

## **Introducción**

Desde sus inicios, el hombre siempre utilizó el arte, en todas sus manifestaciones, como un medio de expresión y reproducción de la realidad, sujeta a subjetividades, tanto de su creador como de su receptor. Algunos lo utilizaron con un propósito meramente mágico, sin pretensiones artísticas, como los chamanes del período paleolítico y sus pinturas en las cuevas de Altamira; las cuales representaron símbolos de invocación a poderes superiores.

Con el nacimiento de las grandes civilizaciones, tales como la egipcia, el arte se utilizó para representar al hombre de manera idealizada, pero con propósitos religiosos para asegurar su bienestar después de la muerte. Si bien los egipcios no se dedicaron a la escultura y a la pintura con un interés estético, sí expusieron en sus obras cierta jerarquización en la representación de distintos personajes. El faraón siempre fue dibujado proporcionalmente más grande que su esposa, ésta más grande que sus hijos y, éstos, a su vez, más grandes que los siervos.

Siglos después, los griegos establecen una diferencia entre los miembros de la polis y los extranjeros. Para ellos, todo el que no fuera ciudadano de la polis era considerado bárbaro. Así lo expusieron con las iconografías del Partenón a través de la gigantomaquia, amazonomaquia y centauromaquia; en donde se buscaba resaltar la racionalidad del griego frente a la barbarie del extranjero (Dukelsky, 1995).

A pesar de que los griegos, en el posterior período helenístico, elevaron al extranjero a una representación más digna, el arte se siguió utilizando por las culturas y

civilizaciones más poderosas para establecer una idea de lo que era correcto e incorrecto. Los artistas de la edad media, por ejemplo, basándose en los principios del cristianismo, supieron dejar muy en claro en sus obras que lo incorrecto era adorar a dioses paganos.

El hombre descubrió que el arte era un medio de transmisión de ideas efectivas para establecer parámetros sociales, políticos, culturales y hasta religiosos. A través de él se podía penetrar las mentes tanto de los sujetos más intelectuales como de los más analfabetos.

Con el nacimiento del cine no sólo nace el séptimo arte, como lo denominó Ricciotto Canudo, sino también un híbrido de las seis artes anteriores a éste, que le otorgan seis veces más la posibilidad de comunicar algo (Romaguera i Ramió y Alsina, 1989). Lo que el receptor o, en este caso, el espectador no logra captar a través de la música, lo hará a través de la fotografía, la actuación o de cualquier otro elemento de la puesta escena. Esto significa que el poder de penetración cultural del cine es mucho más efectivo que el de cualquier otro arte.

El problema del cine estriba en que éste no nace simplemente como un arte, sino que aparece en plena revolución industrial, por lo que adquiere, inmediatamente, estas características. Éste se convierte en un negocio que, como cualquier otro, necesita expandirse y hacerse global. No es casual que aproximadamente ocho meses después de que los hermanos Lumière inventaran el cinematógrafo, el mismo fuera utilizado en Argentina para captar las primeras imágenes en movimiento (Marino, 2004). El cine tenía que convertirse en un medio masivo que penetrara todos los estratos socioculturales y, en poco tiempo, lo consiguió.

Aún cuando el cinematógrafo fue un invento francés, Estados Unidos poco a poco logró explotar este nuevo medio y se posicionó, hasta la actualidad, como el país líder en producción, distribución y exhibición de películas a nivel mundial (Del Teso, 2008). Estas películas, aunque persiguen un fin económico, siguen siendo un medio de transmisión cultural. Estados Unidos no sólo popularizó el negocio del cine, sino que, a través de éste, popularizó su cultura e impuso su ideología, colonizando a los países más débiles.

La supremacía y el poder de transgresión cultural del cine estadounidense es lo que precisamente enmarca este ensayo en el análisis de aquellas obras cinematográficas provenientes de Hollywood. A través del análisis de estas obras, no se pretende comprobar el liderazgo de dicho país en la industria del cine, sino cómo éste se ve influenciado por ideas políticas y de qué manera llegan a influir y alterar la cultura mundial a través de determinados códigos que se materializan y se establecen en la mente de los espectadores como reconocibles y aceptados. Se verá cómo el lenguaje cinematográfico hace del cine un medio de comunicación masivo cuyo propósito no es el de simple entretenimiento.

Históricamente, el cine fue utilizado por diversos realizadores vanguardistas para transmitir una inquietud. Así lo utilizó Murnau durante la vanguardia expresionista, Buñuel con el surrealismo y Eisenstein al resignificar el uso del montaje como característica principal del cine, siguiendo la idea del político comunista Vladimir Lenin, quien admitió utilizar el cine para transmitir sus ideologías, debido a la alta tasa de analfabetismo que existía en la URSS a principios del siglo XX. Así, mientras que algunos cineastas utilizaban el cine para transmitir ideas sociopolíticas relacionadas al contexto histórico de la época, Estados Unidos se encargaba de traspasar culturas para implantar las suyas.

Los países que mayormente se vieron afectados fueron aquellos países tercermundistas sin una estructura cinematográfica sólida que no pudieron responder con creaciones audiovisuales que reforzaran su identidad nacional. Inclusive, quienes sí pudieron responder, como es el caso de Argentina, Cuba, México, entre otros pocos; de igual forma se vieron afectados por el modo de construcción y representación de su identidad en el cine de Hollywood.

Estados Unidos no sólo impregnó las culturas latinoamericanas de las propias, sino que también los empezó a representar, como hicieron los antiguos griegos con sus extranjeros, como culturas inferiores. Tal como lo expresó Fernando Pino Solanas (1968) en *La hora de los hornos*, “para imponerse, el neocolonialismo necesita convencer al pueblo del país dependiente de su inferioridad.”

Para poder entender el cine es necesario tener en cuenta no sólo al emisor del relato, sino también el contexto histórico del cual nace ese relato. Uno de los propósitos de este ensayo es establecer la estrecha relación entre los filmes, la cultura, las ideas y propuestas de los gobiernos de turno; para adquirir un conocimiento más amplio de lo que en realidad se está viendo en pantalla. Es por ello que se abordará aquellos conceptos referentes a la identidad cultural y la interacción entre culturas. Se analizará específicamente la cultura latinoamericana y la influencia que han logrado los medios de comunicación en este territorio, luego de haber realizado un análisis de la interacción del espectador con la obra cinematográfica. En este análisis se planteará el cine como arte, como lenguaje, como medio de comunicación, como industria y, finalmente, como un medio de transmisión de ideologías.

Este ensayo no pretende analizar la historia política de Estados Unidos de la mano de su trayectoria cinematográfica. Resulta más efectivo, para plantear la problemática, concentrarse en un período más actual y conocido por todos. Por lo tanto, no sólo se abordarán películas hollywoodenses en donde se representen culturas latinoamericanas, sino que sólo se tomarán aquellas que hayan sido producidas durante el gobierno de George W. Bush, tomando en cuenta sus dos períodos presidenciales, que conforman, prácticamente, la primera década del siglo XXI.

Resulta de gran importancia establecer algunos antecedentes históricos que hacen referencia al gobierno de George Bush padre, como también a su anterior etapa como vicepresidente de los Estados Unidos durante la presidencia de Ronald Reagan; período en que Estados Unidos lideró numerosos conflictos en Latinoamérica y con lo cual se establecen ciertos precedentes en la posterior representación de los latinoamericanos en el cine.

Se analizará, por ejemplo, cómo un suceso acaecido durante el período presidencial de Bush padre, como lo fue la invasión a Panamá, fue reinterpretado, en la pantalla grande, durante el período presidencial de Bush hijo en la película *El sastre de Panamá* (*The tailor of Panama*, Boorman, 2001) y de qué manera fue recreado este suceso.

Luego de repasar brevemente la relación de Estados Unidos con Latinoamérica en la década del 80 se examinará la política migratoria propuesta por George W. Bush y se resaltarán los artículos más controversiales de la ley, sus consecuencias y las reacciones de la comunidad latinoamericana. De igual manera, se analizará cómo esta propuesta de ley

influye en ciertas temáticas, directa e indirectamente, de las películas estrenadas durante este período.

Una vez que el lector ha comprendido las distintas manifestaciones del cine, sus usos y efectos culturales producto de influencias políticas y sociales, en general, es pertinente examinar el impacto que ha ocasionado el cine hollywoodense en la cultura latinoamericana en particular.

A lo largo de la historia del cine, desde sus inicios en la época muda hasta la actualidad, la construcción del latinoamericano ha girado entorno a un mismo modelo que los ha caracterizado. Hollywood ha establecido los parámetros arquetípicos que identifican y distinguen al bueno del malo. ¿Cómo encaja el latinoamericano en este modelo? ¿Qué características estereotipadas se han desprendido de la construcción de los latinoamericanos a través del cine hollywoodense? ¿Cuál es el impacto sociocultural que a nivel mundial ha generado el estereotipo latinoamericano representado por Hollywood?

A través de la presentación de los diversos conceptos claves de este ensayo y con el apoyo de una amplia filmografía de la década correspondiente, se pretende reflexionar sobre una problemática que no sólo compete al discurso audiovisual, sino también a un estudio sociocultural que amerita ser analizado más a fondo debido al efecto de la falta de identidad nacional que enfrentan muchos países de Latinoamérica, producto de la influencia cada vez mayor de los medios de comunicación estadounidenses.

## 1. Entre la pantalla y el espectador.

Hablar de cine implica profundizar más allá de la idea de imagen en movimiento lograda por los Lumière, en 1895, a través de ese excepcional aparato conocido como cinematógrafo, el cual se ha mantenido, desde entonces, en constante evolución y renovación sin dejar de sorprender al público. Aún cuando nace en una época donde el interés científico y tecnológico era prioridad en la mente del ser humano, ni los Lumière, ni Edison, ni sus contemporáneos imaginaron su rápida acogida y repercusión en el mundo.

El cine no sólo continuó innovando estética y tecnológicamente, sino que también, con el pasar del tiempo, su uso y, por ende, sus efectos también fueron variando. Las modificaciones e hibridaciones que sufrió el cine, en cuanto a sus temáticas o géneros cinematográficos, y los cambios en su tipología conllevaron también a una modificación en sus espectadores.

Para tener una idea más clara de la influencia del cine sobre las masas, en este proyecto, el autor propone una distinción de tres tipos de espectadores. Por un lado se encuentra el *espectador culto*. Este tipo de espectador no está obligado a conocer la técnica cinematográfica; sin embargo, se relaciona con su estética, su temática y comparte puntos en común con el enunciador del filme. El espectador culto observa una película que fue hecha para él, porque pertenece a un grupo reducido que apoya ese tipo de cine en particular. Por ejemplo, el espectador de una película como *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Buñuel, 1929), se caracteriza por ciertos ideales artísticos surrealistas que comparte con el director de la película. En otra instancia, al proyectar una obra como *Tire*

*dié* (Birri, 1960), se sentirán atraídos aquellos espectadores con cierto nivel de conciencia, renovación y crítica social.

Aunque estos ejemplos se refieran a dos tipos de cine distintos, sus espectadores, en ambos casos, pertenecen a minorías que persiguen una idea en común con los realizadores. Esto no quiere decir que el espectador del cine surrealista va a apreciar de la misma forma el cine de crítica social, como tampoco quiere decir que no lo haga. Simplemente se trata de un público selecto con una mirada profunda que los lleva a la reflexión.

Actualmente, a diferencia del siglo pasado, los movimientos vanguardistas cinematográficos son muy escasos, por lo que se puede encontrar al espectador culto en salas de películas independientes o cine experimental que se abren paso a través de festivales o muestras de cine muy limitadas.

Por otro lado se encuentra el *espectador crítico*. En este caso en particular, el espectador conoce en detalle la técnica y la estética cinematográfica. Realiza una fragmentación de la obra por área, para luego hacerlas dialogar. De ahí que debe conocer todas las técnicas y códigos con que se construye una obra: la estructura del guión, los planos, los movimientos de cámara, la dirección de arte, la interpretación de los personajes, y, así, minuciosamente hasta desarmar todos los engranajes que componen ese todo que se conoce como película. El espectador crítico, objetivo en su visionado de películas, no elige un tipo de cine; sino que está abierto a todos.

Por último, se denomina *espectador común* a todo el que no pertenezca a las categorías anteriores, constituyendo así, la mayoría de los espectadores. Éste es el tipo de



espectador que se encarga simple y llanamente de categorizar las películas en buenas o malas. Es el espectador que se limita a mirar lo que está en pantalla sin interesarse por el subtexto. Su interés por una u otra obra estará determinado por un género de su preferencia, un director cuya estética le agrade, un actor que lo identifique o, simplemente, porque era lo único que estaban proyectando en sala. Su elección es meramente superficial. *¡Si actúa Tom Hanks, seguro gana un Oscar! ¡Si la dirigió Steven Spielberg tiene que ser buena!* Estas son las frases, con variaciones en los nombres, que usualmente distinguen a un espectador común de un espectador crítico y culto. Es el típico espectador pasivo que no tiene ningún tipo de interacción con la obra. Se limita a consumir visual, emocional y psicológicamente todo lo que sucede en la pantalla del cine, de su televisor, de su computador o de cualquier otro artefacto producto de los nuevos medios, mediante el cual pueda observar una película.

Ya establecidas las diferencias de los tres tipos de espectadores con los que cuenta el cine, se tomará al espectador común como referente para desarrollar la problemática del presente ensayo. Para una mayor comprensión de los capítulos posteriores es imprescindible analizar aquello que surge entre la pantalla y el espectador durante esa hora y media promedio que dura una proyección filmica. En otras palabras, cuáles son las distintas manifestaciones que se le atribuyen al cine y que el espectador común ignora bajo la falsa noción de entretenimiento.

### **1.1. El arte cinematográfico.**

El contexto histórico dentro del cual surge la invención del cinematógrafo lo convierte inmediatamente en un gran avance científico y tecnológico. Luego de varias proyecciones

realizadas por los hermanos Auguste y Louis Lumière, George Méliès, Edwin Porter, entre otros; el carácter científico del cine fue mutando hacia lo artístico. De hecho, fue en 1914 cuando el cine se consolidó como el séptimo arte a través del *Manifiesto de las siete artes* escrito por Ricciotto Canudo, quien afirmó que se había “casado a la ciencia con el arte... Los descubrimientos y las incógnitas de la ciencia con el ideal del arte” (Romaguera i Ramió y Alsina, 1989, p. 18) y desde entonces el cine se posicionó como el principal medio de expresión artística.

