

# EL AUDIOVISUAL COMO REFRACCIÓN CULTURAL

## *THE AUDIOVISUAL AS CULTURAL REFRACTION*

Jorge Grau Rebollo\*

Universitat Autònoma de Barcelona

### Resumen

En este texto me aproximo a la refracción como estrategia de representación de la realidad y examino también algunas de las consecuencias de la distorsión intencional en el medio filmico. El manejo consciente de la estereotipia puede inducir la asunción de modelos culturales deformados que redundan en la alterización del otro para reafirmar la posición propia y la dinámica relacional vigente y pretendida. Desde géneros filmicos diversos, y específicamente los orientados al público infantil, la confluencia de etnoconcepciones culturales y la plasmación audiovisual de imaginarios específicos contribuyen a conformar ideas determinadas y precisas sobre los sujetos representados. Una no-realidad, como producto, que puede ser de gran valor para la documentación y el análisis del contexto y realidad en que se alumbra.

**Palabras clave:** Antropología audiovisual. Cine. Refracción. Estereotipia.

### Abstract

In this article I approach refraction as a representational strategy of an assumed reality. Also, I examine some consequences of the intentional distortion in the filmic milieu. The purposely operation of stereotypy may feed the deformation of cultural models which influence the alterization of the other in order to reaffirm the *status quo* and the existing or pretended mutual relationship. From diverse filmic genres, and specifically those mainly aimed at young audiences, the confluence of cultural folk conceptions and the audiovisual embedding of specific imaginaries do contribute to shape certain ideas and values upon the represented subjects. All these distortions constitute a no-reality that may be of great value to document and analyze the context and reality that produce them.

**Key words:** Audiovisual anthropology. Cinema. Refraction. Stereotypy.

---

\* Jorge Grau Rebollo es doctor en Antropología Social y profesor en la Universitat Autònoma de Barcelona (Barcelona, España).

## REPRESENTACIÓN Y DISTORSIÓN

“El cine es esencialmente representación...y es a través de la representación como llego a la verdad y a la realidad, no a través del documento...en el cine no se trata de que los personajes sean ellos mismos, sino casi lo contrario”.

Pedro Almodóvar (En Ballesteros, 2001: 118).

Nicholas Tredell (2002) alude al mito de la caverna de Platón para referirse al mundo visual. En la traducción de las ideas del filósofo griego a la *film theory*, Tredell alude a la doble ilusión a la que se somete el ser humano, encadenado en la cueva. La primera de ellas es la sensación de habitar el mundo (que, en realidad, no es más que una gruta, oscura y aislada en las montañas). La segunda se refiere a la contemplación de la «realidad del mundo» (que, afirma Platón, no es más que la visión de unas sombras que se proyectan sobre la pared ante la cual el sujeto está posicionado; la «realidad» permanece siempre a sus espaldas, inaprensible, imposible de contemplar y de conocer).

La exposición al mundo de las sombras y a la conversión de su ilusión en realidad describe perfectamente la refracción sobre la que me aproximo en este artículo. Los productos fílmicos, como las sombras, constituyen una «realidad» tangible sobre la que examinar los modelos sociales que presuntamente refleja. Sin embargo, como en la caverna, las situaciones expuestas no son más que proyecciones de unos fenómenos que evocamos a partir de su distorsión, pero que no contemplamos directamente. Y también como en la caverna, el predominio de la vista sobre los demás sentidos es abrumador. En un mundo donde lo visible y visualizable es, con mucho, el principal soporte de información, la imagen (más que el sonido) se convierte a su vez en una poderosa fuente potencial de sesgo. Autentificamos las situaciones y las interpretaciones que se *muestran* en pantalla, la sensación de inmediatez, autenticidad y actualidad que nos transmite la imagen ejerce un poderoso influjo sobre nuestra predisposición a comprender.

En consecuencia, el aprovechamiento estratégico del potencial de los medios de comunicación, y especialmente del cine, contribuye a la forja de ciertas nociones de normalidad o cotidianeidad, sancionando determinados modelos y patrones de conducta

(Humm, 1997) en detrimento de otros, que no tienen fácil acceso a los mismos mecanismos de transmisión (Lull, 1992). Por esta razón Annette Kuhn (1985 y 1994 [1982]) ha sostenido que el objetivo no es (únicamente) estudiar los filmes, o las situaciones que presentan, sino los contextos en que éstas se recogen y la manera en que son presentadas, porque es en el contexto donde devienen significativas. En concordancia con Barthes (los significados se construyen a través de procesos de atribución de sentido a las representaciones), Kuhn afirma que éstos no residen en las imágenes, sino que circulan entre la representación, la audiencia y la formación social (1985: 6), subrayando la *provisionalidad* de estas representaciones y de los significados que las envuelven.

El medio de transmisión más eficaz en la reproducción de las asociaciones significativas es sin duda el audiovisual (Martín Serrano, 1995; Smelik, 1998; Rosen, 2001; Tredell, 2002). Asumiendo, como hacen Rosenstone (1993 y 1997), Barnouw (1996), Caparrós Lera (1996), Crowther (1997), Lagny (1997 [1992]) y Rosen (2001) que la noción de Historia se inscribe siempre en un cierto consenso sobre “lo real”, la factibilidad de aprehender esa realidad en imagen, de “verla”, permite no solo analizar el presente sino, en palabras de Rosen, restaurar o reconstituir el pasado. Un conocimiento adecuado de los mecanismos de transformación del modelo en documento y de éste en referente permite a quien lo gestiona decidir qué tipo de estereotipos se transmitirán. Las convenciones de significado pueden transformarse mediante una gestión «adecuada» de los códigos dominantes en la comunicación (Smelik, 1998), lo que vincula estrechamente, como sugiere Robin Roberts (1999) las vertientes política, ideológica y científica en la legitimación del discurso.

