9) introducir cambios institucionales importantes dentro de la industria, pero también (10) alterando los modos en que probablemente se hagan tales películas en el futuro, mientras (11) todavía forman parte, en última instancia, del proyecto capitalista/modernista que ha impulsado la destrucción de los pueblos indígenas americanos.²³

21. Véase Ward Churchill, *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema and the Colonization of the American Indians*, Monroe, Maine, Common Courage Press, 1992, pág. 237.

22. *Ibid.*, pág. 238.

23. Para una discusión más detallada de *Bailando con lobos* desde el punto de vista de los indígenas americanos, véase el artículo de Edward Castillo en *Film Quarterly*, vol. 44, n.º 4, verano de 1991.

Un análisis contextualizado y textualmente sutil, pues, debe tomar en consideración todos estos aspectos aparentemente contradictorios a la vez, sin caer en el esquematismo maniqueo de película buena-película mala, que es el equivalente «políticamente correcto» de la crítica al «mal objeto».²⁴

Varios estudiosos, entre los que destacan Donald Bogle, Daniel Leab, James Snead, Jim Pines, Jacquie Jones, Pearl Bowser, Clyde Taylor y Thomas Cripps han explorado cómo los estereotipos preexistentes —por ejemplo el bailarín pícaro, y el *sambo* (bonachón) que no se hace notar— se trasladaron de los medios anteriores al cine. En *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*, Bogle examina las representaciones de los negros en el cine de Hollywood, destacando especialmente la lucha desigual entre los actores negros y los papeles estereotipados que Hollywood les ofrecía. El mismo título de Bogle anuncia los cinco estereotipos principales:

1. El «Tom», el negro servil (que toma ese nombre y se remonta al Tío Tom de *La cabaña del tío Tom*).
2. El «Coon» o *mapache* (Step'n Fetchit es el arquetipo), un tipo que se subdivide en el «pickanniny»* (la figura inofensiva del payaso de ojos saltones) y el «Tío Remus» (filósofo de andar por casa, simpático e ingenuo).
3. El «mulato trágico» que normalmente es una mujer, víctima de una mezcla racial, que se hace pasar por blanca en películas como *Pinky, Imitación a la vida*; o si no, el mulato demonizado, malvado y ambicioso, como Silas Lynch en *El nacimiento de una nación*.
4. La «Mammy» o la gorda cascarrabias pero en el fondo buena criada, que mantiene el hogar unido (la variante de la Tía Jemima «lleva un pañuelo en la cabeza») como Hattie McDaniel en *Lo que el viento se llevó*.
5. El «Buck» o petimetre, que es el negro hipersexualizado, brutal, una figura amenazante que proviene de los escenarios y cuya encarnación cinematográfica más famosa es tal vez Gus en *El nacimiento de una nación*, que George Bush resucitó con propósitos electorales en la persona de Willie Horton.**

El libro de Bogle va más allá de los estereotipos y se centra en cómo los intérpretes afroamericanos han dotado de «significado» y han subvertido los papeles que se han visto obligados a interpretar. Para Bogle, la historia de la interpretación de los negros está llena de luchas contra el encasillamiento en categorías y personajes, una batalla comparable a la lucha cotidiana de los negros tridimensionales contra las restricciones en las convenciones de un sistema parecido al *apartheid*. Es interesante comparar la teoría de Bogle sobre la interpretación en el cine, en buena medida implícita, con la antropología de la interpretación y la resistencia en la vida cotidiana.

24. Véase Christian Metz, «The Imaginary Signifier», en *The Imaginary Signifier Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

* Es el «negrito». La palabra procede del portugués «pequenininho». (N. del t.).

** Durante un permiso penitenciario, Horton cometió una serie de crímenes espeluznantes. En la campaña para las elecciones presidenciales, Bush padre aprovechó esta circunstancia para dar a entender que este tipo de actos era típico de los jóvenes negros y que las víctimas eran mujeres blancas. (N. del t.).

na de James C. Scott. Si consideramos la interpretación como totalmente determinada desde arriba, explica Scott, nos «perdemos la participación del actor a la hora de apropiarse de la interpretación para sus propios fines».²⁵ Así, las interpretaciones secundarias codifican, normalmente bajo formas ambiguas y asépticas, lo que un grupo subordinado verdaderamente piensa pero no puede manifestar. Cuando los actores, en situaciones donde el poder se manifiesta abiertamente, prefieren evitar declaraciones directas por las sanciones que puedan recibir, y se expresan de manera indirecta, se produce una especie de «eufemización». Las mejores interpretaciones negras limitan el estereotipo o bien individualizando al personaje o bien poniéndose, con picardía, por encima de él. Dentro de esta perspectiva, el autoritarismo aparatoso de la Mammy de McDaniel, en *Lo que el viento se llevó*, el modo en que mira a Scarlett O'Hara a la cara, implica cierta hostilidad hacia un sistema racista. Bogle destaca la elasticidad de la imaginación de los intérpretes negros que se veían obligados a actuar contra las intenciones del estudio y el guión, y su capacidad de convertir un papel degradante en una interpretación resistente. Así, cada actor negro importante de la época conseguía revelar una cualidad única de la voz o la personalidad a la que el público respondía inmediatamente. ¿Quién podría olvidar los modales de Bojangles? ¿O la voz de hormigonera de Rochester? ¿O la jovialidad de Louise Beavers? ¿O la altanería de Hattie McDaniel?²⁶ La actuación insinuaba posibilidades liberadoras.

Históricamente, Hollywood ha intentado «enseñar» a los intérpretes negros a acomodarse a sus propios estereotipos. La voz de Beavers no tenía ningún deje del Sur y tuvo que practicar el acento sureño considerado obligatorio para los intérpretes negros. *Hollywood Shuffle* (1987), de Robert Townsend, construye una sátira a partir de estas convenciones raciales haciendo que unos directores blancos obliguen a los actores negros a conformarse a los estereotipos blancos sobre los negros. Los directores blancos dan lecciones de baile, gestos y manierismos que los actores/protagonistas negros encuentran de mal gusto. El sueño del protagonista, presentado en una secuencia de fantasía, es interpretar papeles prestigiosos de héroe, como Superman o Rambo, o papeles trágicos, como el Rey Lear. La película de Townsend transmite mediante una parodia este deseo de interpretar papeles dignos, socialmente prestigiosos, de que a uno se le tome en serio, de no ser siempre el blanco de las bromas, de ganar acceso al prestigio genérico históricamente asociado con la épica y la tragedia.

Aparte de los estudios sobre los afroamericanos y los indígenas americanos, se han llevado a cabo también importantes trabajos sobre los estereotipos de otros grupos étnicos. En *The Latin Image in American Film*, Allen Woll señala el sustrato de violencia masculina como estereotipo del latino: el bandido, el *greaser*, el revolucionario, el torero. Las latinas, por su parte, apelan al calor y la salsa apasionada que evocan los títulos de las películas de Lupe Vélez: *Pimienta y más*

25. James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance Hidden Transcripts*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1990, pág. 34.