Pero, ¿qué aspectos hacen del cine un medio de expresión artística? Para tener una idea más clara es preciso referirse al arte como tal. Éste supone dominar las formas espaciales y temporales. Cuando se refiere a las formas espaciales, se habla del arte arquitectónico, la pintura y la escultura; por otro lado, cuando se refiere a las formas temporales, se habla de la literatura y la música. Pero existen también dos medios artísticos que combinan lo espacial con lo temporal; éstos son la danza y el cine. (Diccionario universal del arte, 1981). Si bien la danza domina las formas espacio-temporales al igual que el cine, este último es el único en que convergen todas las artes específicas anteriores a su nacimiento.

Una obra cinematográfica nace desde la literatura con la concepción de una idea que luego se plantea en un guión, donde se establecen ciertas pautas para el momento del rodaje. Una vez en el rodaje, desde el momento en que se enciende la cámara con la cual se pretende captar las imágenes que le darán vida a una situación, a través de distintos personajes, se utiliza como referencia la pintura; con la diferencia de que el cuadro en el cine adopta el nombre de plano. Las dimensiones espaciales que capta la cámara estarán constituidas por distintas creaciones arquitectónicas y esculturales que, según sea el caso,

podrán ser naturales, artificiales o adaptadas; aportando verosimilitud al universo diegético que se pretende construir. Los personajes en escena establecen una serie de movimientos coreográficos, previamente ensayados, que provienen del arte de la danza; aunque más claramente se pueden apreciar en el género musical. Finalmente, la música es otra de las artes que se encuentra en todas las obras cinematográficas, desde la época del cine mudo hasta nuestros días, y que es utilizada, de manera diegética o extradiegética, para producir efectos empáticos o anempáticos en el espectador.

Si se toma lo anteriormente expuesto, no existe duda que el cine, como medio en que convergen las seis artes originales, sea considerado arte. Pero, si se toma la definición de arte, de acuerdo al Diccionario general ilustrado de la lengua española (1989), como el “conjunto de procedimientos para producir cierto resultado” (p.106), se podría considerar que la elaboración del último modelo de la Volkswagen es tan artístico como una película de Robert Wiene. Entonces, ¿qué puede diferenciar a uno de otro?

Si se reconoce el arte como objeto único y original, tanto el cine como cualquier otra creación cuyo procedimiento conlleve una producción en masa quedarían excluidos de la concepción de arte. De la misma manera en que sale al mercado determinada cantidad de autos Volkswagen de un mismo modelo, así mismo, el cine distribuye determinada cantidad de copias de una misma película, alrededor del mundo, para su visionado. Por lo que no se trata de una obra única, como lo sería en la pintura *La última cena* de Leonardo Da Vinci o el *Doríforo* de Policleto en la escultura. Al hablar de copias, se hace referencia a la reproducción realizada por los mismos creadores de la obra. Si bien existen distintas representaciones de *La última cena*, sólo una fue pintada por Da Vinci. En cambio, en el cine, si bien Steven Spielberg filmó una sola vez *La lista de Schindler* (*Schindler's list*,

1993), el propósito de su filmación es que, una vez finalizado el proceso de postproducción, la misma sea reproducida tanta veces como se deba para cubrir la demanda del mercado. Esto no sólo incluye las copias destinadas a las salas de cine, sino también los DVD en las casas de alquiler, los distribuidos para la televisión, cable y para su venta. Las copias de baja calidad vendidas en las calles y el visionado de la película a través del Internet sí serían consideradas, en este caso, como reproducciones no autorizadas por su creador.

Lo antedicho trae a consideración el arte como “la actividad que tiende a instaurar cosas destinadas a actuar favorablemente sobre los hombres únicamente por su aspecto”. (Souriau, 1998, p.138). Si se toma en cuenta esta definición, todo objeto creado con un fin utilitario queda excluido de la idea de arte. Si se sigue esta idea, la arquitectura quedaría igualmente fuera de la concepción de arte, ya que desde los tiempos egipcios, ésta cumplía con un fin de uso.

A este punto entra entonces la consideración del cine como lo bello; término que es preciso tomar en su sentido más amplio. Cuando se habla de belleza dentro del arte no se habla de una belleza física o superficial, sino de una belleza en la realización, en la técnica, en los detalles. Si se observa el *Retrato de un Judío* pintado por Rembrandt en 1652, se concluirá que el modelo utilizado por el artista no tiene nada de bello. Se trata de un anciano judío, con barba blanca, cara arrugada y expresión muy seria. Lo que hace de este retrato una obra de arte y, por ende, algo bello es el manejo de la técnica del tenebrismo y el realismo con que representa al modelo.

Visto de esta forma, lo mismo sucede al observar *El gabinete del doctor Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Wiene, 1920). Es una obra con personajes monstruosos y espacios tenebrosos que en sí no muestran ninguna belleza; sin embargo, el manejo de la técnica del claroscuro en la iluminación, la creación de todo el decorado, la profundidad de campo y la perspectiva, todos elementos que consolidaron la estética del expresionismo alemán en el cine, la convierten en una verdadera obra de arte cinematográfica.

Y es que al analizar una película desde el punto de vista artístico existen distintos ángulos desde los cuales se puede llevar a cabo dicho análisis, precisamente porque contiene todos los elementos de las otras artes. Pero ¿cuál es el límite de esta consideración?

Hasta este punto se ha logrado establecer que hay películas con un trabajo artístico minucioso que las consagra como obras de arte, pero no se puede extender esta apreciación a todas las películas. Robert McKee (2008), dentro de su clasificación de películas en supragéneros, incluye el cine de arte y ensayo que, a su vez, se subdivide en dos subgéneros a los que denomina minimalista y antiestructural. Otros autores se refieren al cine de arte como “una vaga clasificación genérica para designar los films cuyas intenciones artísticas fueran más evidentes que las comerciales.” (Russo, 1998, p. 31). Esto quiere decir que una gran parte de las películas provenientes de Hollywood, por no decir todas, no son consideradas obras artísticas.

Si según McKee (2008) existe un género específico para las películas de contenido artístico, el resto de los géneros no cumplen con los requisitos para ser considerados como tal. El musical, la ciencia ficción, la animación, el documental, y una gran cantidad de

híbridos cinematográficos quedarían excluidos. ¿Qué pasa entonces con Ford, Welles, Hitchcock y otros directores que en su momento establecieron modelos de cine para sus predecesores? ¿Son sus obras meras producciones con fines comerciales sin ningún tipo de propuesta estética y artística?

Por más que la discusión del cine como séptimo arte se mantenga como una visión subjetiva de un grupo de conocedores de la historia cinematográfica, es innegable el talento de todos los que componen el equipo de realización de una película. “No existe realmente el arte... Tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos... Tan solo hay artistas.” (Gombrich, 1992, p. 13).

Como se dijo anteriormente, el cine nace en plena revolución industrial y, poco a poco, va adquiriendo una serie de características propias que lo convierten en un medio de expresión artística; siempre teniendo en cuenta que desde la prehistoria hasta la actualidad, el arte ha ido evolucionando debido a consecuencias de tipo culturales, sociales, políticas y económicas. El cine no es la excepción.

Actualmente, existen muchos otros aspectos que forman parte de la elaboración de una película y que, debido a su técnica de aplicación, serían muy difíciles de encasillar en uno u otro tipo de arte específico. Un ejemplo de ello son los nuevos medios digitales. Tal vez éste sea el motivo por el cual Gombrich niega la existencia del arte para hablar del artista en sí. El artista es considerado como tal aunque esté creando, ejecutando, concibiendo o simplemente seleccionando (Diccionario universal del arte, 1981.). Todas estas acciones pueden claramente encontrarse en el equipo que compone cualquier producción cinematográfica.

## 1.2. Lenguaje y mensaje audiovisual.

A lo largo de la historia del cine, diversos teóricos y realizadores como Bálazs, Metz, Mitry y Martin se preocuparon por abordar la idea del lenguaje cinematográfico y compararla con el lenguaje natural para establecer aquellos elementos lingüísticos propios del cine. Hoy en día, dichos elementos son asimilados y comprendidos por el público sin mayores reflexiones acerca de cómo funcionan.

La fundamentación del cine como lenguaje procede, precisamente, de su carácter artístico. Y es que “para probar que era un arte, era preciso dotarlo de un lenguaje específico, diferente del de la literatura o el teatro.” (Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M., 1996, p. 159). De la misma forma, cuando Alexandre Astruc escribió el *Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo*, admitió al cine como arte, pero también estableció que “el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento.” (Romaguera i Ramió y Alsina, 1989, p. 222). Esta idea sencilla de *expresión del pensamiento* es la que inmediatamente le otorga las bases lingüísticas al arte cinematográfico. A partir de ahí se sugiere la existencia de un sujeto (emisor) que expresa su pensamiento (mensaje) a otro sujeto (receptor) que lo recibe; tal cual como sucede en el lenguaje natural. Sin embargo, tanto el emisor, como el mensaje y el receptor en el lenguaje cinematográfico presentan diversas problemáticas que lo diferencian de cualquier otro tipo de lenguaje.

En este subcapítulo no es de interés enfrentar teorías que fundamenten o no el carácter lingüístico del cine, sino señalar aquellos aspectos que le otorgan una serie de

características semiológicas que lo hacen parte del estudio de una forma de lenguaje moderno y en constante evolución.

Si “un lenguaje es un sistema de signos o de símbolos que permite designar las cosas nombrándolas, significar ideas, traducir pensamientos” (Mitry, J., 1998, p. 45) y el cine es considerado como un “medio de expresión susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman” (Mitry, J., 1998, p. 44); entonces, es evidente que el cine es un lenguaje. Es importante referirse, entonces, a aquellas problemáticas a la que se enfrenta el lenguaje cinematográfico y que juegan un papel importante en el efecto sociocultural que tiene el cine sobre las masas.

Por un lado, hablar del emisor en el lenguaje cinematográfico implica definir quién es el autor y, por ende, el emisor del mensaje. Como también se plantea la problemática de que en el cine, a diferencia del lenguaje natural, no existe una interacción emisor/receptor. En otras palabras, no hay un diálogo entre ambos extremos de la cadena comunicativa.

Por otro lado, cuando se habla del mensaje, que en este caso se trata de la película en sí, no se habla de un lenguaje en particular, sino de una pluralidad de lenguajes conformados por los distintos signos y códigos de los que se sirve el cine para expresar una idea.

Por último, también relacionado al mensaje, el cine, al igual que la lengua natural, posee ciertas arbitrariedades en cuanto a la articulación de ciertos códigos que pueden



traducirse, para efectos de este ensayo, como mensajes negativos para ciertos sectores culturales.

### **1.2.1. Un lenguaje unidireccional.**

De acuerdo a lo expuesto en párrafos anteriores se puede decir que el lenguaje cinematográfico sigue el mismo circuito sugerido por Saussure (1945) en el acto del habla. Empieza con el fenómeno psíquico que fácilmente puede ser comparable con el momento de concepción de una idea en el cerebro del autor de una película. Luego pasa por el proceso fisiológico que sería similar a la realización de la película en sí. Posteriormente ocurre el fenómeno físico que vendría a ser el momento de exhibición de la película a los espectadores. Estos últimos, a su vez, pasan por un proceso físico al visionar la película, una transmisión fisiológica de lo que ven y escuchan al cerebro y su respectiva asociación psíquica con el concepto correspondiente recibido de esa película. La única diferencia entre el cine y lo que Saussure expone es que, en el circuito de habla, este acto podría repetirse si el receptor asumiera el rol de emisor, sin embargo, este cambio de rol no existe en el lenguaje cinematográfico. De aquí la idea de un lenguaje unidireccional.

El cine se expresa con imágenes, ya que el *plano* en el cine es igual a la *palabra* en el lenguaje natural, aunque el cine también cuenta con el valor agregado del sonido; “pero no se intercambian ideas por su mediación.” (Mitry, 1998, p. 49). Esto quiere decir que el mensaje viaja en una sola dirección sin la posibilidad de conversación. Al respecto se ha llegado a decir que la respuesta del receptor no sigue el mismo canal de comunicación utilizado por el emisor, ya que no es inmediata; pero que sí existe y afecta a éste, “puesto que opera a través de la globalización social del fenómeno comunicativo... Como por

ejemplo el éxito comercial o la plasmación de esas influencias mediante la generación de determinadas pautas de conducta.” (Monterde, 1986, p. 11).

En otras palabras, de acuerdo a lo que dice Monterde, la moda de las mujeres con corbata y chaleco impuestas por Diane Keaton en *Annie Hall* (Allen, 1977) a finales de la década de los setentas, la popularidad de la inmortal frase de Arnold Schwarzenegger “hasta la vista, baby” en *Terminator 2: el juicio final*. (*Terminator 2: judgement day*, Cameron, 1991) o el éxito rotundo de *Avatar* (Cameron, 2009) en taquilla son todas respuestas tardías del receptor/espectador que afectan al emisor por otro canal de comunicación distinto al inicialmente utilizado.

En la ciudad de Bogotá, Colombia, una mujer extranjera llega al aeropuerto expresando su preocupación y temor de transitar por la ciudad luego de haber visto los riesgos que pasaron los personajes interpretados por Brad Pitt y Angelina Jolie en *Sr. & Sra. Smith* (*Mr. & Mrs. Smith*, Liman, 2005). ¿Podría la conducta de esta mujer ser considerada como una respuesta tardía al mensaje recibido de la película?

Las conductas adoptadas por los espectadores luego de ver una película no constituyen parte del proceso del lenguaje, sino un resultado de éste. Tienen que ver con las cargas ideológicas y el traspase cultural que se logra a través del cine, “ya que el carácter esencial de este nuevo lenguaje es su universalidad; permite evitar el obstáculo de la diversidad de lenguas nacionales.” (Aumont et al., 1996, p. 160).

Con respecto al éxito comercial o implantación de un estilo a través de un personaje, estos son los resultados de una buena estrategia de marketing y del sistema de estrellas; los cuales serán tratados en detalle en otra sección.

El lenguaje cinematográfico debe ser entendido tal cual como su ideal de arte: de acuerdo a la época y al contexto histórico y cultural en que se desarrolla. La conversación entre emisor/autor y receptor/espectador sigue siendo una ficción de Woody Allen en *La rosa púrpura del Cairo* (*The purple rose of Cairo*, 1985).

### **1.2.2. El emisor cinematográfico.**

Ya se ha establecido que el lenguaje cinematográfico viaja en una sola línea, del emisor/autor al receptor/espectador, sin producirse un cambio de roles en éstos. Pero, ¿cómo se identifica al emisor? ¿Dónde se inicia el mensaje?

