

CONVIVENCIA Y RACISMOS

Francisco J. Millán Agudo



Colección

Cuadernos Monográficos



Volumen 7

CONVIVENCIA Y RACISMOS

Cuadernos Monográficos





Hardball, con Keanu Reeves.

CONVIVENCIA Y RACISMOS

Francisco J. Millán Agudo

Colección
Cuadernos Monográficos



Volumen 7

 **GOBIERNO
DE ARAGON**

Convivencia y racismos

Volumen 7 - Colección de Cuadernos Monográficos *Cine y Salud*

Programa Cine y Salud

Diseñado por el Servicio Aragonés de Salud del Gobierno de Aragón
Con la colaboración de la Dirección General de Renovación Pedagógica

Coordinadores educación para la salud

Javier Gallego
Cristina Granizo

Coordinador educación al cine

Carlos Gurpegui

1ª edición, septiembre de 2002

Se permite la reproducción total o parcial del contenido de esta publicación sin expreso consentimiento del titular del copyright, siempre que dicha reproducción se realice con fines educativos y no comerciales. Archivo fotografías, copyright sus productoras.

© Francisco Javier Millán Agudo 2002

© de todas las ediciones

Servicio Aragonés de Salud - Gobierno de Aragón
Ramón y Cajal 68 - 50071 Zaragoza
Tel. 976 715 267 - Fax 976 715 281
E-mail: cuadernos@cineysalud.com
<http://www.cineysalud.com>

ISBN: 84-7753-958-8

Depósito legal: Z-2646-2002

Impreso en Gráficas Doble Color, S.L., Tiermas 2 - 50002 Zaragoza
Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos somos monos desnudos bajo la extraordinaria variedad de vestidos que hemos adoptado. No está de más que recordemos esto cuando empezamos a practicar nuestros juegos de formación de grupos propios, y cuando, bajo las tremendas presiones de la vida supertribal, empiezan a escapar a nuestro control y nos encontramos a punto de derramar la sangre de personas que, por debajo de la superficie, son exactamente igual a nosotros.

Desmond Morris

Todos los horrores del mundo vienen de la incapacidad para imaginar a los demás. Cortés asesinó a los aztecas a diestro y siniestro porque no era capaz de entender su mundo, de imaginarlo. Creo que en la vida diaria, personal, debemos hacer el esfuerzo de imaginar al otro.

Carlos Fuentes



Hable con ella, de Pedro Almodóvar.

PRÓLOGO

POR UN PROYECTO DE COMUNIDAD INTERCULTURAL

Un breve ejercicio de observación del mundo en el que a diario nos movemos, permite descubrir los profundos y rápidos cambios que se están operando en la sociedad actual. Estos cambios tienen claro impacto en la economía, la sociedad, las culturas y la organización territorial ya que contribuyen a que desaparezcan las barreras a la comunicación, se favorezcan los desplazamientos, el intercambio y la interacción entre los pueblos. Sin embargo, encierran en sí mismos una gran paradoja, ya que, pese a lo anterior, producen un incremento de las diferencias económicas y sociales al limitar la capacidad de acceso de muchas personas a los grandes avances tecnológicos.

Una consecuencia del proceso de globalización es que las diferentes culturas interactúan ahora mucho más rápida e intensamente que lo hacían en el pasado y tienden a convertir las ciudades y pueblos en sociedades cosmopolitas y espacios de convivencia.

La historia nos brinda una oportunidad para **compartir la cultura**, lo que Michael Naumann *consideró la más bella forma de ejercicio de libertad política en una sociedad democrática* y por ello, la cultura tiene algo que une a las personas más allá de las fronteras. La cultura de una determinada sociedad es un todo compuesto por conductas aprendidas y formas de interpretación y significación de la realidad pero con dos características esenciales, su heterogeneidad y su dinamicidad. Todas las culturas reúnen bagages complejos fruto de una variabilidad interna pero también de una interacción constante y ahí radican algunos desafíos que se nos van a presentar en un futuro muy próximo.

Aragón, al igual que otras muchas zonas, está viviendo cambios sociodemográficos motivados en gran parte por la inmigración. Nuevos ciudadanos han elegido este territorio para vivir y crecer haciendo de las ciudades, calles, parques o escuelas lugares de convivencia e intercambio. La diversidad cultural es positiva y enriquecedora porque propicia el intercambio de relaciones humanas y posibilita nuevas síntesis y mezclas.

Todo pluralismo cultural supone lucha contra el racismo y la discriminación en defensa de la convivencia intercultural. La diferencia entre la multiculturalidad e interculturalidad radica en que la interculturalidad supone interacción, intercambio y participación. Es un paso más allá del respeto a las diferencias y divergencias para aprovechar las convergencias y puntos comunes. Tiene su base en la aceptación y el respeto de los derechos humanos, los valores éticos compartidos, las normas de convivencia ya legitimadas y aceptadas y los intereses comunes. Ser conscientes de que existen esas convergencias, intereses comunes o valores compartidos facilitará la construcción de un espacio de confianza y cooperación tanto para la aceptación de las diferencias como para la prevención, regulación y resolución de los conflictos interétnicos.

Educar en la interculturalidad implica el enriquecimiento que supone la presencia de formulas diversas para hacer frente a los desafíos y a los problemas. Aprender a convivir y aprender a ser son dos de los cuatro pilares de la educación citados en el informe Delors, que adquieren especial significado y relieve en este contexto de creciente complejidad cultural. La pedagogía intercultural propone la superación del etnocentrismo a través de una renuncia a la seguridad de que la cultura propia es la única forma posible de ver y comprender el mundo. Profundizar en la escuela sobre la diversidad cultural obliga también a descubrir y recuperar los componentes de la propia cultura y facilita los procesos de defragmentación y reconstrucción de la identidad social. El sistema educativo constituye un escenario más de negociación y diálogo que es esencial en la adquisición de nuevas actitudes, control de conflictos de identidad o de sentimientos de exclusión social por razones étnicas o culturales.

El centro educativo ha de ser un lugar de encuentro y convivencia intercultural para facilitar la inclusión de todos los sectores etnoculturalmente diferenciados superando cualquier elemento de exclusión, discriminación o segregación; fomentar la participación activa de todos los actores implicados y garantizar la equidad.

Siguiendo a Fernando Savater, *"una cultura es tanto mejor cuanto más capaz de asumir lenguas, tradiciones y respuestas diferentes a los innumerables problemas de la vida en comunidad. La cultura que incluye es superior en civilización a la que excluye; la cultura que respeta y comprende parece más elevada que la que viola, mutila y siente hostilidad ante lo diferente; la cultura en la que conviven formas plurales de amar, razonar o cantar tiene primacía sobre la que se atrinchera en lo unánime y confunde la armonía con la uniformidad"*.

Por todo lo anterior, en Aragón apostamos por un proyecto de comunidad intercultural donde se armonice lo diverso y respete la diferencia, y se trabaje por una sociedad humanística, creativa, cosmopolita y hospitalaria. Y como no, donde la escuela contribuya a incorporar estos valores a la educación de los ciudadanos y las ciudadanas del futuro.

Mercedes Febrel

Servicio de análisis y atención a la inmigración
Gobierno de Aragón



Halle Berry, ganadora del Oscar a la Mejor Actriz 2002.

ÍNDICE

11	1.— Introducción.
21	2.— Su protagonismo en el cine.
35	3.— Sus centros de interés.
43	4.— Presencias en el cine del siglo XXI.
55	5.— Orientaciones y propuestas didácticas.
57	6.— Videografía y bibliografía.
59	7.— Anexo.

convoca:
coordinadora estatal
de inmigrantes con
y sin papeles

PAPELES PARA TOD@S

CONTRA LA LEY DE EXTRANJERÍA

REGULARIZACIÓN YA!

marzo
2001

15-17 > marcha hacia Madrid
18 > manifestación
Atocha-Colon. 12h
18-21 > acampada
21 > festival sala La Riviera

Cartel de una movilización contra de la Ley de Extranjería.

La gran movilidad geográfica de los seres humanos junto al incremento de los desequilibrios entre los territorios que habitan han sido dos de los principales fenómenos que han caracterizado el cambio de milenio. Todo el siglo XX estuvo marcado por los movimientos migratorios, que experimentaron un progresivo aumento hasta alcanzar a finales del periodo su mayor dimensión en toda la historia de la humanidad. Los modernos medios de comunicación y las tecnologías de la información han facilitado esos desplazamientos tanto físicos como culturales. Las barreras geográficas han caído con ellos, pero en cambio los muros sociales y los prejuicios hacia el foráneo o las comunidades de distinta etnia siguen levantadas, de forma parcial o total, con independencia de la nacionalidad o grupo étnico al que se pertenezca. No es más racista un blanco que un negro o un gitano, o más xenófobo un oriundo que un inmigrante.

La inmigración y el multiculturalismo que ésta conlleva no se han convertido en el mayor problema de nuestras sociedades, como se insiste en denominar el fenómeno desde los foros de opinión, sino en uno de sus mayores potenciales de desarrollo humano gracias a la riqueza que supone el mestizaje y la convivencia de diferentes culturas, algo que debería conducir a una mayor tolerancia, solidaridad y cooperación entre los pueblos. La historia de la humanidad así lo corrobora cuando el cruce de culturas consecuencia de las invasiones territoriales no ha culminado en el exterminio étnico o la destrucción de tradiciones. Buena prueba de ello fue la convivencia en la península Ibérica durante siglos de las comunidades cristiana, hebrea y árabe.

Convivir no es fácil. El ser humano está sometido como cualquier animal a un condicionante biológico de defensa de su territorio para preservar la especie. Pero su capacidad de raciocinio -cuando se produce, que no es frecuente- debería liberarlo de ese impulso de dominio territorial primigenio. Prevalen en él, en cambio, el instinto animal y las pulsiones filogenéticas que hacen ver en el "otro" un peligro para su bienestar, en lugar de vislumbrar las posibilidades de progreso que podría suponer la cooperación entre ambos. Esa apreciación está muy presente hoy día en España con la masiva incorporación de inmigrantes al mercado laboral. El flujo de trabajadores extranjeros es visto con recelos por la mayoría de los ciudadanos, preocupados por un posible giro económico que reduzca los niveles de empleo actuales. En EE UU, cuando el crack económico de 1929, miles de mexicanos que trabajaban en California como jornaleros agrícolas fueron deportados a México por la fuerza. Los detenían y los encerraban en vagones de trenes que no paraban hasta llegar a su destino en el país vecino.

¿Qué pasaría en España si sucediera lo mismo y se produjera un receso económico que obligara a prescindir de mano de obra? Probablemente ocurriría lo mismo, porque el discurso neoliberal que impera hoy día en el mundo occidental ve a los trabajadores como un recurso que se explota cuando hace falta y se prescinde de él cuando el ciclo económico empeora, en lugar de aceptar un recorte en los márgenes de beneficio. Un empeoramiento económico y un crecimiento de los índices de paro llevarían, como ya ha sucedido en otros ciclos de la historia, a prescindir de la mano de obra más vulnerable como es la de los inmigrantes, con el beneplácito y aquiescencia de toda la socie-

dad, que en situaciones de crisis defiende sus intereses. Es común entre los oriundos de un país aceptar que los extranjeros ocupen puestos de trabajo cuando éste existe en abundancia, porque ello contribuye a crear más riqueza que redundaría a la larga en beneficio de una mejora de la calidad de vida. Pero cuando escasea el empleo, el discurso se torna xenófobo. Es entonces cuando los extranjeros sobran porque no hacen falta y la mayoría de la sociedad pide que regresen a sus países de origen.

El animal humano defiende por tanto los intereses de su grupo tribal. Cuando necesita de la participación de otros miembros de fuera de su comunidad para prosperar, acude a ellos, pero no los integra, sino que los retiene como un recurso más hasta que dejan de ser necesarios. En cambio, el capital humano que representa la inmigración aporta beneficios desde que los trabajadores extranjeros se incorporan al mercado laboral, porque incrementan los ingresos de un sistema social cada día más afectada por el descenso poblacional y el incremento del número de pensionistas. Cuando se habla de extranjería, este argumento se olvida porque a nadie le interesa esgrimirlo. El incremento de los índices de delincuencia durante el año 2001 se asociaron en España con un aumento de la inmigración, mientras que desde las propias instituciones y los foros de opinión que lanzan esas ideas casi nada se dijo del lado positivo de la extranjería, como fue el saneamiento de las cuentas de la Seguridad Social. En provincias como Teruel, donde por cada pensionista hay sólo 1,7 trabajadores cotizantes, la mano de obra extranjera ha contribuido a equilibrar esos índices, ya que de las 895 nuevas altas que se produjeron en el sistema de la Seguridad Social durante 2001, el 82,3% fueron de inmigrantes. Este colectivo ocupa, además, los puestos de empleo más incómodos y que requieren un mayor esfuerzo en sectores como la hostelería, la construcción y la ganadería, motores de desarrollo en estos momentos para una provincia como Teruel que basa su futuro en el turismo y las industrias agroalimentarias. Algo similar ocurre en el resto del Estado, donde la hostelería, la industria del ocio y el sector de la limpieza no tendrían suficientes trabajadores de no ser por la inmigración.

Ante un discurso con tintes xenófobos como el que relaciona el incremento de la delincuencia en España con el del aumento de los extranjeros, debería anteponerse el de la inmigración como garante del mantenimiento de unos sistemas de protección social que habrían entrado en crisis a consecuencia del brusco descenso de la natalidad y del aumento de la esperanza de vida. ¿Cuántos jubilados con sentimientos xenófobos de rechazo hacia la población extranjera son conscientes de que sus pensiones se alimentan en buena medida de las aportaciones que los trabajadores inmigrantes hacen al sistema de la Seguridad Social? ¿Cuántos jóvenes con actitudes racistas entienden que sus estudios o el sistema sanitario lo están financiando también en parte los inmigrantes que pagan sus impuestos en España? ¿Acaso la sociedad es tan ignorante como para no tener en cuenta estos puntos de vista? La delincuencia ha crecido en España como lo ha hecho en todo el mundo como consecuencia de la globalización del planeta y de un aumento de las desigualdades sociales, tanto dentro de los países ricos, como entre éstos y los países pobres. La inmigración no es la causa de que haya más delitos, sino la víctima de los desequilibrios, ya que obliga a un éxodo continuo de personas desde el sur hacia el norte, o de los países pobres a los ricos, huyendo de la miseria económica y de la represión.

Qué es el racismo y cómo se manifiesta

El racismo supone el desprecio hacia otros grupos étnicos por el color de su piel, sus rasgos faciales o sus costumbres y tradiciones por considerarlas inferiores. Pero el racista no nace sino que se hace a partir de prejuicios que se apoyan en falsas creen-

cias basadas en tópicos. La xenofobia entraña el rechazo hacia el extranjero que procedente de fuera de nuestra comunidad se incorpora a ella y entra a formar parte de sus estructuras económicas, políticas y sociales. Ambas, racismo y xenofobia, están íntimamente unidas y tienen una base exclusivamente cultural (1). A lo largo de la historia, los grupos humanos más reaccionarios han aportado argumentos pseudocientíficos para intentar justificar el racismo. La xenofobia es una lacra más moderna puesto que va ligada a los movimientos migratorios masivos de los dos últimos siglos, y también ha contado con sus defensores amparándose en argumentos igual de inconsistentes que los racistas. En ambos casos prevalece el instinto irracional animal sobre la capacidad de razonamiento humano. En libertad, cualquier especie animal delimita su territorio e impide que éste sea invadido por otros ejemplares de su misma especie ajenos a su grupo para poder seguir manteniéndolo cohesionado. Desmond Morris asegura que si hay suficiente territorio no se producen matanzas entre los seres de la misma especie. En cambio, cuando el dominio territorial peligra, sí se produce ese exterminio, y el biólogo pone como ejemplo la difícil convivencia de ejemplares de una misma especie en los zos cuando el espacio de sus jaulas es pequeño, hasta el punto de ser capaces de matarse entre ellos mismos para imponer su hegemonía (2). La conducta del racista es idéntica, luego responde a una pérdida de la condición humana del individuo, que queda reducido así a la categoría de bestia irracional.

La historia de la humanidad está llena de exterminios en masa de unos grupos étnicos a manos de otros por el dominio de territorios. Se producen cuando la barbarie se impone a la razón, y sus protagonistas se alternan en los roles de víctimas y victimarios. Así ha sucedido durante el siglo XX entre los hutus y los tutsis en Ruanda y Burundi, y entre serbios y croatas en la antigua Yugoslavia. Detrás de las supuestas razones territoriales de estos genocidios se esconden prejuicios étnicos fundados en falsas creencias racistas que son alimentadas por las clases dirigentes para alcanzar sus objetivos políticos y económicos. El holocausto judío en la Alemania nazi perseguía la apropiación de las riquezas de esta comunidad, pero el genocidio alcanzó proporciones de paranoia colectiva debido a la propaganda del sistema, que hizo creer a la población civil que la presencia hebrea era un peligro para la supervivencia de los arios.

Lo mismo ocurrió en la América colonial española y en la formación de los Estados Unidos de Norteamérica. Los conquistadores españoles encontraron a su llegada al nuevo continente unos pueblos muy avanzados socialmente, aunque esa no era la imagen que interesaba divulgar para poder dominarlos. La historia posterior ha convertido a las civilizaciones precolombinas en tribus más atrasadas que las sociedades del Viejo Mundo que las sometieron, cuando poseían una riqueza de conocimientos científicos que se ignoraban por completo en la Europa belicosa y expansionista de la época.

En el caso de las colonias norteamericanas sucedió otro tanto de lo mismo, si bien la leyenda negra de la conquista española difundida de forma interesada por Inglaterra ha hecho prestar más atención al genocidio indígena perpetrado en la América hispana que al llevado a cabo en el norte del continente bajo la influencia anglosajona. Fue la conquista y colonización del continente americano la que indujo a su vez a la destrucción del África precolonial con el tráfico de esclavos. Desmond Morris argumenta que los prejuicios en torno a los negros tienen su origen en ese proceso de destrucción de las civilizaciones africanas a manos de los colonos blancos y el trasvase forzoso de su población al nuevo continente. Se apoya para ello en los testimonios escritos de los primeros viajeros que penetraron en el interior de África y quedaron asombrados de la grandeza de sus ciudades y de su organización social hace cuatro siglos:

“Tras los primeros viajeros, los contactos posteriores se convirtieron rápidamente en explotación comercial. Mientras los ‘salvajes’ eran atacados, saqueados, sojuzgados y

exportados, su civilización se desmoronaba. Los restos de su destrozado mundo empezaron a encajar en la imagen de una raza bárbara y desorganizada. Los informes eran ya más frecuentes y no dejaban lugar a duda respecto a la inferioridad de la civilización negroide. Se pasó convenientemente por alto el hecho de que esta inferioridad se debía inicialmente a la brutalidad y la codicia blanca. En su lugar, la conciencia encontró más cómodo aceptar la idea de que la piel negra (y las otras inferioridades físicas) representaban signos exteriores de inferioridades mentales. Todo fue entonces simple cuestión de argüir que la civilización era inferior porque los negros eran mentalmente inferiores, y no por otra razón. Si esto era así, entonces la explotación no implicaba degradación, porque la raza estaba ya inherentemente degradada. Al propagarse la 'prueba' de que los negros eran poco mejores que animales, la conciencia pudo descansar" (3).

El exterminio indígena cometido en los Estados Unidos se sigue justificando hoy día con argumentos racistas que muestran a los habitantes oriundos del norte del continente como pueblos retrasados que estaban en contra del progreso y amenazaban la supervivencia de los colonos. Los indios norteamericanos constituyen uno de los grupos étnicos sobre los que menos conocimiento se tiene porque se les ha negado el derecho a difundir su cultura. Una cultura sin igual, por cierto, cuyo modo de vida respetuoso con el entorno natural se pretende reivindicar ahora desde ese ecologismo *ligh* que ha sido reasimilado a su manera por el consumismo imperante. De una u otra forma, la mayoría de los presidentes de EE UU han justificado en sus mandatos el exterminio de los pueblos indígenas, cuya población ha quedado reducida a cifras insignificantes. Jared Diamond ha recopilado algunas opiniones vertidas sobre los indígenas por los presidentes de Norteamérica en sus alocuciones públicas, que con el paso del tiempo se fueron convirtiendo en prejuicios raciales hacia la población aborigen:

Thomas Jefferson (1801-1809): "Esa infortunada raza, a quien con tan arduo esfuerzo hemos intentado salvar y civilizar, ha justificado con su inesperada deserción y sus feroces barbaridades que se la extermine, y ahora aguarda nuestra decisión sobre su destino".

Andrew Jackson (1828-1836): "No poseen ni la inteligencia, ni la industria, ni las costumbres morales, ni el deseo de mejorar que son esenciales para cualquier cambio favorable de su condición. Establecidos entre una raza distinta y superior, y sin apreciar las causas de su inferioridad ni intentar controlarlas, deben necesariamente rendirse a la fuerza de las circunstancias y desaparecer sin tardanza".

Theodore Roosevelt (1901-1909): "El colono y el pionero, en el fondo, han tenido la justicia de su parte; este gran continente no podría haberse mantenido como una mera reserva de caza de los miserables salvajes" (4).