26. Donald Bogle, *Toms, Coons Mulattoes Mammies and Bucks*, Nueva York, Continuum, 1989, pág. 36.

pimienta (Hot Pepper, 1933), *Strictly Dynamite* (1934), *Una mujer endiablada* (Mexican Spitfire, 1940). En *Images of the Mexican American Fiction and Film*, Arthur G. Pettit rastrea el intertexto de tal imaginaria en el «relato de conquista» anglo de escritores como Ned Buntline y Zane Grey. Ya en el relato de conquista, explica Pettit, se definía al mexicano de forma negativa, «con cualidades diametralmente opuestas a las del prototipo anglo». Los autores de este tipo de relatos trasladaban al mexicano mestizo los prejuicios previamente dirigidos hacia el indígena americano y al negro. Denigran al mestizo y repiten la idea del declive y la degeneración inevitables de los mexicanos debido a la mezcla de razas: los españoles y sus descendientes «contaminados» han cometido genocidio racial y nacional contra sí mismos al mezclarse voluntariamente con razas inferiores de piel oscura.²⁷ En las novelas de la conquista, a los mexicanos no se les llama mexicanos, sino «greasers», *yallers*, «cruces», *negros*. Hollywood heredó estos estereotipos: el bandido, el *greaser*, la puta de raza impura, y por otro lado, la élite, con connotaciones positivas, de caballeros castellanos y castellanitas de alta cuna. La moralidad en tales obras gira en torno al color: cuanto más moreno, peor es el personaje.²⁸

Varios documentales didácticos tocan el tema de los estereotipos. *The Media Show: North American Indians* (1991) hace una disección crítica del retrato que se hace de los «indios» en las películas de Hollywood (incluyendo *Bailando con lobos*). *Images of Indians* (1979), de Phil Lucas y Robert Hagopian, examina el papel de las películas de Hollywood a la hora de establecer estereotipos para los indígenas americanos. *Black History: Lost, Stolen and Strayed* (1967), narrada por Bill Cosby, critica la distorsión de la historia negra y la representación estereotipada de los negros. *Ethnic Notions*, de Marlon Riggs, destaca el dolor causado por los estereotipos encarnados en los dibujos animados, juguetes y películas racistas intercaldando citas de materiales racistas con entrevistas con estudiosos e intérpretes afroa-

27. Véase Arthur G. Pettit, *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, College Station, Texas A y M University Press, 1980, pág. 24.

28. Los críticos han hecho detallados análisis de películas concretas desde este punto de vista. Charles Ramírez Berg analiza *Bordertown* (1935), la primera película sonora que trata el tema de la asimilación mexicana-americana, que fue el filme que sentó un precedente para las películas que tocan el tema de los problemas sociales de los chicanos. Entre las características ideológicas que Berg aísla figuran:

1. La inversión de los estereotipos (es decir, la puesta al día de los chicanos junto a la denigración de los anglos retratados como rubias hipersexualizadas [Marie], el materialista al que le gusta destacar en la vida social [Dale], y las figuras de autoridad inflexibles [el juez]).
2. No disminución de los estereotipos de otros grupos marginados (por ejemplo, los chinoamericanos).
3. La idealización asimilacionista de la «mama chicana» como la «genuina de los valores étnicos auténticos».
4. El padre ausente (las familias anglo son ideales y no falta nadie; las familias chicanas están fragmentadas y son inadaptadas).
5. La chicana ausente e inmaterial (lo cual implica la inferioridad de las chicanas respecto a las mujeres anglo).

Véase Charles Ramírez Berg, «*Bordertown, the Assimilation Narrative and the Chicano Social Problem Film*», en Chon Noriega (comp.), *Chicanos and Film*, Nueva York, Garland, 1991.

mericanos. *From Here, from This Side* (1988), de Gloria Ribe, muestra películas de Hollywood y material de archivo para transmitir una visión del dominio cultural desde la perspectiva mexicana. Para terminar, *Slaying the Dragon* (1987), de Deborah Gee, usa fragmentos de películas (por ejemplo de *El mundo de Suzie Wong* [The World of Suzie Wong], 1960) y entrevistas para mostrar cómo se ha encasillado a las mujeres asiáticas bajo el estereotipo de la mujer dócil y exótica.

Color Adjustment (1991), de Riggs, es una crónica de la representación de los negros en televisión, que va desde los días en que predominaba la caricatura (*Amos and Andy*) hasta las comedias como *Good Times* pasando por *Raíces* (Roots) hasta la familia negra americana más moderna: los Huxtable en *El show de Bill Cosby*. *Color Adjustment* no trata tanto sobre la representación «auténtica» como sobre el paradigma fundamental que asoma detrás de la mayoría de los *shows*: la familia nuclear idealizada que vive en un barrio residencial. En uno de los programas citados, *All in the family*, Edith Bunker celebra el progreso de los negros: «solían ser sirvientes, criadas, camareros y ahora son abogados y doctores. ¡Han mejorado mucho en la televisión!». Pero, según se sugiere en *Color Adjustment*, esto no es más que un simulacro de mejora, profundamente inadecuado. Incluso si la televisión estuviera habitada exclusivamente por abogados y doctores afroamericanos, la situación concreta de los afroamericanos no habría mejorado. *Color Adjustment* subraya de manera inteligente la disparidad entre la imagen mediática y la realidad social al yuxtaponer episodios de las comedias televisivas y documentales filmados en la calle; en unas ocasiones, ofrece fuertes contrastes (por un lado, *La tribu de los Brady*; por otro, ataques de la policía a las manifestaciones en favor de la igualdad de derechos cívicos), y en otras, ofrece comparaciones (por un lado, escenas de manifestantes que están en contra de que se lleve a escolares a otro barrio para favorecer la integración racial, lanzando insultos raciales; por otro, las sandeces racistas de Archie Bunker).*

Los límites del estereotipo

Nos gustaría plantear la importancia del estudio de cómo se construyen los estereotipos en la cultura popular y plantear una serie de cuestiones metodológicas sobre los fundamentos de los enfoques basados en el estereotipo o el personaje (no queremos decir que el trabajo de los autores de los que acabamos de hablar sea reducible al «análisis de estereotipos»). Para empezar, el enfoque centrado en el estereotipo, es decir, en el análisis de un conjunto de rasgos del carácter que se repiten, que resulta en última instancia pernicioso, ha supuesto una contribución inestimable porque:

1. Revela las pautas opresivas que se esconden en el prejuicio y que, a primera vista, podrían parecer fenómenos aleatorios e incipientes.

* Archie Bunker es el protagonista de las telecomedias americanas *All in the Family* y *Archie's Place*. Este personaje misógino, racista, homófobo, etc., gozó de gran popularidad. (N. del t.)

2. Destaca los trastornos psíquicos que ocasiona en los grupos afectados la sistemática representación negativa, ya sea por la internalización de los mismos estereotipos o por los efectos negativos de su diseminación.
3. Señala la funcionalidad social de los estereotipos, demostrando que no son un error de percepción sino una forma de control social, como las «cárceles de la imagen» de las que habla Alice Walker.²⁹

Del mismo modo, la demanda de «imágenes positivas» obedece a un razonamiento básico que no será comprendido únicamente por quienes estén acostumbrados a que les halaguen el ego. Ya que el cine dominante echa mano de héroes y heroínas, las comunidades «minoritarias» piden con razón su parte proporcional en la representación.

A la vez, el enfoque centrado en el estereotipo conlleva una serie de problemas teórico-políticos. Primero, la exclusiva preocupación por las imágenes, ya sean positivas o negativas, puede llevar a una especie de *esencialismo*, pues los críticos menos sutiles reducen una compleja variedad de retratos a un conjunto limitado o a una fórmula cosificada. Tal crítica es demasiado forzada; el crítico fuerza a distintos personajes de ficción en categorías preestablecidas. Detrás de cada actor infantil negro, el crítico parece ver un *pickaninny*; detrás de cada actor negro sexualmente atractivo, ve un «buck» (o *petimetre*); detrás de cada mujer negra corpulenta o que prepara la comida, ve a una *Mammy*. Tales simplificaciones reduccionistas corren el riesgo de reproducir el mismísimo esencialismo racial que se propusieron combatir.