El flujo de imágenes sobre un colectivo, un fenómeno social o una determinada concepción del pasado confiere, pues, un estatus específico a esas representaciones; las mimetiza con la realidad: se convierten en (posiblemente) el único referente empírico inmediato de la misma. Riggs lo ejemplificó en *Ethnic Notions* (1987) deconstruyendo los estereotipos que el cine y el teatro norteamericano de finales del siglo XIX y comienzos del XX habían creado sobre la “negritud” y los/as negros/as. Gestadas en buena parte en poblaciones donde no se había visto jamás a un persona negra, las caricaturas de “sambos”, “mammies” o “pickaninnies” respondieron a una estrategia intencional de perpetuación del *status quo* en términos raciales, donde el orden social aparecía subvertido

en la población “de color” (e.g. mujeres poderosas, desexualizadas y dominantes, frente a hombres perezosos, lerdos y sumisos) con el fin de ratificar la esclavitud y las nociones de pureza étnica.<sup>1</sup> Como anécdota, el coreógrafo Leonard Sloan explica en el mismo documento que cuando los primeros actores negros aparecieron en pantalla encarnando a personajes negros, se vieron obligados a teñirse la cara con betún, a pintarse círculos blancos en torno a la boca y a impostar su acento: hasta ese momento siempre habían sido actores blancos (Al Jolson en *The Jazz Singer* es un ejemplo emblemático) quienes habían interpretado esos papeles (en ocasiones, de un modo infantil y grotesco)<sup>2</sup>.

La televisión, y el cine, como afirman Martín Serrano [et al.] (1995) producen estereotípia. Pero desde el momento en que un estereotipo se reconoce como tal y no se descarta de inmediato por deformante, algo más actúa en esta transmisión que la simple inercia. Y no sólo ocurre esto en el dominio de la ficción. También en el ámbito documental, y a distintos niveles, Frilot (1995), Gee (1995), Jhally Sut (1997) o Kilbourne (2000) han analizado estos procesos de mimetización, que frecuentemente suelen desembocar en un conocimiento erróneo, pero extraordinariamente persistente, de los objetos de estudio.

Obviamente, esta estereotípia tiene una lectura social en clave de clase, mayoría y minorías; pero en un contexto poliédrico, tanto en lo que se refiere a visiones “endógenas”:

“En una sociedad sistemáticamente racista, ni siquiera las víctimas del racismo están exentas de un discurso racista hegemónico. El racismo ‘se escurre’ y circula lateralmente; los oprimidos pueden perpetuar el sistema hegemónico convirtiendo a otros que están ‘a un mismo nivel’ en chivos expiatorios, lo cual beneficia a los que están en lo alto de la jerarquía” (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 38).

como “exógenas”:

<sup>1</sup> Hyun-Yi Kang (1993) ha analizado un proceso similar de plasmación iconográfica de la alteridad en el caso de mujeres y hombres orientales; representación que se ha enfocado desde parámetros occidentales.

<sup>2</sup> Shohat y Stam se refieren también al tropo de la infantilización en otros ámbitos “etnográficos”:

“A los ‘índios’ brasileños no se les permitía que se interpretaran a sí mismos en las películas debido a que tenían un estatus legal de niños, y sólo en 1988 la nueva constitución brasileña reconoció a los indígenas como ciudadanos adultos” (2002 [1994]: 154).

“La ‘América’ de Colón era en gran parte una invención intertextual a la que habían dado forma la *Historia Natural* de Plinio, los *Viajes* de Marco Polo, las novelas de caballería y los poemas épicos del Renacimiento” (ídem: 85).

Las imágenes –trátese de fotografías, filmes, mapas, grabados, etc.– pueden inducir nociones torcidas de Historia, de cotidianeidad o de clase, entre otras, que acaben provocando lecturas sesgadas en base a su estereotipia<sup>3</sup>; pero constituyen buena parte de la información que recibimos a través de fuentes audiovisuales no disciplinares. Es por ello imperioso abordar su análisis.

## CUANDO LOS ESTEREOTIPOS SE CONVIERTEN EN MODELOS.

“La televisión es un medio cuyas capacidades expresivas le permiten borrar la conciencia pública de que es un mediador. Ese mecanismo explica la gran influencia que tiene. Dicha influencia de la televisión es el resultado de una realización que des-realiza. Des-realizar es la técnica narrativa que consiste en hacer equivalentes y por lo tanto sustituibles los objetos de referencia y la imagen real que se difunde de ellos”.

Manuel Martín Serrano (1995: 27).

“Films do more than entertain, they offer up subject positions, mobilize desires, influence us unconsciously, and help to construct the landscape of American Culture (...) they not only provide multiple pleasure, but also enable me to think more

<sup>3</sup> Algunas películas, incluso:

“dan a entender que Colón era el único que pensaba que la Tierra era redonda, cuando en realidad era algo que la mayoría de árabes y europeos con cierta educación sabían [nota a pie 34: ‘El astrónomo musulmán Al Battani midió la circunferencia de la Tierra (correctamente hasta el tercer decimal) 500 años antes que Colón’] (...) La codicia del Colón histórico le llevó a exigir, so pena de ser ahorcados, que cada hombre, mujer y niño mayor de catorce años le diera, cada tres meses, cierta cantidad de oro” (Shohat y Stam, 2002 [1994]:81 y 82).

critically (learned pleasure of analysis) about how power operates within the realm of the cultural and how social relations and identities are forged”.