La verdadera razón del exterminio fue la apropiación de territorios, el espíritu de frontera de los colonos americanos amparado en un modelo precapitalista de explotación de la tierra y de los recursos naturales. La forma de vida indígena resultaba incompatible con el nuevo modelo hegemónico impuesto por los colonos, y por ello se consideró que aquellos no sólo eran innecesarios sino que representaban un obstáculo para el progreso y era preciso su exterminio. El historiador Howard Zinn lo resume de la siguiente manera en su interesante ensayo sobre la historia de los Estados Unidos:

"Y así, la 'mudanza' (en inglés *removal*, que a la vez quiere decir mudanza y eliminación) de los indios', como amablemente la han llamado, despejó el territorio entre los montes Apalaches y el Mississippi para que fuera ocupado por los blancos. Se despejó para sembrar algodón en el Sur y grano en el Norte, para la expansión, la inmigración, los canales, los ferrocarriles, las nuevas ciudades y para la construcción de un inmenso imperio continental que se extendería hasta el Océano Pacífico. El coste en vidas humanas no puede calcularse con exactitud, y en sufrimientos, ni siquiera de forma

aproximada. La mayoría de los libros de historia que se dan a los niños pasan de puntillas sobre esta época" (5).

La historia, en Estados Unidos y en Europa, adquiere un punto de vista etnocéntrico que ignora a las otras culturas que pueblan el planeta. Un fenómeno por otra parte que no es exclusivo de occidente. El ser humano se convierte así en el gran desconocido para sus congéneres, y surge de esta forma el racismo y la xenofobia cuando se producen los movimientos migratorios. El recelo hacia el "otro" se apoya en todas esas falsas creencias que el mundo moderno ha venido forjando desde el periodo colonial, hasta el punto de que hay quienes asumen convencidos que los negros, los gitanos, los árabes o los orientales son inferiores intelectualmente a los blancos. Y eso a pesar de que científicamente hoy está fuera de toda duda de que la especie humana tiene un origen común y por tanto es igual. Las diferencias sólo se deben a sus rasgos físicos y sus costumbres, aunque estas últimas son cada día menos por culpa de la globalización cultural, no porque la genética de las cinco subespecies humanas (caucasoide, mongoloide, negroide, australoide y capoide) que pueblan el planeta sea distinta.

Del prejuicio al genocidio en las sociedades modernas

Alberto Hidalgo ha establecido varios grados en la manifestación de los fenómenos del racismo y la xenofobia en las sociedades modernas:

Prejuicio.- Se manifiesta de forma explícita, o permanece de manera latente, entre los individuos de una misma comunidad al entrar en contacto con otros grupos étnicos.

Discriminación.- Puede estar amparada por las leyes del grupo dominante o ser de tipo fáctica.

Segregación racial.- Conlleva la marginación y exclusión de uno o varios grupos étnicos a los que se les niegan los mismos derechos que posee el grupo dominante.

Genocidio.- Supone la eliminación de las minorías marginadas con el único fin de exterminarlas (6).

El genocidio se sigue perpetrando en nuestro planeta, y no exclusivamente en el sur como nuestra mentalidad eurocéntrica se empeña en creer. Los conflictos históricos entre serbios y croatas, con sus eliminaciones en masa, se han apoyado en criterios racistas, pero las razas no existen como hemos visto. El conflicto de Afganistán dio a conocer al mundo las divisiones tribales que existían entre las distintas tribus que pueblan ese país y que se extienden por otros territorios de su entorno. ¿Es racismo lo que ha provocado esas disputas? ¿Y los enfrentamientos entre israelíes y palestinos son también de tipo racial? ¿Acaso los judíos o los árabes son razas diferentes que se distinguen genéticamente del resto de la subespecie caucasoide a la que pertenecen ambos? Ni los genocidios ni el *apartheid* en el caso de Sudáfrica se producen por cuestiones de raza. El racismo es la excusa intelectual aceptada por la mayoría de los miembros de la comunidad donde se genera para dominar territorios y recursos naturales. Hidalgo concluye por ello que "la violencia contra un grupo, aunque se catalogue y se justifique como violencia racial, es más, así pues, consecuencia de prejuicios negativos y estereotipos y no parece en principio que tenga un origen biológico, sino social" (7). Jared Diamond descarta igualmente los móviles raciales en sus argumentaciones sobre los genocidios humanos y sostiene que éstos se apoyan sobre una base ideológica o psicológica, pero no racial:

"La clasificación de los genocidios en función de sus motivaciones resulta ser tan complicada como su definición. Aunque es posible que diversos motivos operen simultáneamente, conviene dividirlos en cuatro categorías. En las dos primeras se da un con-

flicto real de intereses por el territorio o el poder, esté o no disfrazado tras una cobertura ideológica. En las otras dos categorías el conflicto es mínimo y los motivos son casi puramente ideológicos o psicológicos” (8).

España, por su devenir económico, ha sido exportador de capital humano a otros países y apenas receptor de población extranjera. Esa tendencia está cambiando debido a los motivos que apuntábamos al inicio de esta introducción, como son el envejecimiento de la población y el preocupante descenso de la natalidad. El país requiere más población activa para garantizar los niveles de calidad de vida de que gozamos. Estamos por tanto necesitados de la llegada de inmigrantes porque se han convertido en imprescindibles para el mantenimiento del sistema. Nada puede justificar por tanto un rechazo hacia ellos, salvo los prejuicios que existen en una sociedad que ha olvidado que por cada extranjero que vive y trabaja en España, hay dos españoles que lo hacen en otros países para ganarse la vida. Este país no tiene memoria, no recuerda el éxodo a Alemania en los años sesenta, o los contingentes de jornaleros que se desplazaban hasta hace bien poco al sur de Francia para trabajar en las campañas agrícolas. Y por supuesto ha olvidado la emigración que durante siglos ha tenido como destino Latinoamérica, por razones económicas o políticas después de la guerra civil española. Quedan todavía vivos muchos indios que emigraron en el siglo XX a hacer las Américas y se enriquecieron. España tiene una deuda pendiente con los países latinoamericanos que no es justo que se salde en estos momentos con prejuicios hacia los inmigrantes que ahora han emprendido el viaje a la inversa escapando de las crisis económicas y de la persecución política.

La inmigración es un fenómeno nuevo para España. En cualquier sitio de Europa la población extranjera es porcentualmente muy superior a la que existe en nuestro país. En veinte años el número de inmigrantes ha aumentado en España en un 560 %, al pasar de 198.042 extranjeros en 1981 a 1.109.060 en 2001. Gracias a ello el paisaje humano ha cambiado radicalmente durante los últimos años. En cualquier ciudad española, por muy pequeña que ésta sea, e incluso en los pueblos, pasear por sus calles es asomarse a una diversidad étnica y cultural fascinante. Queda todavía pendiente el mestizaje, pero con el tiempo también se producirá. Hay abierto ahora un amplio y polémico debate sobre el multiculturalismo de las nuevas sociedades que están naciendo al amparo de las migraciones, y la integración cultural de los inmigrantes en los países que los acogen. La llegada de nuevas costumbres provoca rechazo en las sociedades receptoras y estalla entonces la intolerancia, uno de los principales problemas que acompaña al fenómeno de la inmigración por el choque cultural que supone la diferente concepción que tenemos los humanos del mundo que nos rodea.

La intolerancia genera xenofobia y brotes de racismo violento como los que se produjeron en Tarrasa en julio de 1999 y en la localidad almeriense de El Ejido en enero de 2000. Estos brotes y su tratamiento en los medios de comunicación alimentan la desconfianza y los celos entre la población autóctona, que empieza a ver, por lo menos de forma implícita, al vecino que tiene otro color de piel o un acento extranjero como el “otro”, el diferente a él. Las estadísticas, además, señalan que el 40 % de las prostitutas que hay en Europa proceden de países extranjeros de fuera del ámbito de la UE. Eso acrecienta más todavía los celos hacia la población inmigrante y la desconfianza hacia ese colectivo. Al igual que sucedió en EE UU con las oleadas de emigrantes llegadas al país durante el siglo XX, en España también se están creando guetos de población inmigrante en barrios como el de Lavapiés en Madrid, donde conviven en menos de veinte calles comunidades procedentes de medio centenar de países. Estos guetos los aíslan del resto de la población, lo que favorece más todavía la aparición de prejuicios hacia el color de la piel, su idioma, su forma de vestir o su cultura.

El rechazo social hacia los inmigrantes existe en España, aunque la mayoría de la población se declare no racista ni xenófoba cuando se hacen encuestas sobre el tema. Y las agresiones contra ellos, físicas o psicológicas, también están aumentando. Los informes que cada año emiten las delegaciones de SOS Racismo en España son contundentes al respecto. En la delegación de Aragón, durante 2001 se registró un aumento de las denuncias por motivos de discriminación y agresiones. En el primer caso representaron el 24% del total y en el segundo el 6%, pero no todas las manifestaciones racistas y xenófobas acaban en denuncia. Los inmigrantes, por temor o tolerancia, la misma de la que carecen sus agresores, no denuncian los malos tratos. Ese fue el caso, por ejemplo, de la brutal agresión que sufrió el paquistaní Mohamed Ramón en la localidad turolense de Escucha en noviembre de 1997. Sus tres compañeros de trabajo lo ataron a un poste e hicieron una hoguera que acercaron tanto a su cuerpo que éste acabó ardiendo. Le provocaron quemaduras en un 30% de su cuerpo y quedó incapacitado para realizar cualquier trabajo normal porque la agresión le dejó graves secuelas. En el juicio, los acusados negaron que lo hubieran hecho por racismo y argumentaron que Ramón era su amigo y que todo fue un juego. Pero lo que más llama la atención en este caso es que la opinión mayoritaria de la población en Escucha era la misma, que no había sido una conducta racista. ¿Por qué lo eligieron entonces a él para la broma? Los acusados declararon que en otras ocasiones había sido el paquistaní quien les había gastado bromas pesadas. ¿Qué ocurre entonces con los niños que son rechazados por el color de su piel o sus rasgos étnicos y que para poder integrarse aceptan sufrir una marginación psicológica para no quedar excluidos del juego con sus compañeros?

Cuando se habla de racismo y xenofobia se suele hacer con bastante hipocresía. De manera explícita se acepta a los inmigrantes, pero de forma implícita subyacen toda una serie de prejuicios en función de la procedencia de los mismos. Es mejor aceptado un inmigrante latinoamericano que un magrebí, pero si en el primer caso tiene rasgos indígenas o es negro la desconfianza aumenta, y no hablemos de la población gitana porque el rechazo entonces es todavía mayor. Sucede así porque nuestro cerebro activa inmediatamente todos los prejuicios raciales que hacia el "otro" hemos ido forjando a lo largo de nuestra vida, alimentados por los medios de comunicación con una voracidad que en el caso del cine alcanza la paranoia. Un indígena, en nuestra mediocre formación *massmediática*, equivale a salvajismo y subdesarrollo, y eso se traduce en un comportamiento distinto hacia los individuos que posean esos rasgos étnicos. Si tiene los ojos rasgados porque es oriental aflorarán todos los temores atávicos que hacia el "peligro amarillo" ha forjado el cine. Y si su tez es morena y su pelo negro y rizado, la desconfianza será absoluta porque el cine se ha encargado de moldear la imagen del árabe como la del arquetipo del terrorista que hace peligrar el bienestar de la sociedad occidental.

Antes de pasar a analizar la considerable y nociva presencia del racismo en el cine, vamos a ver cuáles son las actitudes generalizadas de la sociedad dominante ante el fenómeno de la inmigración. Hemos visto que el racismo no se fundamenta en razones biológicas porque no existen tales diferencias, sino que emana de prejuicios culturales que buscan establecer relaciones de dominio y hegemonía entre distintos grupos étnicos a través de un encasillamiento del que resulta muy difícil desligarse. Un gitano tendrá más dificultades que un payo para acceder a un empleo o alquilar una vivienda porque tiene que demostrar lo que no tienen que probar los demás, que es honrado. Ante dos personas totalmente desconocidas para un empresario que desea contratar a un trabajador, el gitano lleva la parte que perder porque sobre él actúan en su contra los prejuicios raciales que se han ido fijando en la memoria colectiva. ¿A cuántos gitanos de nuestro entorno conocemos, o qué problemas hemos tenido con ellos? Probable-

mente ninguno, pero en cambio nuestro cerebro activa inmediatamente el t3pico que tenemos de ese colectivo y nos ponemos a la defensiva.

Los racistas m3s peligrosos, aquellos que son partidarios de la eliminaci3n de los que consideran diferentes a ellos, son una minor3a, pero no por ello el racismo se convierte en un problema menor. Ante el inmigrante y las minor3as 3tnicas las personas suelen manifestar cuatro actitudes diferentes:

- **Rechazo**
- **Indiferencia**
- **Paternalismo**
- **Aceptaci3n**

Las tres primeras suponen diferentes grados de etnocentrismo, incluida la tercera en el 3mbito de las organizaciones no gubernamentales que confunden solidaridad y justicia con caridad. La primera es un s3ntoma evidente de racismo, pues supone el rechazo hacia otros grupos 3tnicos. La indiferencia hacia estos colectivos, que es donde se adscribir3a en estos momentos la mayor parte de la sociedad espa1ola, no conlleva una actitud racista de rechazo absoluto hacia los inmigrantes y las minor3as 3tnicas, al menos de manera expl3cita, si bien los prejuicios permanecen. Luego en este caso habr3a que hablar de un racismo impl3cito de rechazo hacia el "otro", con todas las conductas y actitudes discriminatorias, segregacionistas y de abuso que ello conlleva.

De las cuatro actitudes frente al problema del racismo a que he hecho referencia, citaba la paternalista y la vinculaba con algunos activistas de ONGs, si bien esa conducta tampoco es exclusiva de ellos. Tampoco lo es de nuestra sociedad. En EE UU surgi3 despu3s de la segregaci3n racial de los negros, cuando 3stos reivindicaron los mismos derechos civiles y oportunidades que los blancos, y perdura hasta nuestros d3as. Desmond Morris sostiene que esa actitud surge del conflicto entre la reflexi3n y los crueles adoctrinamientos de la infancia a los que hemos sido sometidos y de los que resulta dif3cil liberarse:

"Surge entonces una nueva clase de prejuicio, un insidioso prejuicio de supercompensaci3n. La culpabilidad produce un exceso de amistad y de asistencia que crea una relaci3n tan falsa como aquella a la que sustituye. Sigue sin tratar a los negros (ser3a aplicable la argumentaci3n a cualquier comunidad 3tnica) como individuos. Persiste en considerarlos como miembros de un grupo extraño. El fallo fue claramente puesto de relieve por un actor negro americano que, siendo aplaudido con desmedido entusiasmo por un p3blico de blancos, los increp3 señalando que se sentir3an en rid3culo si 3l resultase ser un hombre blanco que se hubiera ennegrecido la cara" (9).

Las encuestas sobre racismo y xenofobia que se han hecho en los 3ltimos a1os parecen mostrar una evoluci3n favorable hacia la tolerancia y la convivencia, pero los porcentajes de rechazo e indiferencia hacia el "otro" siguen siendo elevados. En 1997, una encuesta realizada a 6.000 escolares de 17 comunidades aut3nomas revelaba que el 72,5% de los consultados cre3a que la sociedad espa1ola era racista, pero en cambio s3lo el 10,4% se consideraba como tal. Era preocupante el dato de que una cuarta parte de los escolares se mostraban partidarios de echar del pa3s a los gitanos y los 3rabes. A pesar de ello, el porcentaje era inferior al de una encuesta similar realizada en 1993 (10). Otra encuesta elaborada por el Instituto de la Juventud para el Informe de Juventud en Espa1a 2000, observaba un descenso del racismo entre los j3venes, ya que el porcentaje de los mismos que consideraba la inmigraci3n como algo "perjudicial para la raza" se hab3a reducido al 30%, cuando cinco a1os antes eran un 55% los que opinaban esa barbaridad (11).

Entre la población adulta el racismo no es menor. El barómetro de opinión del Centro de Investigaciones Sociológicas reconocía en enero de 2001 que el 49,4% de los ciudadanos españoles era “bastante” o “muy” racista, y que el 48,6% no era nada tolerante con las costumbres de las minorías étnicas y los inmigrantes (12). No obstante, se trata de encuestas que no miden la hipocresía de la gente o el racismo latente. Sólo la convivencia, el mestizaje y el paso del tiempo, así como una educación en valores sin prejuicios, permitirán modificar los comportamientos racistas y favorecerán la integración y la aceptación multiétnica.

(1) Sobre los orígenes y fundamentos sociobiológicos del comportamiento humano resulta muy interesante la obra de Henri Laborit con títulos como *Introducción a una biología del comportamiento. La agresividad desviada* (Ediciones Península, 1975) y *La paloma asesinada. Acerca de la violencia colectiva* (Editorial Laia, 1983).

(2) Desmond Morris, *El zoo humano*, Barcelona, Orbis, 1985, pág. 105.

(3) *Ibidem*, pág. 99.

(4) Jared Diamond, *El tercer chimpancé. Evolución y futuro del animal humano*, Madrid, Espasa, 1994, págs. 391 a 393.

(5) Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, Hondarribia, Hiru, 1997, pág. 116.

(6) Alberto Hidalgo Tuñón, *Reflexión ética sobre el racismo y la xenofobia*, Madrid, Editorial Popular, 1993, pág. 69.

(7) *Ibidem*, pág. 69.

(8) (Diamond, 1994) pág. 369.

(9) (Morris, 1985) pág. 101.

(10) Susana Pérez de Pablos, *Los escolares españoles rechazan a los inmigrantes*. En *El País*, 3 de febrero de 1998, pág. 26.

(11) T. Escárraga, *El 30% de los jóvenes españoles considera la inmigración “perjudicial para la raza”*. En *El País*, 20 de octubre de 2000, pág. 31.

(12) Europa Press, *La mitad de los españoles cree que la sociedad es “bastante” racista*. En *El País Digital*, 25 de enero de 2001.



El nacimiento de una nación, de David W. Griffith.

El cine nació racista. Durante el siglo pasado fue el encargado de forjar en el imaginario colectivo, desde la mirada occidental y blanca, todos los tópicos y prejuicios raciales heredados de la literatura decimonónica. Los mismos perduran hasta hoy y forman parte en buena medida de ese caldo de cultivo que alienta el racismo y la xenofobia hacia el extranjero y las minorías étnicas. Desde los orígenes del cine, esta industria ha ilustrado cómo occidente se ha visto obligada en aras de no se sabe qué designio divino, a imponer su hegemonía en todo el mundo para salvaguardar su modelo de civilización. Los pueblos indígenas han sido mostrados, salvo honrosas excepciones, como salvajes que impedían el progreso, y dentro de ese mismo discurso han sido incluidos los nativos americanos y las minorías étnicas que pueblan Estados Unidos.

Hasta prácticamente finales de los años veinte, estas minorías fueron excluidas de la industria del cine, aunque no su representación en la pantalla. Uno de los pioneros de Hollywood, David W. Griffith, recurrió a actores blancos con sus rostros y cuerpos pintados para interpretar a los esclavos negros de la épica *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, 1915). En aquella época tampoco resultaba una práctica tan extraña en el mundo del espectáculo, pues había una tradición musical anterior al invento del cinematógrafo en la que cantantes blancos se embetunaban el rostro para aparentar ser negros. Estos espectáculos se denominaban *Minstrel Shows* y eran una parodia de la comunidad afroamericana en unos años en los que la segregación racial impedía el contacto entre blancos y negros en los mismos espacios públicos. Al Jolson recreaba un *Minstrel Show* en la primera película sonora comercial de la historia, *El cantor de Jazz* (*The jazz singer*, 1929). Esta tradición sería recuperada durante el boom del género musical en los años treinta por, entre otros, la pareja formada por Judy Garland y Mickey Rooney, y la niña prodigio Shirley Temple, en los filmes *Los hijos de la farándula* (*Babes in Arms*, 1939) de Busby Berkeley, y *Rebelde* (*The Littlest Rebel*, 1935) de David Butler respectivamente, donde interpretaban temas con la cara pintada de negro. En *Rebelde*, la Temple hacía números musicales con el bailarín negro Bill Robinson, quien había protagonizado el papel de criado en *The Little Colonel* (1935), también de David Butler, y con quien volvería a trabajar en *Just Around the Corner* (1938), de Lucky Penny. Fred Astaire se sumó también a la moda en *Swing Time* (1936), de George Stevens.

Un año antes de estrenarse *El nacimiento de una nación*, Sam Lucas se había convertido en el primer intérprete negro que conseguía un papel destacado en un filme norteamericano, *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, 1914), de William Robert Daly. Lo normal en aquellos años no era eso, como hemos visto, sino que un actor blanco se embadurnara el rostro de betún para interpretar el personaje en papeles que se burlaban de esta comunidad. El actor y cantante negro Harry Belafonte recuerda así la marginación y segregación de su gente en aquellos inicios del cine en Estados Unidos:

“Una vez se filmó una comedia que mostraba a una pareja blanca en un tren; había un negro -el actor era blanco, aunque estaba maquillado de negro- que estaba ayudando al hombre a hacerle maldades a la esposa, pues tenía una amante en el tren. Por haber prestado un buen servicio -este personaje negro era muy servil, muy sonriente y

al final rogaba una propina- le dieron la propina y, además, le dieron una patada en el trasero. Esto se consideraba muy humorístico. Así que, cuando yo era niño, lo único que no quería ser, y que mi padre tampoco quiso que yo fuera, era maletero. Esto es una imagen que se formó específicamente por algo que hizo el cine y cambió totalmente el concepto de un grupo, no sólo en términos de su color, sino en términos de su profesión. Al entender esto, comprendí por primera vez el gran poder del cine" (1).