El *esencialismo* genera un cierto *ahistoricismo*; el análisis tiende a ser estático, no permite mutaciones, metamorfosis, cambios de valencia, funciones alteradas; ignora la inestabilidad histórica del estereotipo e incluso del lenguaje. Incluso parte de la terminología mencionada por Bogle que no era siempre antinegra. La palabra *coon*, por ejemplo, hacía referencia a los blancos de zonas rurales, y se convirtió en un comentario racial sólo hacia 1848. En la época de la revolución americana, el término *buck* se refería a un «joven atractivo y viril»; y sólo se empezó a asociar con los negros después de 1835.³⁰ El análisis de estereotipos tampoco consigue detectar, por ejemplo, cómo cambios estructurales en la economía pueden modelar el imaginario. ¿Cómo conciliar la imagen del «mexicano perezoso» de las películas de *greasers* con la imagen que los medios de comunicación presentan hoy del «emigrante ilegal» ansioso por trabajar un montón de horas a mitad de precio? Por otro lado, las imágenes pueden cambiar, mientras que su función permanece invariable, o viceversa. *Ethnic Notions*, de Riggs, explica que el papel del Tío Tom no era representar a los negros sino tranquilizar a los blancos con la imagen conciliadora de un negro dócil, del mismo modo que, desde la Reconstrucción (período de 1865 a 1877 durante el cual se integraron los estados sudistas en la Unión), el papel del *buck* negro ha sido el de asustar a los blancos para subordinarlos a la manipulación de una

29. Citado en *Prisoners of Image: Ethnic and Gender Stereotypes*, Nueva York, Alternative Museum, 1989.

30. Véase David R. Roediger, *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*, Londres, Verso, 1991, págs. 88-89.

élite, mecanismo que inventaron los políticos del sur, pero que desde entonces ha adoptado el Partido Republicano. Según explica Herman Gray, las imágenes positivas de las comedias de televisión en las que aparecen intérpretes negros, como *Different Strokes* y *The Jeffersons*, idealizan la «armonía racial, el bienestar material, la movilidad social de los individuos» y por lo tanto «restan atención a la persistencia del racismo, las desigualdades y un poder que aún hace diferencias».³¹ Como dicen Jhally y Lewis, el éxito de los Huxtable «pone en evidencia el fracaso de la mayoría de los negros».³² Además, los estereotipos contemporáneos son inseparables de la larga historia del discurso colonialista. El tipo «sambo» es en cierto nivel simplemente una instantaneación caracteriológica del tropo de la infantilización. El «mulato trágico», del mismo modo, es una figura aleccionadora basada en el tropo de la pureza, el desprecio a la mezcla de razas, característico de cierto discurso racista. Del mismo modo, muchas de las afirmaciones escandalosamente racistas que se discuten en los medios de comunicación no son tanto el reflejo de puntos de vista excéntricos como la vuelta atrás a discursos colonialistas. Visto desde una perspectiva histórica, el comentario ampliamente censurado del comentarista televisivo Andy Rooney de que los negros habían «diluido sus genes» no es una «opinión» personal poco convencional, sino una vuelta a las teorías de la «degeneración de una raza».

Si nos centramos en personajes «buenos» y «malos», el análisis de la imagen se enfrenta al discurso racista en el terreno favorito de este último. El debate deriva fácilmente hacia el *moralismo*, y luego hacia debates infructuosos sobre las virtudes relativas de personajes ficticios (que no se consideran constructos sino personajes de carne y hueso), y la corrección de sus acciones ficticias. Este tipo de moralismo antropocéntrico, profundamente arraigado en los modelos maniqueos del Bien y el Mal, trata cuestiones políticas complejas como si fueran cuestiones de ética individual, lo cual viene a recordar la puesta en escena de estas historias moralistas que tanto gustan a la derecha, y en las que unos virtuosos héroes americanos luchan contra los malos demonizados del Tercer Mundo.

Al centrarnos en los personajes individuales, también dejamos de lado cómo las instituciones sociales y las prácticas culturales, en oposición a los individuos, pueden equivocarse sin recurrir a la estereotipación de un solo personaje. La imperfección mimética de muchas de las películas de Hollywood relacionadas con el Tercer Mundo, con innumerables errores etnográficos, lingüísticos e incluso topográficos, tiene menos que ver con los estereotipos *per se* que con la ignorancia tendenciosa del discurso colonialista. Las instituciones sociales y las prácticas culturales de un pueblo pueden ser denigradas sin que los estereotipos individuales entren en liza. Los medios de comunicación, a menudo, reproducen los puntos de vista eurocéntricos sobre las religiones africanas del espíritu, por ejemplo, al considerarlas cultos supersticiosos y no sistemas de creencias legítimos, y estos prejuicios se perpetúan en el vocabulario condescendiente («animismo», «culto a los antepasados», «ma-

31. Herman Gray, «Television and the New Black Man Black Male Images in Prime-Time Situation Comedy», *Media, Culture and Society*, n.º 8, 1986, pág. 239.

32. Véase Sut Jhally y Justin Lewis, *Enlightened Realism: The Cosby Show, Audiences and the Myth of the American Dream*, Boulder, Colo. Westview Press, 1992, pág. 137.

gia») que se emplea para hablar de esas religiones.³³ Dentro del pensamiento eurocéntrico, las jerarquías occidentales sobreimpuestas van en detrimento de las religiones africanas, pues:

1. Al ser orales y no escritas, se considera que carecen del prestigio cultural que tienen las religiones «de libro» (cuando la realidad es que el texto simplemente toma una forma semiótica diferente, oral, como por ejemplo el caso de las loanzas yorubas).
2. Son consideradas politeístas y no monoteístas (una jerarquía discutible y en cualquier caso un error en la mayoría de las religiones africanas).
3. son consideradas supersticiosas y no científicas (una herencia del punto de vista positivista aplicado a la religión como si hubiera una evolución mitoteología-ciencia), cuando en realidad todas las religiones requieren un salto de fe.
4. Se consideran inquietantemente corpóreas o lúdicas (bailadas), sin la abstracción y la austeridad de la teología.
5. Se las considera insuficientemente sublimadas (por ejemplo, requieren sacrificios animales reales en lugar de un sacrificio simbólico o históricamente conmemorativo).
6. Se considera que son desenfrenadamente gregarias, que ahogan la personalidad en las fusiones transpersonales colectivas del trance y que no respetan la conciencia individual limitada unitaria. El ideal cristiano de la *visio intellectualis*, que la teología cristiana heredó del neoplatonismo, huye de las visiones y los trances plurales de las religiones de África y de muchos pueblos indígenas.³⁴ Vistas desde una perspectiva menos eurocéntrica, todas estas «deficiencias» pueden convertirse en ventajas: la carencia de texto escrito evita el dogmatismo fundamentalista; la multiplicidad de espíritus permite el cambio histórico; la posesión corpórea señala la ausencia de un ascetismo puritano; el baile y la música son un recurso estético.

Los medios de comunicación dominantes casi siempre caricaturizan las religiones sincréticas diaspóricas de origen africano. El hecho de que las llamadas películas de «vudú», como *Voodoo Man* (1944), *Voodoo Woman* (1957) y *Voodoo Island* (1957), formen parte del género de terror ya delata una fobia visceral a la religión africana. Sin embargo, todavía se hacen películas que son muestra de la fobia positivista a las prácticas «mágicas» que la demonización monoteísta vincula a los rituales «sin dios». *Los creyentes* (*The Believers*, 1986) presenta la santería como un culto practicado por los asesinos de niños de rigor, que recuerdan los «ritos inefables» que la literatura colonialista mencionaba. También hay una enorme cantidad de películas que erotizan la religión africana de un modo que delata a la vez repul-

33. Para una crítica del lenguaje eurocéntrico respecto a las religiones africanas, véase John S. Mbiti, *African Religions and Philosophy*, Oxford, Heinemann, 1969.