Juan Antonio Ramírez (1997) dice que los técnicos, actores, guionistas y todos los que participan de la realización de una película constituyen la persona del emisor en el lenguaje del cine. Por su parte, Monterde apoya la misma noción de Ramírez al decir que:

...Cuando designamos las tareas de producción y realización como las propias del emisor, sólo en circunstancias muy excepcionales nos estamos refiriendo a la posibilidad de un emisor unipersonal; en todo caso se trata de la figura simbólica que remite a un conjunto más o menos amplio, que acostumbra a adquirir la estructura de un equipo de trabajo.  
(1986, p. 10).

La idea de concebir al emisor cinematográfico como una colectividad es errónea, ya que un camarógrafo, un director de arte o un actor no crean un mensaje propio en una película, sino que siguen lineamientos de una propuesta técnica y estética hecha por un director o un guionista; funciones que, actualmente, son ejercidas por la misma persona en muchas producciones. Tal es el caso de los hermanos Ethan y Joel Coen quienes prefieren dirigir todos los guiones por ellos escritos. Esta doble función de guionistas y directores que cumplen los hermanos Coen en la mayoría de sus producciones le dan las riendas para influenciar al cien por ciento el mensaje que se transmite a través de sus películas. El resto de su equipo de trabajo no hace más que trabajar en función de lo que ellos proponen.

“Decir que un film es una obra colectiva, dejando entender con esto que el autor es esa misma colectividad, constituye un absurdo. Supone confundir autor y entorno.” (Mitry, 1998, p. 25). Es como si Bernini compartiera autoría de su escultura del *Éxtasis de Santa Teresa* con el resto de los ayudantes que trabajaban con él en su taller. Al ver esta obra, automáticamente, se le dará el mérito a Bernini, quien proporcionaba las ideas y las desarrollaba en pequeños bocetos y modelos de arcilla; sus ayudantes se ocupaban de la mayor parte del esculpido. Teniendo esto en cuenta, el autor sigue siendo Bernini. Ocurre lo mismo en la actualidad al contemplar una edificación. Sólo se reconocerá el nombre de su arquitecto, no el de los obreros, electricistas, plomeros y demás empleados que trabajaron para dar por terminada la obra.

Dado que el cine es primordialmente un negocio, existe un factor que no se puede obviar en la modificación del mensaje cinematográfico: el rol del productor. Aunque el proceso de creación y selección estética, así como la elección de los códigos cinematográficos y filmicos, con los cuales se expresará el mensaje del film, pertenecen a

la figura del director y el guionista; el productor, en su posición de dueño de la obra tiene la última palabra en lo que finalmente se proyecta en pantalla. Esta intervención puede darse indiscriminadamente durante la preproducción, rodaje o postproducción del film; ya sea eliminando algún personaje de la historia, añadiendo escenas durante el rodaje o alterando el montaje previamente armado. Cualquier tipo de alteración de este tipo en la obra tendrá como consecuencia un cambio en el relato y, por ende, en el mensaje original.

Aunque esos cambios vayan en contra de la visión del director, mucho no se puede discutir con quien tiene el poder económico para realizar los cambios; ya que “siempre que el director no sea su propio productor es un empleado... Su obra tiene que ser aprobada por sus cualidades ideológicas o artísticas... Necesita satisfacer gustos distintos a los suyos.” (Perkins, 1997, p. 203).

Tal como se dijo anteriormente, los hermanos Coen ejercen los roles de directores y guionistas de la mayoría de sus obras, como también el rol de productores. Lo mismo sucede con Steven Spielberg, quien produce todas las obras que dirige. Obviamente, estas situaciones son excepcionales en los casos de realizadores consagrados en el cine que, por su trayectoria y posición económica en el medio, pueden producir sus propios films.

Cada vez más, la ambigüedad aún existente en la autoría de una obra cinematográfica y el interés por controlar el mensaje expresado en la misma han llevado a guionistas, directores, productores e, inclusive, actores a querer cubrir simultáneamente varios roles de producción de una película, adquiriendo así mayor poder de decisión e influencia en este medio de comunicación masiva.

### **1.2.3. La pluralidad del lenguaje del cine.**

El lenguaje cinematográfico nace con David Griffith y Sergei Eisenstein debido a sus grandes aportes a la narratividad de un film, ya sea por la variación de planos o por lo que es esencialmente propio del cine, con relación a las otras artes: el montaje.

El cine habla a través de la imagen, pero esta imagen está moldeada por distintos elementos con una significación única en una obra determinada y distinta a la utilizada en otra obra. Estos elementos, conocidos como códigos, están divididos en significantes visuales y sonoros que actúan en conjunto para transmitir un mensaje. Los significantes visuales incluyen no sólo las imágenes en movimiento, sino también los signos escritos; mientras que los significantes sonoros incluyen las voces, ruidos y la música. (Casetti y Di Chío, 1996). Ambos grupos de significantes crean una pluralidad de elementos lingüísticos que hablan todos a la vez, en unísono, haciendo que el espectador común los perciba como un todo, sin analizar su significación individual.

Para comprender el mensaje explícito o subliminal que resulta de un film, es preciso alejarse de las percepciones más superficiales de la imagen. El espectador común, por lo general, se concentra en el glamour de sus estrellas favoritas, la ostentación de los decorados o los sorprendentes efectos especiales; pero la verdadera gramática del lenguaje del cine se encuentra en aquellos códigos que, intencionalmente transparentes, pasan desapercibidos al ojo común.

El cine se expresa desde distintas áreas. Su mensaje no pertenece única y exclusivamente a la imagen, como tampoco a lo que digan o hagan los personajes en

escena. El cine habla desde el tipo de plano utilizado, el movimiento, angulación y altura de la cámara, la iluminación, el color, la música, los sonidos ambiente, los diálogos, el montaje y los elementos gráficos.

Por ejemplo, en la secuencia inicial de *Los cazadores del arca perdida* (*Raiders of the lost Ark*, Spielberg, 1981) el popular y aventurero arqueólogo Indiana Jones explora junto a dos ayudantes latinos lo que, según una referencia gráfica, es una selva de algún lugar en Suramérica. Durante los tres primeros minutos de la película, el personaje interpretado por Harrison Ford es mostrado por partes, sin permitir al espectador reconocerle. El director utilizó medios planos, planos generales, o planos detalle de las manos del protagonistas, ocultándolo entre las sombras de los árboles de la densa selva que solo permitían ver su silueta. Cuando los tres personajes llegan a la orilla de un río, uno de los ayudantes latinos saca un revolver con la intención de asesinar a Indiana Jones. A través de un plano detalle se muestra cómo rápidamente el protagonista desenrolla su látigo, elemento icónico del personaje, y azota la mano del traidor que deja caer su revolver y huye. Seguidamente, a través de un primer plano, Indiana Jones sale de entre las sombras y finalmente el espectador conoce el rostro de su héroe.

Esta presentación del personaje identifica inmediatamente al espectador con el héroe de la historia, lo cual también se ve reforzado desde la música, al escucharse el tema principal de la película, compuesto por John Williams, sólo en los casos en que el protagonista realiza algún acto heroico.

Un uso distinto de los códigos del cine se puede percibir en *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Eisenstein, 1925), en el cual su director, a través de angulaciones

contrapicadas al mostrar las tropas zaristas y planos generales, resaltaba la opresión que sufría el pueblo, dándole protagonismo a las masas y no a un personaje específico. Este modo de filmación provocaba que el espectador tomara partido por el pueblo y repudiara la arrogancia y crueldad de los militares zaristas.

Con estos breves análisis de dos películas totalmente distintas se puede apreciar el uso de distintos códigos, tanto visuales como sonoros que, en estos casos, individualmente y en conjunto remiten a una misma idea, moldeando así la mirada del espectador.

#### **1.2.4. La doble articulación del cine.**

En el lenguaje natural, la doble articulación viene a ser su aspecto arbitrario. La misma consta de unidades significativas, que tiene un significado propio y unidades distintivas, que aunque carecen de significado propio, distinguen unas de otras las unidades significativas (Aumont et al, 1996).

Al igual que el lenguaje natural, el cine también posee esta arbitrariedad en su lenguaje. De acuerdo a Christian Metz, el mensaje cinematográfico total pone en juego cinco grandes niveles de codificación y cada uno de estos niveles funciona como un tipo de articulación: a) la percepción del espectador, la cual puede variar según la cultura, b) el reconocimiento e identificación de todo lo que aparece en pantalla, c) los simbolismos y connotaciones que se perciben del film y que afectan las culturas, d) el conjunto de las grandes estructuras narrativas y, e) la organización de todos estos elementos dados al espectador a través de lo que se conoce como lenguaje cinematográfico (Aumont et al, 1996).



Un ejemplo claro de la doble articulación del lenguaje cinematográfico puede ser explicado a través de lo que se conoce como el efecto Kuleshov en el montaje. En este experimento, Lev Kuleshov utilizó un mismo plano de un hombre y lo intercaló con distintas imágenes. Cada imagen por sí sola tenía un significado propio, pero al mezclarlas en el montaje, producían un efecto distinto. Por ejemplo, el plano del hombre más el plano de un plato de sopa sugerían el hambre del personaje; por el contrario, si utilizaba el mismo plano del hombre más el plano de una mujer acostada en un sillón, esto daría como resultado un significado de lujuria del mismo hombre, que anteriormente miraba un plato de sopa.

Tal como dijo Metz (1996), estas articulaciones pueden variar por distintas razones, pero siguen siendo un uso arbitrario del lenguaje que constituye uno de los elementos más importantes para comprender las distintas connotaciones, negativas o positivas, que se pueden desprender de un mensaje según el tipo de espectador y su cultura.

Para concluir este subcapítulo, es imprescindible que el espectador esté conciente que “una imagen (...) a menudo parece ‘querer decir’ más cosas, ser intercambiable con otras y guardar en su interior ciertas interrogantes e incertidumbres.” (Casetti y Di Chío, 1996, p. 72). Siempre que se tenga en mente esta idea cada vez que se observa un film y se ponga en práctica el análisis minucioso de los códigos lingüísticos utilizados, el mensaje será más claro.

### 1.3. Capitalismo cinematográfico.

Como se ha visto hasta ahora, el cine es considerado arte y lenguaje, pero no hay que olvidar que, primordialmente, es una industria. Sus primeros espectadores pagaron sumas mínimas para ver *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (La sortie des usines Lumière, Lumière, 1895) y desde entonces, el cine ha exigido una retribución monetaria por ese rato de lo que ellos llaman magia y entretenimiento.

El carácter industrial del cine se justifica debido a que, como cualquier otro negocio, representa una inversión con riesgos económicos. Una producción cinematográfica demanda grandes presupuestos para cubrir los gastos en equipo técnico (cámaras, focos de iluminación, equipo de sonido, soporte filmico, laboratorios de revelado), personal técnico (camarógrafos, escenógrafos, sonidista, utilero, vestuarista, maquillista), personal artístico (guionista, director, actores, director de arte, director de fotografía), publicidad, distribución, entre otros aspectos.

“Nunca se ha creado una película al margen de un contexto económico.” (Allen y Gomery, 1995, p. 175). Esto no solo atañe a Hollywood, sino también al *Bollywood* de la India, al *Nollywood* de Nigeria, a Europa, Latinoamérica, entre otros sectores de producción. Lo que sí es cierto es que el modo de producción de Hollywood, comparable con una planta de fabricación de autos Ford, y sus estrategias de marketing, lo convirtieron en el primer cine del mundo.

Una vez que había conquistado al público estadounidense, la competencia de producciones europeas y el crecimiento en el cine latinoamericano (México y Argentina

principalmente) llevó a la industria hollywoodense a expandir sus fronteras, conquistando, hasta la actualidad, la mayor parte de las carteleras mundiales; restringiendo el visionado de películas de otros países.

Muy reconocidas, actualmente, son las principales *majors* que han dominado la producción, distribución y exhibición de películas por casi cien años: Warner Bros., Paramount, Columbia, MGM, 20th Century Fox, Univesal y United Artists. Su sistema de estudios, estrellas y géneros puestos en marcha durante la Edad de Oro del cine estadounidense sirvió de modelo para el resto de los países; pero Hollywood se ha mantenido como el principal benefactor de este sistema.

¿Qué peligro representa que un medio lingüístico sea tratado como un producto? Al ser un lenguaje, como se estipuló anteriormente, el cine se convierte en un medio de comunicación masivo que llega hasta los rincones menos pensados del planeta por el interés principal de sus productores: el dinero. Al garantizarse el consumo masivo del producto, éste sirve como mecanismo infalible para transmitir ciertas ideologías dentro de su mensaje.

A través de sus películas, Hollywood invadió los países con frágiles o nulas estructuras cinematográficas para imponer su cultura y vender una imagen de superioridad a nivel social, político y económico. El público extranjero veía en Estados Unidos un símbolo de progreso, bienestar y heroísmo.

¿Cómo se produce este efecto? Un ejemplo puede ser a través de su sistema de estrellas o *star system*. Indiana Jones luchó contra los nazis en dos de sus aventuras,

defendiendo íconos religiosos. En *Los cazadores del arca perdida* encuentra el arca de la alianza y en *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the last crusade*, Spielberg, 1989) encuentra el santo grial. Sin olvidar que en una de sus aventuras, salva un pueblo de la India de una maldición ocasionada por una secta. Estos valores positivos que caracterizan a un aventurero arqueólogo de Estados Unidos que se opone a una figura negativa tan reconocida por la sociedad, como son los nazis, y que le da prioridad a los valores religiosos va creando en los espectadores una asociación inconsciente entre el personaje y el país al que pertenece. Esta misma situación se repite con otros personajes famosos de Hollywood como Rambo, en las películas del mismo nombre, o John McClane en *Duro de Matar* (*Die Hard*, McTiernan, 1988).

Por otro lado, el público adopta de las estrellas todo lo que éstas representan. El personaje de James Bond, desde sus inicios con Sean Connery hasta la última película hecha con Daniel Craig, fue utilizado para comercializar, entre varios productos, los relojes Rolex (en las primeras películas) y Omega (en las últimas películas). La actriz Nicole Kidman, luego de su nominación al Oscar por *Moulin Rouge!* (Luhmann, 2001), se convirtió en el rostro de *Channel N°5*. Estos factores meramente económicos, transmitidos a través de las estrellas, venden una imagen, un estilo de vida y un producto específico que cautiva a los espectadores de todas partes.

Una crítica a los sistemas hollywoodenses se puede apreciar en la película argentina *Los tres berretines* (Susini, 1933) en donde el director hace referencia al efecto cultural del cine estadounidense en las masas, durante la escena inicial, cuando dos mujeres entran a la ferretería del personaje de nombre Manuel solicitando un calentador eléctrico igual al de

las películas y éste les contesta que su local es una ferretería y no la Metro Goldwyn (MGM).