Belafonte responsabiliza de esa imagen negativa de los negros en el cine a David W. Griffith por el tratamiento que les dio en *El nacimiento de una nación*. "Utilizó su talento para crear en el cine una imagen del negro que convertiría a la raza negra en una plaga durante décadas"; sostiene el cantante (2). Los valores sudistas en los que se formó Griffith convirtieron este filme en un alegato racista contra los negros, y su mérito y trascendencia histórica se reducen exclusivamente a que marcó las pautas de la sintaxis narrativa del naciente arte cinematográfico. Los negros aparecen en esta cinta como delincuentes, asesinos, violadores, criados desleales y traicioneros, y seres violentos a los que hay que reprimir. El final es una exaltación del racismo que justifica la creación del Ku Klux Klan para liberar a los blancos de las milicias negras organizadas.

La segregación absoluta de los negros en el cine dio paso a la imagen de éstos como dóciles comparsas en el género musical, o los encasilló en papeles de maleteros, criados, camareros, esclavos y nativos salvajes de las tierras del África inexplorada a las que el omnipotente hombre blanco intentaba llevar el progreso. En el fondo, el cine no hacía sino reflejar la exclusión que sufrían éstos en la sociedad al ser relegados a trabajos marginales. No dejó por ello de parodiarlos cuando llegó el sonoro haciéndoles hablar con dificultad el inglés, sobre todo cuando se trataba de criados esclavos, lo que fomentó más todavía el típico racial del negro inculto y subdesarrollado.

Si hay algo que los blancos sin prejuicios admiraban de los negros era su memorable habilidad para la música. King Vidor afrontó por ello el desafío de rodar una película protagonizada exclusivamente por afroamericanos en la que éstos pudieran mostrar su cultura musical desde la mirada de un blanco, sin profundizar mucho más en el desarrollo de los personajes o de la historia. Se tituló *¡Aleluya!* (*Hallelujah!*, 1929) y fue uno de los primeros filmes sonoros, pero no gozó de gran éxito de público aunque sí de crítica. No fue hasta 1943 cuando Vincente Minelli rodó otro musical protagonizado íntegramente por cantantes, músicos y bailarines negros como Louis Armstrong y Duke Ellington, *Cabin in the sky*, adaptación de una obra de Broadway cuyo presupuesto de rodaje fue tres veces inferior de lo que solía costar una producción de este tipo.

En 1954, otra cinta musical que seguía las mismas pautas que las anteriores logró cautivar por completo al público norteamericano, *Carmen Jones*, de Otto Preminger, en la que participaron dos cantantes de color muy populares de la época, Harry Belafonte y Dorothy Dandridge. Los productores tampoco quisieron arriesgar mucho con esta producción y la financiaron con un presupuesto muy reducido, pero fue un éxito y lanzó a la fama a la actriz Dorothy Dandridge, que se convirtió de esa manera en la primera intérprete negra candidata al Oscar de Hollywood a la mejor actriz, que por supuesto no ganó. Tendría que pasar casi medio siglo hasta que una mestiza afroamericana, Halle Berry, ganara la estatuilla en esta categoría.

La película de Preminger sigue el mismo esquema argumental que la ópera *Carmen* de Bizet en la que está basada, adaptando el contexto del relato al de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos. Incide por ello en la carnalidad del personaje femenino de Carmen y en su erotismo. Ésta aparece como una mujer fatal, aunque negra en lugar de latina como en el original. El éxito y la fama que obtuvo Dorothy Dan-

dridge con este papel no se correspondieron con el desarrollo posterior de su carrera interpretativa. La actriz fue marginada por los estudios, que la relegaron a papeles irrelevantes y encasillados en mujeres ardientes. Un telefilme protagonizado por Halle Berry, *Dorothy Dandridge (Introducing Dorothy Dandridge, 1999)*, de Martha Coolidge, reivindicó con el paso de los años la figura de esta actriz y cantante que sufrió la marginación de los estudios de cine y de la sociedad americana. La película de Coolidge indaga en el conflicto humano y profesional que vivió la artista, que murió en el olvido a los 42 años por una sobredosis de pastillas, e incide en la segregación que sufrió por ser negra. En una escena, la cantante acude a un prestigioso club de Las Vegas para cantar en directo tras el éxito cinematográfico de *Carmen Jones*, pero la dirección del local le prohíbe salir de su habitación porque en el mismo sólo está permitida la entrada a blancos. La actriz desafía a los propietarios del club y acude a la piscina a bañarse, aunque sólo introduce un pie en el agua para hacer valer su dignidad como persona y demostrar que es un ser humano como los demás. Por la noche, cuando regresa de la actuación, encuentra la piscina sin agua y a tres empleados limpiándola con detergente y cepillos.

Los estereotipos raciales estaban tan enraizados en el cine de Hollywood que prácticamente no se cuestionaban, aunque Mervyn LeRoy sí lo hizo en *They Won't Forget* (1937), un drama judicial ambientado en una ciudad sureña donde un conserje negro era atemorizado por un grupo de blancos. La cinta se convirtió en un importante alegato contra los linchamientos. En la Italia de la posguerra, la presencia de las tropas norteamericanas sirvió de inspiración a Alberto Lattuada para construir el melodrama *Sin piedad (Senza pietá, 1948)*, que desafiaba al público mostrando el amor interracial entre un desertor negro y una mujer italiana. El soldado negro encontraba entre los italianos las mismas muestras de racismo que entre sus compatriotas y terminaba suicidándose tras la muerte de su amada. La relación interracial resultaba imposible, al igual que ocurría entre los protagonistas de dos filmes norteamericanos rodados en la década siguiente, *La isla del sol (Island in the sun, 1957)*, de David Boyeur, y *Mundo, demonio y carne (The World, the Flesh and the Devil, 1959)*, de Randal Mac Dugall.

Mundo, demonio y carne es un filme de ciencia ficción post apocalíptico en el que un ingeniero negro llamado Ralph Burton sobrevive a una catástrofe nuclear gracias a que se encuentra en el interior de una mina. Cuando sale a la superficie cree que es el único superviviente, pero encuentra a una mujer blanca muy hermosa, Sarah Crandall, por la que se siente atraído. Al final no llega a pasar nada entre ellos porque su relación acaba siendo distante a pesar de ser los dos únicos habitantes de la Tierra y poder convertirse en los nuevos Adán y Eva. Años después, Boris Sagal plantearía otra drama futurista en *El último hombre vivo (The Omega Man, 1971)*, en el que el superviviente blanco de una catástrofe bélica se enamora de una mujer negra con la que consuma una relación sexual, pero eran otros tiempos más tolerantes. En *Mundo, demonio y carne*, los actores que protagonizaban la película, Harry Belafonte e Inger Stevens, recibieron la orden estricta de los estudios de no sugerir con sus interpretaciones una relación amorosa entre los personajes a los que daban vida, bajo la amenaza de destruir sus carreras artísticas si se producía un escándalo como ya había ocurrido con *La isla del sol*. Harry Belafonte recuerda las presiones que recibieron durante el rodaje:

“En los estudios insistieron en que nunca podíamos besarnos ni tocarnos. Estaba tan indignado cuando vi este guión en la realidad, que me negué a seguir con la película - que era de la MGM-, pero cuando mandaron los abogados y me amenazaron con que jamás iba a volver a trabajar, y cuando, además, otros dijeron que yo estaba poniendo las cosas muy difíciles para los que vinieran después de mí, terminé la película y también tuvo mucho éxito” (3).

El temor de los estudios era que se volviera a producir el escándalo que dos años antes había tenido *La isla del sol*, que despertó opiniones enfrentadas entre los norteamericanos, ya que sugería, aunque sólo de forma implícita, la relación interétnica entre un negro y una blanca, y entre un blanco y una negra. No había caricias ni besos entre los personajes, ni tampoco palabras amorosas, pero los intérpretes consiguieron semejante química entre ellos que sugerían esas relaciones aunque no se mostraran de manera explícita. La exhibición del filme acabó en los tribunales de varios estados y el escándalo que provocó hizo que fueran a verlo multitud de espectadores. El cine terminó mostrando una relación sentimental de forma explícita entre un negro y una blanca en *Adivina quién viene esta noche* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967), de Stanley Kramer, que abriría un intenso debate sobre los prejuicios raciales en la sociedad norteamericana.

Protagonizada por Sidney Poitier, que se había convertido en el primer actor negro en ganar un oscar de la Academia por *Los lirios del valle* (*Lilies of the field*, 1963), de Ralph Nelson, *Adivina quién viene esta noche* narra los conflictos que provoca en los padres de una pareja interracial el anuncio de su próxima boda. Poitier interpretaba a John Prentice, un distinguido y elegante médico negro que estaba enamorado de una mujer blanca hija de un prestigioso editor, Matthew Drayton, interpretado por Spencer Tracy. Los padres de John muestran su preocupación por el enlace porque saben que traerá problemas, y lo mismo sucede con Matthew, que pese a considerarse una persona progresista ve con recelos al prometido de su hija por el racismo latente que hierve en su fuero interno y que se niega a reconocer. La esposa en cambio, interpretada por Katharine Hepburn, acepta sin prejuicios a su futuro yerno.

Poitier ya había protagonizado el papel de un médico unos años antes en *Un rayo de luz* (*No Way Out*, 1950), de Joseph L. Mankiewicz, una de las películas de Hollywood que antes planteó el tema del racismo en la sociedad americana en sus dos vertientes, la de quienes odiaban a los negros por el color de su piel, encarnada por el paciente al que da vida Richard Widmark, y la actitud paternalista del resto de facultativos del hospital, todos ellos blancos. Zoltan Korda lo dirigió también en *Cry the Beloved Country* (1952), que denunciaba el *apartheid* en Sudáfrica y que enfrentó al actor con su comunidad porque para poder entrar al país africano y rodar la película allí tuvo que firmar un contrato que lo convertía prácticamente en esclavo del productor. No obstante, el filme más antirracista rodado por Poitier en aquellos años y cuyo discurso en favor de la tolerancia y la convivencia sigue siendo válido hoy día, fue *Fugitivos* (*The Defiant Ones*, 1975), también de Stanley Kramer. El actor negro encarna a un presidiario que huye del camión donde lo trasladan a un penal. Está encadenado a otro recluso y tienen que escapar juntos. El hombre al que está atado es un blanco racista lleno de prejuicios (Tony Curtis) que odia a los negros. Al principio se pelean y discuten, pero la convivencia les permite conocerse mejor y comprenderse. Cuando consiguen liberarse de las cadenas que los unen, cada uno emprende un camino distinto, pero el blanco acude en auxilio de su compañero cuando se entera de que la ruta que ha tomado es peligrosa porque hay arenas movedizas. Juntos consiguen llegar hasta un tren en el que podrán salir de la región donde los persiguen. El recluso negro sube a un vagón en marcha, pero el blanco, debilitado por una herida, no lo logra. En lugar de escapar, el personaje de Poitier salta del tren para auxiliar a su compañero y afrontar juntos la misma suerte.

Estos títulos ponen de manifiesto, ya desde los años cincuenta, un interés por denunciar el racismo desde la industria del espectáculo, algo que estaba en consonancia con el progresivo aumento de las luchas por los derechos civiles emprendidas por la comunidad afroamericana y el resto de las minorías étnicas de EE UU, y que alcanzarían su

máxima expresión en los años sesenta. Entre los filmes que alegaban contra el segregacionismo racial, ya entrada esa década, sobresale *Matar un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962), de Robert Mulligan, un drama judicial ambientado en el Estado de Alabama en los años treinta, sobre el procesamiento de un negro acusado de violación al que un jurado popular considera culpable a pesar de no existir pruebas que lo inculpen, como se encarga de demostrar el abogado que lo defiende. El negro intenta huir durante el traslado al penal donde debe cumplir condena y es abatido a tiros por sus guardianes. Una vez muerto, surgen otras pruebas que lo exculpan del delito que le imputaba la comunidad. Aunque muy elogiada en su momento por sus valores antirracistas y en favor de la convivencia, la película de Mulligan ha sufrido en la actualidad otra relectura que condena la actitud paternalista que mantiene el abogado defensor frente al racismo (4).

Hasta el western, un género segregacionista desde sus orígenes, incorporó en esos años temáticas antirracistas en títulos como *La esclava libre* (*Band of Angels*, 1957), de Raoul Walsh, y *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960) de John Ford. En el primero, una mujer de piel blanca, hija de un terrateniente sureño arruinado, descubre al morir su padre que su madre había sido una esclava negra de la plantación. La acción se desarrolla en los momentos previos a la guerra de secesión americana, y la mujer es hecha esclava y vendida a un hacendado de Nueva Orleans. Con este argumento, Walsh proponía una reflexión sobre la inconsistencia de los prejuicios raciales existentes en la sociedad norteamericana, al mostrar a una mestiza blanca por cuyas venas corre sangre negra. Situaciones parecidas habían aparecido con anterioridad en *Magnolia* (*Show Boat*, 1951), de George Sidney, donde una cantante blanca en un barco del Mississippi (Ava Gardner) descubriría que uno de sus padres era negro; y *Pinky* (1949), de Elia Kazan, en el que la actriz Jeanne Crain afronta una crisis de identidad cuando conoce el origen racial de uno de sus progenitores. En la película de Ford, un sargento negro de caballería llamado Rutledge (Woody Strode) es sometido a un consejo de guerra acusado de haber violado a una mujer y cometido dos asesinatos. La hoja de servicio del suboficial es impecable, pero de nada sirve contra los prejuicios de una población que pide venganza por las muertes acaecidas.

Del peligro amarillo a la amenaza árabe

Si los afroamericanos fueron marginados desde los orígenes del cine y les costó medio siglo tomar una modesta posición para combatir desde dentro de la industria los tópicos negativos que sobre ellos había creado este espectáculo, el resto de las minorías étnicas de EE UU padecieron la misma segregación. No sólo fue este país el que forjó unos arquetipos negativos de otros pueblos como los orientales, necesitadas como estaban las potencias coloniales de adoctrinar a sus naciones sobre la superioridad étnica de los blancos. Ya en 1901, una película inglesa de ocho minutos de James Williamson, *Ataque a una misión en China* (*Attack on a Chinese Mission Station*), mostraba las barbaridades que eran capaces de cometer los pueblos asiáticos, al reconstruir el salvaje asalto a una misión inglesa. El miedo al "peligro amarillo" hacía su debut en el cine. Casi dos décadas después, cuando Griffith rodó *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919), el daño ya estaba hecho y el realizador norteamericano incidió en el tópico al mostrar a Chen, el chino protagonista de la película, con un gesto encorvado, de aspecto siniestro y una mirada libidinosa que escondía los deseos ocultos hacia la pudorosa Lillian Gish.

El personaje de Chen en *Lirios rotos* fue interpretado, evidentemente, por un blanco, el actor Richard Barthelmess, que volvió a encarnar a un chino en *El hijo de los dioses*

(*Son of the Gods*, 1930), de Frank Lloyd. Terenci Moix se ha fijado en la moda oriental que invadió posteriormente Hollywood y que creó el prototipo del “chino bueno” en contraposición con el “chino malo”, y que en el primer caso dio lugar al “chino decorativo” (5). Moix recuerda que numerosas estrellas de Hollywood acabaron encarnando papeles de asiáticos en algunos de sus filmes o dejándose llevar por la moda oriental, como Barbara Stanwyck en *La amargura del general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1933), de Megan Davis; Paul Muni en *La buena tierra* (*The Good Earth*, 1937), de Wang Lung; y Katharine Hepburn en *Estirpe de dragón* (*Dragon Seed*, 1944), de Harold S. Bucquet y Jack Conway. Por supuesto, a esta relación habría que añadir al Marlon Brando con ojos rasgados de *La casa de té de la luna de agosto* (*The Tea House of the August Moon*, 1956), de Daniel Mann.

Cuando los personajes orientales comenzaron a ser encarnados por intérpretes de esa etnia, mantuvieron el arquetipo del “otro” que habían forjado los pioneros del cine. Uno de los primeros en hacerlo fue Sessue Hayakawa, el militar japonés de *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1956), de David Lean, que en 1915 rodó otro de los títulos clave de la historia del cine, *La marca de fuego* (*The Cheat*), de Cecil B. De Mille. En este drama, Hayakawa interpretaba a un adinerado japonés al que una mujer blanca casada aceptaba entregarse a cambio de dinero para poder pagar una deuda económica. Al conseguir el dinero de manera fortuita, la mujer rechaza al japonés y éste le marca a la fuerza una señal de propiedad en el hombro. El actor rodaría años después un *remake* de esta película en Francia bajo la dirección de Marcel L’Herbier titulado *Forfaiture* (1937).

Incluso Fritz Lang rodó en Alemania a finales de los años veinte un serial de aventuras e intriga titulado *Las arañas* (*Die Spinnen*, 1919), en el que la villana era una oriental llamada Lio Sha que ansiaba dominar el mundo con la ayuda de una siniestra organización criminal. La primera entrega del serial, titulada *El lago de oro* (*Der goldene See*), se desarrollaba en los dominios del antiguo imperio Inca, mientras que la segunda parte, *El barco de los brillantes* (*Das Brillantenschiff Das Sklavenschiff*) finalizaba supuestamente en las islas Falkland, en el hemisferio sur americano. Ambas cintas relacionaban lo oriental y lo latinoamericano con el misterio y el peligro, como territorios exóticos inexplorados todavía en aquella época. Lang escribió los guiones de dos entregas más de la serie que nunca llegaron a filmarse pese al éxito de público de las precedentes.

Entre los seriales cinematográficos que sí obtuvieron un reconocimiento considerable en la primera mitad del siglo pasado se encuentran los de *Fu-Manchú* y *Flash Gordon*, ambos herederos de una tradición procedente de la literatura popular o el cómic, y cuyos argumentos tenían en común el hecho de que un malvado oriental pretendiera hacerse con el dominio del mundo o incluso del universo. En *Flash Gordon*, personaje de cómic creado por el dibujante Alex Raymond en 1933 para competir con el otro gran héroe de papel de la época, Buck Rogers, un atlético deportista tenía que enfrentarse con el tirano Ming, el cruel emperador asiático del planeta Mongo cuyo objetivo era dominar todo el universo, incluida la Tierra. El cómic de Alex Raymond enfatizaba los rasgos occidentales del héroe tanto como los orientales del dictador Ming, apodado el Cruel dentro de la saga, algo que el cine trasladó posteriormente a la pantalla desde que en 1936 Frederick Stephani lo adaptara por primera vez al celuloide en *Flash Gordon*.

La iconografía del emperador Ming recordaba a la de otro malvado oriental de los folletines literarios de la Inglaterra de comienzos del siglo XX, el siniestro Fu-Manchú, creado por el escritor Sax Rohmer y cuyas primeras entregas se publicaron en los años

1912 y 1913 en la revista *The Story Teller*. El éxito de estos relatos permitió la publicación de más novelas sobre el personaje, pero sobre todo se inmortalizó con el cine a partir de 1923 gracias al serial de quince episodios *Los misterios del Doctor Fu-Manchú* (*The Mystery of Dr. Fu-Manchú*), dirigido por A.E. Coleby. Se trataba de una producción inglesa que trasladaba a la pantalla la imagen pérfida y depravada de Fu-Manchú que Sax Rohmer había plasmado con anterioridad en sus escritos. En las novelas, describía al personaje como un siniestro científico que ansiaba convertir a los chinos en la raza hegemónica del planeta y someter a los blancos a sus designios. A través de su prosa, Rohmer forjó toda una serie de tópicos y prejuicios raciales que más tarde asumiría también el relato audiovisual. El escritor definía el rostro de Fu-Manchú como una expresión de “infinita maldad”, y convertía sus rasgos étnicos orientales en una característica del “espíritu más perverso que puede albergarse bajo apariencias humanas”.

Las generaciones del siglo XX crecieron con el icono de Fu-Manchú asociado a la idea del “peligro amarillo” que representaban los pueblos asiáticos. El etnocentrismo occidental ha visto con desconfianza a oriente desde hace siglos, con todos los prejuicios forjados por los tópicos de la cultura de masas, al igual que con una extraña fascinación hacia el exotismo que destila su cultura. La creación del personaje literario de Fu-Manchú se ha asociado a las violentas revueltas de los boxers en China a principios del siglo pasado y el malestar que provocaron en Inglaterra. China y Japón fueron considerados durante la primera mitad del siglo pasado un peligro para la hegemonía mundial de occidente, y el ataque japonés a Pearl Harbor fue utilizado por los Estados Unidos como una prueba fehaciente de que el “peligro amarillo” era real. Fue precisamente en 1940 cuando se produjo en EE UU uno de los seriales más exitosos de este diabólico personaje, *Los tambores de Fu-Manchú* (*Drums of Fu-Manchú*), de William Witney y John English, justo en el momento en que la expansión del imperio japonés ponía en jaque los intereses comerciales ingleses y norteamericanos en Asia oriental. Hasta tal punto llegó la paranoia americana después del bombardeo de Pearl Harbor, que entre 1942 y 1945 multitud de ciudadanos de origen japonés residentes en los EE UU fueron recluidos en campos de concentración dentro del país, una verdad histórica apenas documentada y que se ha ocultado intencionadamente.