34. Véase el interesante análisis de Alfredo Bosí sobre la confrontación entre el Catolicismo y la religión tupi-guaraní, en su *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

sión y atracción. En *El corazón del ángel* (*Angel Heart*, 1987), Lisa Bonet, que interpreta a la sacerdotisa de vudú Epiphany Proudfoot, se da un revolcón con Mickey Rourke en una escena de amor sanguinario. Otra película para lucimiento de Mickey Rourke, *Orquídea salvaje* (*Wild Orchid*, 1989), explota la atmósfera religiosa de la religión afrobrasileña candomblé, en lo que Tomás López-Pumarejo denomina un «afro-disíaco». La comedia de Michael Caine *Lío en Río* (*Blame it on Rio*, 1984) presenta la Umbanda como una orgía frenética en la que la sacerdotisa (*mãe de santo*) reparte consejos amorosos en inglés a los turistas.³⁵ Los medios de comunicación electrónicos también participan en estos retratos difamatorios. Las informaciones locales del telediario de «Eyewitness News», al menos en Nueva York, presentan la santería como un problema legal, o como una cuestión de «crueldad con los animales». Hay personas que se horrorizan ante la matanza ritual de unos cuantos pollos, pero que comen pollo normalmente y se olvidan de las escandalosas condiciones de la producción comercial de carne de pollo, y hay también funcionarios del estado que piden que se ponga fin a la práctica de la santería, un llamamiento que resulta impensable respecto a religiones «respetables».³⁶ En definitiva, los procedimientos eurocéntricos pueden tratar como anormales fenómenos culturales complejos sin tener que recurrir a un personaje estereotipado.

Un enfoque moralista e individualista también ignora la naturaleza contradictoria de los estereotipos. En palabras de Toni Morrison, los personajes negros vienen a representar cosas diametralmente opuestas: «por un lado, significan benevolencia, custodia servil e inofensiva y amor inagotable»; por otro, «locura, sexualidad ilícita y caos».³⁷ Un enfoque moralista elude también la cuestión de la naturaleza relativa de la «moralidad», que deja de lado la pregunta ¿positivo para quién? Ignora el hecho de que los oprimidos no sólo tienen una visión totalmente *diferente* de la moralidad, sino que incluso tienen una visión *opuesta* de un moralismo hipócrita que encubre la institucionalización de la injusticia y que es represiva en sí. Incluso los Diez Mandamientos son menos sacrosantos en situaciones angustiantes de opresión social. En cuanto a la esclavitud, por ejemplo, ¿no sería digno de admiración, y por lo tanto «bueno», mentir, manipular e incluso asesinar a un traficante de esclavos? El enfoque de la «imagen positiva» adopta una moralidad burguesa que está íntimamente relacionada con el *statu quo* político. Es muy posible que lo que los grupos dominantes ven como «positivo», por ejemplo que en los *westerns* algunos «indios» espíen para los blancos, los miembros del grupo dominado lo consideren una traición. El tabú de Hollywood no era simplemente una cuestión sobre las «imágenes positivas», sino sobre la presentación de imágenes de exacerbación racial, de revueltas y de mostrar a unas minorías dotadas de cierto poder.

35. En cuanto al retrato positivo de las religiones africanas, hay que mencionar largometrajes africanos (*A deusa negra*, 1979), brasileños (*A força de Xangô*, 1977) y cubanos (*Patakin*, 1980), y documentales como *The Orisha Tradition*, de Ángela Fontánez, *Honoring the Ancestors*, de Lil Fenn, *The Divine Horsemen*, de Maya Deren, y *Oggun* (1991), de Gloria Rolando.

36. La decisión de la Corte Suprema de los Estados Unidos de 1993 que permite el sacrificio de animales relacionado con la santería marcó un hito en la reivindicación de los derechos religiosos.

37. Toni Morrison (comp.), *Race-ing, Justice, En-gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*, Nueva York, Pantheon, 1992, pág. xv.

Si uno se centrara más en los personajes que en las estructuras social y narrativa, en realidad estaría presionando a los oprimidos para que fuesen «buenos» y no a los privilegiados para que dejasen de tiranizar. El antagonista del «negro bueno», en el otro lado de la división racial, es el racista depravado: Richard Widmark en *Un rayo de luz* (No Way Out, 1950) o Bobby Darin en *La clave de la cuestión* (Pressure Point, 1962). Ante estas películas, los racistas ordinarios se quedan tan tranquilos, ya que no se identifican con los locos depravados de la pantalla. Y para conseguir la igualdad se les pide a los oprimidos que sean mejores; de ahí esos estoicos «santos de ébano» (como dice Bogle) de Hollywood, desde la Louise Beavers de *Imitación a la vida* (versión de 1934), hasta la Whoopi Goldberg de *Clara's Heart* (1988), pasando por el Sidney Poitier de *Fugitivos* (The Defiant Ones, 1961). Además, esos negros santos forman una pareja maniquea con el negro diabólico, lo cual configura un esquema que recuerda la estructuración de *Cabin in the Sky*. Los santos heredan la tradición cristiana de sacrificio y tienden a estar desexualizados, desprovistos de los atributos humanos normales, a la manera del «eunuco negro» que aparece en posiciones decorativas o serviles.³⁸ Centrarse en las imágenes positivas también evita referirse a las diferencias más evidentes, la heteroglosia (terminología de Bajtín que viene a referirse la variedad de lenguajes) moral y social característica de cualquier grupo social. Un cine de imágenes positivas artificiosas revela una falta de confianza en el grupo que se retrata así, el cual tampoco se hace ilusiones en cuanto a su propia perfección. Un cine en el que todos los personajes negros se parecieran a Sidney Poitier podría ser tan motivo de alarma como si todos se parecieran a Step'n Fetchit. Asimismo, a menudo se considera que el control de la representación lleva automáticamente a la producción de «imágenes positivas». Pero películas hechas en África, como *Ladfi* (1991) y *Finzan* (1990), no ofrecen imágenes positivas de la sociedad africana; al contrario, ofrecen un punto de vista africano crítico con la sociedad africana. En este sentido, pedir a los cineastas del Tercer Mundo o de grupos minoritarios que produzcan solamente imágenes positivas puede interpretarse como una señal de nerviosismo. Después de todo, Hollywood nunca se ha preocupado de enviar por el mundo películas que representen a los Estados Unidos como un país violento. En vez de enfrentarse con las contradicciones de una comunidad, un cine de «imagen positiva» prefiere la máscara de la perfección.