La estructura capitalista del cine de Hollywood ha facilitado su expansión mundial. El público, acostumbrado a los mismos modos de trabajo, acepta el cine como algo con lo que se identifica. Bajo la premisa de entretenimiento, como si fueran a un circo o a un teatro, el público paga una entrada para desconectarse de la realidad, por un par de horas, sin darse cuenta que al salir de la oscuridad de la sala, incorpora, consciente o inconscientemente, ciertas cargas ideológicas del film a la realidad a la cual no quiere volver.

#### **1.4. La figura del enunciador.**

El cine es un negocio que, bajo el contexto histórico en el que nace, es provisto de ciertos elementos estéticos que lo convierten en arte y, como consecuencia de esta característica, lleva consigo ciertos códigos lingüísticos que transmiten un mensaje. Este mensaje surge de un sujeto activo del lenguaje que se conoce como emisor que, en el caso del cine, recae principalmente sobre la figura del director, el guionista y de su modificador final, el productor; para ser recibido por un sujeto pasivo, receptor, conocido como espectador.

De dicho mensaje cinematográfico se desprenden ciertos conceptos ideológicos que no necesariamente emanan del emisor, sino que proceden de una figura externa a la que se denomina enunciador.

Para entender la figura del enunciador es necesario entender el concepto de enunciación, que no es otra cosa que un “conjunto de operaciones que... dan cuerpo a un objeto lingüístico... Es el acto mediante el cual alguien se adueña de ciertas posibilidades de una lengua para realizar un discurso.” (Casetti, 1994, p. 178). Aunque parezca que se está hablando del emisor, Zunzunegui (1995) distingue a éste último como un sujeto empírico del lenguaje; mientras que el enunciador es considerado un sujeto textual.

En otras palabras, el enunciador de un texto fílmico no siempre va a ser su director, su guionista o su productor, aunque en algunos casos podría serlo, sino que también puede recaer en alguna influencia externa. Por ejemplo, en *Tire dié*, si bien Fernando Birri es el emisor de este texto fílmico documental, el enunciador fue en realidad El Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral de la provincia de Santa Fe; a la que representaba Birri a través de su obra, como un medio de colaboración a la crisis del cine argentino aportando problemáticas nacionales, realistas y críticas. De igual forma, en *El Acorazado Potemkin*, Eisenstein actúa como el sujeto empírico emisor, pero su enunciador era realmente el gobierno ruso, a quien le interesaba educar, a través del cine, a los más analfabetos con respecto a la situación social del país.

Allen y Gomery (1995) afirman que:

...Los realizadores [cinematográficos] son miembros de la sociedad y, como tales, no están menos sujetos a las presiones y normas sociales que cualquier otro. Además, todo proceso de realización de una película tiene lugar en un contexto social. Las películas... representan el trabajo de un grupo organizado con el propósito de hacer cine; unos estudios, compañía, universidad, colectivo o dependencia gubernamental. (p. 201).

Esto quiere decir que no sólo las políticas internas de los grandes estudios de cine dominan el mensaje transmitido en los films, sino que también estos pueden ser el producto de un enunciador perteneciente a una entidad social, política, religiosa o gubernamental; no ligada directamente con la producción.

Las películas que posteriormente serán analizadas en este ensayo tienen como principal enunciador la administración presidencial de George W. Bush, a través de su propuesta de política migratoria y otros aspectos históricos que influyen en su período presidencial.

Con este análisis de la figura del gobierno de los Estados Unidos como enunciador en las películas producidas en Hollywood, con referencia a la construcción del latino, se reafirma lo que Althusser (1968) denominó como *aparatos ideológicos del estado*, entre los que incluye los aparatos de información (prensa, radio, televisión, entre otros) y los aparatos culturales (literatura, bellas artes, entre otros).

Estos aparatos ideológicos, pertenecientes al dominio privado, actúan a través de ideologías y de lo que Pierre Bourdieu (1996) denominó violencia simbólica; homogeneizando de manera hegemónica criterios culturales, políticos y económicos que funcionen a favor de sus propios intereses.

En el próximo capítulo, luego de exponer y analizar ciertos aspectos culturales importantes de la comunidad latina, se verán más en profundidad los conceptos de ideología y violencia simbólica como medios a través de los cuales los gobiernos

intervienen en la sociedad, indirectamente, haciendo uso de los aparatos ideológicos culturales y de información.

## **2. Identidad latinoamericana.**

Para poder entender el presente de la sociedad latinoamericana, su forma de representación a través de los medios e, inclusive, su propia forma de autorepresentarse, es preciso remitirse brevemente a su origen y a la intervención de distintas civilizaciones dominantes en su territorio; así como también, a las distintas apreciaciones de algunos personajes importantes de la historia que, en cierta forma, estereotiparon perjudicialmente su imagen mundial.

América Latina está constituida por una mezcla de diversos grupos étnico-culturales provenientes de África, Europa y Asia, especialmente, siendo esta mezcla una de las principales características socioculturales de este sector del continente americano. Históricamente, tuvo su primer encuentro cultural con España en 1492 cuando Cristóbal Colón llegó (no descubrió) a América, bautizándola como el *Nuevo Mundo*. Sin embargo, con el pasar de los siglos, las razas indígenas que habitaban el territorio americano también se vieron influenciadas por otras regiones.

El exterminio de los indígenas en América hizo necesaria la presencia de los negros traídos de África, como esclavos, para reemplazar la fuerza laboral (Larraín Ibáñez, 1996). En el caso particular de Panamá, la raza africana representó un factor importante en la construcción del Canal Interoceánico, ya que fueron traídos por los estadounidenses por sus características físicas que le permitían soportar y superar enfermedades, como la



malaria y la fiebre amarilla; principales obstáculos que habían enfrentado en el pasado los franceses cuando intentaron construir dicho canal. La cultura africana también influyó en otros países como Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y, principalmente, en Brasil, donde fueron llevados un tercio de los 10 millones de negros que, aproximadamente, fueron traídos al continente americano (Larraín Ibáñez, 1996).

El continente asiático influyó, principalmente, en países como Trinidad y Tobago, tratándose de individuos provenientes, en su mayoría, de la India.

Por otro lado, algunos países como Bolivia, Perú, Ecuador y Guatemala no fueron objetos de grandes mestizajes, en comparación con el resto de los países latinoamericanos, por lo que predominaron las razas indígenas propias de cada región (Leander, 1986).

Dentro de la comunidad latinoamericana, sin embargo, existen también otros factores que, más allá del mestizaje, diferencian una región de la otra, con lo cual se va construyendo una identidad propia de cada una.

Brasil, por ejemplo, se independiza en el siglo XIX y logró diferenciarse del resto de Hispanoamérica por su geografía, población y por el idioma. Hacia finales del mismo siglo, Argentina, Uruguay y Chile empiezan su gran desarrollo con influencias, en su mayoría, europeas. Colombia y Paraguay empiezan a surgir en el siglo XX y luego, tardíamente, Venezuela, con el boom del petróleo. México también se convirtió en un país con un gran desarrollo a principios del siglo pasado y combinó lo moderno occidental con lo indígena. Sin embargo, los países pertenecientes al caribe estuvieron más asociados al auge estadounidense a finales del siglo XIX y, entrado el siglo XX, fueron considerados

espacio estratégico por su posición geográfica (Matos Mar, 1986). Un ejemplo de esto, como se expuso anteriormente, fue la construcción del Canal de Panamá, motivo por el cual el presidente de los Estados Unidos en 1903, Theodore Roosevelt, ayudó a este pequeño país a independizarse de la Gran Colombia, el 3 de noviembre del mismo año; ya que la Gran Colombia se negaba a aceptar un tratado de alquiler del territorio canalero (Kryzanek, 1987).

Esta asociación de algunos países centroamericanos con Estados Unidos, desde hace más de un siglo, constituye el génesis de lo que actualmente padece la comunidad latinoamericana a través de la intervención cultural de dicho país mediante los medios de comunicación. Si bien fueron los países del Caribe los que se vieron más influenciados por la potencia norteamericana desde su nacimiento como nación, el resto de Latinoamérica también se vio igualmente afectada, directa e indirectamente, en distintos momentos históricos.

Con la excusa de llevar el progreso a tierras latinoamericanas, consideradas por los economistas políticos clásicos como naciones atrasadas y estancadas, se justifica el colonialismo español (Larraín Ibáñez, 1996) y el posterior imperialismo estadounidense como una acción necesaria. Aunque, en ambos casos, no es ningún secreto que tanto España como Estados Unidos buscaban satisfacer intereses propios. Por un lado, España buscaba expandir su territorio, el enriquecimiento a través del oro y la proliferación de la religión católica. Estados Unidos, por su parte, buscaba un espacio geográfico estratégico y la expansión de sus ideologías capitalistas para asegurar su posterior enriquecimiento y poder mundial a largo plazo.

Tal como sucedió con España, a partir del 12 de octubre de 1492, la presencia de Estados Unidos en América Latina, a principios del siglo XIX, desencadenó una serie de conflictos, no solo militares, políticos y económicos; sino también, culturales, que se extenderían hasta la actualidad. “Siempre que hay un encuentro conflictivo y asimétrico entre diferentes culturas, sea por invasión, colonización o extensas formas de comunicación, surge la pregunta por la identidad cultural.” (Larraín Ibáñez, 1996, p.93). Aunque actualmente se ha erradicado considerablemente la presencia física de Estados Unidos en Latinoamérica, su presencia a través de las “extensas formas de comunicación” sigue siendo su arma, de tipo ideológica, más poderosa.

A continuación se revisarán las formas de construcción de la identidad latinoamericana, como también, aquellos elementos negativos que la empañan o destruyen. También se definirán aquellos procesos propios de la interacción cultural y de qué manera se han presentado en la relación Estados Unidos/Latino América, para luego analizar el papel de los medios de comunicación como herramientas ideológicas influyentes en la cultura latinoamericana.

## **2.1. Construcción de la identidad.**

Si bien América Latina implementó distintos factores culturales provenientes de otros continentes, a lo largo de su historia, también mantuvo características propias que, como mucho, sufrieron leves modificaciones, inevitables, producto del choque entre culturas. Las comidas, las danzas típicas, la alfarería, la literatura, y otros tantos elementos pertenecientes a cada región americana son los que de alguna manera proyectan la identidad de cada pueblo. Así lo afirma Fernando Aínsa (1986) al definir la identidad

cultural como un “conjunto de obras que permiten reconocer y aprehender a una sociedad a través de la historia... [las cuales] forman un patrimonio con el cual se identifican los sistemas de valores espirituales, estéticos, mitos y creencias de una comunidad determinada.” (p. 52)

La comunidad latinoamericana se caracteriza por ser una población de individuos conservadores, fieles a sus valores tradicionales y devotos a la religión. La imposición del catolicismo como religión principal, producto de la influencia española, fue tal vez, después del castellano, uno de los elementos que más se arraigaron en América. Aunque cabe destacar que las tribus indígenas de algunos países aún conservan sus creencias religiosas ancestrales.

Estos factores de conservación de sus tradiciones y respeto por lo religioso fueron interpretados y representados por los países dominantes como superstición, ignorancia y atraso. Los mismos habían sido expresados como tal antes de la llegada del cine. Algunos filósofos del siglo XVIII y XIX se habían referido a Latinoamérica de forma despectiva, lo cual fue construyendo una idea que perduró y se popularizó posteriormente a través del cine y los demás medios audiovisuales; influenciando, sin lugar a duda, la filosofía mundial con respecto a los latinoamericanos.

Hegel describió a los suramericanos como personas impotentes a nivel físico y espiritual e, inclusive, los comparó con el mismo nivel de inferioridad de los animales de la región. Marx se refería a los mexicanos como flojos y, junto a Engels, los denominó *les derniers des hommes* (los últimos de los hombres). De Pauw no sólo calificó a los nativos del continente americano como niños idiotas, sino que los creyó incapaces de progresar

mentalmente; mientras que Kant negó la capacidad de los americanos de ser civilizados (Larraín Ibáñez, 1996).

Estos calificativos surgieron, en parte, por la lucha de los latinoamericanos por defender lo autóctono frente al desarrollo propuesto por sus colonizadores, desde la llegada de los españoles. Posteriormente tuvieron que enfrentarse con factores industriales, tecnológicos y, actualmente, con la globalización.

Al igual que generalizaron Hegel, De Pauw y Kant, en poco tiempo, América Latina se convirtió en un todo representado bajo las mismas características. Se le atribuyeron las mismas falencias y desventajas, independientemente de sus especificidades regionales. Un ciudadano colombiano era considerado igual a un ciudadano mexicano, boliviano o de cualquier región de habla hispana, según la visión de las grandes potencias. Sus costumbres, ya influenciadas por las culturas extranjeras, los unifican frente al mundo. Su diferenciación se hace visible frente a quienes pertenecen a la comunidad latinoamericana. “Lo que une a América son sus signos culturales importados, especialmente las lenguas maternas, la religión y los pueblos europeos emigrantes. Lo que la hace diversa, son las ‘peculiaridades’ regionales o nacionales” (Aínsa, 1986, p. 53). Si es mestizo y habla español, se circunscribe al todo latinoamericano; mas no son capaces, las grandes ciudades, de distinguir una región de otra. Tampoco les importa hacerlo, porque la idea que tienen del latino es la de una región retrógrada, rebelde y negativa.

La mala imagen proliferada por el mundo desencadenó, en las clases populares latinoamericanas, un deseo por acentuar su identidad de todas las formas posibles y a

revelarse en contra de la cultura dominante y de los sectores del territorio nacional que, como instrumentos del imperialismo, se encargaban de transmitir los ideales de aquellos.

Estados Unidos establecía vínculos con las clases burguesas latinoamericanas, ofreciéndoles beneficios político-económicos para conseguir de ellos una alianza sociocultural. Las clases burguesas, a su vez, atentaban contra la identidad de la región nacional promocionando hegemoníamente la cultura dominante, con la ayuda de los aparatos ideológicos del estado, a través de los sectores medios de la sociedad, ya que “su ambivalente condición de clase, su situación de colchón entre los polos sociales, sus mayores posibilidades de acceso a la civilización, posibilitan al imperialismo una base social de apoyo que alcanza en algunos países latinoamericanos considerable importancia.” (Getino, 1982, p. 40).

Poco a poco, los países con gran influencia física o mediática de los Estados Unidos fueron incorporando la cultura del dólar. La importancia de la moneda estadounidense se había convertido en el principal atractivo de los gobiernos y de las burguesías latinoamericanas.