Henry A. Giroux (2002: 3 y15).

Si los estereotipos se encarasen sólo como meras distorsiones, tendrían seguramente una fuerza mucho menor de la que muestran en algunos ámbitos. El alcance de la distorsión es tanto más amplio cuanto más se percibe como un “modelo”, pierde su carácter de parodia y se perfila como una transposición de la realidad. Haralowitz y Rabinovitz (1999) han sido en este sentido explícitos respecto a la importancia de la televisión en el pasado cultural de los Estados Unidos, así como a la inercia que adquirieron (y adquieren) determinadas caricaturas que se transmiten por este medio y el eco que consiguen en el seno de audiencias multitudinarias.

Pero el peligro radica en quedarnos únicamente en el nivel epitelial: en la deformación evidente, la más llamativa. Sontag (1996) y Lacey (1998) advierten de ello a través de un ejemplo más taimado, que corresponde a una fotografía de 1972 tomada durante la Guerra del Vietnam. Refiriéndose a ella en su potencial connotativo, afirman:

“Fotografías como la que cubrió la primera plana de casi todos los diarios del mundo en 1972 –una niña sudvietnamita desnuda recién rociada con napalm norteamericano, corriendo hacia la cámara por una carretera, chillando de dolor, los brazos abiertos –tal vez contribuyeron más que cien horas de atrocidades televisadas a agudizar la revulsión del público ante la guerra” (Sontag, 1996: 28).

Esta imagen se ha reproducido a menudo en escenarios pro-pacifistas como un ejemplo del terror y la sinrazón de las contiendas bélicas, incidiéndose en la indefensión y vulnerabilidad de las víctimas en su exposición al dolor y al castigo. Diversos países prohibieron su difusión (así como la de heridos o muertos en combate –prohibición que se impuso ya en la Segunda Guerra Mundial, para evitar corrientes de opinión desfavorables a las medidas adoptadas por los gobiernos implicados en la contienda–) y limitaron la circulación de información “inconveniente”. Según Lacey, la foto prácticamente no fue distribuida por la

*Associated Press*. La interpretación de este voto parecía estar, de nuevo, en la perturbación que pudiese comportar la visión de la destrucción y la devastación bélica. Sin embargo, el obstáculo lo constituía la desnudez de la niña (1998: 225), no sólo el horror de la Guerra.

Sea cual sea el propósito con el que se distribuye determinada imagen, los mecanismos de gestación y gestión de la misma actúan desde perspectivas particulares. La vocación formativa de la imagen no sólo pone de relieve la intencionalidad del proceso, sino también la perspectiva y el punto de vista desde el cual se pone en marcha el engranaje de transmisión. Parafraseando a Maghan Morris, un análisis de deconstrucción y reconstitución de estos procesos de transmisión de significados no debe limitarse únicamente a hacer visible lo invisible (2002: 32); el paso siguiente, al menos desde la perspectiva de la antropología audiovisual, es una reconsideración crítica de los procedimientos teóricos y metodológicos de las condiciones sociales que posibilitan que ciertos estereotipos cuajen, mientras que otros no llegan ni a constituirse como tales, y que, con posterioridad, desembocan en la instauración de modelos sociales con un carácter marcadamente pedagógico (respondiendo este ahínco didáctico a intereses concretos y particulares).

Un ejemplo en esta línea sería Molly Haskell (1974), quien abogó por transformar la imagen que de la violación se transmitía en los filmes comerciales, en la medida en que su recurrencia y tratamiento parecían generar en la audiencia cierta percepción de la mujer y su función en la vida social: la satisfacción del deseo<sup>4</sup>. Desde su perspectiva:

“films can function as historical evidence, addressing the ways in which the cinema both reflects social conditions and distort women’s experiences of such conditions” (Morris, 2002: 34).

Me parece especialmente interesante su reflexión acerca del estatus *realista* que se le concede al filme de *ficción*. Los modelos que pueden derivarse (y las aproximaciones a las distorsiones intencionales y a la estereotipia de la población afroamericana que exponen Marlon Riggs –1987– en la cultura popular estadounidense, o Isaac Julien –2002– en el *blaxploitation cinema*<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Véase HASKELL, Molly (1974) *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Harmondsworth: Penguin.

<sup>5</sup> Refiere a un género (o subgénero) de serie B especialmente popular en los años setenta y primeros ochenta que fue considerado un “cine de negros, con negros” [sic] en un contexto social en el cual las reivindicaciones sociales del colectivo afroamericano en los Estados Unidos estaban en plena efervescencia (*black pride*, *black power*, *Black Panthers*, etc.). Los cánones representacionales del *blaxploitation* no parecen

de los setenta), concebidos con un propósito declaradamente formativo, suelen conformar patrones deseables de conducta u opinión. A través de ellos se intenta moldear, reforzar o transformar determinadas concepciones sociales respecto a ciertos colectivos, prácticas o juicios específicos. La moraleja que les acompaña se inserta en una corriente ideológica y política bien delimitada, y en ocasiones se convierte en una excelente oportunidad de análisis de los sistemas de pensamiento (más allá del tinte oficialista que pueden adquirir los productos disciplinarios).

