

**EVOLUCIÓN DEL RACISMO EN EL CINE NORTEAMERICANO.
DE DAVID W. GRIFFITH A JOHN SINGLETON Y SPIKE LEE.**

Ángel L. Rubio Moraga

*Dpto. de Historia de la Comunicación Social
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid*

El cine norteamericano ha sido desde sus orígenes tremendamente pródigo en la representación de conflictos sociales, económicos, políticos, etc. En esos conflictos ocupan parte importante todos aquellos relacionados con las minorías y el trato que las mismas han recibido en el denominado séptimo arte. Al integrante de esa minoría, al “otro” se le sitúa, casi siempre, dentro del lenguaje de la patología, el miedo, la locura y la degeneración. Esa distorsión del otro ha sido denominado, con razón, racismo, en la medida que “el viejo racismo operaba con estereotipos muy elementales y, por otro lado efectivos, haciendo descansar en el biotipo la suerte, la mala suerte que acompañaba de por vida a los que no eran blancos o pertenecían a las clases humildes”¹.

Para reflejar ese tratamiento cinematográfico de las minorías asentadas en territorio norteamericano son muchas las películas que podrían servirnos de base, sin embargo, no seremos ambiciosos en el planteamiento, y nos centraremos en aquellas que tratan el tema del racismo de forma positiva o negativa, sin hacer referencia a este espinoso tema de forma insustancial, sino como línea argumental de las producciones.

Así, iremos siguiendo la evolución del pensamiento norteamericano en torno al racismo desde los inicios del cine con obras maestras como *El nacimiento de una nación* de D. W. Griffith, hasta el cine actual afroamericano con realizadores de la talla de Spike Lee, John Singleton, Van Peebles, etc., sin dejar en el camino otras producciones como *Matar a un ruiseñor*, *Arde Mississippi* o *Gran Canyon*.

La imagen manipulada del “otro” en el cine norteamericano.

El nacimiento de una nación (1915), obra magistral de David Wark Griffith, suele presentarse como ejemplo de racismo al presentar una imagen del negro como ser depravado, violento y lascivo, imagen que daría lugar a un estereotipo repetido hasta la saciedad. Esta película es también una muestra de las ideas racistas de Griffith y de una parte considerable de la sociedad de su época. Según el crítico norteamericano Donald Bogle es la película más

difamatoria y antinegra jamás realizada ya que “Griffith parece estar diciéndonos que las cosas estaban en orden solamente cuando los blancos tenían el poder y cuando se mantenía a los negros americanos en su sitio”².

Griffith nos presenta a una familia de Carolina del Sur, los Cameron, propietarios de una plantación de algodón que, junto a sus esclavos, mantienen una vida idílica. Sin embargo, la Guerra Civil acabará con todo ello y la llegada de negros del Norte corromperá a los esclavos que al sentirse libres darán rienda suelta a todo el sadismo y bestialidad inherente a su raza, hasta entonces, mantenido a raya por el viejo sistema esclavista. Con la caída de las leyes crece la revuelta y los negros cometerán todo tipo de desmanes llegando incluso a violar a la hija pequeña de los Cameron que recurre al suicidio como forma de evitar la ofensa. Como solución a tales desmanes hace su aparición el grupo del “imperio invisible”, hombres (blancos) ocultos bajo sábanas y capas blancas que hacen frente a los rebeldes y se presentan como defensores de la virtud de la mujer blanca, del honor y la gloria del pasado.

El final de la película es un impresionante ejercicio de propaganda y su impacto quedó perfectamente reflejado en las crónicas de la época que narran como los asistentes a la proyección aplaudían frenéticamente a los héroes blancos mientras silbaban y abucheaban a los negros. *El nacimiento de una nación* marcó toda una época del cine, pero también tuvo lamentables consecuencias en cuanto definió toda una serie de personajes que seguirían estando presentes en el mundo del cine durante décadas.