Al mismo tiempo, el análisis de la imagen a menudo ignora la cuestión de la función. La imagen «positiva» de Tonto en la serie de *El llanero solitario* es menos importante que la subordinación estructural al héroe blanco y a la ideología expansionista. Del mismo modo, existe un cierto integracionismo cínico que simplemente inserta a nuevos héroes y heroínas, esta vez sacados de las filas de los oprimidos, en los papeles cuya función era opresiva, en un proceso parecido a cómo el colonialismo invitaba a unos cuantos «indígenas» asimilados a que se apuntaran a los clubes de la «élite». *Las noches rojas de Harlem* (Shaft, 1971) simplemente inserta héroes negros en el espacio actancial que antes llenaban los blancos para halagar las fantasías de un cierto sector (en su mayoría masculino) del público negro. Incluso la in-

38. Véase Jan Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1992, pág. 207.

dustria cinematográfica sudafricana en la época del *apartheid* podía entretener con Rambos negros y Superspades.³⁹ Otras películas como *En el calor de la noche* (In the Heat of the Night, 1967), *La clave de la cuestión*, la serie *Superdetective en Hollywood* que protagoniza Eddie Murphy (1984, 1987) y, de manera más compleja, *La cara sucia de la ley* (Deep Cover, 1992) sitúan a los personajes negros en unos papeles muy ambiguos de defensores de la ley. Finalmente, la serie de televisión *Raíces* usaba imágenes positivas como parte de una versión parcial de la historia afroamericana. El subtítulo de la serie —«La saga de una familia americana»— pone el énfasis en la familia nuclear de estilo europeo (que se proyecta retrospectivamente en la vida de Kunta en África) en una película en la que los negros interpretan el papel de un grupo de inmigrantes que emprenden su camino hacia la prosperidad y la libertad de la América democrática. Como *Color Adjustment* de Riggs señala, *Raíces* abrió el camino para *El show de Bill Cosby* al situar a una familia negra de clase acomodada en el espacio preexistente de la comedia de una familia blanca idealizada, y en el que el personaje de Cliff Huxtable interpreta a un un benévolo *paterfamilias*; lo cual es en parte típicamente liberal pero todavía está ligado a una valorización conservadora de la familia. En cambio, John Downing considera que *El show de Bill Cosby* es ideológicamente ambiguo, porque por un lado despierta un orgullo fácil en la cultura afroamericana, pero por otro celebra las virtudes de la vida de la clase media para ocultar la injusticia estructural y la discriminación racial.⁴⁰

Perspectiva, dirección y focalización

Un enfoque basado en la «imagen positiva» también deja de lado la cuestión de la perspectiva y del posicionamiento social de los cineastas y el público. No podemos equiparar el establecimiento de estereotipos que se hace «desde arriba» con el que se hace «desde abajo», donde el estereotipo se usa como si se pusiera «entre comillas», se reconoce como estereotipo y se usa con nuevos fines. El grupo de teatro Culture Clash, por ejemplo, alude a los estereotipos sobre chicanos, pero siempre dentro de una perspectiva que es comprensiva con los chicanos. La idea de imágenes positivas anula este tipo de «sátira interna», la burla cariñosa con la que un grupo étnico se ríe de sí mismo. *School Daze* (1988), de Spike Lee, utiliza los estereotipos para sus propios fines, subvirtiendo las connotaciones segregacionistas del musical interpretado exclusivamente por negros para explorar las tensiones intrarraciales de la comunidad afroamericana. *School Daze* representa de manera cómica los problemas de clase e ideológicos que existen entre los afroamericanos que se identifican con los blancos y los que se identifican con los negros. En vez

39. *Ibid.*, pág. 106.

40. Sobre *The Cosby Show*, véase John D. H. Downing, «The Cosby Show and American Racial Discourse», en Geneva Smitherman-Donaldson y Teun A. van Dijk (comps.), *Discourse and Discrimination*, Detroit, Wayne State University Press, 1988; Gray, «Television and the New Black Man», en Todd Gitlin (comp.), *Watching Television*, Nueva York, Pantheon, 1987, págs. 223-242; Mark Crispin Miller, «Deride and Conquer», en Gitlin (comp.), *Watching Television*; y Mike Budd y Clay Steinman, «White Racism and the Cosby Show», *Jump Cut*, n° 37, julio de 1992.

de recurrir al habitual estatus representativo de la comunidad de los afroamericanos, la película libera el espacio narrativo para representar las contradicciones de una comunidad heterogénea, y demuestra la confianza de un director que, a pesar de sus notables puntos flacos (especialmente en lo que respecta a género y a sexualidad), está preparado para representar una polifonía de voces que están en conflicto. De hecho, las cuestiones de dirección son tan cruciales como las cuestiones de representación. ¿Quién habla mediante la película? ¿Quién se supone que escucha? ¿Quién escucha en realidad? ¿Quién mira? ¿Qué deseos sociales empujan la realización de la película?

Un enfoque basado en la «imagen positiva» también evita cuestiones de punto de vista y lo que Gerard Genette llama «focalización». La reformulación de Genette de la cuestión literaria clásica de «punto de vista» va más allá de la perspectiva del personaje, pues incluye la estructuración de la información dentro del mundo de la historia a través de las coordenadas cognitivo-perceptivas de sus «habitantes». ⁴¹ El concepto resulta esclarecedor al aplicarse a las películas liberales que dotan al «otro» de una imagen «positiva», un diálogo interesante, y tomas esporádicas de su punto de vista, pero en el que los personajes europeos o euroamericanos siguen proporcionando «centros de conciencia» y «filtros» de la información, que son los vehículos de los discursos raciales/étnicos dominantes. En muchas películas liberales de Hollywood sobre el Tercer Mundo o sobre culturas minoritarias en el Primer Mundo, aparece un personaje europeo o euroamericano que hace de «puente» entre las otras culturas retratadas con más o menos simpatía. Los periodistas del Primer Mundo en *Bajo el fuego* (*Under Fire*, 1983), *Salvador* (1986), *Desaparecido* (*Missing*, 1982), *El año que vivimos peligrosamente* (*The Year of Living Dangerously*, 1983) y *Círculo de engaños* (*Die Fälschung*, 1982) heredan el papel de intermediario tradicionalmente asignado al viajero colonial y más tarde al antropólogo: el papel del que «presenta un informe de lo que pasa ahí fuera». El personaje mediador inicia al espectador en unas comunidades alterizadas; se insinúa que las minorías y las gentes del Tercer Mundo son incapaces de hablar por sí mismas. No merecen el estrellato ni en las películas ni en la vida política y necesitan a un intermediario en la lucha por la emancipación.

Uno encuentra una ambigüedad afín en las películas liberales que destacan más a los mediadores europeos que al objeto de la simpatía perteneciente al Tercer Mundo: los palestinos en *Hana K.* (1983) y los indios en *Pasaje a la India* (*Passage to India*, 1984), los afroamericanos en *Arde Mississippi*, los nicaragüenses en *Bajo el fuego*, los indios en *La ciudad de la alegría* (*City of Joy*, 1990). Un episodio reciente del programa de televisión *Travel* (Viajar) (26 de abril de 1992) glorifica a una anciana británica que ayuda a niños en Perú. La puesta en escena muestra un primer plano de la mujer liderando a un grupo que canta «My Bonnie Lies over the Ocean». A lo largo del documental, la mujer se nos presenta como la salvadora blanca de los oprimidos, lo cual forma parte de una ideología que considera el altruismo individual como la única fuerza legítima para el cambio social. Los personajes del



34. Focalización de compromiso: Val Kilmer en *Corazón trueno*.

Tercer Mundo tienen una función secundaria en tales películas y reportajes, aunque su causa sea el centro de atención. En resumen, el liberalismo de los medios de comunicación no permite que comunidades subalternas desempeñen unos papeles destacados en los que ellos mismos tomen sus propias decisiones, lo cual es una negación parecida a la incomodidad que sienten los liberales ante una autoafirmación sin intermediario en el ámbito político. En *La ciudad de la alegría*, lo que se retrata como la miseria absoluta de Calcuta —«objeto inagotable de la caridad cristiana», en palabras de Chidananda das Gupta— se convierte en la escena del *bildungsroman* de Patrick Swayze. ⁴² El «otro» se transforma en una excusa para la redención y el sacrificio personal.

Mediaciones cinematográficas y culturales

Al privilegiar un retrato social, un argumento y un personaje, a menudo se dejan de lado las dimensiones específicamente cinematográficas de las películas; muchos análisis son como los de una novela o una obra de teatro. Un análisis pormenorizado tiene que prestar atención a las «mediaciones»: estructura narrativa, convenciones de género, estilo cinematográfico. Puede darse el caso de que sea la luz, el encuadre, la puesta en escena y la música (y no los personajes o el argumento) lo que

41. Véase Gerard Genette, *Narrative Discourse An Essay in Method*, trad. de Jane E Lewin, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1980.