Veamos algunos ejemplos al respecto en diversos tipos de *géneros* filmicos:

- 1) *El cine racializador*: exemplificado por *El nacimiento de una nación* de Griffith (1915). La representación de la perversión negra, asediando los hogares de los colonos, y tratando de violar a las indefensas mujeres blancas<sup>6</sup>, puede no constituir un *documento* de las pautas de conducta de la población afroamericana en los incipientes Estados Unidos de mediados del siglo XIX, pero sin duda constituye un documento de gran valor respecto a determinada forma de entender las relaciones raciales en retrospectiva histórica a comienzos del siglo XX<sup>7</sup>.
- 2) *La alterización de las culturas no occidentales*: Construida necesariamente desde una perspectiva cultural e histórica determinada, la descripción de la alteridad se lleva a cabo desde los presupuestos culturales ideológicos, teóricos y políticos vigentes en cada momento. Por esa razón, no puede hablarse de una única manera de representar a “los/as otros/as”, aunque sí existe continuidad en los propósitos moralizadores de esta práctica<sup>8</sup>. El pretexto de la representación es invariablemente la difusión del

---

diferir en exceso de otros filmes del mismo periodo, aunque sirvió de plataforma para el lanzamiento de actrices como Pam Grier o Gloria Hendry, y de directores como Jack Hill o Spencer Williams. Eran filmes dirigidos principalmente a público joven, realizado con presupuestos generalmente muy bajos que resiguen los géneros clásicos del cine comercial (cine negro, melodrama, terror, ciencia ficción...), pero realizando aquello que en las películas comerciales de grandes presupuestos serían considerados rudos o indeseables por parte de la audiencia mayoritaria: homosexualidad, orgías, uso recreacional de las drogas... Muchos de estos filmes entraron directamente en el mercado videográfico, perdiéndose en su camino a la gran pantalla (Hyun-Yi Kang, 1993: 6; Gateward, 2001: 205).

<sup>6</sup> Más allá de los varones afroamericanos, Projanski vincula las narrativas de violación de mujeres blancas a manos de hombres nativos americanos a una estrategia de mantenimiento de relaciones sociales y jerárquicas, en la medida que servirían:

“to justify white male armed violence against Native Americans, while simultaneously using *physical* rape of Native American women as a tool of war against Native Americans and in the name of cultural and national development” (2001: 5).

<sup>7</sup> Véase: Tobing Rony (1996).

<sup>8</sup> Véase al respecto Bartra (1997).

conocimiento. Tobing Rony afirma, no obstante, que este conocimiento suele aparecer viciado de origen. La alteridad no existe *a priori*, se construye a partir de la mirada occidental y la creación del ‘indígena’ como metáfora cultural:

“I seek to explain what I see as the pervasive ‘racialization’ of indigenous peoples in both popular and scientific cinema. I thus use the term ‘ethnographic cinema’ to describe the broad and variated field of cinema which situates indigenous people in a displaced temporal realm. I include within the category works now elevated to the status of ‘art’, scientific research films, educational films used in schools, colonial propaganda films, and commercial entertainment films (...) Early anthropology, cinema, and popular culture constructed indigenous peoples as ‘Ethnographic’: of an earlier time, without history, without archives. The construction of the ethnographic, however, was always ambivalent, for the ethnographic was not only viewed as savage but also was seen as alternatively authentic, macho, pure, spiritual, and an antidote to the ills of modern, industrialized capitalism, a myth embodied in the image of the noble Savage” (Tobing Rony, 1996: 8, 194).

Y Shohat y Stam le añaden un ingrediente político:

“Como toda lucha política de la era posmoderna pasa por el reino del simulacro de una cultura de masas, los medios de comunicación son absolutamente cruciales para cualquier discusión sobre el multiculturalismo. Los medios de comunicación contemporáneos modelan la identidad; de hecho hay muchos estudiosos que piensan que están situados cerca del centro mismo de la producción de identidad (Facilitando una interacción con pueblos lejanos, los medios de comunicación ‘desterritorializan’ el proceso de imaginar las comunidades ...) Del mismo modo que los medios de comunicación pueden ‘alterizar’ culturas (...), también pueden promover coaliciones multiculturales (...) Y si el cine dominante ha caricaturizado históricamente a las civilizaciones distantes, los medios de comunicación hoy tienen muchos más centros, y tienen el poder no sólo de ofrecer representaciones compensatorias sino

también de abrir espacios paralelos para una transformación multicultural simbólica” (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 25)<sup>9</sup>.

3) *Ciertas nociones de frontera presentes en el género del western:*

“los *westerns* normalmente nos sitúan en un momento histórico en el que la penetración de la frontera no es ninguna novedad, cuando el punto de partida de los personajes ya no es Europa sino Euroamérica y cuando hay pocas posibilidades de que los indígenas americanos organicen con éxito una resistencia a la ocupación europea. no es ninguna coincidencia que haya películas ‘del oeste’ y no del ‘este’, ya que las películas del este, ambientadas en la costa, deberían mostrar el contacto entre una generación anterior y los indígenas americanos, lo cual podría haber puesto de manifiesto lo ‘poco americanos’ que eran los extranjeros europeos blancos y también podría sacar a colación ciertas especulaciones sobre la historia (‘¿Y qué hubiera pasado si...?’) realmente interesantes (...) Como dice Ward Churchill, la América indígena, según Hollywood, ‘floreció con la llegada de los blancos’, y entonces ‘desapareció de un modo misterioso, junto con el bisonte y la pradera, en una historia que no tiene un ‘antes de’ ni un ‘después de’<sup>[10]</sup>’” (ídem: 134).

La construcción del salvajismo indígena olvida, por ejemplo, que los enfrentamientos entre las *Indian nations* y el ejército de los Estados Unidos fueron mucho más ocasionales de lo que pueda pensarse<sup>11</sup>. No encaja con la noción de salvajismo un sistema de organización social como el de los Zuñi, pongamos por caso; pero cumple bien el propósito con que ciertos *westerns* fueron concebidos: la justificación de la apropiación de la tierra y el confinamiento de los salvajes a las reservas.