El establecimiento de un régimen comunista en China después de la guerra y las disputas territoriales en Corea, unido al conflicto de Indochina, convirtieron Asia en un enemigo para el mundo capitalista que el cine de Hollywood satanizó en filmes como *Boinas verdes* (*The Green Berets*, 1968), de John Wayne, un panfleto propagandístico que pretendía justificar la guerra de Vietnam. Los orientales siguieron así segregados del cine occidental y relegados a aparecer en papeles que los representaban como villanos o sirvientes en el mejor de los casos. Cuando la estrella de las artes marciales Bruce Lee intentó abrirse camino en Hollywood, sufrió el racismo de la meca del cine y tuvo que viajar a Hong Kong para poder protagonizar el tipo de películas que quería hacer. Al principio, en Estados Unidos tuvo que conformarse con interpretar papeles secundarios como el de Kato, el fiel criado chino de la serie de televisión *El avispon verde* (*The Green Hornet*), que se emitió entre 1966 y 1967 siguiendo el modelo de la exitosa *Batman y Robin*. Kato era el fiel sirviente y chofer del protagonista, un periodista blanco que vestido de negro y con un antifaz cubriéndole el rostro como a los clásicos justicieros luchaba contra el crimen organizado. Cuando la Warner anunció el rodaje de una serie que tendría un gran éxito en los setenta, *Kung Fu*, Bruce Lee se ofreció para interpretar el papel principal, pero el mismo recayó en un actor occidental, David Carradine, una muestra más del racismo hacia los orientales.

El etnocentrismo de occidente y su enfrentamiento con los pueblos de oriente y del sur no es exclusivo de los siglos XIX y XX durante el expansionismo colonial de las

potencias europeas, sino que se remonta varios siglos atrás. En 1697 encontramos pruebas de ello en la *Bibliothèque Orientale*, una obra de Barthélemy D'Herbelot en la que se considera la historia de judíos y cristianos como sagrada y la de los musulmanes como profana, desvirtuando las realidades históricas y culturales, y fijando una superioridad occidental sobre oriente. No es de extrañar que en el espíritu de frontera que animó a los países europeos en su expansión colonial, anidara un sentimiento de derecho histórico de llevar la civilización a los pueblos salvajes, aunque éstos no lo fueran porque tenían su propia cultura. Estados Unidos hizo lo propio con las tribus indígenas que poblaban el país, como ya hemos indicado, y el cine se encargó de desvirtuar la realidad y crear una mentira histórica que mostraba a los indios como bestias salvajes sedientas de la sangre del colono blanco, a cuyas mujeres violaban y asesinaban por puro sadismo. La representación que el cine ha hecho de los nativos americanos parece haber buscado exclusivamente la justificación de uno de los mayores genocidios cometidos en la historia de la humanidad.

Los pioneros del cine en Estados Unidos prescindieron incluso de utilizar a indios americanos para representarse a sí mismos en las películas, como ya había sucedido con los afroamericanos. Recurrían a extras mexicanos convenientemente caracterizados, algo que perduró durante décadas. Fue Thomas Harper Ince uno de los primeros en emplear a indios auténticos en los westerns. Así lo hizo en *Acroos the Plains* (1911), donde aparecían verdaderos nativos. Contrató para ello a toda la plantilla de un circo americano dedicado en aquellos años a recrear las hazañas del *far west*. Se llamaba el *Miller Bros. 101 Ranch Circus*, que disponía para su espectáculo de cincuenta indios y toda la parafernalia de carretas, caballos y búfalos necesarias para recrear escenas en grandes espacios al aire libre. Lo que no cambió fue el trato denigrante dado a los llamados "pieles rojas" en las historias que contaban estas películas, y así siguió durante décadas hasta que títulos como *Flecha rota* (*Broken Arrow*, 1950), de Delmer Daves y *Un hombre llamado caballo* (*A Man Called Horse*, 1970), de Elliot Silverstein, o los más recientes de *Bailando con lobos* (*Dancing With Wolves*, 1990), de Kevin Costner, y *Gerónimo* (1994), de Walter Hill, comenzaron a dignificar su presencia en el cine y a contar la historia con un enfoque distinto. Unos planteamientos que, a pesar de los cambios, siguen siendo etnocéntricos porque la visión histórica de los relatos emana de la mirada blanca, no del indígena nativo, como pone de manifiesto el personaje de Kevin Costner en *Bailando con lobos*, al erigirse al final de la película en un héroe para la tribu sioux cuando decide sacrificarse él para salvar a los demás de la persecución del Sép-timo de Caballería.

La imagen actual de los indios del oeste americano en el cine ya no es la misma que la de hace un siglo, cuando en los primeros westerns como *Kit Karson* o *The Pioneers*, ambos de 1903, aparecían torturando a los colonos americanos e incendiaban las casas de éstos. Pero en cambio el discurso sigue sin ser multirracial e insiste en marcar las diferencias y la superioridad de los blancos. Ya desde los primeros documentales que pretendieron retratar en la pantalla la vida de los indígenas de otros lugares, como *Nanouk el esquimal* (*Nanouk of the North*, 1922), de Robert Flaherty, la superioridad cultural de los cineastas se ha expresado con escenas como la que en este filme muestra al inuit sorprendido por la música que emite un gramófono. Realizadores como Flaherty, a pesar de ser un pionero importantísimo del género documental, explotan el exotismo del "otro" con fines comerciales a la vez que fijan sentimientos etnocéntricos en la memoria colectiva del público occidental. En el caso de *Nanouk el esquimal*, los esquimales aparecen como retrasados tecnológicos, ya que el filme confronta al inuit con una tecnología exógena que en su hábitat es absolutamente inútil, pero en cambio el espectador lo asocia con el subdesarrollo y la inferioridad racial desde una perspectiva, eso sí, paternalista. En 1977, los cineastas colombianos Luis Ospina y Carlos Mayo-

lo denunciaron en la película *Agarrando pueblo* la actitud de aquellos cineastas que bajo falsas posturas científicas explotaban comercialmente como un producto exótico la miseria del Tercer Mundo.

Tarzán representa mejor que ningún otro personaje de la literatura popular y el cine la idea de la superioridad occidental del hombre blanco sobre los indígenas. Creado por el escritor Edgar Rice Burroughs, el personaje literario nació en 1912 con la novela *Tarzán de los monos* y vio su primera adaptación cinematográfica en 1918 con *Tarzan of the Apes*, de Scott Sidney y con el actor Elmo Lincoln interpretando al hombre mono. Desde entonces, las películas de Tarzán han perpetuado, generación tras generación, un discurso racial de superioridad étnica de los blancos sobre los negros. Estos últimos mostrados como timoratos e incultos porteadores al servicio de los occidentales, o como salvajes e incivilizados antropófagos sedientos de carne humana.

Hasta cuando el discurso se ha querido hacer políticamente correcto se ha incurrido en un enfoque etnocéntrico. Le ocurrió a John Boorman en *La selva esmeralda* (*The Emerald Forest*, 1985), donde un muchacho blanco y rubio, aculturizado en la selva del Amazonas por una tribu no contaminada por el 'progreso' occidental, se convierte cuando crece en el líder del pueblo que lo adoptó, al que salva de la destrucción gracias a su iniciativa. La superioridad racial aparece también en un filme disfrazado de ecologista, *En tierra peligrosa* (*On Deadly Ground*, 1994), de Steven Seagal, en donde un hombre blanco se enfrenta a la compañía petrolífera para la que trabaja en Alaska con el fin de salvar de la destrucción el hábitat natural de los indígenas inuit. John Milius acaba cayendo igualmente en el etnocentrismo en un filme que pretende ser respetuoso con los indígenas de Borneo, *Adios al rey* (*Farewell to the King*, 1988), en el que un explorador blanco salva de la destrucción a los nativos.

Este discurso se ha repetido hasta la saciedad en el cine de aventuras. Actores como Charlton Heston han encarnado en la pantalla a héroes blancos en países exóticos cuya superioridad racial quedaba de manifiesto al entrar en contacto con los nativos del lugar. En *El secreto de los Incas* (*The Secret of the Incas*, 1954), de Jerry Hopper, el actor es un aventurero que viaja a Perú y cuya actitud hacia los indígenas tiene tintes racistas en escenas como aquella en que se muestra sorprendido por los conocimientos que uno de ellos tiene del idioma inglés, como si su coeficiente intelectual no les permitiera dominar otras lenguas. Pero más racista es el argumento que esgrime el mismo actor en *Cuando ruge la marabunta* (*The Naked Jungle*, 1954), de Byron Haskin, donde interpreta a Christopher Leiningen, un colono blanco en la selva Amazónica tan inculto que cree que los antepasados de los indígenas que trabajan para él son los mayas, al menos en la versión doblada al castellano. Cuando llega a la hacienda la mujer con la que se ha casado por poderes y le explica la historia del lugar, le cuenta que los antepasados de los nativos fueron mayas que vivieron en grandes ciudades que devoró la selva y ésta volvió a convertirlos en salvajes, hasta que llegó él y les ofreció la civilización.

África, Latinoamérica, los países de Oriente Próximo, Asia y Oceanía, han servido en la pantalla como marcos exóticos para filmes de acción que ignoraban la realidad de estos pueblos, con argumentos en los que la aventura primaba sobre cualquier análisis histórico o social, y en los que se incidía en el maniqueísmo de mostrar a los nativos como gentes incivilizadas en contra del progreso. Títulos como *Zulú* (*Zulu*, 1963), de Cy Endfield, *Tres lanceros bengalíes* (*The Lives of a Bengal Lancer*, 1935), de Henry Hathaway, *La carga de la Brigada Ligera* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), de Michael Curtiz, o *Gunga Din* (1939), de George Stevens, han querido reafirmar a lo largo de la historia del cine la hegemonía colonial del mundo occidental, blanco y católico,

sobre el Tercer Mundo, subdesarrollado, pagano y salvaje, con planteamientos racistas y muy reaccionarios en los que las masacres de pueblos lejanos y desconocidos para el espectador eran convertidas en cantos épicos de justicia y libertad en aras de la civilización y el progreso.

A los árabes se les ha forjado de esta forma una terrible mala fama en el universo del celuloide. El cine clásico ya los mostraba como un peligro al acecho y como seres despiadados contra la civilización occidental en títulos como *La patrulla perdida* (*The Lost Patrol*, 1934), de John Ford, mientras que otras películas en la línea de *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), de David Lean -pese a la simpatía que el protagonista de esta cinta muestra hacia el mundo árabe- los ha presentado como salvajes e incapaces de gobernar pacíficamente sus territorios una vez liberados del dominio colonial. El cine más reciente los ha encasillado en el papel de terroristas en filmes de acción tan dispares como *Domingo negro* (*Black Sunday*, 1977), de John Frankenheimer; *Fuerza Delta* (*The Delta Force*, 1986), de Menahem Golan; *Se busca vivo o muerto* (*Wanted: Dead or Alive*, 1987), de Gary Sherman; *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, 1985), de Robert Zemeckis; *Mentiras arriesgadas* (*True Lies*, 1994), de James Cameron; *Decisión crítica* (*Execution Decision*, 1996), de Stuart Baird; y *Estado de sitio* (*The Siege*, 1998), de Edward Zwick. Lo peor de estos estereotipos es que vinculan el Islam con el terrorismo y la maldad, hasta en el filme de dibujos animados de la Disney *El Rey León* (*The King Lion*, 1994), de Roger Allers y Rob Minkoff, donde una media luna se asocia subliminalmente a los malos de la película, las hienas.

Ya en los orígenes del cine, el nombre de una estrella de Hollywood se relacionó con los misterios y peligros del mundo árabe, Theda Bara, una de las primeras vampiresas y mujeres fatales de la pantalla. Procedía de una familia respetable de judíos de Cincinnati y su nombre era el diminutivo de Theodosia, mientras que Bara era la contracción de Baranger, el apellido materno. Pero la Fox se inventó otra historia y dijo que la actriz había nacido fruto de los amores prohibidos entre un legionario francés y una mujer árabe, de ahí el nombre de Theda Bara, que a la inversa se leía, según los estudios, *Arab Death* (Muerte Árabe). Entre los papeles que interpretó a lo largo de su carrera no faltaron los de mujeres fatales como Cleopatra, Carmen y Salomé.

Dentro del género de aventuras en parajes exóticos siempre ha habido excepciones que se preocupaban por ofrecer una visión no distorsionada de la realidad y crítica hacia el etnocentrismo imperante en los argumentos. Fue el caso de *Sombras blancas en los Mares del Sur* (*White Shadows in the South Seas*, 1929), de W.S. van Dyke, una historia ambientada en la Polinesia que denunciaba el efecto destructivo de la colonización sobre los habitantes de estas paradisíacas islas, y presentaba una imagen roussoniana de los nativos. Otros filmes ambientados en los mismos parajes no fueron tan descendientes y aunque siguieron mostrando a los habitantes de las islas como buenos salvajes, incidían en la superioridad del hombre blanco occidental. Resulta interesante por ello el final de *Ave del Paraíso* (*Bird of Paradise*, 1932), otro clásico del género rodado por King Vidor, en el que un marinero blanco se enamora de una nativa pero deben separarse tras vivir una relación idílica porque ella acepta el destino que le impone su tribu. La muchacha es ofrecida en sacrificio a los dioses y arrojada a un volcán en erupción, mientras el marino regresa a Norteamérica sin poder hacer nada. Los compañeros se plantean la posibilidad de secuestrar a la nativa y llevársela con ellos, pero uno de los marineros se opondrá a esa posibilidad con el siguiente argumento: "El chico está muy unido a su familia. Si vuelve con una nativa le romperá el corazón a su madre. El este es el este, el oeste el oeste, y jamás ambos se encuentran".

Lo cierto es que las relaciones interraciales nunca han estado bien vistas en el cine, ni siquiera en la actualidad. Hay excepciones, e incluso finales felices, pero son los menos. Los guionistas siguen emparejando a hombres y mujeres en función del color de su piel y sus rasgos étnicos, y cuando surge una pareja interracial las relaciones se complican. Así ocurría en *El guardaespaldas* (*The Bodyguard*, 1992), de Mick Jackson, donde un blanco se enamora de una cantante negra, pero ese idilio pone en peligro la vida del hombre. En *Sayonara* (*Sayonara*, 1957), de Joshua Logan, las relaciones sentimentales que entablan las mujeres orientales con los soldados norteamericanos desplazados a la guerra de Corea, enfrenta a los uniformados con la sociedad americana de la que proceden, que rechaza ese tipo de uniones. También en *Flecha rota* se castigaba con un desenlace punitivo la relación entre un blanco y una india. En el cine hegemónico de Hollywood llegó a estar prohibido incluso mostrar en la pantalla “las relaciones sexuales entre las razas”, tal como establecía el Código Hays. Este código fue aprobado por la *Motion Pictures Producers of America* en 1930, aunque hasta mediados de esa década no comenzó a tener una vigencia plena. Estuvo en activo hasta 1966, si bien sus efectos más reaccionarios se sufrieron durante los años treinta y cuarenta. Su uso llevó a guionistas y realizadores a ejercer la autocensura y a forjar más tópicos a partir de estereotipos raciales maniqueos que hacían de los blancos los buenos, y de las minorías étnicas los malos.

No son casualidad por ello los amores condenados al fracaso entre blancos y latinas en *West Side Story* (1961), de Robert Wise y Jerome Robbins, y en *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946), de King Vidor. En ambos filmes se plantean conflictos raciales entre blancos anglosajones y latinos que tienen consecuencias nefastas y que defienden la misma tesis que esgrimía el marinero de *Ave del paraíso*, solo que tomando como coordenadas el norte y el sur en lugar del este y el oeste. El cine de Hollywood siempre ha dado una mala imagen de los latinos, a los que ha caracterizado como violentos, pendencieros, delincuentes, asesinos, sucios, borrachos, vagos, indisciplinados, anárquicos, promiscuos y subdesarrollados. Jugaron en los orígenes del western el mismo papel que desempeñaron los indios, el de la “raza inferior” que pone en serio peligro el avance del progreso. George Hadley-García ha documentado los primeros westerns que ofrecieron imágenes negativas de los latinos: *The Cowboy's Baby* (1910) y *Western Child's Heroism* (1912). En el primero, un latino arroja al río al hijo del héroe para que se ahogue, y en el segundo un hispano se revuelve y ataca a los anglos que le habían salvado la vida (6).

Esa imagen violenta y salvaje del latino perdurará en el western hasta la actualidad, ligada casi siempre a la figura del mexicano pendenciero del que más vale no fiarse ni darle la espalda. Una imagen animal que Hollywood explotaría creando el estereotipo del *latin lover*, el cual incidía más todavía si cabe en el subdesarrollo atribuido a los hispanos, a quienes se dota de un gran potencial sexual debido a su primitivismo. Este tópico responde, en palabras de Román Gubern, al “superávit de energía sexual que la cultura anglosajona atribuye al macho mediterráneo reprimido por su cultura católica” (7). La potencia sexual del macho latino encuentra así su equivalente en la promiscuidad de las hembras, encasilladas en el cine en papeles de prostitutas y libertinas, o mujeres fáciles de llevar a la cama. Todos estos estereotipos han perdurado en el tiempo por encima de las modas, y pese a los esfuerzos de los hispanos de Estados Unidos por liberarse de ellos, se siguen atribuyendo a éstos los mismos roles en el cine contemporáneo. Es suficiente con echar un vistazo a la filmografía más reciente para comprobarlo: *Prueba de vida* (*Proof of Life*, 2000), de Taylor Hackford; *Abierto hasta el amanecer 3* (*From Dusk Till Dawn 3: The Hangman's Daughter*, 2000), de P.J. Pesce; *Al diablo con el diablo* (*Bedazzled*, 2000), de Harold Ramis; *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh; *Todos los caballos bellos* (*All the Pretty Horses*, 2000), de Billy Bob Thornton;

Blow (2001), de Ted Demme; *Daño colateral* (*Collateral Damage*, 2001), de Andrew Davis; y *El mexicano* (*The Mexican*, 2001), de Gore Verbinski.

El cine realizado en otros países occidentales ha incurrido en la creación de estereotipos similares que muestran al extranjero y a las minorías étnicas como inferiores, aunque si por algo se ha caracterizado la cinematografía europea y especialmente la española, es por la omisión de estas comunidades en su registro audiovisual hasta finales del siglo pasado. Cuando han empezado a aparecer no ha sido para bien, sino para empeorar las cosas y dañar más todavía la visión que se tenía de ellos, ya de por sí estereotipada. Eso sucede con los cubanos y las caribeñas en títulos como *Miss Caribe* (1988), de Fernando Colomo; *Calor y celos* (1996), de Javier Rebollo; *Demasiado caliente para ti* (1996), de Javier Elorrieta; y *Adiós con el corazón* (2000), de José Luis García Sánchez; o con los gitanos en *Papá Piquillo* (1998), de Alvaro Sáenz de Heredia; *Gitano* (2000), de Manuel Palacios; y *Vengo* (2000), de Tony Gatlif. El cine y la televisión siguen inculcando de esta manera tópicos racistas y xenófobos que sólo podremos desterrar mediante una educación en valores desde el aula y la familia que invite a una reflexión crítica y desprejuiciada sobre la sociedad en que vivimos y los mensajes que recibimos a través de los medios de comunicación.

(1) Harry Belafonte, *La discriminación racial en los primeros años del cine norteamericano*. En *Así de simple I*, Madrid, EICTV y Ollero & Ramos Editores, 1996. Pág. 115.

(2) *Ibidem*, pág. 114.

(3) *Ibidem*, pág. 118.

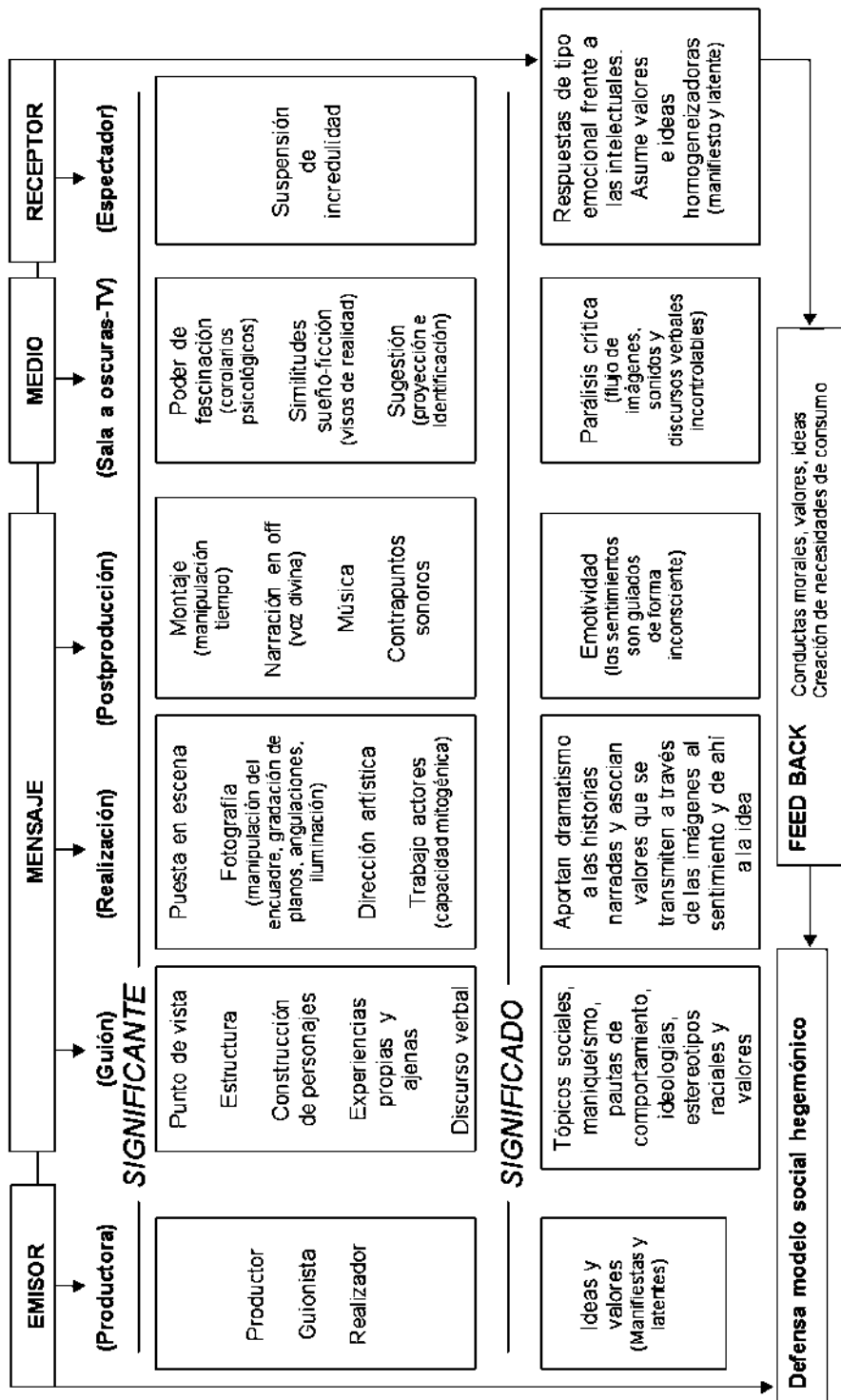
(4) Chema Castiello, *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine*. Madrid, Talasa, 2001. Pág. 33.