Algo similar sucederá en el cine norteamericano con los indios, representados como bestias salvajes a las que hay que eliminar por el bien de la civilización. Pero no sólo el cine estadounidense presenta este tipo de imágenes deformadas del “otro”. También los ingleses en las numerosas películas realizadas sobre la colonización tienden a representarse como casta superior, dedicados a los nobles oficios de la administración o el ejército, educados en Oxford o Cambridge y con actitud paternalista ante las masas indias y negras colonizadas.

Está claro, que aún queda pendiente una sólida denuncia de este cine y una profunda reflexión sobre las consecuencias que este tratamiento estereotipado y marginador de las minorías ha tenido en la sociedad actual. Es preciso concienciar al espectador de la manipulación a la que se le somete y para ello podemos contar con la propia revisión a que se está sometiendo el pasado en el universo cinematográfico condenando etapas de la historia como el período esclavista (*Amistad*, 1997) o los acontecimientos racistas de los años 60 en películas como *Arde Mississippi* (1988) de Alan Parker.

Esta última producción se centra en la investigación de la desaparición de tres jóvenes, dos blancos y un negro, por miembros del KKK en Mississippi. La película es un muestrario

del racismo de la época con una población negra que no ha conquistado aún los más elementales derechos ciudadanos, entre otros, el derecho al voto. Los tres jóvenes serán asesinados en un momento de fuerte enfrentamiento social en EE.UU. a consecuencia de las continuas revueltas a favor de los derechos civiles, las cuales alcanzarán su máximo apogeo en los 60, modificando completamente la relación entre blancos y negros.

En este contexto, una organización estudiantil interracial, la SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), cuyos miembros fueron denominados “activistas de la libertad”, lograría reunir en un solo proyecto todas las energías rebeldes y volcaría todos sus esfuerzos en lograr la inscripción en el censo de la población negra y su conversión en fuerza con trascendencia política. El SNCC llamaría en su apoyo a activistas de todos los Estados Unidos y cientos de jóvenes acudieron a aquella llamada, entre ellos los tres jóvenes cuya desaparición y posterior asesinato es objeto de investigación en *Arde Mississippi*.

En el plano teórico, la representación en el cine de la negritud ha sido objeto de interesantes análisis por parte de numerosos intelectuales afroamericanos como Bogle o Melvin van Peebles. En dichos estudios se señala como al principio se les negó la posibilidad de representarse a sí mismos, siendo los propios blancos los que encarnaban sus papeles con la cara tiznada, tal y como ocurre en la adaptación de *La cabaña del tío Tom* (1903) de Edwin S. Porter. En posteriores producciones los papeles reservados a actores negros serían los de criados, cómicos, bestias brutales o personajes temblorosos y estúpidos que carecían de criterio propio y frecuentemente respondían con un sí a las demandas de sus amos. En definitiva, toda una serie de características que ilustraban la inferioridad de los negros y que les obligaban a combatir la imagen que el hombre blanco tenía de ellos, “imagen a la que el hombre blanco se aferra para no verse obligado a corregir la suya propia”³.

Quizá una de las pocas excepciones en esta primera época cinematográfica respecto a la representación de los estereotipos antes citados la constituya la película *Casablanca* (1942), en la que Dooley Wilson interpreta magistralmente a Sam, el pianista negro del Café de Rick, mezcla de amigo y sirviente que obedece fielmente los requerimientos de Rick (Humphrey Bogart).

Exceptuando casos como el de *Casablanca*, lo cierto es que el cine enseñaba a la población negra la vergüenza de ser negro, mostrándoles una imagen despreciable que el hombre blanco había generado y que interiorizaron tan fuertemente, que el primer cine rodado por negros y protagonizado ya por actores negros “no imbéciles”, recurrió a la presentación del héroe con una piel más blanca que la de los malos. Películas como *Asesinato en la Avenida Lenox*, *Moon over Harlem* o *Chicago after Dark*, son tan sólo algunos ejemplos que

reflejan a la perfección el proceso de colonización mental de la población negra y que, según Adolfo Colombres, no tiene otra finalidad que la de dominar a ese pueblo, para lo cual “se falsifica tanto su palabra como su imagen, y se le obliga luego a consumir hasta el hartazgo esas palabras e imágenes falsificadas. Nunca (o muy rara vez) el oprimido habla: se habla por él. La imagen es tratada con exotismo, y para eso se le descontextualiza, se eliminan las referencias necesarias. Se subrayan los aspectos que sirven para dar cuenta de su “primitivismo” y de sus condiciones (en el mejor de los casos) de buen salvaje”⁴.