<sup>9</sup> En un ámbito más disciplinario, afirman:

“Las tendencias visualizantes del discurso antropológico occidental abrieron el camino para la representación cinematográfica de otros territorios y culturas. El estatus ‘ontológicamente’ cinético de la imagen en movimiento favoreció al cine no sólo por encima de la palabra escrita sino también por encima de la fotografía. Era muestra de la antropología armarla con la evidencia visual no sólo de la existencia de ‘otros’ sino también de la alteridad. El cine, en este sentido, prolonga el proyecto museístico de reunir en la metrópolis objetos zoológicos, botánicos, etnográficos y arqueológicos tridimensionales. A diferencia de las más reputadas e ‘inaccesibles’ ciencias y artes de las élites, el cine popularizador podía sumir a los espectadores en mundos no europeos, dejándoles ver y sentir civilizaciones ‘extrañas’. Podía transformar el oscuro mapamundi en un mundo conocible y familiar” (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 121-122).

<sup>10</sup> Refiere a una cita de Ward Churchill recogida en Jaimes, M. Annette (Comp.) (1992) *Fantasies of the master race: literature, cinema and the colonization of american indians*, Monroe, Maine, Common Courage Press; p: 232.

<sup>11</sup> “Según el Servicio de Parques Nacionales, entre 1850 y 1890 probablemente sólo hubo seis ataques de cierta envergadura a fuertes de la caballería de los Estados Unidos” (ídem: 134).

- 4) *La desposesión de humanidad*: pese a que Bartra (1997) explica bien la polarización de la imagen nativa entre el buen salvaje y el salvaje hostil, en todos los casos existe una mayor atribución de cualidades deseables hacia los representadores que hacia los representados. En este ámbito los géneros de “ficción” son mucho más transparentes. No es difícil reseguir la trayectoria bélica de los Estados Unidos a través de Hollywood, ni tampoco identificar al peligro foráneo: Japón, Alemania, Vietnam, “Mundo Árabe”, terrorismo internacional... Tanto en filmes ambientados en el mundo contemporáneo, en películas de temática histórica (los *westerns* o las producciones sobre la Guerra de la Independencia o de Secesión –moviéndonos aún en los escenarios de Hollywood–) o incluso en la ciencia ficción, puede apreciarse con claridad la desposesión de atributos de humanidad que sufren los enemigos. Varía el adversario o el escenario de la batalla, pero permanece la moraleja final: ideas subyacentes de valor, patriotismo, nobleza o justicia. Así, uno de los objetivos más claros de esta estrategia representacional es la unicidad de criterios, la unión y homogeneidad de ciertos valores morales esgrimidos como criterios rectores de la conducta social<sup>12</sup>.

Uno de los ámbitos analíticos más fecundos de los estudios filmicos proviene de esta visión crítica sobre los procesos de representación, y creo que uno de los espacios donde la antropología social y cultural *debe* aportar su bagaje teórico y experiencial. Se habla, desde varias disciplinas, de cultura, identidad, construcción de la persona, racismo, sistemas de creencias, etc.; pero no siempre se sostienen esos argumentos en resultados relevantes de investigaciones etnográficas. Probablemente las nociones de sentido común o de acerbo cultural compartido tienen un efecto perverso sobre la convicción en contrastar lo que se sugiere y en buscar casos negativos o discrepantes allí donde parece que toda la producción material obedece a un único criterio y se genera en un único sentido. Manekkar (1999), una excepción en esta línea, insiste en la importancia política y cultural de las narrativas populares. Las interpretaciones que las audiencias (referirse a ellas en singular es efectivo cuando nos referimos a un colectivo amplio del que no precisamos mayor afinación en ese momento, pero cuando nos aproximamos a niveles más concretos es imprescindible acotar tanto como sea posible) realizan de estos textos

<sup>12</sup> En palabras de Phillip Green:

“In the first instance Hollywood is a force for social stability and must be understood as a such” (Green, 1998: 6).

(también los audiovisuales) se llevan a cabo siempre en contextos locales, y buena parte de su valor como elementos para la contrastación y el análisis deriva (en tanto productos no disciplinarios) de las estrategias de refracción que adoptan. Harper (2000) es clara en este punto:

“We should not (...) judge films according to the extent that they replicate ‘real life’. Rather, we should judge them by coherence of their world-view, and the competence of the artistic discourses embedded within them” (p: 3).

La naturaleza históricamente específica de las representaciones permite establecer vínculos entre lo que se caracteriza (situaciones) y los modelos de referencia a partir de los cuales se destilan. O lo que es lo mismo: si la selección de determinados estereotipos, y su conversión posterior en modelos, no es arbitraria, tampoco su encarnación en elementos tangibles lo es. De este modo, la familiaridad genérica a la que se refieren Kilborn y Izod (1997) exige una lectura unívoca por parte de la audiencia, aunque dicho consenso sea susceptible de cambiar en algún momento.

### **TAMBIÉN LOS RATONES MUERDEN. ESPEJOS ENCONTRADOS E IMÁGENES TORCIDAS<sup>13</sup>.**

“La mentira sobrepasa la verdad y la obra literaria sobrepasa el mundo real que incorpora”.

Wolfgang Iser.