Con la llegada del cine se empezó a traspasar fronteras, luego con la llegada de la televisión, cadenas de noticias como CNN se convirtieron en los transmisores fidedignos de la información en suelo latinoamericano. La carencia de producción cinematográfica nacional y el poco consumo de producciones de los países hermanos, debido a la exitosa conquista del cine hollywoodense, consolidaron y aseguraron el consumo de productos, modos de vida y cultura estadounidense.

No pasó mucho tiempo cuando el latinoamericano empezó a experimentar la pérdida de su identidad. Con el afán de cambiar la imagen negativa que los medios estadounidenses masificaban, empezaron a relegar lo autóctono para adoptar los estilos, modas, música y hasta terminologías extranjeras. En países como Panamá, Costa Rica y Colombia, por mencionar sólo algunos, es muy común el uso de términos anglosajones en el lenguaje popular. Está de más decir, que el inglés se convirtió en uno de los idiomas más importantes del mundo, como indicativo de modernidad e integración de las naciones tercermundistas en la competencia económica.

Ahora bien, si “el pluralismo cultural es signo de riqueza y no de debilidad” (Aínsa, 1986, p. 52.), ¿hasta qué punto enriqueció a los países latinoamericanos este intercambio cultural con Estados Unidos? ¿Se puede decir que hubo un intercambio cultural?

## **2.2. Transculturación, aculturación y alteridad.**

Para poder comprender los efectos de la presencia estadounidense en Latinoamérica, especialmente en el área del caribe, es preciso definir qué tipo de fenómeno cultural se dio en esta región.

Tal como dijo Fernando Aínsa (1986), la diversidad de culturas enriquecen un país; por lo tanto, este fenómeno no debe ser visto como algo negativo. América, en su totalidad, constituye una mezcla de culturas étnicas y su desarrollo se basó siempre en esta concepción. Si bien la historia de los nativos americanos con los conquistadores, ya sea España, Inglaterra o Francia, está impregnada de sucesos violentos y sangrientos; estos fueron consecuencia de la incomprensión e ignorancia de parte de los colonizadores y

colonizados, con miras a crear y organizar nuevas civilizaciones. A pesar de estos lamentables momentos históricos, América experimentó grandes procesos de culturización que adaptó y combinó con su modo de vida hasta ese entonces.

Tanto colonizadores como colonizados entraron en contacto y se enriquecieron de aquel encuentro. “El proceso que se desarrolla cuando poblaciones diferentes se ponen en íntimo contacto y se transmiten unas a otras pautas culturales que provocan cambios en sus actitudes, hábitos y valores” (Yampey, 1982, p. 7) es conocido como *transculturación*. Cabe destacar que en dicho proceso de intercambio cultural se hacen visibles ciertas condiciones de desigualdad que, evidentemente, responderán al nivel de desarrollo y poder de influencia de una de las partes. En el caso de la colonización de las regiones latinoamericanas, por ejemplo, la balanza se inclinaba a favor de los españoles.

Ahora bien, si se analiza el concepto de transculturación en el contexto histórico relacionado a la presencia estadounidense en Latinoamérica, no se llega a apreciar los mismos efectos de intercambio entre ambas culturas. Si bien es cierto que estados como California, Texas y Florida son reconocidos por su presencia latinoamericana y que la lengua española se ha convertido en un factor importante en estos estados, a nivel comercial y comunicativo, por el interés de cautivar ese público hispánico; América Latina, debido a su desproporcionada desventaja con relación a la potencia norteamericana, ha sufrido un resquebrajamiento, casi permanente, en su identidad nacional y cultural. No cabe duda que América Latina tiene un gran impacto en la vida cotidiana de los Estados Unidos desde una perspectiva comercial, migratoria, ecológica, en la lucha contra el narcotráfico y a nivel petrolero (Oppenheimer, 2005, p.133); pero el impacto que Estados



Unidos ha tenido en América Latina ha sido, para algunos países, como convertirse en extensiones territoriales o estatales de aquellos.

Si a ese influyente y determinante impacto social, político y económico se le añade la coerción ideológica que ejerce Estados Unidos en las naciones latinoamericanas a través de los medios de comunicación, entonces, sin duda, se habla de otro fenómeno social conocido como *aculturación*.

En su libro *Migración y transculturación: enfoque psicosocial y psiconalítico*, Nasim Yampey (1982) dice que aquellos pueblos forzados a adoptar ciertas conductas que resultan ser incompatibles con sus prácticas costumbristas sufren un proceso de aculturación. Luego amplía el concepto al decir que este proceso:

...denota una influencia que rebaja la organización social, empobrece los patrones culturales y aún conduce a la decadencia de la comunidad afectada. Trátase de la adopción o imposición de creencias, lenguas, costumbres y concepción de vida que deprimen y destruyen los valores culturales propios sin aportar algo asimilable o integrable creadoramente.

(p. 27).

La diferencia existente entre transculturación y aculturación es que esta última se produce de manera coercitiva, promoviendo la imitación de conductas extranjeras como si se tratara de una extensión del territorio de la cultura dominante. La sumisión del pueblo llega a tal punto de pérdida de la identidad que, inclusive en su territorio, se sienten extranjeros.

Éste ha sido el caso de algunos países como Panamá, cuyos ciudadanos, ante la instalación de bases militares estadounidenses en suelo patrio, se vieron inhabilitados a

transitar por diversas áreas que eran reservadas estrictamente para los norteamericanos. La soberanía del pueblo panameño había sido violada a tal punto que desembocó en sucesos sangrientos el 9 de enero de 1964 cuando unos estudiantes intentaron izar la bandera panameña dentro de una de estas zonas restringidas y fueron asesinados a tiros por los militares estadounidenses. En ese entonces, por primera vez en la historia, Panamá rompe relaciones diplomáticas con Estados Unidos. Sin embargo, el panameño se vio inhabilitado a transitar estas áreas hasta que, finalmente, el 31 de diciembre de 1999, producto de los acuerdos estipulados en los tratados Torrijos-Carter, Estados Unidos desmantela sus bases militares y abandonan el país, cediendo el Canal de Panamá, en su totalidad, a manos panameñas.

A pesar de que actualmente Panamá no cuenta con presencia física de los Estados Unidos en el territorio nacional, luego de un siglo de guardar relaciones íntimas con dicho país, su cultura ha sufrido una gran herida difícil de sanar. Las élites de la ciudad y la clase media adoptaron la cultura estadounidense y la traspasaron de generación en generación, con lo cual se plantea un problema de alteridad.

Por un lado, desde que empezaron las relaciones de Estados Unidos con Latinoamérica, aquellos construían y popularizaban su identidad frente al mundo, denigrando la identidad de los *otros*, entre los que se encuentra la comunidad latina. De hecho, los estadounidenses se identifican en el exterior como *Americans* y esta forma de identificación los ha proyectado al mundo como los dueños de América, haciendo que todo el resto de los países del continente sean considerados por ellos como los *otros* (incluyendo, inclusive, a Canadá). Mientras que un ciudadano de Argentina es considerado argentino y un ciudadano de El Salvador es salvadoreño; aquel que nazca en territorio

estadounidense es conocido como *americano*. ¿Los cubanos, los panameños, los mexicanos, los canadienses y el resto de los países del continente no son americanos también?

Por otro lado, la mayoría de los países latinoamericanos, con algunas excepciones como Cuba, sustituyeron su propia identidad para adoptar la estadounidense. La imagen vendida, a través de los medios de comunicación, de que Estados Unidos es *la tierra de las oportunidades*, donde se vive el *sueño americano*, funcionó como un lavado de cerebro para todos aquellos aspirantes a una vida mejor.

Latinoamérica constituye una región que históricamente derramó mucha sangre para conseguir libertad y democracia. Los latinoamericanos pensaron que al adoptar la identidad estadounidense podían alcanzar la libertad, el desarrollo y el progreso que pregonaba la gran potencia a través de sus películas y demás medios de comunicación.

Los cubanos que se oponían al régimen de Castro, los mexicanos que buscaban mejores oportunidades laborales o los panameños temerosos de la dictadura de Noriega en la década del 80, por mencionar algunos ejemplos, decidieron emigrar a Estados Unidos y adoptar su cultura e identidad para huir de los problemas que acaecían en sus respectivos países. De la misma forma, muchos otros países de América Latina, de la mano de sus gobernantes, adoptaron la identidad cultural, política y económica de Estados Unidos para satisfacer los intereses de estos últimos y disfrutar (sólo la clase burguesa) de los pequeños beneficios que este cambio conllevaba.

### 2.3. Cultura, ideología y medios de comunicación.

La presencia de Estados Unidos en territorio latinoamericano trajo como consecuencia un efecto de aculturación impuesto de manera coercitiva por sus intereses políticos y económicos en dichos países; como también, de manera ideológica, ejerciendo un tipo de violencia simbólica a través de los medios masivos de comunicación, principalmente, del cine y la televisión.

Esta aculturación consiste en que “el colonizado acepta su condición dominada, renuncia a sus propias pautas y adopta los puntos de vista del colonizador” (Yampey, 1982, p. 217). Estos puntos de vista son sembrados en la mente del colonizado a través de los ya mencionados aparatos ideológicos del estado; ya sea el estado dominante o el estado dominado que actúa en interés de aquél. ¿Qué papel juegan los medios de comunicación en esta transmisión de ideologías?

Los medios de comunicación, hablese de prensa escrita, radio, televisión o cine; constituyen una herramienta o, inclusive, un arma poderosa para cualquier estado. Ya se ha ejemplificado el uso que Eisenstein le dio al cine en la Unión Soviética, así como Murnau en Alemania o Pino Solanas en Argentina. No se puede pasar por alto otros momentos de usos ideológicos del cine, tales como el neorrealismo italiano, el cinema novo en Brasil o el cine de liberación cubano. Todos estos ejemplos cinematográficos constituyen momentos de la historia en el que el cine fue el principal medio de crítica, defensa o revolución. Pero ¿qué hacía y sigue haciendo Hollywood mientras tanto?

Ninguno de los mencionados expositores pretendió de su cine un medio de entretenimiento y dispersión en momentos de ocio. Su intencionalidad era clara. Sin embargo, Hollywood utiliza el cine bajo los mismos conceptos ideológicos, pero engañando al espectador, distrayéndolo, mientras implanta sus ideas.

Aprovechándose de la condición hipnótica en la que se encuentra el espectador común cuando entra a la sala de cine, escapando de la realidad de una sociedad en decadencia y adentrándose en la ficción que adopta como su nueva realidad por el tiempo que dure; el cine utiliza todos sus códigos lingüísticos y estéticos para envolver psicológicamente a ese individuo pasivo e inocente que experimenta todo tipo de sensaciones, emociones y sentimientos. Como dijo Siegfried Kracauer (1989), “las películas... tienden a debilitar la conciencia del espectador. La oscuridad [de la sala] reduce automáticamente nuestro contacto con la realidad, despojándonos de muchos datos del ambiente que nos rodea, necesarios para formular juicios adecuados y otras actividades mentales” (p. 207). El autor coincide con la idea de que el cine llega a actuar como una droga en el espectador. Como cualquier otro narcodependiente, el espectador se refugia en el cine de la realidad que le agobia y se pierde en ese nuevo mundo en donde sus sentidos y su percepción resultan alterados.

Existen diversas maneras en que el cine manipula la mirada del espectador haciendo uso de la violencia simbólica. Aunque este término fue utilizado por Pierre Bourdieu (1996) para referirse, específicamente, a la prensa escrita y la televisión; el cine no se exime de hacer uso de esta herramienta de control.

Así como eventos sangrientos abundan en la primera plana de un diario o, inclusive, en algunos otros medios impresos poco serios y sensacionalistas que dedican parte de sus páginas para mostrar, bajo el título *para deleite del lector*, la imagen de una mujer desnuda en poses eróticas sin ningún atractivo artístico; el cine también utiliza los mismos artificios para desviar la atención del espectador.

Películas sin ningún fin aparente, donde predomina el sexo, la violencia y situaciones sangrientas se estrenan anualmente para atraer la atención de los espectadores y alejarlos, tal vez, de la sala de al lado, donde se proyecta un documental de Michael Moore en el cual se expone la conexión de Bush con Al Qaeda y los hechos del 11 de septiembre de 2001. Si bien aquel tipo de películas puede que no contengan conceptos ideológicos intencionados, funcionan como una herramienta de manipulación para mantener a los miembros de la sociedad alejados de algo que puede resultar ser de interés social. Este mecanismo de violencia simbólica al que Bourdieu llamó *crónica de sucesos* puede apreciarse en muchas películas de acción, tales como la recién estrenada película *Los indestructibles* (*The Expendables*, Stallone, 2010), cuyo atractivo comercial es el de reunir a los íconos de la violencia en Hollywood.

Otro mecanismo utilizado por el cine y la televisión es el de *ocultar mostrando*. Éste se produce cuando el cine (o cualquier otro medio de comunicación):

...muestra algo distinto de lo que tendría que mostrar... y también cuando muestra lo que debe, pero de tal forma que hace que pase inadvertido o que parezca insignificante, o lo elabora de tal modo que toma un sentido que no corresponde en absoluto a la realidad.

(Bourdieu, 1996, p. 24).

Un ejemplo claro de este mecanismo es el que se dio en el 2009, en Argentina, entre el diario *Clarín* y otros medios de comunicación escritos durante la discusión de la ley de medios. Mientras que las publicaciones hechas en *Clarín* eran todas en contra de la ley y del gobierno, sin siquiera mencionar los aspectos positivos que proponía; otros diarios, como *Página/12*, hacían publicaciones a favor, sin preocuparse por las fallas que podía contener el proyecto de ley. Esta batalla entre los medios continuó hasta después de aprobada la ley, obviamente, por la repercusión económica que ocasionaría su aprobación en los propietarios del diario *Clarín*.

En 1993, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas premió a Barbara Trent en la categoría de mejor documental por *The Panama deception* (1992). Esta premiación representó una victoria para la República de Panamá, ya que a través de dicho documental se exponía el uso de los medios de comunicación, por parte de los Estados Unidos, como arma principal para ocultar los hechos reales y lamentables que se suscitaron a raíz de la invasión de Estados Unidos, el 20 de diciembre de 1989, a dicho país de la región centroamericana, con motivo de la captura del dictador Manuel A. Noriega. Coincidentalmente, el Oscar le es otorgado meses después que finalizara el período presidencial de George W. H. Bush; como una reafirmación del desaprovecho de los artistas hollywoodenses con respecto a la invasión.