Parecida situación a la que refleja el cine de los años 40 podemos encontrar en la televisión de esa misma década en la que los negros no tendrán cabida. Tendremos que esperar hasta los 50 y 60 para que el negro entre en escena con una imagen renovada y, por que no, nuevamente manipulada. Esta nueva imagen representa a un negro elegante, de gran sonrisa, con voz melodiosa y gran talento musical, un negro que no incomoda a los blancos y que podía ser motivo de orgullo para los negros. El mejor reflejo de esta nueva imagen en la televisión será Nat King Cole, mientras que en el cine será Sidney Poitier quien la representará a la perfección.

Poitier encarnará durante muchos años al negro educado e inteligente, hablando un inglés perfecto, elegantemente vestido y con unas maneras exquisitas en la mesa. Es, en definitiva, un negro que se comporta “como un blanco” (*Adivina quién viene esta noche*, 1967).

Pero antes de la aparición de Poitier aún tenemos que hablar de una película que hoy sigue siendo objeto de polémica dadas sus interpretaciones contradictorias. Nos referimos a *Matar a un ruiseñor* (1962), realizada por Robert Mulligan dentro de la gran ola de revisión histórica y de crítica al racismo sureño al presentarnos de forma descarnada la violencia ejercida contra los negros por la población blanca, así como la incapacidad de la justicia para enfrentarse a los hechos. El estreno de la película coincide en el tiempo con el movimiento pro derechos civiles, lo que convirtió a su actor protagonista, Gregory Peck (galardonado con el Oscar al mejor actor), en la conciencia cívica de la población blanca. Por su parte, la novela de Harper Lee en que está basada la película se convirtió en libro de culto en Estados Unidos en donde se vendieron 6 millones de ejemplares, fue traducida a numerosos idiomas, galardonada con el premio Pulitzer en 1961 y su lectura declarada obligatoria en centros de enseñanza y universidades.

Cuarenta años después de su estreno *Matar a un ruiseñor* sigue siendo objeto de polémica en la sociedad estadounidense⁵. Por un lado, los conservadores denuncian que hace un retrato prejuicioso e inadecuado del racismo sureño, y algunas escuelas han llegado a

censurar la novela acusándola de poseer un contenido sexual inadecuado. Por otro lado, el movimiento multicultural afirma que es vergonzoso que se presente al abogado encarnado por Gregory Peck como un modelo de antirracista, cuando lo que encarna es el liberalismo más conservador al interpretar la opresión racial como un asunto moral, individual, sin que sea posible adivinar las causas sociales, políticas y económicas que tejen tal desigualdad. Es decir, que a pesar de la encarnizada defensa que hace del negro acusado de asesinato, el abogado es parte del racismo y hace muy poco por combatirlo.

**Formas diferentes de realizar cine “de negros” y “para negros”:
Van Peebles, Spike Lee y John Singleton.**

En la década de los 70, Melvin van Peebles conseguirá introducir con su película *Sweet Sweetback's Baadass Song* (1971) un nuevo estilo que galvanizará las audiencias jóvenes hambrientas de personajes rebeldes al ofrecerles justo el personaje que demandaba la población negra del momento. Van Peebles, productor y director, encarnará también a Sweetback, un personaje muy distinto a los encarnados por Poitier ya que el suyo será un negro maleducado que responde a la violencia con más violencia, triunfando sobre los corruptos blancos y haciendo gala de una sexualidad descarnada. Tal será la identificación del público negro con su personaje que hasta la dirección de los Panteras Negras recomendaría a sus militantes la asistencia a las salas de proyección para disfrutar del nuevo héroe y sus hazañas.