Henry Giroux afirma que los filmes entretienen y educan. Se refiere, obviamente, a los productos no disciplinarios, aquellos que, a través de su imbricación con relaciones simbólicas y materiales de poder:

“produce and incorporate ideologies that represent the outcome of struggles marked by the historical realities of power and the deep anxieties of the times; they also deploy power through the important role they play connecting the

---

<sup>13</sup> Refiere a una expresión de Isabel Allende. Véase CORREAS, Celia (1998) *Isabel Allende. Vida y Espíritus*. México: Plaza & Janés.

production of pleasure and meaning with the mechanisms and practices of powerful teaching machines. Put simply, films both entertain and educate" (2002: 3).

Y entre estos filmes deben incluirse también los dedicados (aunque no en exclusiva) al público infantil. Giroux (1999) se ha aproximado a las producciones Disney con la intención de deconstruir la forma en que los modelos de conducta social se encarnan en personajes particulares y se explican al público infantil. La cuestión central, como bien se interroga Michael Picker en su documental *Mickey Mouse Monopoly* (2001), es: "What type of stories are invented, circulated, perpetuated in the public imagination and why?". Algunas posibles respuestas emergen de los trabajos de Giroux (1995 y 1999), Dines (2003), Dines y Humez (2003 [1995]), Hadley (1994) o el propio Picker (1999). La columna vertebral de todos sus estudios es el tránsito de las intenciones a los procesos representacionales analizados en la producción filmica. Así por ejemplo, en las películas de la factoría Disney las nociones de género, clase, raza y etnicidad aparecen distorsionadas en función de los intereses ideológicos de cada coyuntura histórica y social. Picker (1999) incide, en esta línea, en las deformaciones históricas que presentan algunos filmes de animación, particularmente en lo que se refiere a los Nativos Americanos (*Pocahontas*) y el mundo árabe (*Aladdin*). Como industria, parece primar la rentabilidad sobre el rigor etnográfico y las nociones de corrección política se muestran en estrecha relación con los criterios de mercado:

"The entertainment industry is the second largest export –second only to military aircraft– and it is estimated that a successful film is seen by 10,000,000 people in theaters, and millions more when it is aired on cable and exported to foreign markets. Moreover, the film industry is controlled by a very limited number of corporations that exercise enormous power in all major facets of movie making –production, distribution, and circulation in the United States and abroad" (Giroux, 2002: 11).

Los guiones cuidan extraordinariamente el tipo de presentaciones históricas y etnográficas que desplegarán. Así, *Pocahontas* es una flagrante distorsión histórica, donde el romance entre la protagonista y John Smith (ambos inspirados, remotamente, en personajes históricos) procura esquivar cualquier alusión a la conquista o al sometimiento

de los indígenas americanos. *Aladdin* presenta la imagen de unos “árabes” (¿lo son?) crueles y vengativos, cuya aplicación de los preceptos coránicos dista mucho de las suras verdaderas. Como señala Gail Dines (en Picker, 1999): todos esos guiones son escritos por gente real, son fruto de una decisión consciente; hay ideologías alternativas que pudieron haber sido elegidas, pero no fue así.

Gaile Dines y Dianne Levin (en Picker, 1999) insisten en que la crucialidad de estos filmes radica en el poder de imitación que despiertan en la población infantil. Más allá de la acción presentada, reproducen minuciosamente comportamientos, opiniones, reacciones, etc. Los niños y niñas, en opinión de Levin, aprenden “cómo deben ser” a partir de los personajes que aparecen en la pantalla (y, podría añadirse, aprenden también a juzgar a “los otros y otras” a partir de ellos).

Si se examinan desde una óptica de género las producciones Disney a lo largo de toda su historia, es sorprendente ver cuan poco han cambiado los personajes femeninos en ellas. Aunque sea bajo la forma antropomorfizada de un animal o un objeto, la mujer aparece sexualizada, se desenvuelve con sensualidad, coquetea<sup>14</sup>. No es distinta la situación en lo que se refiere a la raza o la clase social. Respecto a esta segunda variable, los personajes de tintes heroicos adquieren un carácter transclasista, y se mueven por intereses hipergámicos. En cuanto a la lectura de la diferencia en términos biológicos, los protagonistas suelen ser siempre blancos (excepto cuando la ambientación transcurre íntegramente en un país “exótico”: “Arabia”, Japón...); aun entonces, los rasgos occidentalizantes en el comportamiento y los valores representados delatan el origen cultural de guionistas y ejecutivos de la factoría de animación.

Dejando de lado las producciones específicamente diseñadas para público infantil, la visibilización de determinados modelos ha comportado la invisibilidad de otros, eliminando alusiones incómodas a determinados comportamientos históricos que han contribuido a configurar la realidad social tal y como supuestamente existe (Davies y Smith, 1997)<sup>15</sup>. Sin embargo, a partir de los años ochenta, desde la propia industria

<sup>14</sup> “In both animal and human form, Disney portraits young girls as highly sexualised, with small waists and big breasts (...) all of Disney's female protagonists, regardless of how strong they might appear, cannot live out their lives without being rescued by men” (Giroux, 2002: 115).

<sup>15</sup> “Para muchos indígenas americanos, pedirles que celebren la figura de Colón es como pedir a los judíos que celebren a Hitler. No se trata solamente de que iniciara el comercio de esclavos (en dirección opuesta), llevando a seis taínos encadenados a España en su segundo viaje, sino que como mandatario de La

cinematográfica comienzan a vislumbrarse ciertos intentos de representación no estrictamente normativa, aunque guiada siempre desde la convención dominante:

“Thus, while the appellation of a coherent and normalized identity remains present in many films, recent Hollywood movies also court ambiguous and incomplete audience identification, do as to appeal to several audiences simultaneously and to engage with individual audience members in multiple ways (...) The question posed by cinema that demonstrates a self-consciousness about political discourses of identity, is how to handle representations that work both as naturalizations of more or less highly politicized identity (...) and also continue to perform symbolic or transactional functions” (Davies y Smith, 1997: 5).