En dicho documental, Trent expone cómo las bases militares norteamericanas permitieron que sólo ciertos miembros de la prensa, entre los que se encontraban NBC TV, la revista Time, Radio ABC, Reuters, Houston Post, Dallas Morning News y Houston Chronicles, tuvieran acceso a lugares a los que los periodistas panameños no pudieron acceder hasta después de las primeras 4 horas cruciales del ataque. De hecho, muchos

diarios locales fueron secuestrados y destruidos, las radioemisoras y canales de televisión fueron clausurados y utilizados por los Estados Unidos para transmitir su propia señal. Aquellos formaban parte de la prensa asociada, se quejaron de no haber visto la invasión, ya que fueron encerrados en algunas bases y sugestionados por oficiales estadounidenses de que era muy peligroso llevarlos a documentar la guerra en las calles del país. Tanto fue el temor, que más de 100 periodistas accedieron a viajar de regreso a Estados Unidos, sin documentaciones contundentes de los hechos (Porcell y Tapia, 1994).

El gobierno de Bush no sólo manipuló el registro documental de los periodistas que viajaron al territorio panameño, sino que estratégicamente, desviaron la atención de la invasión a Panamá con noticias acerca de la caída del régimen de Nicolae Ceaucescu en Rumania, el mismo 20 de diciembre de 1989, dándole el privilegio de más horas de transmisión. De esta forma, prácticamente no existen registros de los tres primeros días de la invasión a Panamá. Mientras que en Rumania hubo un aproximado de 1000 muertos, les convenía ocultar el hecho de que en Panamá la cifra llegaba hasta los 7000; muchos de los cuales fueron civiles (Ramonet, 1998). El número de muertos en Panamá constituyó una de las mayores mentiras de Estados Unidos, al estancarse en 23 muertos panameños durante los ataques (Porcell y Tapia, 1994).

Al igual que en el mundo periodístico, este mecanismo de ocultar mostrando es común en el cine, ya que, ineludiblemente, el encuadre en pantalla supone un recorte de la realidad. O sea que, para empezar, una película, ficción o documental, por más que se mantengan apegada a la realidad, nunca la muestra en su totalidad. Lo que se proyecta en pantalla siempre será una parte de ese todo.



Ahora bien, cuando esa parte del todo se muestra para ocultar otro punto de vista o cuando lo que se muestra altera la realidad, entonces se habla de violencia simbólica. Los mejores ejemplos se pueden apreciar en todas las películas hollywoodenses con temáticas bélicas en las que Estados Unidos haya participado. El punto de vista del relato es siempre el de los Estados Unidos, su lucha, sufrimientos y triunfos; mientras que sus oponentes son representados no sólo como enemigos suyos en la historia, sino, también, como enemigos de la paz y la libertad que Estados Unidos representa como valores propios. Por lo tanto, automáticamente, la idea transmitida es que sus enemigos en la historia pasan a ser enemigos de la humanidad.

Cabe destacar que el director Clint Eastwood, sin embargo, estableció la diferencia al representar la batalla entre Estados Unidos y Japón, durante la Segunda Guerra Mundial, mediante dos películas con puntos de vista distintos: en *La conquista del honor* (*Flags of our fathers*, 2006) se cuenta la historia desde el punto de vista estadounidense, mientras que en *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006) se concentra en el punto de vista de los japoneses, poniendo en un nivel de igualdad las vicisitudes que atraviesa todo país en estado de guerra.

Para concluir el concepto de violencia simbólica en el cine, se abordarán otros dos mecanismos expuestos por Bourdieu, aunque él hace mención de otros más, que son característicos en las películas hollywoodenses: la circulación circular de la información y la urgencia y *fast thinking*.

El primero se refiere a ver lo mismo en todos los medios. En otras palabras, se refiere a la repetición de la *fórmula del éxito* en la producción cinematográfica. Todas las

productoras tratan de imitar el éxito de la otra, impregnando las pantallas de exactamente lo mismo. Si Harrison Ford funcionó en *Los cazadores del arca perdida* (*Raiders of the lost ark*, Spielberg, 1981) también lo hará Michael Douglas en *Tras la esmeralda perdida* (*Romancing the stone*, Zemeckis, 1984).

Por otro lado, la urgencia y el *fast thinking* hacen referencia a las ideas preconcebidas por el espectador. Está ligado con lo anteriormente expuesto de la fórmula del éxito. Lo que se muestra en pantalla es lo que el público reconoce, acepta y consume fácilmente; por que están hechas, como dice Bourdieu, para un público idiota.

“La repetición lisa y llana de ciertos temas ideológicos puede insertar profundamente determinadas ideas en la conciencia individual y colectiva de los miembros de la audiencia” (Lull, 1997, p. 38). Si cada vez que se alude a un colombiano en el cine, se le representa como un despiadado narcotraficante, el público, finalmente, relacionará siempre a Colombia con narcotráfico. De hecho, es lo que sucede actualmente. Para el mundo, Colombia representa dos nombres: Juan Valdés, como el mejor café y Pablo Escobar, como el famoso narcotraficante; porque ésta es la imagen que el cine y demás medios de comunicación han construido a lo largo de los años.

Lo que el lector debe tener presente es que esta violencia simbólica ejercida a través del cine no es casual. No constituye el producto de la ignorancia de los realizadores. Por el contrario, está muy bien pensado para que poco a poco se vayan implantando las ideologías de los sectores dominantes en la mente de los sectores dominados.

El cine es un medio omnipotente que influye en la conducta humana, por tal motivo, todo aquel que tenga las herramientas para hacer cine, tiene también las herramientas para manipular a los individuos de toda sociedad con extrema facilidad. Las imágenes filmicas se pueden organizar de tal forma que manipulen los sentidos del espectador, orientándolos hacia la idea que el enunciador promueve. Ni siquiera demanda que las imágenes guarden relación directa con la ideología propuesta; pueden estar indirectamente sugeridas, sin conexión aparente y sus efectos serán igual de eficaces (Kracauer, 1989).

“Los escasos individuos poderosos en todas las industrias, incluyendo la cinematográfica, trabajan en equipo con los gobiernos a todos los niveles para ayudar a los políticos y a los dueños de la riqueza a mantener su poder” (Allen y Gomery, 1995, p. 180). Allen y Gomery ejemplifican esta afirmación con lo que sucedió durante la guerra fría en Hollywood. El FBI, el Congreso y otras agencias del gobierno investigaron a guionistas, directores, productores y celebridades en general, para conocer acerca de sus simpatías políticas y la de sus colegas. De hecho, los estudios de Hollywood voluntariamente emitieron una lista de todos aquellos que no quisieron testificar y de quienes se sospechaba tenían tendencias comunistas.

¿Por qué se interesaría el gobierno de los Estados Unidos en Hollywood para investigar asuntos políticos? Simple y llanamente por el temor que representa para los gobiernos que personas con tanta influencia en un medio de comunicación masivo como el cine, pudieran propagar mensajes comunistas, a todo el mundo, a través de sus películas.

Este ejemplo no se aísla del resto de la historia de los Estados Unidos y su vinculación con Hollywood. Ya sea que restringieran ciertos mensajes transmitidos en las películas, a través del Código Hays, por ejemplo, o que se utilizaran las películas para transmitir ideas concretas; el cine y la política siempre han ido de la mano.

En el capítulo siguiente se conocerán algunos antecedentes históricos de las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica en la década del 80, así como el uso que le dieron aquellos a los medios de comunicación para proliferar mundialmente una imagen del individuo y el espacio latinoamericano que les ha perjudicado hasta la actualidad.

### **3. Los 80s, Latinoamérica y Bond.**

La década de 1980 fue crucial en la historia de las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica. Prácticamente, desde ese entonces se consolidaron ciertos estereotipos a través de los medios de comunicación acerca de la comunidad latinoamericana que, en menor escala, se habían sugerido en décadas anteriores.

La imagen que había poblado las pantallas del cine y la televisión sobre el territorio latinoamericano giraba en torno a la corrupción de sus gobiernos, la ineptitud del pueblo para defenderse de las inclemencias de sus dirigentes, el narcotráfico y un supuesto *grito de ayuda* a los estadounidenses.

Durante esos diez años, Estados Unidos se involucró en conflictos con Nicaragua, El Salvador, Panamá, Cuba, Honduras, entre otros. Con el interés de prevalecer como único restaurador del orden en Latinoamérica, la gran potencia norteamericana implementó una:

...política de oponer entre sí a las distintas repúblicas [latinoamericanas], de crear unidades menores que se desgasten en conflictos de límites, respondiendo a una estrategia cuyo efecto es la tendencia a la fragmentación. El objetivo consiste en debilitarla bajo el viejo principio de *dividir para reinar*.  
(Yampey, 1982, p. 23).

Cuando se iniciaron los conflictos con Nicaragua, Estados Unidos había pedido la intervención de varios países latinoamericanos. Algunos oficiales argentinos fueron llevados a Honduras para entrenar a los contras nicaragüenses, que no eran más que mercenarios entrenados y dirigidos por estadounidenses para que lucharan en contra de la revolución popular que había derrocado al dictador Anastasio Somoza en Nicaragua (Cockcroft, 1996). Estados Unidos también había intentado obtener el apoyo del dictador panameño, Manuel Antonio Noriega, para luchar en Nicaragua, pero ante el rechazo de Noriega de ser utilizado como ficha de ajedrez por el gobierno de Estados Unidos, éstos arremetieron contra él y su posición privilegiada en Panamá.

En otras palabras, Estados Unidos se encargó de separar, no sólo geográficamente, sino políticamente la región latinoamericana y de propagar una imagen negativa de éstos al resto del mundo como estrategia para controlar su territorio; proyectándose posteriormente como únicos alarmados por la situación de América Latina y ofreciéndose como defensores de su libertad y justicia.

Innumerables fueron las películas hollywoodenses que expusieron temáticas relativas a la situación de los países de América Latina durante los años 80. La mayoría de ellas giraban en torno a los mismos temas de narcotráfico, migración ilegal, comunismo y corrupción política y militar.

Por cuestiones de espacio, en este capítulo se abordarán unos cuantos ejemplos concretos que se circunscribirán a dos países en particular, que son Colombia y Cuba.

También resulta interesante analizar la intervención del famoso agente 007, James Bond, en los asuntos latinoamericanos expuestos en las temáticas de algunas de las películas producidas durante la década del 80; momento en que las agencias de inteligencia de varios países estaban íntimamente relacionadas con América Latina.

### 3.1. **Colombia, Escobar y narcotráfico.**

A fines de la década del 70 y durante toda la década del 80 Colombia se consolidó, irrefutablemente, por los medios de comunicación, como uno de los carteles de droga más grande del mundo. El *capo de capos*, Pablo Escobar, crecía en el ambiente político y económico. Se había convertido en un hombre influyente y temido en Colombia, debido a los continuos asesinatos en contra de quienes se le oponían; pero también era considerado el *Robin Hood* del pueblo.

Obviando cualquier característica positiva que pudiera hacer quedar bien a Escobar, Hollywood no demoró en representar el peligro que significaba Colombia en la lucha contra el narcotráfico en las películas de la década. Así fue que el famoso espía creado por Ian Fleming, James Bond, le declaró la guerra a un cartel de drogas en la película *Licencia para matar* (*Licence to kill*, Glen, 1989). En la decimosexta película de Bond, protagonizada por Timothy Dalton, el agente 007 lucha contra un poderoso e inescrupuloso narcotraficante llamado Franz Sánchez (Robert Davi). Aunque sugieren que su nacionalidad es cubana, en la película se crea un país ficticio conocido como *Ciudad del*

*Istmo*, el cual es controlado por Sánchez por encima de su presidente, Hector López (Pedro Armendáriz Jr.). Los colores de la bandera que identifica al país *Ciudad del Istmo* remiten a Guatemala, El Salvador o Argentina; pero lo cierto es que la simple creación de un país con ese nombre unifica todos los países latinoamericanos bajo las mismas características de corrupción y narcotráfico que representa esta ciudad ficticia.

Esta generalización de América Latina no sólo se aprecia a través de una ciudad inventada, sino que se sugiere a través de diversos elementos implantados en la película que remiten a distintos países latinoamericanos.

Por un lado, el fiel ayudante de Franz Sánchez, Darío (Benicio del Toro), es representado como un exmiembro de los *contras* de Nicaragua, que fue expulsado. La película, a pesar de los hechos reales que prueban lo contrario, identifica a los *contras* como defensores de la justicia; por el simple hecho de que habían sido entrenados y patrocinados por Estados Unidos.

Otro ejemplo puede ser la caracterización que se hizo de Franz Sánchez, al mostrarlo con un machete. Esta imagen remite también al exdictador y general panameño, Manuel Antonio Noriega, cuya imagen azotando un machete contra un podium se volvió icónica y muy representativa de su figura amenazante y cruel.

En una de las escenas iniciales, luego de ser apresado, Sánchez es interrogado en Florida por unos agentes y ofrece 2 millones de dólares a quien lo libere. La respuesta del agente fue: *¿Tu crees que estás en algún tipo de república bananera?* Con esta frase que, evidentemente, se refiere al subdesarrollo de los países latinoamericanos, el agente da a

entender que ese tipo de ofrecimientos absurdos de dinero sólo funcionan en países tercermundistas latinoamericanos. Una vez más, el comentario se extiende a todo el territorio de habla hispana.

Este tipo de comentarios despectivos se hicieron muy comunes durante los 80; ya que la misma observación denigrante la hizo el personaje de Elvira (Michelle Pfeiffer) en la película *Caracortada* (*Scarface*, De Palma, 1983), cuando rechaza los halagos de Tony Montana (Al Pacino) al decir que no necesita más amigos, especialmente, uno que haya llegado a Estados Unidos en un bote bananero.

Independientemente de que en *Licencia para matar* se haya recurrido a la invención de un espacio geográfico que resuma, según la visión de los estudios hollywoodenses y británicos, las características de los latinoamericanos de la década; es indudable que la mayor parte de las referencias hechas en la película remiten a Colombia.

Luego de la inicial captura de Sánchez, éste es llevado a un camión blindado donde será trasladado a prisión. Cuando está por ingresar al camión, un grupo de periodistas lo esperan para entrevistarlo. Las preguntas que se escuchan en un segundo plano auditivo, sin mostrar, inclusive, la fuente de procedencia, son: *¿Cuál es su verdadera nacionalidad?* *¿En realidad es colombiano?*

En otra escena en que investigan la tortura del agente Felix Leiter (David Hedison), quien ha sido víctima de mordeduras de tiburones, uno de los oficiales le dice a Bond que las heridas fueron hechas con sierras, ya que a los colombianos les gusta usarlas como castigo a los informantes.