Con Sweetback, Van Peebles supo captar el clima de orgullo y afirmación negra que se extendía por los guetos de las grandes ciudades estadounidenses al presentar a un héroe popular, rebelde y sin cortapisas a la hora de salirse de los márgenes legales, si bien contribuyó como ningún otro a popularizar la imagen del chulo y el desprecio por la mujer negra a la que presenta poco menos que como una prostituta. A pesar de eso, el personaje de Van Peebles obtendría tal éxito de taquilla que su personaje daría lugar a toda una serie de secuelas, generando una “nueva caricatura de la negritud muy vinculada a la irresponsabilidad y al machismo”⁶. Todas esas producciones escritas, producidas e interpretadas por gente de raza negra serían conocidas por el término Blaxploitation, entre cuyos films más significativos se encuentran la saga de *Shaft* y *Superfly*, dirigidas por Gordon Parks, Sr. la primera y por su hijo la segunda. Este género también contó con algunas estrellas en el plano interpretativo, como es el caso de Richard Roundtree y la exuberante Pam Grier, que alcanzó enorme éxito con *Coffy*, sin olvidar a actores como Ron O’Neal o Antonio Vargas.

Pero será a finales de los 80 cuando asistimos a la presentación en sociedad de una nueva generación de realizadores pertenecientes a la minoría afroamericana que realizará un cine fiel reflejo de los problemas a los que se enfrenta esta comunidad. A esa generación pertenecen jóvenes realizadores como Bill Duke, Reginald Hudlin, Spike Lee o John Singleton.

La labor e importancia de estos dos últimos en el cine hecho “por negros” y “para negros” está fuera de toda duda. Así, Singleton realizará películas como *Los chicos del barrio* (1991), *Justicia poética* (1993), *Semillas de Rencor* (1994) y *Rosewood* (1997) en las que trata sobre los problemas de los jóvenes negros que crecen en los barrios marginales de las grandes ciudades y cuyas vidas están dominadas por dinámicas de carácter racial o acosadas por los problemas derivados de las drogas, el crimen o la violencia. Su aportación, en cambio, no contribuirá a mejorar la imagen de la mujer negra, que seguirá sin recibir un tratamiento adecuado y jugarán roles meramente secundarios. Sin embargo, y frente a realizadores anteriores como Melvin Van Peebles quien continuamente insistía en sus películas en la denuncia de la colonización de las conciencias de la población negra acostumbrada a verse reflejada en el cine de forma humillante, marginal, servil, impotente y animal, Singleton y, sobre todo, Spike Lee, proporcionarán a esta población un nuevo sistema de identidad y orgullo.

Los chicos del barrio, con la que Singleton se convertirá en el primer realizador negro en ser nominado para el Oscar al Mejor Director, es fiel indicador de lo que supondría la era Reagan-Bush para los sectores populares. Desde el comienzo el director introduce al espectador en un mundo de violencia donde pocas esperanzas parecen existir y donde ni los cadáveres asustan a los niños. Singleton realiza una denuncia constante de aquellos aspectos que, según él, contribuyen a la destrucción de la comunidad negra. Dejando aparte las señas de identidad juveniles manifestadas en la música rap o las ropas, destaca su visión ácida de las actitudes de camaradería que no llevan a ninguna parte. Y también del lenguaje, el lenguaje fuerte, cargado de referencias sexuales y donde las mujeres constantemente son denominadas como putas.

Junto a Jon Singleton, Shelton Jackson Lee, más conocido como Spike Lee, será el principal realizador de lo que ha venido a denominarse “cine de negros” y se convertirá en la conciencia filmica de la población afroamericana de los Estados Unidos. A pesar de nacer en Atlanta, Georgia, toda su juventud transcurrirá en las calles de Brooklyn y pronto llamará la atención de la crítica cinematográfica internacional con películas como *Barbería de Joe: cortamos cabezas* (1982) y *She's gotta have it* (1986). En 1988 estrenará el musical *Escuela*

de baile en el que narra la confrontación entre los estudiantes y los administradores del Morehouse College de Atlanta, institución en la que Lee estudió durante su adolescencia. Más impactante y de mayor éxito sería su siguiente trabajo, *Haz lo que debas* (1989), película de culto en la que refleja a la comunidad negra del barrio de Brooklyn, en contacto con otras minorías y clases sociales, mostrando la hostilidad que cruza la escena norteamericana.