(5) Terenci Moix, *La gran historia del cine*. Madrid, ABC, 1995. Pág. 244.

(6) George Hadley-García, *Hispanic Hollywood. The latins in motion pictures*. Nueva York, Citadel Press, 1990. Pág. 37.

(7) Roman Gubern, *Espejo de fantasmas*, Madrid, Espasa Calpe, 1993. Pág. 26.

PROCESO COMUNICATIVO DEL CINE



Cuadro 01



Pocahontas, de Walt Disney.

Al cine voy a divertirme, no a pensar: Esta expresión se ha convertido en una frase hecha muy utilizada que revela la inmadurez del espectador, sea cual sea su edad. Una frase tan estúpida ha sido capaz de erigirse en un dogma aceptado por casi todo el mundo. De entrada, enfrenta el concepto de diversión con la capacidad intelectual del ser humano. Todo aquello que suponga un ejercicio mental está reñido con el ocio. Si fuera así realmente, no habría lugar en nuestra cultura para entretenimientos como el ajedrez o los crucigramas. Denota, además, un grave síntoma en nuestras sociedades, la pereza mental de sus individuos. El escritor José Luis Sampedro dijo durante la presentación de uno de sus libros una de esas frases tan ingeniosas que dan lugar a titulares de prensa y que aquí nos va a servir para confrontarla con esa expresión popular a la que nos estamos refiriendo: "Lo más grave del mundo actual es la contaminación mental." Y no es de extrañar que así sea. Resulta evidente que si al cine vamos a divertirnos sin hacer uso de nuestras facultades mentales (entiéndase en este caso tanto en una sala de exhibición como frente al televisor), estaremos sometiéndonos continuamente a un lavado de cerebro para acabar convertidos en borregos domesticados. El *homo sapiens* habría entrado así en un proceso de involución para someterse a los designios del mercado bajo el más férreo individualismo y sumisión a los poderes económicos. Raciones suficientemente dosificadas de diversión y evasión en nuestros paraísos domésticos, que es donde más se consume hoy día el cine, a cambio de nuestro embrutecimiento y aislamiento como individuos fácilmente manipulables. La novela de George Orwell *1984* ya lo anunciaba.

De poco sirve emplear en la enseñanza filmes que favorezcan la educación en valores más justos, solidarios e igualitarios como complemento de la formación de los estudiantes, si el cine y la televisión que éstos ven fuera de clase propone otros valores diametralmente opuestos. Recuerdo que durante un curso sobre educación en valores mediante el empleo de medios audiovisuales que impartí hace unos años a un grupo de profesores, uno de ellos me recriminó que lo que buscaba eran títulos de películas que le sirvieran para formar en valores a sus alumnos en el aula, en lugar de capacitarlos para generar en ellos actitudes críticas que les permitiera defenderse de las golosinas audiovisuales que ven a diario en la televisión.

En los tiempos que corren hay que educar en la resistencia, y para resistir hay que preparar mentes críticas y reflexivas, formadas en la tolerancia y la convivencia, que sean capaces de hacer frente a tanto egoísmo e individualismo. Sólo así podrán romperse los estereotipos raciales y construir una sociedad global más justa e igualitaria. Los medios, y en especial los audiovisuales, educan hoy día en la competitividad feroz de los mercados amparándose en la burda mentira de que el liberalismo es el mejor sistema posible porque da a todos las mismas oportunidades. Sólo conociendo en profundidad los elementos distorsionadores y manipuladores con los que trabaja el cine seremos capaces de afrontar discursos alternativos a los que nos propone el mundo actual, y rechazar los valores dominantes que se nos pretenden inculcar a través de esas actitudes que denunciábamos al principio y que pretenden convertirnos en individuos pasivos que nos entretengamos sin hacer uso de nuestra capacidad cognitiva.

La enseñanza audiovisual sigue siendo la gran marginada de los programas educativos. Se enseña a leer y a escribir, a interpretar y hacer análisis de textos, pero se descarta por completo la misma capacitación para el lenguaje audiovisual. Incluso cuando en los institutos se oferta alguna enseñanza troncal relacionado con la imagen, los padres la suelen considerar una asignatura "ociosa" sin utilidad práctica. Esto es así porque todo lo audiovisual se sigue relacionando con la diversión y no con la reflexión intelectual. En otros países europeos se han dado pasos tímidos para ir incorporando la educación audiovisual en los diseños curriculares. Una decisión lógica y razonable si tenemos en cuenta que más del 90% de los mensajes que recibimos son audiovisuales. La humanidad ha convertido el siglo XX en la gran era de la alfabetización, al menos en el hemisferio Norte, pero en cambio no se ha preocupado en lo más mínimo de formar a los ciudadanos en el lenguaje hegemónico de esa centuria. El resultado ha sido la aparición de analfabetos audiovisuales fácilmente manipulables por el poder evasor de la imagen.

El educador audiovisual Len Masterman hacía la siguiente reflexión sobre la necesidad de que a los niños se les enseñe a ver la televisión al igual que se les enseña a escribir, cuando presentó en 1997 su libro *La enseñanza de los medios de comunicación*:

"Los niños ven la televisión sin tener que aprender a verla, mientras que a escribir, sí necesitan aprender. La educación visual se basa en materiales que se dan por hecho y no se analizan. El que no ha sido educado sobre los medios de comunicación habla de ello como si fuera una realidad inquebrantable y el que sí lo ha sido los entiende como un sistema, como un código que se refiere a una realidad. La educación para los medios no es una amenaza, no conduce a una crítica negativa sino que nos lleva a entender, a analizar y seleccionar. Uno de los grandes logros de la democracia es la prensa libre pero eso tiene que ir acompañado de una educación en los medios" (1).

Uno de los teóricos del cine más conocidos de la segunda mitad del siglo XX es el cubano Julio García Espinosa. Su visión de este medio de expresión al margen de la concepción industrial del mercado hace que sus reflexiones sigan siendo hoy válidas pese a que fueron formuladas hace varias décadas. En uno de sus ensayos fechado en 1971, *En busca del cine perdido*, García Espinosa propone una reflexión sobre la reconstrucción que el cine hace de la realidad, y el deber de los cineastas revolucionarios de combatir desde su independencia creativa los discursos reaccionarios establecidos por el cine de Hollywood, ofreciendo un modelo audiovisual alternativo:

"La realidad del cine no es sólo la que refleja. La realidad fundamental del cine es el cine mismo. La realidad que el cine refleja resulta siempre la realidad evidente. El cine como realidad resulta casi siempre ausente. Esta realidad invisible es invencible porque escapa a la actitud crítica del espectador. Es necesario descubrirle al espectador toda la realidad secreta del cine. Es necesario que el espectador vaya al cine a ver el cine. Hasta ahora nos hemos apoyado en el cine para entender la realidad. Es necesario apoyarnos en la realidad para entender el cine. Donde más posibilidades de influir tiene el cine es en el cine mismo. De todas las realidades que el cine puede contribuir a modificar, la que tiene más posibilidades es la misma realidad del cine" (2).

Las películas de dibujos animados de la Disney son consumidas como golosinas por los niños con la complicidad de sus padres, que en lugar de fomentar en ellos un ejercicio crítico permiten que asimilen los valores que las cintas transmiten. El rol que se le asigna a la mujer en estas películas es siempre el mismo: ama de casa bondadosa, sumisa y femenina, predispuesta al galán de turno, el cual asume el papel de patriarca dominante que libera a la dama de sus apuros y la sostiene económicamente. Es un discurso conservador que ni siquiera han roto las más recientes producciones de la Dis-

ney “políticamente correctas” en las que se ha buscado dar cabida a la diversidad étnica, *Pocahontas* y *El jorobado de Notre Dame*, donde los personajes femeninos son mujeres objeto, o *Mulan* y *El emperador y sus locuras*, en las que las mujeres, pese a su iniciativa y fortaleza, se someten finalmente a los designios masculinos.

La industria audiovisual se defiende de los ataques de los críticos modificando de vez en cuando sus discursos para hacerlos aparentar más tolerables, o incluso eliminándolos y sustituyéndolos por otros que implícitamente son más nocivos. Se llega así a situaciones kafkianas como la desaparición en las pantallas norteamericanas de uno de los grandes personajes de la animación creados por la Warner Bros, el ratoncito Speedy Gonzales. Los ejecutivos de la productora decidieron a comienzos de 2002 eliminar este personaje ante las quejas recibidas durante décadas por las asociaciones de hispanos en Estados Unidos, por la imagen estereotipada y negativa que ofrecía de los mexicanos. Lo gracioso es que el personaje de Speedy resulta en sí positivo, porque el ratón mexicano engaña continuamente a los gatos gringos y roba comida para repartirla entre sus pobres paisanos, como si de un Robin Hood o El Zorro se tratara. La imagen negativa la aporta el hecho de que Speedy sea una excepción y los demás ratones mexicanos aparezcan retratados como vagos, pendejidos, inútiles, borrachos, conflictivos y grandes jueguistas.

La Warner optó por eliminar la serie en lugar de cambiar el discurso negativo que ofrecía de los mexicanos. Esa imagen de corrección política respondía, según un portavoz de la productora, al siguiente argumento: “No es que sea peor que muchos otros personajes de Warner. Sin embargo, dado que Speedy es mexicano, hemos decidido retirar esas caricaturas. Turner Broadcasting siempre ha sido sumamente cuidadosa de no promover estereotipos” (3). A priori podría pensarse que la decisión responde verdaderamente a la voluntad de la productora de eliminar estereotipos raciales, pero si es así, a qué se debe que siga realizando filmes como *Daño colateral* o *Prueba de vida*, en los que siguen apareciendo los mismos tópicos negativos en torno a los latinoamericanos. Con su decisión, la Warner sólo pretendía ofrecer una imagen positiva de la productora y aparentar que evitaba crear estereotipos dañinos para los latinos, pero no hizo nada por corregir el discurso racial que sigue transmitiendo con los demás productos audiovisuales que realiza. Al parecer, el poder del mercado hispano dentro del país y en el conjunto de Latinoamérica era motivo más que convincente en términos económicos para tomar una medida de esas características.

La humanidad no ha dejado de crear estereotipos desde los orígenes de la civilización, pero nunca antes hasta la aparición de la sociedad de la información había tenido capacidad para divulgarlos de manera tan global. Las minusvalías físicas, por ejemplo, han sido consideradas por el ser humano en toda su historia como un síntoma de decadencia. Muchos pueblos de la antigüedad se desprendían de los niños si nacían con deficiencias físicas, como los espartanos, o lo consideraban una maldición de los dioses, como los asirios. Jesús de Benito Gil ha estudiado en profundidad cómo estas creencias han perdurado a lo largo de los siglos y la era de la imagen las ha readaptado a su discurso. Es así como la belleza se asocia a la bondad y la deformidad física a la maldad. Es lo que ha hecho el cine de terror mostrándonos a inválidos repulsivos y deformes convertidos en monstruos negativos que parecen proceder del inframundo. “El cine dotó a esta ‘idea’ de imagen real, de imagen viva (movimiento), con lo que se potenció la otra imagen (prejuicio) de carácter intelectual” (4).

Lo mismo sucede con los estereotipos raciales, que se generan a base de repetir discursos similares en los *medios* que relacionan la diferencia con el peligro y la inseguridad para nuestra sociedad y sistema de valores. El proceso de asimilación de esos este-

reotipos no es consciente y va mellando en nuestro subconsciente a lo largo de la vida hasta que los aceptamos como algo inquebrantable. Eso se debe a que el proceso comunicativo del cine y la televisión provoca en el espectador una suspensión de la incredulidad que favorece respuestas emocionales frente a las intelectuales. De esa forma, los mismos valores e ideologías que nos inculcan las estructuras de poder que controlan los medios de comunicación son los que nosotros terminamos asimilando para defender el sistema social hegemónico. Pero el *feed back* (retroalimentación) del receptor hacia el emisor no sólo se limitará a seguir unas pautas morales y de conducta dentro de esa sociedad, sino que también generará unas necesidades de consumo (véase cuadro 1). Es decir, será el propio espectador a la larga el que demande ese tipo de relatos estereotipados y rechace los discursos que sean alternativos.

Eso explicaría, por ejemplo, que los principales defensores de las caricaturas de Spedy Gonzales hayan sido los propios hispanos de Estados Unidos cuando la Warner anunció su retirada de la programación, o que una serie de televisión de éxito en España en el momento de redactar este cuaderno monográfico, *Ana y los siete*, con Ana Obregón, atribuya al mayordomo una minusvalía haciendo que sea tartamudo. ¿Por qué se tiene que asociar la tartamudez con el mayordomo en lugar de hacerlo con el millonario padre de familia? Porque el público rechazaría lo contrario al entrar esa asociación de ideas en conflicto con los estereotipos inculcados por la cultura de masas. Fenómenos televisivos como *Operación Triunfo* se han pretendido justificar argumentando los supuestos valores positivos que poseen en contraposición con otros programas similares considerados telebasura, pero en unos y otros las que mandan son las leyes del mercado y lo que buscan exclusivamente es generar necesidades de consumo como la venta de discos en el caso del exitoso concurso musical. Representan el fin mismo del liberalismo, el ascenso social, el enriquecimiento rápido y el triunfo efímero. Posibilitan, además, la aparición de nuevos héroes surgidos del pueblo llano similares a los gladiadores de la antigua Roma para ser exhibidos a las masas. Luego nos encontramos no ante un fenómeno espontáneo sino frente a un discurso narrativo perfectamente codificado y estructurado, el cuento de *La Cenicienta*. Si Rosa López, el patito feo del grupo cuando comenzó el programa y la que más se equivocaba con la letra de las canciones, pudo triunfar realizando el sueño de su vida, es porque el modelo liberal de la economía de mercado predica que es el único sistema que permite la igualdad de oportunidades a todas las personas. Ese es el mensaje que transmite *Operación Triunfo* y lo demás es una increíble maquinaria de fabricar beneficios económicos. Los miles de jóvenes que sueñan con triunfar algún día en el mundo de la canción seguirán soñando, pero defendiendo el sistema hegemónico sin cuestionárselo, porque el triunfo de Rosa será el de ellos, aunque no proyectado a 24 fotogramas por segundo en una sala a oscuras sino sobre una pantalla de televisión o el terminal de un ordenador, aislados en sus paraísos domésticos.

Si el 90% de las percepciones que recibimos los humanos se producen a través de códigos narrativos audiovisuales, cuál es el motivo por el cual su enseñanza no se potencia en las aulas. Parece evidente que de manera consciente o inconsciente lo que se pretende es no formar pensamientos críticos, sino individuos dóciles que sean fácilmente domesticables por el sistema, como ocurría con los seres de *Un mundo feliz*. El cine y la televisión suplantarian en nuestro mundo real el *soma* de la conocida novela de Aldous Huxley.

La representación icónica de la realidad no equivale a reflejar el mundo real, sino a ofrecer una reconstrucción del mismo apoyada en determinados valores. El lenguaje audiovisual está tan codificado como el escrito y transmite e inculca ciertos valores, ideologías y pautas de comportamiento. Además, la imagen en movimiento está dota-

da de un carácter mágico que la convierte en algo más verosímil todavía y que provoca en el público las mismas reacciones físicas que los sueños, hasta el punto de ser capaz de crear en el subconsciente el recuerdo de lo no vivido a partir de la repetición de experiencias ajenas proyectadas sobre la pantalla. Los primeros espectadores del cinematógrafo de los hermanos Lumière se levantaron asustados de sus sillas durante la proyección de *La llegada de un tren a la estación de Lyon* porque temían ser arrollados por la locomotora, y los cronistas de la época llegaron a referirse en los periódicos a los brillantes colores de las imágenes en movimiento proyectadas, cuando es sabido que aquellos filmes eran en blanco y negro.

El cine nació como una curiosidad científica y una atracción de barraca de feria, pero pronto la burguesía descubrió las posibilidades del invento, tanto por su rentabilidad económica como por la capacidad de adoctrinamiento social que podía tener entre la gran masa del proletariado, en un mundo convulso que a comienzos del siglo XX estaba siendo sacudido por las teorías revolucionarias marxistas. El cine se convirtió por ello en el teatro del proletariado y fue utilizado en las primeras décadas de siglo para inculcar valores ideológicos tanto reaccionarios como revolucionarios, en función de quién hacía uso del mismo. En los Estados Unidos y Europa, las películas invitaban al ascenso social y al individualismo para combatir las doctrinas colectivistas que predicaba un proletariado cada vez más organizado y con mayor conciencia de clase. La Revolución Soviética empleó también el cine para adoctrinar a las masas, y tras la I Guerra Mundial, la República de Weimar en Alemania potenció el cine como un mecanismo evasor de la realidad. A esa misma función terapéutica recurrió Hollywood después del *crack* económico de 1929, lo que dio lugar a la edad de oro del cine de terror, un género escapista que hacía reconfortarse al público de vivir en un mundo que, a pesar de los problemas económicos, era mucho más habitable que los terroríficos lugares que mostraban filmes como *Drácula* o *Frankestein*.

La Alemania nazi recurrió igualmente al cine para adoctrinar a las masas, y si *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934), de Leni Riefenstahl, es la película que siempre se cita en estos casos, quiero mencionar otras dos que por su contenido son muy ilustrativas sobre el tema que nos ocupa. Me refiero a *El flecha Quex* (*Hitlerjunge Quex*, 1933), de Hans Steinhoff, y a *El judío Süß* (*Jud Süß*, 1940), de Veit Harlan. En la primera se forja el estereotipo del comunista rudo, fanfarrón y violento, frente a la imagen noble, disciplinada y trabajadora de las juventudes nazis. La película de Harlan es más sutil, puesto que se trata de una reconstrucción histórica sobre la vida del judío Joseph Süß Oppenheimer, al que se muestra como un opresor de los alemanes durante el siglo XVIII cuando era consejero del archiduque Von Wurtemberg. El filme convierte a Süß Oppenheimer en un estereotipo del supuesto comportamiento avaricioso de todos los judíos.

Rudolf Arnheim analizó la función distorsionadora de la fotografía con respecto al mundo real y estableció siete diferencias entre ambos: sustitución de la tercera dimensión por la bidimensionalidad del soporte, limitación del espacio por el encuadre, supresión del movimiento, eliminación o alteración del color, variación de la escala de representación, desaparición de los estímulos sensoriales no ópticos ni sonoros, y reconstrucción de la imagen mediante un soporte químico (5). A excepción del movimiento de la imagen, todas estas diferencias son aplicables al cine. ¿Qué hace entonces que el cine tenga un gran poder de sugestión y una tremenda capacidad adoctrinadora entre el público? Son sus soportes sensoriales los que le confieren realismo, ya que el espectador acude a ver una película porque le proporciona vivencias emocionales que no suele dar la vida cotidiana, pero en cambio se atribuye a las mismas el estatus de lo real debido al gran poder persuasivo que posee la imagen en movimiento.

El espectador sufre durante el visionado de una película lo que se denomina suspensión de la incredulidad, es decir, acepta como real lo que es fruto de un montaje artístico previo porque elimina su capacidad crítica y de respuesta ante el bombardeo de imágenes que recibe. De ahí que el cine norteamericano se caracterice por el montaje trepidante de sus planos para no dar tregua a la acción, frente al ritmo más pausado y cadencioso de las cinematografías del Tercer Mundo todavía no contaminadas por el modelo hegemónico de narración audiovisual, y que invitan de esa manera a una mayor reflexión.

A diferencia de la literatura, el cine no permite parar la narración, salvo que se trate de un visionado en vídeo. Eso impide o limita la capacidad reflexiva del receptor porque queda absorbido de lleno por el flujo de imágenes que pasan ante su mirada. Además, cuando el visionado se produce en una sala de exhibición estamos a oscuras, como cuando dormimos. Es por ello que el cine se compara con ese estado y se le llama a veces la fábrica de los sueños. En ese entorno físico de la sala de exhibición (en el caso del monitor de televisión, el poder hipnótico del medio permite la misma capacidad de aislamiento de todo aquello que nos rodea) somos víctimas de los corolarios psicológicos del cine, que provocan en nosotros la impresión de realidad porque padecemos y sufrimos interiormente las mismas sensaciones que los personajes de la ficción. De ahí la capacidad moralizante y adoctrinadora que tiene este medio.