En otra ocasión, de manera más explícita, un agente norteamericano le comenta a Bond de haber encontrado 500kg de cocaína colombiana en un depósito.

A través de las preguntas hechas por los periodistas o de lo que pareciera ser un chiste realizado por el agente, al decir que los colombianos utilizan sierras como castigo, se implanta en el espectador la idea de asociar el narcotráfico con Colombia.

Pero en realidad, la referencia más obvia que se hace de Colombia reside en el personaje de Franz Sánchez, que sin lugar a dudas representa al zar de la droga, Pablo Escobar. Sánchez es caracterizado como un hombre poderoso, intimidante, dueño de una ciudad y de sus gobernantes, millonario, con lujos exóticos. Todo esto remite a la imagen conocida de Pablo Escobar. Pero la referencia al famoso narcotraficante queda confirmada cuando, en una escena, Bond habla con su colega Felix Leiter y éste le dice que Sánchez sólo sigue su propia ley conocida como *plomo o plata*. Esta fue la misma ley impuesta por Escobar en Colombia, para dejar en claro que aquellos que no se dejaron sobornar, morirían (Naciones Unidas, 2007.).

Antes que en las películas de Bond, la asociación de Colombia con el narcotráfico ya había sido plasmada en otras películas de la época. En *Caracortada (Scarface)*, De Palma, 1983), por ejemplo, se hacen continuas referencias a cargamentos de droga provenientes de Colombia. Inclusive, en una escena, Tony Montana expresa su desconfianza con respecto a los colombianos al decir: *No me agradan los malditos colombianos*; con lo cual se proyecta a éstos como individuos de peor calaña que el mismo Tony Montana.

Otra obra que representó el espacio colombiano fue la película *Tras las esmeraldas perdidas* (*Romancing the stone*, Zemeckis, 1984), protagonizada por los *American sweethearts* de la época, Kathleen Turner y Michael Douglas.

En esta ocasión, la historia recrea el espacio de la ciudad de Cartagena, aunque fue filmada en la ciudad de Veracruz, México (Internet Movie Data Base, *Romancing the stone*); y expresa claramente una opinión despectiva con respecto al espacio latinoamericano desde todos los aspectos de la puesta en escena. Un ejemplo de la mala imagen que se crea de Colombia es cuando Ralph (Danny DeVitto) le pide a su primo Ira (Zack Norman) que se vayan de ese *inodoro tercermundista*. La representación negativa que se hace de una de las ciudades más turísticas de Colombia denota la ignorancia o la intencionalidad de los creadores de minimizar la imagen latinoamericana. El aeropuerto es representado como si fuera un bar de mala muerte con una estructura arquitectónica en pésimo estado, mujeres sosteniendo animales, hombres ebrios peleando; en fin, un completo caos que muestra a los colombianos como personas holgazanas, bárbaras y sin educación.

El antagonista de la película es un personaje latinoamericano que representa al servicio secreto de Colombia y que, además, es un individuo corrupto y ambicioso que está en busca de la misma esmeralda, objetivo del protagonista. Esta es otra de las constantes representaciones que se hacían en las películas hollywoodenses al vincular el gobierno de países latinoamericanos con negocios ilegales.

Finalmente, en una escena en la que los personajes de Douglas y Turner huyen del enemigo y se adentran en una selva, éstos encuentran los restos de una avioneta en la cual

deciden refugiarse. Al revisar su interior, los personajes se encuentran con un cargamento de marihuana abandonado. La inserción de esta imagen, que nada tiene que ver con la línea de acción de la película, es el medio que utiliza Hollywood para ubicar al espectador en el espacio, reforzando la idea de que Colombia es igual a narcotráfico.

### 3.2. **Cuba, Castro y comunismo.**

Durante toda la historia política de Estados Unidos y Cuba, ambos países trataron de mejorar sus relaciones diplomáticas en distintas ocasiones. A principios de la década de los 80, faltando poco para que culminara el período presidencial de Jimmy Carter, Estados Unidos permitió que los cubanos con ciudadanía estadounidense pudieran solicitar sus visas para viajar a Cuba. Esta decisión representó una significativa muestra de interés de parte de Carter por mejorar las relaciones con Castro, a pesar de que los viajes a dicho país habían sido prohibidos anteriormente. Por su parte, Fidel Castro también expidió visas a más de 100 mil cubanos que salieron en barco desde el puerto de Mariel hacia Florida; hecho bondadoso de parte del líder cubano que sorprendió al mundo. Sin embargo, no pasó mucho tiempo cuando Estados Unidos descubrió que gran parte de los cubanos que llegaron a la Florida eran en realidad “la escoria de la sociedad cubana: trabajadores ineptos, alcohólicos, rateros, incluso personas con deficiencia mental... culpables, en ese país, por delitos relacionados con drogas y otros crímenes, incluso por asesinato” (Cockcroft, 1996, p.360).

Este hecho representó una gran ofensa y un gran problema para Estados Unidos que no pasó desapercibido en el cine. En 1983, basada en la novela de Armitage Trail y en la adaptación de la película realizada en 1932 por Howard Hawks, Oliver Stone readapta la

historia de *Caracortada* (*Scarface*, De Palma), exponiendo lo que para ese entonces era un tema de actualidad.

La película inicia con una placa que explica la situación cubana en 1980, con la excusa de mostrar la procedencia de su protagonista, Tony Montana. La placa narra que:

En mayo de 1980, Fidel Castro abrió el puerto de Mariel, Cuba, con la aparente intención de permitir que algunos cubanos se reunieran con sus familiares en Estados Unidos. En 72 horas, 3 mil embarcaciones americanas iban hacia Cuba. Pronto resultó evidente que Castro obligaba a los barcos a llevar no sólo a los familiares, sino a la escoria de sus prisiones. De los 125 mil que llegaron a la Florida, se estima que unos 25 mil tenían antecedentes penales.

(*Scarface*, De Palma, 1983.).

Inmediatamente después del uso de estos códigos gráficos se recurre al uso de material de archivo que muestra a Fidel Castro dando un discurso frente a miles de personas. De este material de archivo se elige mostrar una toma breve en la que Castro dice *no están dispuestos a adaptarse al espíritu de nuestra revolución... No los queremos, no los necesitamos*; refiriéndose a los más de 100 mil cubanos enviados a Estados Unidos.

Posteriormente, en la escena en la cual los cubanos llegan a Florida, un padre le muestra a su hijo la bandera de Estados Unidos, desde el barco, a medida que se van acercando al puerto, lo cual sugiere cierta sensación de libertad y seguridad para los cubanos que huyen de Castro. La bandera se muestra en un ángulo contrapicado, flameante, como símbolo de grandeza y heroísmo frente a los recién llegados inmigrantes.

Esta obra cinematográfica, que trata del ascenso de un ambicioso cubano en el mundo del hampa, aprovecha el origen del protagonista de la historia para exponer el problema de la inmigración latinoamericana y el impacto que ésta causó en la sociedad estadounidense

durante esa década. Hay que recordar que a partir de la década de 1980 se vio un aumento de un gran número de inmigrantes latinoamericanos en comparación a las décadas anteriores en las cuales los inmigrantes provenían, en su mayoría, de Europa central y meridional (Kryzanek, 1987).

La película muestra a los latinoamericanos en trabajos humildes que no constituyen mayores ingresos económicos: meseros en restaurantes, mucamas, por mencionar algunos. Sin embargo, aquellos con un nivel de vida alto aparecen como mafiosos, narcotraficantes, contrabandistas, entre otros males de la sociedad. En otras palabras, los latinoamericanos son pobres o, en caso contrario, llegan a tener un nivel social alto de manera ilegal. Este tipo de representación pone en duda el nivel educativo y cultural de la sociedad latinoamericana. Los proyecta como personas sin mayores aspiraciones de vida, que sólo pueden optar por la delincuencia para subsistir, lo cual representa un problema para la sociedad estadounidense al abrirle las puertas a los inmigrantes hispanoamericanos.

Como es de esperarse en una película con personajes procedentes de Cuba, el comunismo y las relaciones con la Unión Soviética son otros de los temas a los que se hace referencia. Cuando Tony Montana es interrogado por la policía, al momento de llegar a suelo estadounidense, expresa su desprecio por los productos rusos que se utilizan en Cuba y por el comunismo. El impacto que genera en el espectador que el protagonista/estrella de la película se exprese diciendo *mato a un comunista por diversión, pero por la residencia lo hago pedacitos*; es mucho más efectivo que tratar de enviar este mensaje anticomunista por cualquier otro medio de comunicación. Aunque Tony Montana represente la escoria cubana, de acuerdo a lo que dicen las placas iniciales de la película, y la posterior escoria estadounidense, debido a su ascenso en la mafia; también cumple con el rol de ganarse la

simpatía de los espectadores. Por lo tanto, lo que diga Tony Montana, encarnado a través de un Al Pacino ya conocido en *El Padrino* (*The Godfather*, Coppola, 1972), con el cual el público se identifica, surte un gran efecto en la psicología de los espectadores.

La relación entre Cuba y la Unión Soviética también fue sugerida, aunque de manera más indirecta, en otras películas de la época como *Octopussy* (Glen, 1983). En esta película, el agente 007 se enfrenta, en la secuencia inicial, con unos militares latinoamericanos cuya procedencia se desconoce hasta que se hace evidente que uno de los individuos, además de tener uniforme militar, tiene barba y fuma un habano.

Este personaje, al que rápidamente se puede identificar como Fidel Castro, no tiene ningún rol en la película, simplemente, constituye una técnica del director de sugerir el espacio geográfico en el que se desenvuelve la trama a través de la representación de un personaje tan icónico de la historia de América Latina.

Luego que Bond cumple con su misión de matar al Coronel Luis Toro y destruir un hangar de una base militar, se presentan los créditos iniciales para luego dar inicio a la trama principal de esta nueva aventura de James Bond. La escena siguiente a los créditos muestra a un agente británico disfrazado de payaso que huye de un circo, perseguido por unos gemelos que practican el tiro al blanco con cuchillos. Moribundo, luego que los gemelos le clavan un cuchillo en la espalda, el agente logra llegar a la embajada británica en Berlín y le entrega un huevo Fabergé al embajador. Dicho huevo pertenecía a la familia real rusa y constituye el detonante de la historia.

Minutos después, el espectador logra comprender que los villanos contra los cuales Bond tendrá que luchar son de origen ruso; esto, a través de la figura del General Orlov, cuyo interés gira entorno a conquistar los países cercanos a Rusia e iniciar una tercera guerra mundial.

Dentro de estos primeros veinte minutos de película, el espectador ya conoce los datos más importantes para entender el resto de la trama y, tal vez, nunca se preguntará ¿qué relación guarda la secuencia inicial en Cuba con la historia central de la película? ¡Ninguna! Los personajes que participaron en la misión de Cuba no vuelven a aparecer más en la película. Sin embargo, iniciar el relato con una representación de Fidel Castro y el espacio cubano, para luego mostrar a los rusos como los antagonistas de la historia no es casual. Por asociación, el espectador asimila la idea del comunismo como algo negativo que representa a Cuba y la Unión Soviética. Si Bond lucha contra ellos es porque representan una amenaza en la realidad.

### **3.3. Latinoamérica según Hollywood de los 80.**

La relación entre Estados Unidos y América Latina se remonta a fines del siglo XIX y se hizo más estrecha durante la década de 1980. El vínculo de esta potencia del norte es tan fuerte con algunos países de Centro y Suramérica que, inclusive, en algunos de ellos como Panamá, los colegios secundarios incluyen materias obligatorias como *Relaciones de Panamá con Estados Unidos*, dentro de su plan de estudio.

El interés de Estados Unidos por controlar el territorio latinoamericano los llevó a pensar en manipular la opinión mundial y la apreciación hispanoamericana a través de los distintos medios de comunicación. Y ¿cómo lo lograron?

Como se pudo observar en las películas analizadas durante este capítulo, las características de los individuos y el espacio latinoamericano, todas constituyen aspectos negativos frente a los cuales Estados Unidos aparece como la solución más evidente, ya que éstos no están dispuestos a encontrarse “con los latinoamericanos en sus propios términos y reconocer las cualidades positivas de su sociedad... la arrogancia [de Estados Unidos] con América Latina ha llevado a la formación de un número de estereotipos... que perpetúan una visión negativa” (Kryzanek, 1987, p.31).

Hollywood propaga una idea de inseguridad y peligro en el espacio latinoamericano. “Aquí matan gente” (*Salvador*, Stone, 1986) dijo asustado Doctor Rock (James Belushi) en la película *Salvador*, cuando su amigo Richard (James Woods) se lo lleva a El Salvador sin notificarle su destino. En la misma escena, Richard se refiere a El Salvador como un lugar en donde se puede vivir con trescientos dólares al mes, se puede conducir ebrio, se manda a matar a alguien por cincuenta dólares y se puede tener sexo con chicas vírgenes por siete dólares. Estas afirmaciones de inseguridad y desorden social quedan confirmadas con las imágenes de ejecuciones que hacen los militares en plazas públicas, constantes enfrentamientos militares, fosas comunes, entre otras atrocidades.

Todos estos aspectos fueron descritos de igual manera en *Licencia para matar* y *Tras la esmeralda perdida*, en donde también se representó el espacio latinoamericano. Además, tanto en *Salvador* como en estas dos películas se caracterizó a los gobiernos militares como



corruptos y bárbaros. Tal vez, esta característica de los gobiernos latinoamericanos era la más representada en las películas de la época, ya que le hacía ver al mundo la necesidad de Estados Unidos de intervenir en estos países con la excusa de reestablecer el orden y proponer gobiernos democráticos, a la vez que se luchaba por erradicar las ideas comunistas de estas naciones.

El temor a que se conformaran otros gobiernos comunistas, a parte del cubano, fue otra de las razones por las cuales se hacía mucha referencia al anticomunismo en estas películas. Algunas referencias fueron vistas en *Octopussy* y *Caracortada* y de igual manera se hizo alusión a este tema en *Salvador*, cuando los *escuadrones de la muerte* asesinaron a un chico por sospechar que tenía alianzas comunistas.

Países en extrema pobreza, caos social, sin un desarrollo urbano, con individuos que viven en el ocio y la vagabundería son algunas de las características comunes en todas estas películas. ¿De qué manera ha evolucionado la representación que hace Hollywood de América Latina en la actualidad?

En los próximos capítulos, luego de repasar algunos aspectos importantes acerca del problema de inmigración en Estados Unidos durante la primera década del siglo XXI, se analizarán algunas películas de ese período para compararlas con las producciones de 1980 y, así, poder llegar a una conclusión acerca de cómo ha cambiado la representación del latinoamericano en los últimos 30 años.