Haz lo que debas ha sido objeto de una apasionada polémica al recaer sobre ella la acusación de ser una manifiesta incitación a la violencia, mientras que para otros es expresión nítida del pensamiento breschtiano y no faltan quienes le atribuyen una significación postmoderna.

Respecto a la acusación de incitar a la violencia el propio Spike Lee comentaba en la presentación de su película lo importante que era “mostrar la interacción entre las razas y las culturas (...). Pretender que todos los americanos son iguales, cualquiera que sea el color de su piel, es pura y simplemente una mentira. Una enorme mentira. Eso siempre ha sido falso y yo –afirma Lee- quería que el público sintiese ese horror que ocurre al final del film. Si uno no habla de los problemas del racismo, la situación sólo empeorará”. En cuanto a la interpretación breschtiana, Lee ilustra lo que es “correcto” para un grupo oprimido: los negros de una barriada de Brooklyn. Por otra parte, y respecto a la segunda interpretación, *Haz lo que debas* es una obra postmoderna puesto que uno de los centros de atención de la película son las señas de identidad de la comunidad en ella reflejada: las formas de vestir, sus colores, la música, las maneras de andar, los enfrentamientos con otros grupos étnicos, las relaciones familiares,... todo es utilizado para mostrar un mundo de significados que afirman el orgullo de la diferencia y la dificultad de unidades superiores.

Lo cierto es que, polémica aparte, *Haz lo que debas* es una obra de muchísimo interés ya que presenta de forma novedosa a la comunidad negra. Además, la experiencia de Spike Lee en el campo de los videos musicales le sirve para introducir una estética basada en los diálogos breves y cortantes y en el ritmo musical. Por otra parte, su importancia resulta mayor si tenemos en cuenta que, tras ella, se produjo el auténtico relanzamiento de los realizadores negros en Hollywood con películas como *House Party* (1990), la anteriormente citada *Los chicos del barrio* (1991), *New Jack City* (1991), *Menace II Society* (1993) y *Friday* (1995).

Tras este primer éxito y fiel a su estilo siempre vanguardista y polémico, Lee se introduce con *Cuanto más, ¡mejor!* (1990) en el mundo del jazz, un tema habitualmente tratado por directores blancos y que le sirve para rendir homenaje a John Coltrane, mientras que en *Fiebre Salvaje* (1991) aborda las relaciones de un arquitecto negro y su secretaria blanca y los conflictos que tal relación genera en sus grupos de procedencia.

Su siguiente proyecto, sin duda el más ambicioso, surge como respuesta a los que le tachan de racista y así glosa en casi tres horas y media de metraje la figura del líder radical negro *Malcolm X* (1992) y su sueño de construir un estado negro homogéneo e independiente aunque para ello fuera necesario el recurso a la violencia como modo de autodefensa del marginado. A pesar de la calidad del filme y del buen trabajo de su actor protagonista, Denzel Washington, la película fue un sonoro fracaso de taquilla, si bien contribuyó a la popularización del personaje y lo convirtió en un icono que ocupó la primera plana de actualidad en aquel año.

En colaboración con sus hermanos escribe y dirige en 1994 *Crooklyn*, historia de una familia de Brooklyn y de su vida veraniega en los años 70. Un año más tarde presenta *Camellos*, durísimo alegato contra el mundo de la delincuencia y las drogas, y con la que responde a los críticos que le acusan de presentar una comunidad negra embellecida: “Hay prostitutas, traficantes y consumidores de crack negros, pero esto no quiere decir que los negros sean eso. Quiero mostrar que sólo tenemos una vida, y es preciosa. Por este motivo mis películas son expresamente tan reales. Si bien enseño el agujero que deja una bala en el cuerpo humano, pensemos que el efecto que produce es mucho más importante aún. En cambio, en los films de Schwarzenegger, la muerte aparece como una viñeta cómica y la gente ríe. La visión de la muerte en *Camellos* no hace reír”.