Al tiempo que se detecta cierto cambio respecto a la forma de mirar a “otras culturas”:

“Recientemente, la gente del Primer Mundo se ha sensibilizado respecto a la situación de los pueblos del Cuarto Mundo, y las campañas de movilización en torno a la crisis ecológica global han puesto de manifiesto que los pueblos indígenas a menudo han sabido guardar mejor los recursos naturales (...) Para bien o para mal, esta preocupación ha sido llevada a la pantalla por cineastas en películas de ficción con conciencia ecológica” (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 54).

Tendencia que también se aprecia en productos disciplinarios.

“Los pueblos del Cuarto Mundo aparecen más a menudo en ‘películas etnográficas’, que últimamente han intentado despojarse de cualquier vestigio de actitudes colonialistas. Mientras en las antiguas películas etnográficas la voz del narrador en *off*, segura de sí misma y con tono ‘científico’, enseñaba la ‘verdad’ sobre sujetos de esos pueblos que no podían contestar (mientras a

---

España fue responsable de unas 50.000 muertes. De hecho, veintiún años después de pisar suelo por primera vez, la violencia, la enfermedad o la desesperación habían llevado a la muerte a ocho millones de personas” (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 85).

A este respecto, pero a otro nivel, en el caso del cine español bajo el franquismo, para evitar la visibilización de disidencia alguna, el Estado:

“se apresuró a patrocinar institucionalmente mundos irreales de consolación y borrado (censura) del presente (la posguerra) y de la memoria del inmediato pasado (la guerra civil), favoreciendo coordenadas espacio-temporales a-históricas (...) por medio de géneros populares de factura propia” (Ballesteros, 2001: 11).

veces se les empujaba a actuar para el espectador realizando prácticas que estaban fuera de uso), las nuevas películas etnográficas intentan conseguir un ‘cine participativo’, ‘antropología dialógica’, ‘distancia reflexiva’ y ‘cine interactivo’. Esta nueva ‘modestia’ de los cineastas se ha puesto de manifiesto al experimentar el artista una duda sobre su propia capacidad de hablar ‘por’ el otro, en un buen número de documentales y filmes experimentales que descartan el elitismo encubierto del modelo etnográfico o pedagógico a favor de una aquiescencia de lo relativo, lo plural y lo contingente” (ídem: 54).

Esta pluralidad permite que en los últimos veinte años puedan representarse y difundirse imágenes y debates que anteriormente eran casi impensables; pero no siempre se trata de una transición fluida y en ocasiones (como el de la despenalización del aborto en los Estados Unidos en 1973) la línea editorial de las cadenas de televisión que patrocinan estos productos acaba por generar una polémica aun mayor (d’Acci, 1999). El interés, entonces, no radica tanto en las ideologías y teorías que informan la representación, sino significativamente en el equilibrio que se establece entre los cambios sociales y sus formas de representación (que continúan induciendo determinadas formas de entender, concebir y explicar los fenómenos en cuestión). Paralelamente, los contramodelos pueden abrir ciertas vías de acceso siempre que se ajusten a determinados cánones de presentación (Harper, 2000; Mayne, 2000; Thomas, 2002), permitiendo explorar las tensiones que se establecen entre los circuitos de explotación mayoritarios y minoritarios, así como el juego de refracciones necesario para que estas derivaciones encuentren un espacio público de difusión. Incluso en algunas ocasiones, las representaciones vetadas pueden acabar por articularse en el interior de los discursos mayoritarios:

“I would go so far as to argue that rape is one of the contemporary US popular culture’s compulsory citations (...) depictions of rape are a pervasive part of this culture, embedded in all of its complex media forms, entrenched in the landscape of visual imagery” (Projanski, 2001: 2).

En otras ocasiones, y otros contextos, se aprovecha esta visibilización para reafirmar aun más si cabe los valores dominantes:

“Los homosexuales del cine franquistas, siempre personajes secundarios y para el acompañamiento femenino, son (...) reducidos al papel de la loca afeminada, se adaptan fielmente a la caricatura que la sociedad ha hecho de ellos para reducir la tensión y el pánico que su existencia produce, haciendo reír y dando cuerpo al estereotipo, satisfaciendo todas las expectativas expresadas en la visión heterosexual de los homosexuales” (Ballesteros, 2001: 92).

Por esta razón, Talens y Zunzunegui (1998) afirman que las situaciones definidas como “reales” por consenso social, devienen “reales” también en sus consecuencias. Lo que se define entonces como una “buena” o “mala” producción está en función del grado de conexión entre los modelos de referencia y las representaciones específicas que se visualizan en pantalla<sup>16</sup>. Los espejos, deformadores, acaban por devolver una visión fiel en su distorsión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ballesteros, Isolina (2001) *Cine (Ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos.
- Barnouw, Erik (1996) *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.
- Bartra, R. (1997) *El salvaje artificio*, Barcelona, Destino.
- Caparrós Lera, José María (ed.) (1996) *Cine español. Una historia por autonomías*, Vol. 1. Barcelona, PPU.
- Crowther, Barbara (1997) “Viewing what comes naturally: a feminist approach to television natural history” en *Women's Studies International Forum*, vol. 20 (2), pp. 289-300.
- Dines, Gail (2003) *Gender, race and media. A text reader*, Thousand Oaks, Sage.
- Dines, Gail; Humez, Jean M. (Eds.) (2003 [1995]) *Gender, race, and class in media: a text-reader*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- Gateward, Frances (2001) “She-Devils on Wheels: Women, Motorcycles, and Movies”, en Pomerance, Murray (ed.) (2001) *Ladies and gentlemen, boys and girls. Gender in film at the end of the twentieth century*. New York: State University of New York Press; pp: 203-215.
- Giroux, Henry A. (1999) *The mouse that roared: Disney and the end of innocence*, Lanham, Md., Rowman & Littlefield.