Román Gubern ha analizado los corolarios psicológicos del cine en varias de sus obras teóricas (6). Aunque el espectador no vive de manera explícita las historias que ve en la pantalla, sí las interioriza psicológicamente, hasta el punto de que a veces se sobresalta como ocurre con los sueños. El cine de terror es un buen ejemplo de ello, y si una película de este género se precia de ser buena, tiene que ser capaz de asustar al público como si éste viviera una experiencia real. Los corolarios psicológicos que nos inducen a sentir como experiencias propias las imágenes que se proyectan ante nosotros son los siguientes:

- **Mecanismos de proyección e identificación.** El espectador se identifica con determinados personajes de la película y proyecta sus sentimientos sobre otros.

- **Curva fisiológica de la estimulación.** Las experiencias que viven los personajes de la ficción acabarán afectando al espectador psicológicamente, porque las experimenta como si las viviera él mismo. Gubern compara el placer que el público siente al ver una película con el coito sexual, de ahí el poder estimulador del cine.

- **Estado de subordinación hipnótica.** Cuando soñamos, vivimos las figuraciones y fantasías con tal intensidad que creemos estar en el mundo real. Lo mismo sucede durante el visionado de un filme. La ficción fílmica y el flujo onírico sumen al espectador en un estado de subordinación casi hipnótica.

- **Parálisis crítica.** Nuestro sistema audiovisual recibe secuencias ininterrumpidas de estimulaciones que saturan nuestros canales auditivos y visuales impidiendo controlar el flujo de imágenes. Eso crea una parálisis crítica en el espectador que le limita la capacidad reflexiva o se la anula por completo.

- **Respuestas emocionales.** Ante los estímulos audiovisuales y la parálisis hipnótica del receptor, las respuestas serán de tipo emocional. Eisenstein decía que el proceso de percepción del espectador va de la imagen al sentimiento y de ahí a la idea. Es así como se transmiten valores de manera unidireccional, sin permitir la reflexión crítica.

- **Componentes manifiesto y latente.** Si las películas son como sueños, ocurre lo mismo que en éstos, es decir, poseen un componente manifiesto y otro latente. Este último irá directamente al subconsciente del espectador, salvo que realice un análisis profundo del filme que le permita descifrar el contenido latente del mismo.

- **Suspensión de la incredulidad.** Ahí reside el enorme poder manipulador del cine como vehículo transmisor de ideologías, valores y pautas de comportamiento que pueden condicionar las normas de convivencia en una sociedad. Al predominar las respuestas emocionales sobre las cognitivas o intelectuales, las películas pueden manipular el mundo emotivo del espectador, y tienden a homogeneizar el amplio espectro social.

Hemos visto cómo el cine construye una realidad alternativa que pretende legitimar una serie de valores sociales que impone el grupo hegemónico. El espectador es incapaz -por esa pereza mental de acudir al cine a "pasar un rato divertido y no a pensar"- de mantener una actitud crítica ante el discurso audiovisual a que se somete, ya que frente a análisis racionales se ve inmerso en ese proceso de suspensión de la incredulidad y proyecta sus emociones en el filme como si de un sueño se tratara. El discurso cinematográfico es fruto de una puesta en escena y por tanto manipula la realidad, porque en la forma selecciona espacios y tiempos narrativos y en el fondo guía los sentimientos del público. Además, centra su discurso en un punto de vista o en varios, pero siempre omitiendo otros muchos. Esos puntos de vista se localizan en unos personajes cuyas conductas forjarán estereotipos en el subconsciente del público, que tras un lento aprendizaje, a consecuencia de los mecanismos de proyección e identificación que hemos analizado, generarán a su vez "impulsos y reflejos condicionados" en la vida real. De ahí pueden surgir actitudes tanto xenófobas y racistas como solidarias, en función del adoctrinamiento audiovisual a que se haya sometido cada individuo. Por eso es importante educar y fomentar desde las aulas actitudes críticas y reflexivas ante el visionado de cualquier producto audiovisual, en lugar de buscar recetas mágicas consistentes en el análisis aislado de filmes que transmitan valores positivos. Sólo abriéndoles los ojos a los alumnos y enseñándoles a mirar se les capacitará para construir un mundo más justo y solidario donde los estereotipos raciales puedan ser desterrados.

(1) Cruz Blanco, *Len Masterman: "A los niños se les enseña a escribir, no a ver la televisión"*. El País, 11 de mayo de 1997. Pág. 30.

(2) Julio García Espinosa, *La doble moral del cine*, Madrid, EICTV-Ollero & Ramos Editores, 1996. Pág. 29.

(3) *El ratón Speedy Gonzales causa controversia*. La Opinión, Los Angeles, 14 de abril de 2002.

(4) Jesús de Benito Gil, *Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine*, Madrid, Editorial Popular, 1987. Pág. 15.

(5) Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986.

(6) Véase entre otros *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (Barcelona, Gustavo Gili, 1987), y *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, coescrito por Joan Prat (Barcelona, Tusquets Editores, 1979).



Ensayo en uno de los rodajes de Spike Lee.

El terremoto cultural y social de los años sesenta tuvo sus reflejos en el cine. Las pantallas norteamericanas, las europeas y las denominadas cinematografías periféricas comenzaron a tener en cuenta entonces la diversidad étnica y el multiculturalismo de un mundo en el que las fronteras se venían abajo. Hasta esa fecha el interés había sido escaso y sólo los argumentos basados en historias de inmigrantes europeos en el continente americano lo habían abordado con discreción. En cambio, a partir de esa fecha el cine norteamericano comienza a denunciar el racismo en películas tan notables como *El valle del fugitivo* (*Tell them Willie Boy is here*, 1969), de Abraham L. Polonsky; *No se compra el silencio* (*The Liberation of L.B.*, 1970), de William Wyler; y, aunque algo posterior, *Perro blanco* (*White Dog*, 1982), de Samuel Fuller. La lucha por los derechos civiles en EE UU acabó por provocar una eclosión del cine negro, pero desde un planteamiento tan segregacionista como la sociedad dominante de los blancos pretendía. La industria del cine produjo entonces filmes protagonizados y dirigidos exclusivamente por afroamericanos. Surgieron así mitos del cine de aquella época como Shaft, Cleopatra Jones y Blácula, la versión negra del conde Drácula. Pero este tipo de cine, conocido como la *blaxpotation*, no hizo sino empeorar las cosas para la imagen de la comunidad afroamericana en los EE UU, pues eran cintas que vinculaban a los negros con la prostitución y la delincuencia, además de generalizar una imagen violenta y peligrosa del *black power*.

Un hito en la televisión norteamericana fue la emisión por la ABC entre enero de 1977 y septiembre de 1978 de la serie *Raíces* (*Roots*). Las andanzas del africano Kunta Kinte, capturado y vendido como esclavo en Norteamérica, y de sus descendientes, criados en una sociedad racista dominada por los emigrantes blancos anglosajones protestantes (*white anglosaxon protestant*), fueron seguidas por millones de espectadores en EE UU y todo el mundo. La serie de televisión ofrecía una revisión histórica del esclavismo y de la formación de la nación norteamericana. Cuestionaba que ésta fuera un crisol étnico surgido de la fusión de culturas bajo una identidad común, y abogaba en cambio por mostrarla como lo que era, la primera sociedad multicultural del planeta fruto de los movimientos migratorios en masa, voluntarios o a la fuerza como fue el caso de los esclavos llevados desde África. Román Gubern ha relacionado la revisión pedagógica que sufrieron los planes de estudios en EE UU a comienzos de los años noventa, con esa nueva concepción de sociedad multicultural que comenzaba a tener el pueblo americano, más interdependiente en el siglo XXI y forzosamente obligada a aceptar la convivencia interétnica (1). La importancia que han ido adquiriendo otras minorías como la hispana o la asiática así lo ha exigido, aunque el modelo político norteamericano parece empeñarse en la integración cultural y la homogeneización, a la vez que en la creación de guetos raciales, como demuestran los fenómenos urbanos de las megalópolis al estilo de Los Angeles y Nueva York.

Los años ochenta y noventa han sido décadas de revisionismo histórico por parte del cine norteamericano, en el que han irrumpido nuevas miradas alternativas desde las minorías étnicas. El héroe de Hollywood ha dejado de ser representado bajo el patrón racista del hombre blanco, y actores como el afroamericano Wesley Snipes, el latino Antonio Banderas o el oriental Jackie Chan han accedido a ese rango con su piel negra,

morena o amarilla. Pero esta cinematografía no ha dejado por ello de mantener un discurso racista intrínseco a través de un paternalismo exacerbado, incluso en títulos que a veces son utilizados en la educación en valores sin tener en cuenta las trampas que contienen sus mensajes. Es el caso de *Arde Mississippi* (*Mississippi Burning*, 1988), de Alan Parker, que recrea un oscuro suceso de la historia reciente de EE UU, el asesinato en los años sesenta de tres activistas por los derechos de los negros. La cinta ilustra la persecución racial que sufrieron los afroamericanos que luchaban por la igualdad, pero idealiza al FBI y lo erige en la organización que defendió los derechos de los negros, cuando en realidad fue su azote. Los negros quedan en el filme relegados a un segundo plano, prácticamente de comparsas, al servicio de la trama detectivesca que protagonizan los dos agentes blancos que investigan la desaparición de los activistas. Una cuestión de índole racista ocupa también el segundo plano del drama judicial *Tiempo de matar* (*A Time to Kill*, 1999), de Joel Schumacher, basado en el cuestionable material literario del fabricante de *best sellers* John Grisham. El juicio a un hombre negro que se toma la justicia por su cuenta después de que su hija haya sido violada y asesinada por blancos, sirve como excusa moral para reflexionar sobre los problemas de conciencia de una sociedad que en su fuero interno defiende la pena de muerte.

La historia infame de la esclavitud y el racismo en EE UU ha sido retratada en los últimos años por el cine norteamericano en filmes políticamente correctos como *Amistad* (1997), de Steven Spielberg, sobre el barco esclavista del mismo nombre que llegó a las costas norteamericanas en 1839 después de que los esclavos se amotinaron y mataran a la tripulación; los melodramas *Jefferson en París* (*Jefferson in Paris*, 1995), de James Ivory, y *El viaje de August King* (*The Journey of August King*, 1994), de John Duigan, que tratan sobre las relaciones que se producían entre hombres blancos y mujeres negras que huían de la esclavitud; *Beloved* (1998), de Jonathan Demme, un drama en el que una mujer negra se resiste a que su hija tenga que sufrir las vejaciones de la esclavitud; *Shadrach* (1998), de Susanna Styron, un drama sentimental sobre un matrimonio blanco que acoge a un anciano negro que desea morir en el mismo lugar donde vivió como esclavo; o *Por encima de todo* (*Love Field*, 1992), de Jonathan Kaplan, que aborda la hipócrita y paternalista relación que un ama de casa blanca e ingenua entabla con un negro y su hija de forma fortuita durante un viaje a principios de los años sesenta.

Otras cintas recientes tratan a partir de relatos más o menos convencionales el racismo latente hacia los afroamericanos: *Gran Cañón* (*Grand Canyon*, 1991), de Lawrence Kasdan, en donde un negro salva a un blanco de un linchamiento y ese gesto da paso a la amistad y la comprensión entre ambos; *Un asunto de familia* (*A Family Thing*, 1996), de Richard Pearce, la historia de un hombre blanco que a los 60 años de edad descubre que su madre es una mujer negra; *La increíble y verdadera historia de dos mujeres enamoradas* (*The Incredibly True Adventures of Two Girls in Love*, 1995), de María Maggenti, una arriesgada producción independiente que ofrece una historia de amor entre dos mujeres, una blanca y otra negra; o *Monster's Ball* (2002), de Marc Forster, sobre la compleja relación entre una mujer negra y un carcelero del corredor de la muerte que es racista y ultraconservador.

Frente a la mirada blanca y políticamente correcta del conflicto racial que ofrecen los filmes anteriormente citados, a finales del siglo pasado apareció un grupo de realizadores afroamericanos que afrontaron el tema del racismo y la segregación de los negros desde discursos más realistas y con planteamientos mucho más radicales. Spike Lee, *l'enfant terrible* del cine hecho por negros, y John Singleton, son los principales representantes de esta tendencia. El cine de Singleton ha incidido mucho en el racismo y la marginación de la que es víctima su comunidad, en títulos que reconstru-

yan hechos históricos silenciados, como la masacre racista de todo un pueblo afroamericano ocurrida en 1923 en EE UU en *Rosewood* (1997), o que reflejan la violencia a que se ven abocados en los barrios marginales de las ciudades. Ese fue el tema que eligió el cineasta para su *opera prima*, *Los chicos del barrio* (*Boys N the Hood*, 1991), en la que deja claro que la marginación es un mal enquistado del que difícilmente pueden escapar los jóvenes hacinados en los guetos raciales de las grandes urbes, y a lo que hay que añadir el problema de las familias desestructuradas, algo sobre lo que regresará, aunque con un planteamiento menos conflictivo, en *Baby Boy* (2001). El odio racial y la violencia son los detonantes de las historias que narra otro de sus filmes, *Semillas de rencor* (*Higher Learning*, 1994).

La trayectoria cinematográfica de Spike Lee es tan irregular como polémica. Sus trabajos van desde la reconstrucción de hechos históricos sobre las luchas de los negros por el reconocimiento de sus derechos civiles, hasta las denuncias contundentes sobre la marginación que padecen y el conflicto racial entre blancos y afroamericanos, con discursos radicales que a veces abogan por el uso de la violencia como respuesta a la segregación. Así lo planteaba en *Haz lo que debes* (*Do the Right Thing*, 1989), cuando el personaje que interpreta el propio cineasta prende fuego a la pizzería de Salvatore, y la letra de la canción que acompaña a esta secuencia, la última de la película, proclama una consigna combativa para los negros: "Debemos luchar contra el poder establecido." Rebelde aunque a la vez mimado por la industria cinematográfica, convirtió el *biopic* *Malcolm X* (1992) en una caprichosa aunque cuidada producción sobre uno de los líderes negros de los sesenta. Esta cinta rompió los moldes de sus primeros trabajos e hizo temer por la pérdida de ese cine independiente y alternativo que había ofrecido en *Haz lo que debes* y *Fiebre salvaje* (*Jungle Fever*, 1991). Volvió al cine histórico con *En el autobús* (*Get on the bus*, 1996), sobre la histórica marcha que juntó a un millón de negros para reivindicar los derechos civiles de esta comunidad, y que Spike Lee aborda mediante una comedia ágil y desenfadada que explora en las relaciones humanas. También se mantuvo fiel a las barricadas de los barrios marginales en *Came-llos* (*Clockers*, 1995), terrible muestra de cine realidad sobre los estragos que el tráfico de drogas provoca en la comunidad negra, así como a la identidad de la población afroamericana en *El verano de Sam* (*SOS Summer of Sam*, 1999), y a la lucha política en *Bamboozled* (2000), donde desenmascara el juego racista de los *mass media* y el racismo latente de los blancos contra la gente de color. Aunque de diferente forma a como lo hacía en *Haz lo que debes*, Spike Lee plantea en *Bamboozled* el mismo discurso combativo para denunciar el racismo que persiste en la sociedad norteamericana de los albores del siglo XXI.

La segunda minoría étnica más importante de Estados Unidos, la hispana, también ha accedido con historias propias al imaginario audiovisual durante las dos últimas décadas para denunciar el racismo y la xenofobia que ha padecido. Los latinos han tenido más dificultad en hacer oír su voz, pero en los noventa experimentaron un importante crecimiento tanto en población como en poder de influencia. Cineastas como Luis Valdez y Gregory Nava han mostrado en sus filmes la cara racista del pueblo americano, a la vez que abogan por una sociedad multicultural y rechazan la integración y asimilación que plantea el grupo hegemónico de los *wasp*. Antes de que los cineastas hispanos irrumpieran con sus historias para reivindicar su identidad cultural, otros realizadores anglos habían llevado ya a la pantalla la marginación sufrida por esta comunidad en EE UU. Herbert J. Biberman, uno de los cineastas de Hollywood incluidos en las listas negras del *macarthysmo*, dirigió al margen de la industria *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, 1954), en el que denuncia las injusticias sociales contra los mineros mexicano-americanos en Nuevo México. A su vez, Robert M. Young realizó en 1977 *Alambrista* (*Alambrista, the Illegal*), sobre un espalda mojada que cruza la frontera mexicana

para intentar ganar unos dólares en el Norte con los que alimentar a su familia en el Sur, y que en lugar de encontrar la tierra prometida de la que le habían hablado sólo halla el abuso racista de los empresarios que lo explotan y el desprecio xenófobo de los anglos y los chicanos que han olvidado cuáles son sus orígenes.

El asesinato de un joven mexicano-americano en Los Angeles en 1942 es el hilo conductor de *Zoot Suit* (1981), una película de Luis Valdez basada a su vez en una pieza teatral del Teatro Campesino que había creado el propio cineasta en la década anterior, y que refleja la ebullición del conflicto racial en los Estados Unidos desde la primera mitad del siglo XX. Valdez volverá a incidir en las tensiones étnicas de la sociedad americana en el *biopic* de éxito *La Bamba* (1987), a través del conflicto que viven dos chicanos, uno de ellos el cantante Ritchie Valens, que opta por la integración y muere, frente a la actitud que mantiene su hermano el *pachuco* de preservar la identidad y raíces latinas, gracias a lo cual sobrevive. Gregory Nava abordará temáticas similares en *El Norte* (1983) y *Mi familia* (*My Family*, 1994), mientras que en *Selena* (1997) optará por un *biopic* convencional sobre la popular cantante de *tex-mex* asesinada por la presidenta de su club de fans en 1995. En los tres casos se trata de familias latinas que deben luchar para preservar su identidad en una sociedad que los margina. En *El Norte*, dos hermanos indígenas guatemaltecos que huyen de la represión buscan en EE UU una tierra de promisión pero encuentran un infierno, mientras que *Mi familia* nos presenta la saga de una familia mexicano-americana cuyos miembros sufren el racismo de los blancos a la vez que pelean por encontrar un hueco en la multicultural ciudad de Los Angeles, unos integrándose en la cultura *wasp* y otros resistiendo desde la identidad latina.

La ciudad (*The City*, 1998), de David Riker, es otro de esos títulos que retratan el lado oscuro del sueño americano para los latinos, como ocurre también en la combativa *Pan y rosas* (*Bread and Roses*, 2000), del británico Ken Loach, que sigue las luchas sindicales de un grupo de trabajadores hispanos del sector de la limpieza. Hay una escena en este filme que lo dice todo sobre la segregación racial, cuando los *wasp* que entran y salen de los ascensores de los grandes bloques de oficinas que limpian los latinos arrastrándose por los suelos, están a punto de pisar a éstos y pasar por encima de ellos sin verlos. Un latino comenta a la protagonista, Maya, que si algo ha aprendido de ese trabajo “es que somos invisibles.” La realidad multiétnica de EE UU es abordada igualmente con un pulso proverbial por John Sayles en *Lone Star* (1996), a través de un relato cuya estructura fragmentada mediante sucesivos *flash backs* responde a la intención del cineasta de que la forma de la narración refleje el fondo del discurso, es decir, la complejidad social de unos Estados Unidos que pese a su racismo y la imposición de la historia oficial de los *wasp*, no han podido evitar el avance hacia el interculturalismo. De ahí el sorprendente e inesperado final tras la incesante búsqueda que realizan los protagonistas, cuyas historias irán confluyendo hasta desembocar en los vínculos que los unen y que culminan en el mestizaje.

El conflicto racial que sufren otros grupos étnicos en EE UU lo encontramos en títulos como *Mississippi Masala* (1992), de Mira Nair, con la salvedad en este caso de que el prejuicio estalla entre dos minorías. Lo novedoso de la propuesta es el punto de vista que ofrece, pues Mira Nair es de nacionalidad India aunque formada en Norteamérica. Esa mirada exógena sobre el multiculturalismo y la segregación de las minorías en América del Norte la ofrece también el realizador iraní Ghasem Ebrahimián en *Los pretendientes* (*The Suitors*, 1988), una cinta en la que una inofensiva tradición árabe desemboca en una tragedia al ser confundidos un grupo de iraníes con terroristas. El tema de la convivencia interracial aparece también en la excelente tragicomedia *La otra América* (*Someone Else's America*, 1995), de Goran Paskaljevic, en la

que un inmigrante yugoslavo y otro español comparten en un humilde bar de Brooklyn la desazón del desarraigo y la violencia de la marginación. El grupo dominante de los *wasp* les exige que renuncien a su identidad cultural y les empuja hacia una integración forzosa, como muestra el realizador en aquella escena en la que Bayo recibe un vídeo con un saludo de su familia instalada en California, en el que la madre encuentra dificultad para decirle unas palabras en inglés a su hijo y una vez que lo consigue se echa a llorar. La segregación racial y el antisemitismo lo encontramos asimismo en *Liberty Heights* (2000), de Barry Levinson, sobre los problemas cotidianos de una familia judía en los años cincuenta, mientras que la amenaza del fascismo que se esconde tras los movimientos neonazis de los Estados Unidos aparece perfectamente dibujada en *American History X* (1998), de Tony Kaye, la historia de un joven que es condenado a la cárcel por matar a dos negros, y allí toma conciencia de su fanatismo y reorienta su vida. Al salir de prisión tiene que enfrentarse al mismo problema con su hermano, ya que éste ha sido absorbido por los grupos neonazis a los que perteneció él.