En 1997 presenta una de sus mejores películas, *Get on the bus*, una road movie que transcurre entre Los Angeles y Washington y en la que, durante dos horas, comparten viaje 20 hombres de distinta condición que viajan a la capital norteamericana para asistir a la marcha por la igualdad de derechos⁷ convocada por el predicador musulmán Louis Farrakhan.

En su última película, *El verano de Sam* (1999), vuelve a realizar una prodigiosa reconstrucción de la memoria colectiva de la población afroamericana narrando los acontecimientos vividos en la ciudad de Nueva York durante el caluroso verano de 1977, en el que un perturbado, David Berkowitz, asesinó a seis personas e hirió a otras siete aconsejado, según sus cartas al periódico *The Daily News*, por el perro de su vecino.

Spike Lee siempre ha hecho gala de un cine comprometido y controvertido, sin importarle la sensación de incomodidad que sus películas puedan causar entre la población blanca y sin amilanarse ante aquellos que le acusan de hacer un cine excesivamente militante para negros. En las antípodas de un Sydney Poitier que encarnó un modelo de integración en los años 50 y 60, Spike Lee presenta el punto de vista de la minoría negra de los Estados Unidos y afirma las formas de hablar, vestir, andar, sus músicas, sus relaciones familiares, su

filosofía de la vida, al modo de un estudio etnográfico y en abierta oposición a todo lo que hasta nosotros había llegado antes como representación del negro americano.

Las “otras minorías” y su reflejo cinematográfico.

Las décadas de los 60 y 70 y las reivindicaciones por la igualdad que llevaron parejas supusieron un duro golpe para las ideologías y tendencias basadas en la superioridad racial de los blancos, a pesar de que ideólogos como Herrnstein y Murray⁸ sigan manteniendo la extinta teoría de la supremacía del hombre blanco. Según estos autores, “los pobres son pobres porque son tontos”. La obra, cargada de cifras y gráficos, pretende demostrar que en los ciudadanos pobres hay falta de dinero y falta de inteligencia. El éxito de los blancos o el gran ascenso experimentado por chinos y coreanos se debe a un coeficiente superior a 100; mientras, el paro en la población negra, su hacinamiento en barrios deteriorados y su elevada presencia en las cárceles, se explica por un coeficiente medio de 85 puntos.

A pesar de planteamientos retrógrados como los postulados por estos autores, en la actualidad asistimos al nacimiento de un nuevo tipo de racismo que ya no depende tanto de la raza o de los estereotipos, sino que se centra en aspectos sociales y culturales.

Las teorías y discursos racistas han ido evolucionando y el cine ha sido fiel reflejo de dicha evolución. Hoy en día se sigue haciendo ostentación del desprecio a personas y grupos con muy distintos argumentos, si bien, el principal ámbito en el que se presenta el racismo actual es en relación a la inmigración y a la pobreza.

Para la sociedad “civilizada”, no sólo la norteamericana sino también la europea, y sobre todo la española, los inmigrantes se presentan como un peligro para la estabilidad del sistema y en torno a ellos se crea una dinámica de desprecio que, en ocasiones, conlleva la ausencia de derechos y la marginación más absoluta, confinando al inmigrante a espacios clandestinos y negándole la sociedad receptora sus propias señas de identidad, otra de las características principales del racismo moderno.

Fiel reflejo de esta tendencia son dos películas como *My Family* (1995) y *El Norte* (1983). En la primera se hace una valiente defensa de un mundo plural y mestizo, mientras que la segunda, junto a la explicación de las causas de la emigración, presenta a dos hermanos guatemaltecos enfrentados a una vida de clandestinidad en la que todo les es negado, incluso el derecho a la propia lengua o al propio nombre.