<sup>16</sup> Cf. Talens y Zunzunegui (1998: 36 y ss.).

- Green, Philip (1998) *Cracks in the Pedestal. Ideology and gender in Hollywood*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Hadley, Elizabeth (1994) *Bessie Coleman, the brownskin lady bird*, Nueva York, Garland publications.
- Haralovich, Mary Beth; Rabinovitz, Lauren (Eds.) (1999) *Television, History, and American Culture*. Durham, Duke University Press.
- Harper, Sue (2000) *Women in British Cinema: Mad, Bad and Dangerous to Know*, Londres, Continuum.
- Haskell, Molly (1974) *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Harmondsworth: Penguin.
- Humm, Maggie (1997) *Feminism and film*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Hyun-Yi Kang L. (1993) "The Desiring of Asian Female Bodies. Interracial Romance and Cinematic Subjection" en *Visual Anthropology Review*, Vol. 9 (1), pp. 5-21.
- Jaimes, M. Annette (Comp.) (1992) *Fantasies of the master race: literature, cinema and the colonization of american indians*, Monroe, Maine, Common Courage Press.
- Kilborn, R.; Izod, J. (1997) *An introduction to Television Documentary*, Manchester, Manchester University Press.
- Kuhn, Annette ([1982] 1994) *Women's pictures. Feminism and cinema*, Londres, Verso [orig. publicado en Routledge and Kegan Paul].
- Kuhn, Annette (1985) *The power of the image. Essays on representation and sexuality*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Lacey, Nick (1998) *Image and Representation. Key concepts in Media Studies*. Londres: MacMillan Press.
- Lagny, Michelle ([1992] 1997) *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Comunicación.
- Lull, J. (ed.) (1988) *World Families watch television*, Londres, Sage.
- Manekkar, Purnima (1999) *Screening Culture, Viewing Politics*, Durham, Duke University Press.
- Martín Serrano, Esperanza (1995) "Las Imágenes de las Mujeres. Una Aproximación desde la Historia", en Martín Serrano, Manuel [et al.] *Las mujeres y la publicidad. Nosotras y vosotros según nos ve la televisión*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, pp. 40-72.
- Mayne, Judith (2000) *Framed. Lesbians, feminist and media culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Morris, Meaghan (2002) "Feminism and the Film Theory", en Petro, Patrice (Ed.) (2002) *Aftershocks of the new feminism and film history*. Londres, Rutgers University Press, pp. 31-45.
- Platón (1990) *La República. Libro 7*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Projanski, Sarah (2001) *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*. Nueva York, New York University Press.
- Projanski, Sarah (2001). *Watching Rape, Film and Television in Postfeminist Culture*. Nueva York, New York University Press.
- Roberts, Robin (1999) *Sexual Generations. «Star trek: The Next Generation» and Gender*, Chicago, University of Illinois Press.
- Rosen, Philip (2001) *Change mummified. Cinema historicity, theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Rosenstone, Robert (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.
- Rosenstone, Robert (ed.) (1993) *Revisioning History*, Princeton, Princeton University Press.
- Shohat, Ella; Stam, Robert ([1994] 2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Smelik, Anneke (1998) *And the mirror cracked. Feminist cinema and film theory*, Londres, McMillan.
- Sontag, Susan (1996) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhsa.
- Talens, Jenaro; Zunzunegui, Santos (1998) "History as Narration: Rethinking Film History from Spanish Cinema", en Talens, Jenaro; Zunzunegui, Santos (Eds.) *Modes of representation in Spanish cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press; pp: 1-45.
- Thomas, Lyn (2002) *Fans, Feminisms and «Quality» Media*, Londres, Routledge.
- Tobing Rony, Fatimah (1996) *The third eye. Race, cinema and ethnographic spectacle*. Durham, Duke University Press.
- Tredell, Nicholas (2002) *Cinemas of the mind. A critical history of film theory*, Cambridge, Icon Books.
- Tredell, Nicholas (2002) *Cinemas of the mind. A critical history of film theory*, Cambridge, Icon Books.

## Filmografía

Crosland, Alan (1927) *The jazz singer*, USA, 88 min. B/N.

Frilot, Shary (1995) *Black Nations, Queer Nations*, USA, 52 min., Color.

- Gee, Deborah (1995) *Slaying the Dragon*, USA, 60 min. ,Color y B/N.
- Gabriel, Mike; Goldberg, Eric (1995) *Pocahontas*. USA, 81 min. Color.
- Griffith, D.W. (1915) *Birth of a nation*, USA, 175 min. B/N.
- Jhally, Sut (1997) *Representation and the media*, Media Education Foundation. USA, 55 min., Color.
- Julien, Isaac (2002) *Baadasss Cinema*. USA, 56 min, B/N y Color.
- Kilbourne, Jean (2000) *Killing us softly*, 3, Media Education Foundation Presentation, USA, 34 min., Color.
- Picker, Michael (2001) *Mickey Mouse Monopoly*, USA, Color, 52 min.
- Riggs, Marlon (1987) *Ethnic Notions*, USA, 56 min. B/N y Color.