El antisemitismo ha sido tratado en numerosas películas y telefilmes sobre el holocausto judío durante la Alemania nazi. Entre los títulos más conocidos se encuentran la tragicomedia italiana de Roberto Benigni *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1998) y la espectacular producción norteamericana *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993), de Steven Spielberg, un cineasta que desde la Fundación Shoah ha propiciado la recuperación de la memoria del holocausto impulsando la realización de varios documentales que recogen los testimonios de las víctimas que sobrevivieron al exterminio, entre los que se encuentra la argentina *Algunos que vivieron* (2002), de Luis Puenzo. A esta serie pertenecen los documentales *Ojos del Holocausto*, del húngaro Janos Szasz, *Hijos del abismo*, del ruso Pavel Chukhraj, *Infierno en la tierra*, del checo Votjeh Jansy y la polaca *Yo recuerdo*, de Andrzej Wadja. Francia ya había mostrado un gran interés por preservar la memoria del pueblo judío mucho antes de que lo hiciera Spielberg, y sin contar con tanto respaldo mediático como tuvo éste, cuando en 1956 Alain Resnais realizó *Nuit et brouillard*, un clásico casi olvidado hoy día que reflexiona sobre las causas y complicidades del holocausto y preserva los testimonios de quienes lo padecieron para que ese capítulo de la historia de la infamia humana no se olvide, como también hizo Claude Lanzman en *Shoah* (1985) recorriendo varios campos de exterminio abandonados. El cine francés ha aportado otros títulos dentro del género de ficción, como la ya clásica *Adiós muchachos* (*Au revoir les enfants*, 1987), de Louis Malle, sobre un niño judío en la Francia ocupada por los nazis; *Europa Europa* (*Hitlerjunge Salomón*, 1990), de Agnieszka Holland, donde una joven e inmadura aristócrata dominada por las ideas nazis se enamora de un inmigrante al que ve como modelo perfecto de la raza aria pero resulta ser judío; y *Testigo de excepción* (*Les Misérables du XXe Siecle*, 1994), que en España pasó bastante desapercibida y que relata el drama de una familia francesa judía que intenta huir a Suiza durante la II Guerra Mundial.

Antes de pasar a detallar cómo el cine europeo más reciente ha abordado el tema de la convivencia multirracial y el racismo, es preciso observar cómo a finales de los años ochenta la denuncia de la política del *apartheid* en Sudáfrica encontró un hueco importante en el cine. La más conocida de todas las películas que tratan este asunto es *Grita libertad* (*Cry Freedom*, 1987), una ambiciosa producción británica dirigida por Richard Attenborough que centra su historia en la relación de amistad que un influyente periodista blanco sudafricano establece con el activista negro Steve Byko, y el compromiso informativo que adquiere para luchar contra la segregación racial. No obstante, el punto de vista vuelve a ser el de los blancos y a través de la mirada de un blanco, aunque comprometido al menos con la denuncia del *apartheid*, a la vez que víctima indirecta, cuestión que aparecerá de nuevo en *Una árida estación blanca* (*A Dry White Sea*

son, 1989). En este caso sí nos encontramos ante una mirada alternativa, la de la realizadora negra Euzhan Palcy, si bien el punto de vista del relato arranca de nuevo desde la mirada de un blanco, un prestigioso profesor de escuela que ve cómo se desmorona el sistema de valores que aceptaba al producirse el asesinato de un negro. En la británica *Un mundo aparte* (*A World Apart*, 1988), de Chris Menges, la historia es también vista por un blanco, al igual que sucede con la menos conocida *The Man Who Drove with Nelson Mandela* (1998), de Greta Schiller, que pese a su título nada tiene que ver con el líder sudafricano, sino con el director teatral Cecile Williams, que a mediados del siglo XX se opuso abiertamente al *apartheid* y se erigió en un destacado activista de los derechos de los gays.

Las minorías invisibles y ocultas en el cine europeo

Desde los años setenta el cine europeo se ha visto obligado a adentrarse en la complejidad multicultural de sus sociedades porque la diversidad étnica comenzaba a ser una realidad a consecuencia de los flujos migratorios procedentes de los países del Sur. Junto al avance devastador del modelo capitalista y su nefasta incidencia en las políticas sociales y el medio ambiente, se incrementaron los desequilibrios, y la mirada de los cineastas occidentales se fijó sobre esas otras realidades culturales exógenas que hasta ese momento habían sido una minoría invisible y oculta. Francia y Alemania, como principales países receptores de emigrantes, fueron las primeras cinematografías en reflejar los temas del racismo y la convivencia multirracial. El francés Yves Boisset lo hizo en *Crónica de una violación* (*Dupont la joie*, 1974), una denuncia del racismo latente en aquellos años que condena la hipocresía de la sociedad gala al mostrar cómo ésta se fía más de la palabra de un violador francés, que de los inmigrantes argelinos a los que se responsabiliza de los crímenes.

La inmigración argelina en Francia ha sido el hilo argumental de varias películas que tratan la multiculturalidad y la no siempre fácil convivencia interétnica. *El té en el harén de Arquímedes* (*Le thé au harem d'Archimede*, 1985), de Mehdi Charef, penetra en los conflictivos barrios dormitorio de las grandes ciudades francesas para mostrar las tensiones entre la clase humilde del país y los trabajadores llegados del Magreb. Así aparecen ese racismo y esa violencia que late hoy día con fuerza en el país galo, como muestra la desgarradora *El odio* (*La haine*, 1995), de Mathieu Kassovitz, que a través veinticuatro horas en la vida de unos jóvenes de diferentes etnias ilustra el peligroso polvorín en que se ha convertido la Francia del siglo XXI, como confirmó en el año 2002 el aumento del respaldo electoral al ultraderechista racista Jean-Marie Le Pen. Con un enfoque menos agrio que las dos anteriores, *El chico del chaâba* (*Le gone du chaâba*, 1997), de Christophe Ruggia, y *¡Hola primo!* (*Salut cousin!*, 1996), de Merzak Allouache, ilustran las dificultades de la convivencia, la integración y las relaciones interétnicas, en el primer caso a través de la mirada de un niño nacido en Francia hijo de inmigrantes argelinos que pese a ser francés sufre la exclusión de los franceses, y en el segundo entre dos primos de esta misma nacionalidad, uno de ellos residente en París y el otro un recién llegado de Argelia; ambos tropiezan con una sociedad que no los acepta porque los considera diferentes. Hay algo en común en estas dos películas, y es que emanan de una mirada multicultural y mestiza, puesto que Merzak Allouache es un director argelino formado en su país y en Francia, mientras que *El chico del chaâba* se basa en la novela homónima del francés Azouz Begag, hijo de inmigrantes argelinos analfabetos y convertido con los años en un prestigioso catedrático de Economía. La historia de la emigración magrebí a Francia está recogida en el documental de casi tres horas *Memorias de inmigrantes. La herencia magrebí* (*Mémoires d'immigrés L'Héritage*, 1997), de Yamina Benguigui.

El racismo ultraconservador del Frente Lepenista en Francia eclosiona en el drama de Robert Guédiguian *De todo corazón (À la place du coeur, 1998)*, ambientado en Marsella, donde un joven negro enamorado de una muchacha blanca es encarcelado por motivos racistas acusado de una violación que no ha cometido. También muestran relaciones interétnicas conflictivas por cuestiones de xenofobia y racismo *La femme de Rose Hill (1989)*, de Alain Tanner, en este caso ambientada en Suiza aunque es una coproducción francesa, y las irrelevantes *Mecánicas celestes (Mécaniques célestes, 1995)*, de Fina Torres y *¡Salsa! (1999)*, de Joyce Sherman Buñuel, ambas sobre inmigrantes latinoamericanos en París. En torno a la inmigración en Francia es sorprendente la historia de *En tránsito (Tombés du ciel, 1993)*, de Philippe Lioret, que transcurre en esa tierra de nadie que hay en todos los aeropuertos internacionales del mundo, donde los emigrantes que tienen problemas con las leyes de extranjería pueden quedar varados durante varios días en una situación de total incertidumbre. Nino Jacusso aborda por otra parte en *Escape to paradise (Suiza, 2001)* la historia de una familia de kurdos que huyen de Turquía por razones políticas y se refugian en Suiza, donde son acogidos en un centro de asilo hasta que las autoridades decidan su destino. Un familiar les aconseja que se inventen una historia y les consigue documentos falsos que la prueben, convencido de que la tragedia de sus vidas no será suficiente para que consigan el asilo político. Con un tono desenfadado que se nutre de recursos tomados de la comedia, Jacusso aborda sin dogmatismos la compleja dimensión humana de la emigración por causas políticas o económicas. El final de la película es de aquellos que no se olvidan. Una vez conseguido el asilo, los trasladan del centro de acogida a un apartamento de alquiler en una barriada popular. El niño se asoma por la ventana y al ver los grandes bloques de viviendas que les rodean pregunta: “¿Y aquí vamos a vivir?. El sueño de la libertad acaba convertido en otro tipo de encarcelamiento, la lucha por sobrevivir y reconstruir una nueva vida sobre la nada, como les ocurre a los protagonistas de *Viaje a la esperanza (Reise der Hoffnung, Suiza, 1989)*, de Xavier Koller, donde otra familia kurda es víctima de las mafias que trafican con inmigrantes y cuando por fin consiguen llegar hasta la policía suiza para que les ayude, ésta les da la espalda incapaz de comprender el drama que han sufrido.

El tono de comedia que emplea Nino Jacusso en *Escape to paradise* es similar al utilizado por otros títulos contemporáneos que indagan en la convivencia como *Oriente es Oriente* y *Compañeros de fatigas*, sobre la emigración paquistaní a Gran Bretaña. Las dos lo hacen, además, desde una perspectiva histórica, puesto que la acción tiene lugar a comienzos de los años setenta. En *Compañeros de fatigas (Brothers in trouble, 1995)*, de Udayan Prasad, el espectador puede conocer el drama de la inmigración ilegal a través de un paquistaní, Amir, que llega a Inglaterra escondido en un contenedor. Amir es víctima de la explotación capitalista, se convierte a su llegada en mano de obra barata sin derechos y es hacinado en una casa vieja donde viven escondidos otros muchos paquistaníes sin papeles como él. “Los jefes prefieren obreros sin papeles, sin papeles no existen, si no existen no hay derechos”, le explica a su llegada otro inmigrante que tampoco tiene regularizada su situación. La acción transcurre en ambientes cerrados y opresivos hasta que al final, varios años después de su llegada a Gran Bretaña, Amir revela a su amigo Sakib que la belleza del país de acogida sólo se puede encontrar en la libertad de los individuos, cuando juntos pasean, tras saltar una cerca, por un jardín de propiedad privada donde está prohibido el paso. En *Oriente es Oriente (East is East, 1999)*, de Damien O’Donnell, la situación de partida es distinta, ya que el protagonismo recae en los conflictos de identidad y culturales que padecen los hijos de un matrimonio formado por un inmigrante paquistaní y una inglesa en un barrio residencial de clase humilde. La mujer intenta respetar a su esposo pese a discrepar con algunos preceptos de su cultura, para que así sus hijos tengan la libertad de elegir, con lo que el filme se convierte en un alegato contra la intolerancia.

La filmografía europea sobre el tema es amplísima y resulta imposible abordarla con la profundidad que se merece debido a las limitaciones de espacio que tenemos, pero es obligado recordar otros títulos interesantes antes de pasar al cine español: *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen seele auf*, Alemania, 1973), de R.W. Fassbinder; *Mi hermosa lavandería* (*My beautiful laundrette*, Gran Bretaña, 1985) y *Sammy y Rosie se lo montan* (*Sammy and Rosie get laid*, 1987), ambas de Stephen Frears; *Yasemin* (Alemania, 1988), de Hark Böhm; *Mamá, hay un hombre blanco en tu cama* (*Romuald et Juliette*, Francia, 1988), de Coline Serreau; *Lamerica* (Italia, 1994), de Gianni Amelio; *Foreign Moon* (Gran Bretaña, 1995), de Zhang Zeming; *La promesa* (*La promesse*, Bélgica, 1996), de Luc y Jean-Pierre Dardenne; *Terra di mezzo* (Italia, 1996), de Matteo Garrone; *La canción de Carla* (*Carla's song*, Gran Bretaña, 1996), de Ken Loach; *Clandestinos* (*Clandestins*, Suiza, 1997), de Denis Chouinard y Nicolas Wadimoff; *Asediada* (*Besieged*, Italia, 1998), de Bernardo Bertolucci; *Suzie Washington* (Austria, 1998), de Florian Flicker; *Last resort* (Gran Bretaña, 2000), de Pavel Pawlikowski; y *Bend it like Beckham* (Gran Bretaña, 2002), de Gurinder Chadha.

Las minorías étnicas en España siempre han estado ahí, pero el cine español parece no haberlas visto hasta hace poco. Hay dos estudios de José Angel Garrido y del Centro de Estudios y Documentación sobre racismo y xenofobia (2) en los que se denuncia el papel que el cine ha jugado en la perpetuación de tópicos y viejos estereotipos raciales hacia los magrebíes y los gitanos, porque más allá de eso la presencia de estos colectivos ha sido escasa en nuestras pantallas. Cuando los gitanos han aparecido en el cine, ha sido para presentarlos como pícaros, ladrones y delincuentes, aunque siempre ha habido excepciones como *Morena Clara* (1936), de Florián Rey, en la que el realizador aragonés ofrece una imagen positiva de éstos. En cambio, otros títulos recientes los siguen mostrando con esos estereotipos atávicos que relacionan el mundo de los gitanos con la delincuencia y la marginación: *Gitano* (2000), de Manuel Palacios; *Vengo* (2000), de Tony Gatlif; *Ja me maaten...!* (2000), de Juan A. Muñoz Pérez; y *Papá Piquillo* (1998), de Alvaro Sáenz de Heredia. Menos tópicos resultan *Alma gitana* (1995), de Chus Gutiérrez, que sin embargo se queda en lo superficial a la hora de abordar el tema de la tolerancia interracial, y *Lola vende cá* (2002), de Llorec Soler, que supone ya un verdadero esfuerzo por adentrarse en la realidad del pueblo gitano y la difícil convivencia de éstos con los payos, algo que en Europa habían hecho con anterioridad el yugoslavo Emir Kusturica con la poética *El tiempo de los gitanos* (*Time of the gypsies*, 1989) y la delirante *Gato negro, gato blanco* (*Chat noir, chat blanc*, 1997), y el gitano argelino Tony Gatlif con su trilogía francesa formada por *Les Princes* (1983), *Latcho drom* (1993) y *El extranjero loco* (*Gadjo dilo*, 1997).

El realizador de *Lola vende cá* ya había mostrado interés por el cine social en *Saïd* (1998), drama sobre un joven marroquí que viaja en patera a España y que vive una historia de amor con una catalana cuyos padres tienen prejuicios raciales. La vida que encuentra en Barcelona no es la del paraíso que imaginaba, sino la de la exclusión social y la marginación. La historia recuerda en muchos aspectos a la del inmigrante senegalés de *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz, primera incursión del cine español en esta temática y hasta el momento no superada. El filme de Armendáriz está narrado desde el punto de vista del inmigrante, lo que permite al espectador vivir sensaciones similares a las de Alou, como el desembarco en la costa en un mar revuelto al inicio de la película, o la desorientación que siente cuando no entendemos lo que el protagonista habla en su idioma con otros senegaleses, igual que él no entiende lo que hablan los españoles a su alrededor. La emigración irregular desde el norte de África a España no ha encontrado en el cine el referente que se merecía a pesar de la importante dimensión social del fenómeno. Desde *Las cartas de Alou* apenas se han rodado filmes argumentales sobre esta temática, a excepción de *Saïd* y de

algunos cortometrajes como *Bamboleho* (2001), de Luis Prieto, o *Y tú, ¿qué harías?*, de Emiliano Melgarejo (2002).

La historia de *Bwana* (1996), de Imanol Uribe, también trata sobre un africano recién llegado al que encuentra en una playa abandonada un matrimonio español de lo más común. En este caso la película presenta con gran crudeza y absoluta veracidad el racismo de nuestra sociedad y su falta de compromiso, al permitir el matrimonio que el africano caiga en manos de un grupo de neonazis que lo persiguen, en lugar de evitar su captura. El alarmante avance del racismo es puesto al descubierto por Carlos Saura en *Taxi* (1996), donde unos taxistas de ideas ultraconservadoras “limpian” las calles de Madrid de “negros e indeseables”; mientras que Carlos Molinero ofrece en su *opera prima*, *Salvajes* (2001), la caída a los abismos de la intolerancia de una juventud que milita o simpatiza con los grupos neonazis a la “caza” del inmigrante. El racismo y la xenofobia han ido encontrando terreno abonado en España para que los cabezas rapadas cometan sus tropelías. El primer aviso serio fue el crimen racista de Aravaca, ocurrido en 1992 en una discoteca abandonada a las afueras de Madrid, cuando un grupo de neonazis irrumpió en el local que habían ocupado los dominicanos para vivir en un edificio semiderruido. Uno de los racistas que participó en el asalto disparó contra los dominicanos Lucrecia Pérez y Porfirio Elías. A la primera la mató en el acto mientras que el hombre resultó herido. La historia de este crimen llegó a la pantalla en 1995 de la mano de Mariano Barroso, que rodó el telefilme *Lucrecia*, cuya acción se centra en el proceso judicial contra los autores del atentado, pero incide también en la lamentable situación de muchos inmigrantes latinoamericanos, explotados laboralmente en sectores como el servicio doméstico, y que no encuentran en España el paraíso anhelado cuando emigraron.

El cine español no ha contribuido a ofrecer una imagen que facilite la integración de los latinoamericanos residentes en España, ya que ha afianzado más todavía los tópicos negativos que existen sobre ellos y que los relacionan con la delincuencia o la prostitución. Títulos como *Un asunto privado* (1996), de Imanol Arias; *Los hijos del viento* (1995), de Fernando Merinero; *La sal de la vida* (1995), de Eugenio Martín; *Una chica entre un millón* (1993), de Álvaro Sáenz de Heredia; *Adiós con el corazón* (2000), de José Luis García Sánchez; o *La gran vida* (2000), de Antonio Cuadri, no han beneficiado en nada a los latinoamericanos porque los representa como pícaros de poco fiar o serviciales y avispados mayordomos. Otras cintas sí buscan dignificar esa imagen y mostrar el conflicto cultural y el desarraigo que también padecen, a pesar de que se tiene la idea generalizada de que éstos no tienen problema alguno para integrarse porque hablan nuestro mismo idioma. Así lo plantea Manuel Gutiérrez Aragón en *Cosas que dejé en La Habana* (1997) e Iciar Bollain en *Flores de otro mundo*, dos brillantes ejemplos de cine español contemporáneo comprometido con la realidad multicultural del país, que abordan el fenómeno de la inmigración sin tópicos ni discursos paternalistas o maniqueos para presentar, en todas sus contradicciones a veces, las actitudes de residentes e inmigrantes. Ambas hacen hincapié en los abusos que cometen los españoles, que se aprovechan de la gente sin recursos llegada de fuera que intenta labrarse un futuro mejor, algo que ya se planteaba tímidamente en la nefasta *Sabor latino* (1996), de Pedro Carvajal, y que adquiere tintes dramáticos en *En la puta vida* (2001), de Beatriz Flores Silva, sobre la explotación sexual de las latinoamericanas sin papeles. La incompreensión y los abusos que se cometen contra los inmigrantes quedan al descubierto también en *En la puta calle* (1996), de Enrique Gabriel, en la que un obrero en paro de 44 años conoce en Madrid a un cubano que busca trabajo como él. El español se cree con más derechos que el cubano para conseguir un empleo y lo margina, pero es el inmigrante quien le ayuda a encontrar un trabajo cuando está totalmente desesperado, aunque en la economía sumergida. Encontramos similitudes entre el persona-

je de esta película y el inmigrante español en Suiza de *El techo del mundo* (1995), de Felipe Vega, que a consecuencia de un accidente pierde la memoria y su familia decide regresar a España en busca de recuerdos que le permitan recuperarla. En su pueblo natal, conoce a un africano sin papeles al que reprocha que esté quitando el trabajo a los españoles, una pírueta argumental excelente para condenar la pérdida de memoria histórica de un país que de exportar emigrantes ha pasado a importarlos.

Con resultados muy dispares, el cine español ha tratado el racismo en otras cintas que presentan historias de inmigrantes o de convivencia entre diferentes culturas, como *Lejos de África* (1996), de Cecilia Bartolomé; *El sudor de los ruseñores* (1997), de Juan Manuel Coteló; *Tomándote* (2000), de Isabel Gardela; *I love you, baby* (2001), de Alfonso Albacete y David Menkes; *Mujeres inmigrantes* (2002), de Helena Taberna; *La novia de Lázaro* (2002), de Fernando Merinero; *Illegal* (2002), de Ignacio Villar; y *Poniente* (2002), de Chus Gutiérrez. A la vez, el resto de cinematografías del planeta han ido aportando en los últimos años una filmografía en torno al racismo, la convivencia y los flujos migratorios en un mundo global, con títulos como *Tierra extranjera* (*Terra estrangeira*, Brasil, 1995), de Walter Salles y Daniela Thomas; *Bastardos en el paraíso* (Chile, 2000), de Luis R. Vera; *Bolivia* (Argentina, 2001), de Israel Adrian Caetano; o *Kandahar* (Irán, 2001), de Mohsen Makhmalbaf. Son filmes alternativos que afrontan el siglo XXI con una mirada muy diferente a la que ofrecía el cinematógrafo en sus inicios, y que abogan por el derribo de las barreras culturales y étnicas en un mundo que está en crisis, pero que todavía puede reencontrar su camino si lo hace sobre la convivencia y el respeto entre los pueblos y no sobre su explotación.



Educar la mirada de forma crítica en el consumo acostumbrado de imágenes.