42. Véase Chidananda das Gupta, «The Politics of Portrayal», *Cinemaya*, n.ºs 17-18, otoño-invierno de 1992-1993.

transmita el discurso eurocéntrico. Algunas cuestiones básicas de mediación están relacionadas con los *rappports de force*, el equilibrio de poder por así decirlo, entre lo que está en primer término y lo que está de fondo. En las artes visuales, el espacio tradicionalmente se despliega para expresar la dinámica de la autoridad y el prestigio. En la pintura medieval anterior a la perspectiva, por ejemplo, el tamaño se correlacionaba con el estatus social: los nobles eran grandes y los campesinos pequeños. El cine traduce este tipo de correspondencias de poder social en registros de lo que está en primer término y lo que está de fondo, dentro y fuera de la pantalla, el habla y el silencio. Para hablar de la imagen de un grupo social, tenemos que hacer preguntas precisas sobre las imágenes. ¿Cuánto espacio ocupan en el plano? ¿Aparecen en primeros planos o sólo en tomas lejanas? ¿Con qué frecuencia y durante cuánto tiempo aparecen en comparación con los personajes euroamericanos? ¿Son personajes activos, con motivaciones, o simplemente están de decoración? ¿La correspondencia entre lo que mira un personaje y lo que vemos los espectadores favorece la identificación con alguien en especial? ¿Qué miradas se devuelven? ¿Cuáles no? La posición de los personajes, ¿cómo comunica distancia social o diferencias de estatus? ¿Quién está de cara y en el centro? El lenguaje corporal, la postura y la expresión facial, ¿cómo hacen referencia a jerarquías sociales, arrogancia, servilismo, rencor, orgullo? ¿Qué comunidad se sentimentaliza? ¿Hay alguna segregación estética por la cual un grupo hace de bueno y otro de malo? ¿La temporalidad y la subjetivización transmiten jerarquías sutiles? ¿Con qué se asocian las representaciones étnico-políticas y artísticas?

Un análisis crítico también tiene que estar al tanto de las contradicciones entre diferentes registros. Para Ed Guerrero, *Fiebre salvaje* (Jungle Fever, 1991) de Spike Lee, condena a nivel retórico el amor interracial, pero «contribuye a contagiar la fiebre» al hacerlo cinematográficamente atractivo mediante la iluminación y la puesta en escena.⁴³ Las perspectivas éticas/étnicas se transmiten no sólo a través del personaje y el argumento, sino también a través del sonido y la música. Al ser un medio audiovisual con varias pistas, el cine manipula no sólo el punto de vista, sino también lo que Michel Chion llama «el punto de escucha» (*point d'écoute*).⁴⁴ En las películas de aventuras coloniales, el entorno y los «nativos» se oyen a través de los oídos de los colonizadores. Cuando los espectadores acompañamos la mirada de los colonos por los paisajes de los que emergen los sonidos de los tambores indígenas, los sonidos de los tambores se presentan como libidinosos o amenazadores. En muchas películas de Hollywood, la polirritmia africana se convierte en significativa auditivo de estar rodeados por el salvajismo, lo cual es una manera rápida de expresar acústicamente la paranoia racial que sugiere la frase «los nativos están intranquilos». Lo que las culturas indígenas americanas, africanas o árabes consideran expresiones espirituales o musicales se convierten, en el *western* o en la película de aventuras, en un indicio estenográfico de peligro, un motivo de miedo y aversión. En *Corazones indomables* (Drums Along the Mohawk, 1939), los tambores mar-

43. Véase Ed Guerrero, «Fever in the Racial Jungle», en Jim Collins, Hilary Radner y Ava Preacher Collins (comps.), *Film Theory Goes to the Movies*, Londres Routledge, 1993

44. Michel Chion, *Le Son au Cinéma*, París, Cahiers, 1985.

ciales «buenos» euroamericanos, que recuerdan el caritativo orden público del patriarcado blanco y cristiano, apagan el sonido de los tambores de los indios «malos». Las películas colonialistas asocian al colonizado con alaridos históricos, chillidos y aullidos de animales; los sonidos sitúan al indígena y a la bestia al mismo nivel, y no simplemente como vecinos, sino como si fueran miembros de la misma especie.

La música, diegética y no diegética, es esencial para la identificación del espectador. Al lubricar la psique del espectador y engrasar las ruedas de la continuidad narrativa, la música, en conjunción con la imagen, guía nuestras respuestas emocionales, regula nuestras simpatías, nos hace llorar, nos estimula ciertas glándulas, aplaca ciertos impulsos, destapa ciertos temores, todo ello al servicio de los propósitos más generales de la película. ¿A quién favorecen estos procesos? ¿Cuál es el tono emocional de la música, y con qué personaje o grupo nos empuja a identificarnos? ¿Pertenece la música a los pueblos representados? En películas ambientadas en África, como *Memorias de África* (Out of Africa, 1985) y *Ébano* (Ashanti, 1979), la elección de una música sinfónica europea nos identifica emocionalmente con Occidente.

Las películas alternativas hacen un uso del sonido y de la música bastante distinto. Varias películas africanas y de la diáspora africana, tales como *Faces of Women* (1985), *Barravento* (1962) y *Pagador de promesas* (1962), contienen oberturas de tambor que son una afirmación de los valores culturales africanos. La película francesa *Noir et blanc en couleur* (1976) usa la música de manera satírica al hacer que los colonizados africanos que llevan a sus señores coloniales a cuestras, los satiricen mediante las canciones que cantan: «Mi señor está tan gordo, ¿cómo puedo cargar con él? (...) Sí, y al mío le huelen los pies (...)». El cine de directores africanos y de la diáspora africana como Sembene, Cisse y Faye no sólo usa música africana, sino que la celebra. *Daughters of the Dust* (1990), de Julie Dash, muestra a un *talking drum* para remachar, aunque sólo sea subliminalmente, la fuerza afrocéntrica de una película dedicada a la cultura diaspórica del pueblo gullah.

El enfoque de la crítica de los estereotipos se basa implícitamente en la preferencia de unos personajes redondos tridimensionales que actúan dentro de una estética dramático-realista. Teniendo en cuenta la historia de representaciones unidimensionales del cine, la esperanza de representaciones más «realistas» y complejas es completamente comprensible, pero no debería excluir alternativas más experimentales y antiilusionistas. Las representaciones «positivas» no son la única manera de luchar contra el racismo o de apoyar una perspectiva liberadora. Por ejemplo, dentro de la estética brechtiana, los estereotipos (no raciales) pueden servir para generalizar el significado y desmitificar el poder establecido, a la vez que los personajes nunca son totalmente positivos o negativos sino que son lugares de contradicción. Del mismo modo, la parodia del estilo que teoriza Bajtín favorece imágenes decididamente negativas, incluso grotescas, para transmitir una crítica profunda de las estructuras de la sociedad. A veces, los críticos han aplicado erróneamente los criterios adecuados a un género o estética a otros. Una búsqueda de imágenes positivas en *shows* como *Living Color*, por ejemplo, estaría equivocada, pues ese *show* pertenece a un género carnavalesco que secunda el mal gusto y la exageración cal-

culada, como en la parodia de *West Side Story* en la que una mujer negra canta a su amante judío ortodoxo: «Menahem, Menahem, acabo de conocer a un hombre llamado Menahem» (este *show*, por supuesto, está abierto a otras formas de crítica).