Por una visión plural de la realidad aboga una película como *Lone Star* (1995) en la que se plantea de fondo un debate en el que está contenida la disputa sobre la identidad y la homogeneización cultural, diversidad y cohesión social, sin duda temas centrales del

movimiento intercultural que está influenciando las nuevas corrientes filosóficas, jurídicas, políticas y educativas.

Frente a la intolerancia del cine norteamericano, encontramos también ejemplos de cine en el que las víctimas parecen ser los blancos. *Gran Canyon* (1991) de Lawrence Kasdan parece culpabilizar a las verdaderas víctimas y para ello esconde las verdaderas causas de la pobreza moderna y las derivaciones violentas de una sociedad compartimentada y excluyente.

La crítica especializada celebró a Kasdan por realizar “otro cine”, alejado de la violencia gratuita o la sexualidad desbordante y por situar en primer plano de su trabajo la vida cotidiana de la gente, interpretada además en clave amable y con un transfondo de crítica a un mundo en crisis de valores. Según Lamet, “su film es un clarinazo desde la cotidianeidad contra una vida falsa y una sociedad estructuralmente aberrante, que, por desgracia, se admite ya con toda la naturalidad del mundo”⁹.

Sin embargo, en Estados Unidos se han realizado lecturas críticas del film al que acusan de inspiración New Age, buena voluntad liberal o simple pastoralismo. Por ejemplo, Henry A. Giroux ha destacado la existencia desde la época Reagan de una nueva codificación de significados raciales para movilizar los miedos de la población blanca a la que se ajustaría *Gran Canyon* pues “los principales personajes blancos de la película de Kasdan quieren ejercitar su buena conciencia, retener sus bienes inmobiliarios y, además, poder hacer footing sin que los asalten. Su racismo es más sutil, limpio y New Age”¹⁰.

Las críticas a la propuesta de Kasdan ponen el acento en los nuevos enfoques racistas, ya que si en el pasado la respuesta a la desigualdad racial era pretender que no existía, la reacción actual es representarla sin cambiar las circunstancias sociales, económicas o políticas que las generan, de tal forma que los blancos se presentan como víctimas de la actual situación y única garantía para evitar la destrucción y el caos: “... los negros se equiparan con la anarquía, mientras los blancos se ven como dechados de racionalidad, compasión y estabilidad”¹¹.

Por último, un claro ejemplo de racismo entre minorías lo encontramos en *Mississippi Masala* (1992), realizada por Mira Nair, quien presenta a una familia india, procedente de Uganda y víctima del rechazo racial, que en su proceso de adaptación a la nueva sociedad se opone a las relaciones de su hija con un joven negro. Al plantear la acción en el seno de una comunidad india, Nair universaliza el problema del racismo alejándolo de la idea de que sólo es un problema que afecta a negros y blancos y del que están lejos otros pueblos y culturas.

Conclusión

La representación del “otro” en el cine norteamericano ha sufrido una radical evolución desde los orígenes del séptimo arte hasta la actualidad. Bien es cierto que dicha transformación ha venido marcada por la propia evolución social y la imposición de normas y leyes cuyo principal objetivo es evitar la discriminación racial.

A pesar de ello, la situación social sigue siendo realmente alarmante y los conflictos étnicos en Estados Unidos siguen estando a la orden del día. Sin embargo, y al menos en cuanto al cine se refiere, el papel desempeñado por las minorías, en especial los afroamericanos, dista mucho del que desempeñaron en las primeras producciones cinematográficas, en las que incluso tuvieron dificultades para desempeñar papeles de “negros”. Entonces eran blancos con la cara tiznada los que representaban esos papeles. Unos años después conseguirían “subir en el escalafón” para interpretar papeles de criados, holgazanes, cómicos, asesinos o estúpidos que no hacían sino dar la razón a aquellas ideologías que postulaban la inferioridad de la raza negra.