(1) Roman Gubern, *Espejo de fantasmas*, Madrid, Espasa, 1993. Pág. 29.

(2) Véase la tesis doctoral de José Angel Garrido Almiñana, *Minorías étnicas y cine de ficción: una aproximación histórico-antropológica. El caso de los gitanos*, presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, 1998; y el estudio *Arabes y musulmanes en el cine español de la democracia (1979-2000)*, del Centro de Estudios y Documentación sobre racismo y xenofobia, San Sebastián, 2000.



Una pausa en el rodaje de *Tarzán*.

El sistema educativo debe hacer un gran esfuerzo desde el aula, e implicar de manera comprometida a los docentes, para ofrecer una enseñanza basada en la convivencia y la tolerancia, de la que emane la aceptación sin prejuicios de una sociedad multicultural e intercultural. Vivimos ya sumidos en sociedades globales en las que cohabitan diferentes formas de entender la vida, con todas sus manifestaciones culturales y religiosas que ello lleva implícito. Educar en la tolerancia debe servirle al alumnado para aceptar que el mundo que le rodea se caracteriza por la diversidad y la riqueza de la convivencia de múltiples culturas. La interculturalidad obliga a que el compromiso de aceptación sea similar entre quienes pertenecen a la cultura autóctona que acoge a nuevos miembros, como entre quienes se incorporan a ella procedentes de otros países, etnias o creencias religiosas. Debe estar basada por ello en el respeto a la alteridad, tanto de unos como de otros. El multiculturalismo no debe globalizar ni fusionar culturas, sino permitir su cohabitación desde la tolerancia y el respeto mutuo en el marco ineludible de los derechos humanos, la dignidad, la libertad individual y la justicia social.

Para conseguir una educación basada en el respeto a la pluralidad es necesario que su ámbito de intervención no se reduzca exclusivamente al aula, sino que por el contrario debe alcanzar otros contextos como la familia, pero ésta es una cuestión que excede el contenido de este cuaderno, aunque debería ser abordada con urgencia porque el sistema educativo entrará en una crisis irreversible si los valores de la tolerancia y la convivencia que se pretenden impartir en las aulas siguen colisionando con otra realidad apoyada en la intolerancia y el individualismo. Eso es lo que se encuentra precisamente el alumnado cuando abandona los centros de enseñanza y sale a la calle para enfrentarse a un mundo competitivo, intolerante, violento, materialista, racista y corrupto. La educación en el respeto a la diferencia no es por ello una cuestión que deba relegarse exclusivamente al aula, sino que debe ir más allá, con lo que eso conlleva de revolución social desde la familia, el ámbito laboral y la participación ciudadana en la esfera pública. El riesgo de nuestras sociedades es caer en el aislamiento del individuo, el egoísmo y la falta de compromiso social. Así está sucediendo ya cuando nos atrincheramos en nuestros paraísos domésticos, desde los cuales el contacto con el mundo no es directo, sino a través de las nuevas tecnologías de la información. El consumo acrítico de mensajes audiovisuales puede favorecer de esa manera la aceptación de tópicos y estereotipos que alimenten la xenofobia y la alterofobia.

A nadie se le escapa que es complicado resistirse a las golosinas audiovisuales a las que a diario nos enfrentamos, cuando éstas nos ofrecen un escapismo onírico, o a la tentación del consumo en una sociedad mercantilista donde todo tiene un precio, hasta la solidaridad. Educar en valores de libertad y justicia social en el aula a través del cine y los demás medios de comunicación, aunque aquí nos hayamos centrado exclusivamente en el séptimo arte, debe permitir la formación de espectadores críticos que sean capaces de reflexionar ante una narración audiovisual. Además, el cine puede emplearse como un recurso más en el reconocimiento de la diversidad, siempre que utilicemos para ello películas realizadas por los propios grupos étnicos que sean objeto de estudio o cuya mirada sea la de éstos. Para ello, será también imprescindible aprender

a leer la imagen y por tanto alfabetizar a los estudiantes en la construcción y posterior decodificación de los relatos audiovisuales, algo que hoy día es incomprendible que no esté contemplado en los planes de estudio.

Como propuestas didácticas, además de las generales que están ya planteadas por Carlos Moreno Gómez en el primer volumen de esta colección de cuadernos monográficos, podríamos trabajar en el aula los temas de la convivencia, la alteridad y el racismo utilizando el cine y la televisión para conocer la diversidad y abrir debates sobre la pluralidad:

- **Aprendizaje crítico:** Incorporar la educación del cine en el aula dentro de los diseños curriculares o como actividades extraescolares. Capacitar a los alumnos para valorar los mensajes audiovisuales. Analizar los mensajes que transmiten determinadas películas que ofrecen puntos de vista etnocéntricos, y contrastarlos con otros discursos alternativos realizados desde la diversidad y el pluralismo. Identificar en las películas los tópicos, los falsos valores que nos inducen al consumo y la competitividad insolidaria, y los estereotipos raciales. El objetivo fundamental de esta fase de trabajo será provocar un cambio de actitud frente a los discursos audiovisuales entre los alumnos.

- **Análisis de la realidad:** Analizar cómo el cine muestra la realidad social que nos rodea y también la historia. Contrastar para ello los discursos del cine hegemónico con los que ofrecen el resto de cinematografías que hemos denominado de la periferia y que son alternativas al modelo de representación etnocéntrico, así como con otras fuentes de información. Intercambiar opiniones y experiencias con colectivos culturales y sociales que representen a otras etnias, o con movimientos alternativos como los grupos antiglobalización.

- **Educación en la pluralidad y la justicia social:** Recurrir al cine para mostrar las injusticias sociales que se cometen en los países del Sur (muchas veces desde el Norte) como herencia de un proceso histórico de descolonización que incrementó las desigualdades de desarrollo entre ambos hemisferios y asentó sistemas políticos autoritarios. Evitar caer en discursos paternalistas y maniqueos, como suele ser la tendencia de las ONGs, en el sentido de ver el Sur como un compendio de virtudes y demonizar al Norte. Analizar modelos alternativos de desarrollo que están apareciendo en otros lugares como puede ser el caso del municipio de Porto Alegre en Brasil.

- **Fomentar la tolerancia:** La utilización del cine en el aula debe favorecer el respeto a la pluralidad. La tolerancia y la diversidad cultural sólo pueden inculcarse conociendo a quienes nos rodean. Hay que facilitar por ello el visionado de filmes que nos den a conocer otras realidades que no muestran los grandes medios de comunicación ni los filmes comerciales desde su mirada etnocéntrica. Es un reto para las bibliotecas y las videotecas de los centros educativos proveerse de material audiovisual alternativo que esté realizado por las propias comunidades sobre cuya realidad tratan.

Para conocer más sobre los temas que hemos tratado hay una extensa bibliografía, al igual que una filmografía que es cada vez más amplia porque parece despertar por fin el interés entre los cineastas contemporáneos, aunque esta última no siempre sea fácil de conseguir en vídeo. En lugar de facilitar una larga lista de textos y películas que traten sobre el racismo y la tolerancia, y que seguramente sería inabarcable para el docente, me parece mucho más interesante recomendarle unos pocos libros y vídeos que pueden cubrir sus expectativas de cara a ampliar conocimientos, sin menoscabo de otros trabajos igual de interesantes. Sobre el tema genérico del racismo y la tolerancia me parecen especialmente idóneos para el aula las publicaciones de la Editorial Popular y Jóvenes Contra la Intolerancia: **Reflexión ética sobre el racismo y la xenofobia**, de Alberto Hidalgo Tuñón (Madrid, 1993); **Educación para la tolerancia**, de Tomás Calvo, Rafael Fernández y Antonio-Gabriel Rosón (Madrid, 1993); e **Inmigración, pluralismo y tolerancia**, de Luis V. Abad, Alfons Cucó y Antonio Izquierdo (Madrid, 1993).

Para la capacitación audiovisual del profesorado hay manuales básicos sobre técnica cinematográfica que le serán muy útiles para conocer el medio, pero si se aspira a un conocimiento más profundo del mismo hay que recurrir a otro tipo de textos que abordan el análisis de la imagen desde distintas disciplinas. Considero excelente y muy útil para este fin el libro de Roman Gubern **La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea** (Gustavo Gili, Barcelona, 1987). Y para poner en práctica esos conocimientos aplicándolos al análisis concreto del imaginario audiovisual, recomiendo otro libro de Gubern que propone una sugestiva interpretación del cine contemporáneo, **Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones** (Espasa, Madrid, 1993). Por último, son imprescindibles tres libros que analizan desde una vertiente teórica y práctica la formación de estereotipos raciales en el cine, la crítica del pensamiento etnocéntrico y el racismo en el séptimo arte: **El relato de la desigualdad. Estereotipo racial y discurso cinematográfico**, de Javier Gurpegui (Tierra, Zaragoza, 2000); **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico**, de Ella Shohat y Robert Stam (Paidós, Barcelona, 2002); y **Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine**, de Chema Castiello (Talasá, Madrid, 2001).

A lo largo de este cuaderno ya hemos visto la variada filmografía que aborda las cuestiones del racismo y la tolerancia. Para su aplicación en el aula son recomendables algunos largometrajes recientes que están editados en vídeo: **Flores de otro mundo**, de Iciar Bollain; **Oriente es Oriente**, de Damien O'Donnell; **Las cartas de Alou**, de Montxo Armendáriz; **Lone Star**, de John Sayles; **Bwana**, de Imanol Uribe; **La canción de Carla**, de Ken Loach; **Rosewood**, de John Singleton; **El tiempo de los gitanos**, de Emir Kusturica; o **De todo corazón**, de Robert Guédiguian. En las videotecas de los centros de profesores y de las ONGs se pueden encontrar, además, documentales cuya duración se ajusta más a las posibilidades de exhibición de una película dentro del horario lectivo en el aula. Se trata de documentales de elaboración propia o reportajes de televisión como **Crecen los guetos** (*Documentos TV* de TVE), **Vida de moro** (Canal Plus), **En un mundo de diferencias... un mundo diferente**

(campaña de Cruz Roja Española), o **El color de la piel** (capítulo de la serie *Un mundo sin fronteras* de TVE).

Junto a este material, y atendiendo a la propuesta didáctica que hacíamos de fomentar la tolerancia y la convivencia entre el alumnado mostrándole otras realidades a través del cine, son interesantes títulos disponibles en vídeo como **Fresa y chocolate**, de Tomás Gutiérrez Alea; **La espalda del mundo**, de Javier Corcuera; **La hija del puma**, de Ulf Hultberg; **Hombres armados**, de John Sayles; **La vendedora de rosas**, de Víctor Gaviria; **El viento nos llevará**, de Abbas Kiarostami; **Nacional 7**, de Jean-Pierre Sinapi; **El círculo**, de Jafar Panahi; **El espejo**, de Jafar Panahi; **Cyclo**, de Tran Anh Hung; **A través de los olivos**, de Abbas Kiarostami; **Lamerica**, de Gianni Amelio; y **Más allá de Rangún**, de John Boorman.



Flores de otro mundo, de Iciar Bollain.

ANEXO

Convivencia y racismos: objetivos y orientaciones

CARLOS MORENO GÓMEZ

Uno de los cambios más notables en la configuración actual de nuestra geografía social, es el incremento de población que procede de otros países. Esta inmigración está muy relacionada con el exilio de diverso tipo, entre el que predomina el económico. Las relaciones de convivencia o conflicto que se producen en los nuevos intercambios sociales, tienen una repercusión diferenciada en los medios de comunicación, puesto que ignoran los numerosos procesos de relación constructiva y positiva y, por el contrario, destacan con insistencia los episodios conflictivos o dramáticos.

Siguiendo a algunos autores en las reflexiones sobre este tema (J. Torres, T. San Román, T. Calvo Buezas, J. Gimeno Sacristán, A. Muñoz Sedano y Colectivo IOE, principalmente), diremos que la diversidad cultural del alumnado no ha aparecido con la llegada de niños de origen extranjero. Por ejemplo, parece claro que existen “necesidades específicas” que diferencian a niños payos y gitanos, autóctonos e inmigrados de otras regiones españolas, rurales y urbanos, con alteraciones motóricas, psíquicas, etc., sin olvidar las diferencias de género. Incluso se podría decir que siempre ha existido un alumnado diverso y heterogéneo, aunque posiblemente no hayamos sido muy conscientes porque los sistemas educativos tienden a la homogenización de la concepción del proceso de enseñanza y, naturalmente, del alumnado.

Desde hace unos años, las Administraciones educativas vienen contemplando en los desarrollos legislativos, aspectos relacionados con la educación de los diversos grupos “minoritarios”. En la Convención de los Derechos del Niño de la ONU, suscrita por España, se reconoce el derecho de los niños a la educación sin distinciones basadas en el origen nacional, étnico o racial. La LOGSE, por su parte, no sólo reconoce el derecho a la educación independientemente del origen del niño, propone además la formación para la paz, la cooperación y la solidaridad entre los pueblos, así como el conocimiento de las culturas propias de los alumnos. De esta forma abre las puertas al reconocimiento positivo de la diversidad dentro de las aulas, incluyendo las generadas en razón de la etnia, la nacionalidad o la cultura de origen. La LODE (1985) señala el derecho de los extranjeros residentes en España a recibir educación, que será obligatoria y gratuita en los niveles de enseñanza básica. La LOPEG (1996) reafirma la garantía de escolarización de niños con “necesidades educativas especiales”, entre los que se incluye a los que se encuentran en “situaciones sociales o culturales desfavorecidas”. El R. D. 299/ 96 de “ordenación de las acciones dirigidas a la compensación de desigualdades en educación”, menciona explícitamente a las “minorías étnicas o culturales en situaciones sociales de desventaja” (art. 3.b) y se propone mantener y difundir las culturas y lenguas propios de estos grupos, favorecer el desarrollo y respeto de la identi-

dad cultural del alumnado (art. 10.2). El Decreto 217/2000 del Gobierno de Aragón, sobre "atención al alumnado con necesidades educativas especiales", dice que uno de los objetivos básicos de nuestro desarrollo legislativo debe ser "educar para una sociedad pluricultural en la que uno de sus valores esenciales sea el respeto a todos sus componentes". En el 2001, el Gobierno de nuestra Comunidad publicó dos Órdenes (BOA 6/7/2001) relacionadas con las "medidas de intervención educativa para el alumnado que se encuentre en situaciones sociales o culturales desfavorecidas" y la "orientación educativa de los alumnos con necesidades educativas especiales". Finalmente, el Proyecto de ley de Calidad de la Educación (Art. 39), pendiente de aprobación en el momento que escribimos estas líneas, señala que "las Administraciones educativas favorecerán la incorporación al sistema educativo de los alumnos procedentes de países extranjeros", contempla la posibilidad de desarrollar programas específicos de aprendizaje y subraya la igualdad de derechos y deberes entre todo el alumnado, sea cual fuere su procedencia.

Esta normativa bienintencionada no está exenta de lagunas y algunas imprecisiones cuyo análisis resultaría prolijo en este momento. Pero lo que es más importante, es que apenas existen líneas oficiales más allá de los mínimos que establecen las normas jurídicas, produciéndose escasez de materiales y experiencias de interculturalidad y, naturalmente, dejando una puerta abierta para que el profesorado se forme. Así, no acaba de quedar claro si la diversidad en las aulas debe ser promovida, defendida o compensada. Incluso, más allá de las declaraciones oficiales, cabe la posibilidad de que ésta sea simplemente tolerada o incluso ignorada.

El planteamiento de intervención educativa que consideramos más adecuado desde la perspectiva de la convivencia de nuestros alumnos, es el relacionado con la interculturalidad (A. Muñoz Sedano y L.F. Martín Lluch). El *interculturalismo* es una concepción teórica y práctica de carácter universal que atiende la diversidad cultural de todas las sociedades desde los principios de igualdad, interacción y transformación social. Es una opción ética e ideológica de carácter personal, una forma de entender y vivir las relaciones sociales, plantear y desarrollar el hecho educativo.

El *interculturalismo* supone reconocimiento de la diversidad, fenómeno social universal que amplía el concepto de cultura y la concepción de la realidad social multicultural como fenómeno histórico en continuo cambio y evolución. Implica defensa de la igualdad, igualdad entre culturas, apreciación de la diferencia como un valor enriquecedor, reconocimiento al desarrollo social propio. Defensa de la convivencia entre culturas diferentes, cooperación y colaboración, comunicación e intercambio de experiencias, valores y sentimientos. Es una dinámica de transformación social, una posición activa de compromiso social, que puede transformar estructuras y valores sociales que dificultan las relaciones de igualdad entre los pueblos, por el acceso igualitario a la formación. Finalmente, el *interculturalismo* promueve procesos educativos que plantean la interacción cultural en condiciones de igualdad y, por tanto, la educación intercultural es un objetivo necesario en todo proyecto educativo que se traduce en actitudes e intervenciones desde cualquier área, en cualquier nivel y con todo el alumnado.

Interculturalismo se opone a *racismo*, porque éste reconoce el hecho diferencial de aquellos grupos sociales que son débiles y susceptibles de dominación, parte del etnocentrismo, considera los valores propios como superiores a los demás, rechaza la convivencia y la colaboración, defiende la segregación, la dominación y no desea transformar la realidad social, sino perpetuar las relaciones de desigualdad. Se opone al *asimilacionismo*, porque éste no reconoce la diferencia o la considera fruto de desviación o atraso, niega el derecho a la diferencia por lo que exige y fuerza la convivencia

a través de la prohibición de comportamientos diferenciados o potenciando el abandono de las pautas culturales. *Interculturalismo* no es *multiculturalismo*, porque éste surge como reacción al *asimilacionismo*, propugna el reconocimiento de la diversidad cultural, el derecho a la diferencia y la igualdad de culturas, pero parte de una concepción estática y restringida de la cultura, niega la posibilidad de la convivencia entre culturas o considera negativo el intercambio cultural, dando paso a actitudes pasivas o paternalistas.

Objetivos

- Promover el encuentro, la convivencia y las buenas relaciones entre el alumnado.
- Aproximarnos al conocimiento de la cultura de algunos de los colectivos minoritarios escolarizados.
- Procurar un ambiente que favorezca un estado de buena salud emocional, evitando la agresividad, el insulto y las actitudes de discriminación.
- Favorecer la realización de tareas en grupos reducidos donde el alumnado pueda relacionarse, mejorar la receptividad, la comunicación, el respeto al otro.
- Ser críticos ante las informaciones de los medios de comunicación sobre este tema, poner en cuestión los tópicos y estereotipos.

Orientaciones

La importancia del profesorado en el proceso educativo de la “atención a la diversidad”, parece fuera de toda duda. Desde un enfoque de *educación intercultural*, ésta se convierte en crucial, dado que no se trata de cumplir un rol técnico ceñido a la mera transmisión de contenidos. Si bien no puede negarse que la *educación intercultural* implica una mínima preparación, la disposición clave consiste en poseer una sensibilización activa para conseguir algunos de sus objetivos. Según esta afirmación existen varios riesgos en la actitud del profesorado, que pueden desvirtuar los objetivos del enfoque intercultural. Entre ellos, el de darle poca importancia, creer que no tiene nada que ver con la situación del profesorado (por no tener alumnos “diferentes”, porque su asignatura no pertenece a las ciencias sociales, etc.), o bien implicarse en ella desde un enfoque sentimental y paternalista (acrítico, centrado sólo en las actitudes de respeto y tolerancia, pero sin trabajar contenidos de manera planificada). Igualmente, se corre el riesgo de responsabilizar en exclusividad a este alumnado diverso de las transformaciones y deterioro que pudieran estar atravesando algunos centros educativos, sin tener en cuenta otra serie de condicionantes sociales, económicos y políticos que resultan más determinantes.

La escuela no soluciona la discriminación social, la situación económica, histórica, cultural, sanitaria...en la que están inmersos los alumnos, pero puede y está obligada a educar en la igualdad. La igualdad es el valor fundamental que debe orientar todo proceso educativo de progreso, porque contribuye a equilibrar el desorden social, porque favorece el acercamiento y la comunicación entre todos, incrementa la capacidad crítica y la autoestima y, a su vez, brinda una oportunidad de futuro en convivencia. Hay

posturas que cuestionan los límites o falsedades de los discursos igualitarios, quizá no lo hagan para defender formas más consecuentes de equidad social, sino para sustituir este objetivo por otro como diferencia, diversidad, adaptación...Pero no olvidemos que cuando la diferencia se plantea aislada de la igualdad, genera desigualdades que bloquean esa convivencia que todos perseguimos.

Actualmente se critican dos posturas: la concepción homogeneizadora de igualdad y su reducción a la igualdad de oportunidades. La primera pretende integrar a todo el alumnado en un currículum homogéneo; la segunda, intenta la igualdad de oportunidades para ascender en el escalafón social, pero sin cuestionar las distancias existentes entre ellas.

La educación transformadora se orienta hacia la igualdad de las diferencias, porque la verdadera igualdad incluye el mismo derecho de toda persona a vivir de forma diferente ("unidad en la diversidad" de Freire) y no se puede defender la diversidad sin proponer simultáneamente la equidad entre las personas, sin olvidar que toda omisión de una postura activa frente a la desaparición de prejuicios y actitudes discriminadoras, es una forma de racismo intrínseco.



Spike Lee

El volumen 7
de la Colección
de Cuadernos Monográficos
Cine y Salud
se terminó de imprimir
el 30 de septiembre de 2002,
en los talleres gráficos
de Doble Color
en Zaragoza



CONVIVENCIA Y RACISMOS

ISBN: 84-7753-958-8



 **GOBIERNO
DE ARAGON**