Lo que uno puede denominar defensa genérica contra acusaciones de racismo —«¡Es sólo una comedia!», «¡También hacemos sátira de los blancos!», «¡Todos los personajes son caricaturas!», «¡Pero sí es una parodia!»— resulta muy ambigua, pues todo depende de las modalidades y de los objetos de la sátira, la parodia, etc.

El enfoque del análisis de los estereotipos se apresura a aplicar unas coordenadas a priori, y a menudo ignora cuestiones de especificidad cultural. Los estereotipos de los negros norteamericanos, por ejemplo, son sólo en parte congruentes con los de otras sociedades multirraciales del Nuevo Mundo como Brasil. Ambos países ofrecen la figura del esclavo noble y abnegado: en los Estados Unidos, el Tío Tom; en Brasil, el *Pai João* (Padre Juan). Los dos tienen su contrapunto en un personaje femenino, la abnegada esclava o criada: en los Estados Unidos, la *mammy*, y en Brasil, la *mãe preta* (madre negra) son productos de la plantación de esclavos que amamantaban a los hijos del amo. Sin embargo, con otros estereotipos, las analogías interculturales se complican más. Ciertos personajes del cine brasileño (Tonio en *Bahia de Todos os Santos*, 1960; Jorge en *Compasso de espera*, 1973) a primera vista recuerdan la figura del mulato trágico común en el cine y la literatura norteamericanos, aunque el contexto es radicalmente distinto. Primero, la gama racial brasileña no es binaria (blanco o negro) sino que matiza sus sombras mediante una gran variedad de términos raciales descriptivos. Aunque el color varía enormemente en los dos países, la construcción social de la raza y el color es distinta, a pesar del hecho de que la «latinización» de la cultura americana apunta hacia una especie de convergencia. Segundo, Brasil, aunque resulta opresivo para los negros de muchas maneras, nunca ha sido una sociedad segregada socialmente de un modo estricto; así, no existe una figura que se corresponda exactamente con el «mulato trágico» norteamericano, que está partido de manera esquizofrénica entre dos mundos sociales radicalmente separados. La idea «pasajera», tan importante en películas americanas como *Pinky* e *Imitación a la vida*, tuvo muy poco eco en Brasil, donde se dice a menudo que los brasileños tienen «un pie en la cocina», es decir, que tienen algún antepasado negro en la familia. Esto se muestra de forma cómica en la película *Tenda dos milagres* (1977), cuando Pedro Archanjo le revela a su adversario, Nilo Argilo, que es un crítico del mestizaje, que él mismo es en parte negro. La figura del mulato se considera peligrosa sólo en un sistema de *apartheid* y no en un sistema dominado por una ideología integracionista oficial (aunque hipócrita) como la del Brasil. En Brasil, la figura del mulato se rodeó de un conjunto diferente de connotaciones llenas de prejuicios, como la de que el mulato es pretencioso y se da aires de superioridad. Por otro lado, este conjunto de asociaciones no es totalmente ajeno a los Estados Unidos; *El nacimiento de una nación*, de Griffith, por ejemplo, señala repetidamente que los mulatos son ambiciosos y peligrosos para el sistema.

La película brasileña *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, ilustra algunos de los escollos con que se puede topar una búsqueda mal encaminada de «imágenes positivas» y una lectura culturalmente equivocada. *Macunaíma* es la adaptación y puesta al día de la novela modernista del mismo título de Mario de An-

drade (1928), y transforma el estereotipo negativo por excelencia —el canibalismo— en un recurso artístico positivo. Al fundir el discurso del movimiento antropofágico del compañero modernista Oswald de Andrade con el tema del canibalismo que corre por la novela, el director hace que el canibalismo se transforme en una crítica de la represión de la dictadura militar y del modelo de capitalismo salvaje que dio pie a un «milagro económico» brasileño de corta vida. El tema del canibalismo se trata en todas sus variaciones: la gente tiene tanta hambre que se come a sí misma; un ogro ofrece a Macunaíma un trozo de su pierna; la guerrilla urbana lo devora sexualmente; el gigante capitalista caníbal Pietro Pietra y su sopa antropófaga; la esposa del capitalista que quiere comérselo vivo; y finalmente la sirena devoradora de hombres que lo conduce a su muerte. Vemos a los ricos devorando a los pobres y a los pobres devorándose entre ellos. La izquierda, por su parte, es devorada por la derecha, pero se purifica comiéndose a sí misma, una práctica que el director denomina «el canibalismo de los débiles».⁴⁵

Dada la estética escandalosamente rabelesiana, sería equivocado buscar «imágenes positivas» o incluso realismo convencional. Casi todos los personajes de la película son personajes grotescos bidimensionales y no tridimensionales; lo grotesco se distribuye democráticamente entre todas las razas, aunque los personajes más maliciosamente grotescos son el caníbal industrial italobrasileño y su macabra esposa. El caso de *Macunaíma* es una lección de la diferenciación cultural de los espectadores. En Brasil, hay varios factores que contribuyen a que no se lea esta película como racista. Primero, los brasileños de todas las razas tienden a ver a Macunaíma como representante de una parodia de su «personalidad nacional» más que como un «otro» racial, y ven al Macunaíma blanco y al negro como arquetipo nacional más que racial. Segundo, es probable que los brasileños sepan que la novela es un clásico nacional (nunca acusado de ser racista), escrito por un brasileño de raza mixta. Tercero, los brasileños son menos dados a alegorizar de manera racial en el cine. Como la cuestión de la representación racial en cierto modo levanta menos ampollas en Brasil —un hecho ambiguo en sí—, las películas no llevan una fuerte «carga de representación». Cuarto, es menos probable que los espectadores norteamericanos se den cuenta de las asociaciones que rodean la figura de Grande Otelo que los brasileños, que probablemente vean este papel en la película como simplemente uno más en una dilatada carrera, no como emblemático de la negritud (al mismo tiempo, la tendencia en los años cuarenta y cincuenta de hacer papeles cómicamente desexualizados reflejaba una huida de los retratos de personajes negros maduros). Quinto, el malentendido proviene de una diferencia entre la representación cinematográfica y literaria, entre lo sugerente de las palabras y la especificidad icónica. En la novela, Macunaíma se transforma en un *príncipe lindo*; no hay especificación racial. La película, por contra, debe seleccionar a un actor para representar el papel, y los actores tienen características raciales. Así, la evocación fabulosa del príncipe lindo da paso a la presencia física del actor eurobrasileño Paulo José, escogido más por su talento teatral que por su blancura, pero que en otros contextos sería objeto de una mala interpretación racializada. Así, se podría acusar al director

45. Véase Johnson y Stam, *Brazilian Cinema*, págs. 82-83.

no tanto de racismo sino de insensibilidad; primero, por hacer como si presupusiera un vínculo entre lo negro y lo feo (un vínculo con resonancias intertextuales/históricas muy dolorosas), y segundo, por no haber conseguido imaginar de un modo que permitiese su lectura en un contexto no brasileño. A la vez, la metáfora de la «familia» brasileña multirracial, común a la novela y la película, no debe ser considerada totalmente inocente; primero, porque la ideología nacional de la raza mixta pasa por alto jerarquías raciales, y segundo, porque la metáfora ha relegado históricamente a los brasileños negros al estatus de «parientes pobres» o «niños adoptados». Pero esta crítica debería aplicarse sólo *después* de que el filme haya sido entendido dentro de las normas culturales brasileñas y no como la aplicación de un esquema a priori.