Durante casi siete décadas, desde 1903 –*La cabaña del tío Tom*- a 1967 –*Adivina quien viene esta noche*-, la minoría negra tendría que asumir su papel de segundón maltratado y prescindible en toda producción. Es entonces cuando surge el cine “de” negros y “para” negros, con realizadores como Melvin Van Peebles, Bill Duke, Reginald Hudlin, John Singleton o Spike Lee, cada uno de ellos con un peculiar punto de vista sobre la relación hombre blanco-hombre negro. Así el protagonismo asumido oscila entre los papeles groseros, violentos y tremendamente eróticos de Van Peebles a los personajes orgullosos de ser negros y con fuerte personalidad de Spike Lee o John Singleton.

Junto a la minoría afroamericana, también han seguido similar evolución los papeles desempeñados por los integrantes de otras etnias como hispanos, indios, orientales, árabes, etc. Ellos han sido testigos de cómo los discursos racistas han ido cambiando de envoltorio, si bien continúan haciendo ostentación del desprecio a personas y grupos con argumentos muy diversos y que, en la actualidad, ponen mayor énfasis en el rechazo a la inmigración y a la pobreza. Estas nuevas vestimentas del racismo están provocando la aparición de un nuevo género cinematográfico: el cine hecho *por el otro* y *para los otros*.

Notas

- ¹ CASTIELLO, C.: *Huevos de serpiente: racismo y xenofobia en el cine*. Talasa, Madrid, 2001. Pág. 9
- ² BOGLE, D.: *Toms, conos, mulatotes, mammies and bucks. An interpretative history of blacks in American films*. Roundhouse, Oxford, 1994. Pág. 10.
- ³ CASTIELLO, C.: *Op. Cit.*, Pág. 11.
- ⁴ COLOMBRES, A.: “El cine y los medios audiovisuales: hacia una nueva oralidad de los pueblo indígenas”, en *Voces y Culturas*. Núm. 13, 1998. Págs. 33-44.
- ⁵ CRESPIÑO, J.: “The strange career of Atticus Finch” en *Southern Cultures*, Vol. 6, Núm. 2. 2000. Págs. 9-29.
- ⁶ CASTIELLO, C.: *Op. Cit.*, Pág. 13.
- ⁷ La marcha convocó a más de un millón de personas en 1995, si bien las mujeres no asistieron a la misma.
- ⁸ HERRNSTEIN y MURRAY, G.: *The bell curve: intelligence and class structure in American life*. The Free Press, New York, 1994.
- ⁹ LAMET, P. M.: *Cine para leer*. Editorial Mensajero, Bilbao, 1992.
- ¹⁰ GIROUX, H. A.: *Placeres inquietantes*. Paidós, Barcelona, 1996. Pág. 131.
- ¹¹ GIROUX, H. A.: *Op. Cit.* Pág. 139.

Bibliografía

- BALLÓ, J. y PÉREZ, X.: *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- BOGLE, D.: *Toms, conos, mulatotes, mammies and bucks. An interpretative history of blacks in American films*. Roundhouse, Oxford, 1994.
- CASTIELLO, C.: *Huevos de serpiente: racismo y xenofobia en el cine*. Talasa, Madrid, 2001.
- COLOMBRES, A.: “El cine y los medios audiovisuales: hacia una nueva oralidad de los pueblos indígenas”, en *Voces y culturas*. Número 13. 1998. Págs. 33-44.
- CRESPIÑO, J.: “The strange career of Atticus Finch”, en *Southern Cultures*, Vol. 6, Número 2. 2000. Págs. 9-29.
- ELENA, A.: *Los cines periféricos*. Paidós, Barcelona, 1999.
- GIROUX, H. A.: *Placeres inquietantes*. Paidós, Barcelona, 1996.
- GURPEGUI VIDAL, J.: *El relato de la desigualdad: estereotipo racial y discurso cinematográfico*. Tierra, Zaragoza, 2000.
- HERRNSTEIN y MURRAY, G.: *The bell curve: intelligence and class structure in American life*. The Free Press, Nueva York, 1994.
- LAMET, P. M.: *Cine para leer*. Editorial Mensajero, Bilbao, 1992.
- MILLÁN AGUDO, F. J.: *Convivencia y racismos*. Servicio Aragonés de Salud, Zaragoza, 2002.
- SHOHAT, E. y STAM, R.: *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. Routledge, New York, 1997.