La orquestación de los discursos

En nuestra opinión, una alternativa metodológica al enfoque de «estereotipos y distorsiones» miméticos es hablar menos de imágenes y más de «voces» y «discursos». Resulta sintomático que el mismo término «estudios de la imagen» evite lo oral y lo «sonoro». Como sugiere George Yudice, la preferencia por metáforas auditivas y musicales —voces, entonación, acento, polifonía— refleja el paso del espacio lógico de la modernidad, predominantemente visual (perspectiva, evidencia empírica, dominación de la mirada), al espacio «posmoderno» de lo vocal (etnografía oral, historia de la gente, narrativas de esclavos) como un modo de devolverles la voz a los que carecen de ella.⁴⁶ Mientras por un lado la organización visual del espacio, con sus límites, fronteras y guardia fronteriza, forma una metáfora de las exclusiones y de arreglos jerárquicos, por otro lado, el concepto de voz sugiere una metáfora de escape de los límites que, como el sonido en el cine, remodelan la espacialidad misma. Nuestro objetivo no es sólo el de darle la vuelta a las jerarquías existentes —sustituir la demagogia de lo visual con la nueva demagogia de lo auditivo—, sino sugerir que la voz (y el sonido) y la imagen pueden tomarse en cuenta juntas, dialécticamente y diacríticamente. Una explicación más matizada de la raza y la etnicidad en el cine pondría menos énfasis en una adecuación mimética a la verdad histórica o sociológica e insistiría más en el entretendido de voces, discursos, perspectivas, incluidas las que funcionan dentro de la imagen misma. La tarea del crítico sería la de llamar la atención sobre las voces culturales que están en juego, no sólo las que se oyen en un «primer plano» auditivo, sino también las que están distorsionadas o las que quedan ahogadas por el texto. El trabajo analítico sería análogo al de una «mesa de mezclas» en un estudio de sonido, cuya responsabilidad es llevar a cabo un serie de operaciones que sirvan para compensar, para elevar los agudos, hacer más profundos los bajos, amplificar la instrumentación, «hacer destacar» las voces que quedan latentes o desplazadas.

Formular la cuestión en términos de voces y discursos nos ayuda a superar la «atracción» de lo visual, para ir más allá de la superficie epidérmica del texto. No

46. Véase George Yudice, «Bakhtin and the Subject of Postmodernism», artículo inédito.

se trata de dar importancia al color del rostro que se ve en la imagen, sino al discurso o la voz social figurada o real que habla «a través» de esa imagen.⁴⁷ La «precisión» de una película es menos importante que el hecho de que transmita las voces y las perspectivas —enfaticemos el plural— de la comunidad o comunidades en cuestión. Mientras que la palabra «imagen» plantea la cuestión del realismo mimético, la «voz» evoca un realismo de delegación e interlocución, un acto verbal situado en un lugar *desde* el que se habla *a* alguien». Cuando una comunidad se identifica con una voz/discurso, la cuestión de las imágenes positivas se repliega al lugar que le corresponde y queda como un asunto secundario. Por ejemplo, podemos mirar las películas de Spike Lee sin fijarnos en la «precisión» mimética —o sea, sin lamentarnos de que *Haz lo que debes* retrate unas zonas urbanas deprimidas sin drogas—, sino poniendo atención en las voces/discursos. Nos puede decepcionar la ausencia de una voz feminista en la película, pero también podemos destacar la presencia constante de la retórica de las guerras de comunidades. La batalla simbólica de los radiocasetes entre la música latina y la afroamericana, por ejemplo, sugiere unas tensiones más amplias entre las voces musicales y culturales. La citas finales de Martin Luther King y de Malcom X dejan que el espectador sintetice dos modalidades de resistencia, una que dice: «Libertad, como prometiste»; la otra que dice: «Libertad, a costa de lo que sea».

Se puede objetar que, en última instancia, un análisis de las «voces» textuales tendría los mismos problemas que un análisis centrado en «imágenes». ¿Por qué iba ser más fácil determinar una «voz auténtica» que determinar una «imagen auténtica»? En nuestra opinión, la cuestión es abandonar el lenguaje de «autenticidad» como si la verosimilitud fuera una especie de «patrón oro», en favor de un lenguaje de «discursos» con su referencia implícita a la pertenencia a la comunidad y a la intertextualidad. Si reformulamos la cuestión centrándonos en «voces» y «discursos», estaremos desafiando la hegemonía de lo visual y de la banda de la imagen y llamando la atención a su complicación con un sonido, una voz, un diálogo y un lenguaje. Una voz, podríamos añadir, que no es exactamente congruente con un discurso, pues mientras el discurso es institucional, transpersonal, sin autor, la voz es personalizada, tiene entonación y acento de autoría y constituye una interacción de discursos (sean individuales o colectivos). La idea de voz está abierta a la pluralidad; una voz nunca es meramente una voz; también transmite un discurso, pues incluso una voz individual es la suma discursiva una polifonía de voces. La «heteroglosia» de Bajtín, al fin y al cabo, es simplemente otro nombre para las contradicciones que están generadas socialmente y que constituyen el sujeto (al igual que en el caso de los medios de comunicación) como el espacio de discursos en conflicto y de voces en liza. Un enfoque discursivo también evita las trampas moralistas y esencialistas que se insertan en los «estereotipos negativos» y en el análisis de «imágenes posi-

47. Dos de las características definitorias que da Clyde Taylor del *New Black Cinema* —la conexión con la tradición oral afroamericana y la fuerte articulación de la musicalidad negra— son de naturaleza auditiva y las dos son indispensables en la búsqueda que hace el *Black Cinema* de lo que denomina «su propia voz». Véase Clyde Taylor, «Les grands axes et les sources africaines du Nouveau Cinema Noir», *CineAction*, n.º 46, 1988.

vas». Los personajes no son esencias unitarias, una especie de amalgama de actor y personaje con la que uno puede fantasear fácilmente como si fueran entidades de carne y hueso que existen en alguna parte detrás de la «diégesis», sino que son constructos ficticio-discursivos. Así, toda la cuestión se sitúa en un plano socioideológico y no en un plano individual-moralista. Finalmente, la predilección por lo discursivo nos permite comparar los discursos de una película no con lo «real» inaccesible, sino con discursos emparentados que circulan socialmente y que forman parte de un continuo: periodismo, novela, noticias de televisión, programas, discursos políticos, ensayos académicos y canciones populares.⁴⁸

Un análisis discursivo también nos alertaría de los peligros de un discurso «pseudopolifónico» que margina y desautoriza ciertas voces y que entonces pretende dialogar con una entidad que es como un muñeco que ya ha transigido ante ciertas exigencias. La película o el anuncio de televisión donde una de cada ocho caras es negra, por ejemplo, tiene más que ver con la demografía de estudios de mercado y la mala conciencia del liberalismo que con una polifonía sustancial, pues la voz negra, en tales ejemplos, aparece despojada de su alma y privada de su color y su entonación. La polifonía no consiste en que aparezca un cierto grupo representativo, sino en impulsar un espacio textual en el que la voz de ese grupo pueda escucharse a plena potencia y resonar. No es una cuestión de pluralismo sino de multivocalidad, un enfoque que se empeña en cultivar y realzar la diferencia cultural, pero que a la vez se esfuerza en abolir las desigualdades generadas socialmente.

48. James Naremore hace un análisis del discurso de *Cabin in the Sky* muy sutil y preciso. Naremore considera que la película no encaja perfectamente en ninguno de los «cuatro distintos discursos que analizan el tema de los negros en el mundo del espectáculo en América»: el discurso que analiza los vestigios «folclóricos» del discurso sobre los negros rurales; la crítica que hace el NAACP del imaginario de Hollywood; la colaboración entre el gobierno y los espectáculos para las masas, y «el africanismo afectado de los musicales pretenciosos de Broadway». Véase James Naremore, *The Films of Vincente Minnelli*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.