#### **4. La política migratoria de George W. Bush.**

Durante la campaña presidencial de George W. Bush se habían hecho muchísimas promesas de reforzar las relaciones con la región de América Latina, lo cual le había servido a Bush como estrategia para obtener el voto latinoamericano, ya que en Estados Unidos se hacía evidente el aumento de la presencia de este grupo minoritario y su importancia como posibles votantes a favor de su presidencia. Siendo originario de Texas, la segunda región con más concentración de latinoamericanos (U.S. Census Bureau, 2006), se esperaba su simpatía con ellos durante su mandato. De hecho, en sus primeros meses como mandatario, Bush sostuvo reuniones con el presidente mexicano Vicente Fox, como también distintas reuniones de gabinete binacionales para tratar el asunto de la migración en el país (Rosenblum, s.f.). Pero luego de los desafortunados hechos del 11 de septiembre de 2001, la mirada de Bush y Estados Unidos se dirigió estricta y únicamente a la batalla contra el terrorismo y Al Qaeda; la cual fue redirigida después hacia Saddam Hussein (Oppenheimer, 2005).

Latinoamérica fue dejada de lado por el gobierno de Bush, aún cuando los medios de comunicación habían declarado el año 2000 como *el año de los latinos* en la cultura política y popular de Estados Unidos (Rosenblum, s.f.). Independientemente de la falta de atención del gobierno, en el año 2003, los latinoamericanos se convirtieron en el grupo minoritario más grande de Estados Unidos, alcanzando el 13% de la población total del país, superando a los grupos afroamericanos y ocupando la tasa más alta de empleo entre los grupos minoritarios (Baez y Chong, 2005).

Los grupos de inmigrantes latinoamericanos más influyentes en Estados Unidos son los mexicanos con un 64%, los puertorriqueños con un 9%, los centroamericanos con un 7.6%, los suramericanos con un 5.5% y los cubanos con un 3.4%. Estos grupos están repartidos en cinco regiones principales. Actualmente California es la región con más presencia latinoamericana, alcanzando los 13,074,156 millones de latinoamericanos. Luego le siguen Texas con 8,385,139, Florida con 3,646,499, New York con 3,139,456 y, por último, Illinois con 1,886,933 (U.S. Census Bureau, 2006). De acuerdo a las estadísticas realizadas por el departamento de censo de los Estados Unidos (U.S. Census Bureau), para el 2008 había una totalidad de 46.9 millones de latinoamericanos en el territorio estadounidense.

Con relación a la forma de identificación de los inmigrantes procedentes de América Latina, cabe mencionar que en 1960 el departamento del censo utilizó el término *hispanico* para referirse a las personas de descendencia española y cuya lengua natal fuera el español. Sin embargo, los latinoamericanos no aprobaron este término utilizado por las agencias gubernamentales de Estados Unidos y prefirieron el término latino, ya que remitía a Latinoamérica. De esta forma, en 1997, se estableció oficialmente el término latino para referirse a la comunidad latinoamericana en Estados Unidos.

*The terms Hispanic or Latino refers to persons who trace their origin or descent to Mexico, Puerto Rico, Cuba, Spanish speaking central and south American countries, and other Spanish cultures. Origin can be considered as the heritage, nationality group, lineage, or country of the person or the person's parents or ancestors before the arrival in the United States. People who identify their origin as Hispanic or Latino may be of any race.*

(U.S. Census Bureau, 1993).

El término hispanico o latino se refiere a las personas cuya descendencia u origen proceden de México, Puerto Rico, Cuba, regiones de Centro y Suramérica cuya lengua sea el español y otras culturas de origen español. El origen puede ser considerado como herencia, nacionalidad, linaje o el país de la persona, o el de sus padres o ancestros,

antes de su llegada a los Estados Unidos. Aquellos que se identifiquen como hispánicos o latinos, pueden ser de cualquier raza.  
(U.S. Census Bureau, 1993).

#### **4.1. Antecedentes.**

Estados Unidos no sufrió notables cambios en su política migratoria previo a los años 80. Durante esta década, como se mencionó anteriormente, incrementó considerablemente la entrada de inmigrantes latinoamericanos al territorio estadounidense. Por este motivo, en 1986 se dan grandes cambios en la legislación migratoria, que luego fueron modificados en 1990 y 1996. Cabe mencionar que a raíz de los sucesos del 11 de septiembre de 2001, las leyes de antiterrorismo también tuvieron cierto impacto en las políticas y los procedimientos migratorios (Becker, 2005). A continuación se revisarán algunos de los cambios más importantes que se han dado en la política migratoria de Estados Unidos desde 1986 y que han sido reforzados durante la presidencia de George W. Bush.

El 6 de noviembre de 1986, durante la presidencia de Ronald Reagan, se firmó lo que se conoce como *Immigration Reform and Control Act (IRCA)* o el Acta de Reforma y Control de Migraciones para resolver algunos problemas específicos. Algunos de estos problemas fueron: a) la pérdida de empleos por parte de ciudadanos estadounidenses y que eran tomados por inmigrantes ilegales, los cuales recibían salarios menores; b) los costos para inmigrantes ilegales de lo que se conoce como *welfare* o asistencia económica para personas desempleadas que provee el gobierno versus los pocos impuestos que pagan aquellos; c) la explotación de los inmigrantes ilegales; d) la fragmentación social de comunidades locales y e) la necesidad de reestablecer el poder de la ley y el principio de la soberanía estadounidense.

Algunas de las estrategias que se adoptaron para controlar la inmigración ilegal fueron, por un lado, legalizar una parte de los indocumentados. De estos indocumentados sólo pudieron aplicar para la legalización aquellas personas que pudieran comprobar que vivieron en Estados Unidos, de manera continua e ilegal, desde el 1 de enero de 1982; siempre que no tuvieran antecedentes penales y que no fueran portadores del VIH. También pudieron aplicar para la residencia aquellos agricultores con un mínimo de 90 días de trabajo entre mayo de 1985 y mayo de 1986 (Becker, 2005).

Por otro lado, se estipularon sanciones a los dueños de negocios o empleadores que, a sabiendas, contrataran a algún inmigrante indocumentado en su negocio. Esta ley se aclaró, ya que anteriormente se prohibía a los inmigrantes ilegales trabajar en territorio estadounidense, sin embargo, le era permitido a los empleadores contratarlos (Becker, 2005). En otras palabras, anteriormente, la penalidad sólo era impuesta al inmigrante y no a su empleador.

Uno de los problemas que más aqueja a la sociedad estadounidense con relación a la inmigración ilegal es, precisamente, los abusos que se cometen contra los inmigrantes ilegales en los distintos comercios a los que ingresan a trabajar para poder subsistir. Sus empleadores, al contratarlos de manera ilegal, los someten a toda clase de abusos e injusticias ante las cuales, los inmigrantes ilegales, no tienen forma de defenderse. O aceptan las precarias condiciones de trabajo o renuncian. Un ejemplo de estos maltratos e inseguridades laborales a los que son sometidos los inmigrantes ilegales se puede apreciar en la película *Fast food nation* (Linklater, 2006).

En la película, Raúl (Wilmer Valderrama), Sylvia (Catalina Sandino Moreno) y Coco (Ana Claudia Talancón) son tres mexicanos que pagan una alta suma de dinero para unirse a un grupo de individuos que se aventurarán a cruzar la frontera para buscar el *sueño americano*. La suma que pagan incluye la guía por el desierto para cruzar la frontera, el transporte a un motel en el que todos se hospedarán en una misma habitación y la colocación laboral en una fábrica de carne donde podrán empezar a ganar dinero.

Las condiciones laborales en las que se encuentran estos tres personajes son extremadamente peligrosas. De hecho, en una escena se muestra cómo un compañero de trabajo de Raúl cae en la máquina moledora de carne y pierde las piernas. En la misma escena, Raúl trata de salvar a su amigo, pero resbala y cae sobre una plancha, perdiendo el conocimiento. Cuando Sylvia lo va a visitar al hospital, dos miembros del departamento de recursos humanos de la empresa se acercan a ella y le dicen que Raúl tenía la culpa de haberse accidentado en el trabajo por haber ingerido metanfetaminas; con lo cual se eximen de tomar mayores responsabilidades en su caso.

La película muestra a la fábrica para carnes *Uni-Globo* como una empresa explotadora, que se dedica a contratar mano de obra de inmigrantes ilegales para reducir costos; porque están anuentes que ante cualquier accidente o situación, sus empleados no podrán tomar acciones legales, por miedo a ser deportados. El personaje Harry Rydell (Bruce Willis) lo deja muy claro cuando dice que *nadie les ordena que vengán a trabajar para carnes Uni-Globo* y compara los 4 ó 5 dólares que, según la película, ganan al día los mexicanos, con los 10 dólares la hora que pagan en la fábrica.

*Fast food nation* realiza una analogía entre las vacas que van al matadero y los inmigrantes ilegales que van camino a cruzar la frontera. La película deja muy en claro la inexistencia del tan promocionado *sueño americano* y, aún así, el flujo continuo de extranjeros que, a sabiendas de los malos tratos e injusticias a los que se van a someter, siguen ingresando ilegalmente en el país. La película tiene una escena en particular en la que un grupo de chicos rebeldes cortan la cerca que rodea a las vacas y las incitan a escapar, pero éstas no se inmutan. Al ver que las vacas no reaccionan ante la posibilidad de libertad, una chica dice que las vacas no son inteligentes, a lo que un chico responde que tal vez viven mejor ahí, porque comen todo lo que quieren. Finalmente, una chica agrega: *yo creo que tienen miedo*. Esta escena expresa claramente la condición de los inmigrantes en Estados Unidos. En la fábrica de carnes Uni-Globo se les paga 80 dólares en efectivo, cada día, a cada empleado, según sus funciones. Este dinero en mano, diariamente, representa una comodidad que los inmigrantes no van a obtener en su lugar de origen. De ahí tal vez su temor, según el mensaje de *Fast food nation*.

Otras de las estrategias propuestas en la IRCA fue el reforzamiento de las fronteras para impedir la entrada ilegal al país. Esta fue una de las propuestas que volvieron a hacer los republicanos durante el gobierno de Bush y que, finalmente, Obama puso en marcha al solicitar 1.200 soldados para reforzar la frontera con México (El poder de Miami, Mayo 2010).

Algunas películas realizadas durante la presidencia de Bush expusieron la aparente debilidad en la seguridad de la frontera con México. En *Fast food nation* se aprecia la facilidad con que los inmigrantes ilegales cruzaron la frontera, a pesar de que en una de las escenas iniciales fueron sorprendidos por patrullas fronterizas, pudiendo eludirlas. En

*Babel* (González Iñárritu, 2006) también se expresa la incompetencia de la policía fronteriza, cuando el personaje Santiago (Gael García Bernal) atraviesa la frontera con el auto, luego que se interrogara a su tía Amelia (Adriana Barraza) por la carta de autorización de los padres de los infantes Mike (Nathan Gamble) y Debbie (Elle Fanning) para sacarlos del país.

Estas películas, al igual que otras como *Miami Vice* (Mann, 2006), *No es país para viejos* (*No country for old men*, Coen E. y Coen J., 2007), *Al límite del terror* (*Borderland*, Berman, 2007), entre otras; surgen con temáticas que abordan la preocupación de la inmigración latinoamericana en Estados Unidos, de distintas maneras. Algunas veces la abordan de manera directa, otras veces, de manera sugerida. Y es que durante el período presidencial de George W. Bush:

...había un notable aumento del sentimiento xenófobo en los Estados Unidos, alimentado por los ataques terroristas de 2001... El movimiento antiinmigrante... argumenta que la falta de controles más férreos en la frontera con México podía ser usado por terroristas islámicos para infiltrarse en los Estados Unidos, y que la ola de inmigrantes latinoamericanos está causando hacinamiento en las escuelas, los hospitales y los servicios públicos del país.

(Oppenheimer, 2005, p.157).

El cine, de alguna u otra forma, reflejaba el sentir de la sociedad estadounidense, sin siquiera calificar a alguno de sus directores o productores como a favor o en contra de los inmigrantes latinoamericanos. Aunque era muy bien sabido que en ciertos medios de comunicación sí se había tomado partido en contra de la inmigración al país. Lou Dobbs de la CNN, Bill O'reilly de Fox News y la revista Time son algunos ejemplos. (Oppenheimer, 2005).



#### **4.2. Ley HR 4437 – Ley de protección de la frontera, antiterrorismo y control de inmigración ilegal de 2005.**

En diciembre de 2005, el congresista republicano por parte del estado de Wisconsin y presidente del comité de judicatura, James Sensenbrenner, introdujo la ley *HR 4437*, mejor conocida como la *Ley de protección de la frontera, antiterrorismo y control de inmigración ilegal* (ILRC, s.f.), la cual inmediatamente ocasionó un sinsabor dentro de los grupos de inmigrantes de todas las nacionalidades en Estados Unidos, produciéndose distintas manifestaciones en diversos puntos del país.

La ILRC o Immigrant Legal Resource Center publicó un artículo titulado *Dangerous immigration legislation pending in congress (Peligrosa ley de inmigración está pendiente en el congreso)*, en el cual enumeran aquellos puntos de la ley que constituyen la mayor preocupación para los grupos inmigrantes.

A diferencia de la propuesta que había hecho el mismo George W. Bush a inicios de su período presidencial, la ley Sensenbrenner califica de criminales traficantes y contrabandista de extranjeros a aquellos individuos u organizaciones que asistan a inmigrantes indocumentados. Esto quiere decir que las iglesias, las agencias de refugiados, oficinas de servicio social, familiares y hasta organizaciones de caridad podrían ser juzgadas penalmente como si se trataran de organizaciones ilegales de tráfico de extranjeros; con lo cual podrían ir a prisión (ILRC, s.f.).

En la coproducción británica y estadounidense *Niños del hombre (Children of men)*, Cuarón, 2006), el director y guionista mexicano Alfonso Cuarón adapta la novela de P.D.

James, del mismo nombre, la cual fue publicada en 1992. Aunque la novela estaba ambientada en el año 2021, Cuarón extiende un poco más el futuro hacia el año 2027, en el cual la humanidad sufre un problema de infertilidad masivo. La línea de acción de la película se centra en la responsabilidad que un grupo de rebeldes asume de proteger a la persona más joven de la humanidad; una chica de aproximadamente 18 años, que más adelante revela su estado de embarazo, con lo cual se convierte en el principal objeto de persecución del protagonista de la historia.

Si bien el espacio geográfico de la historia se refiere a una Inglaterra que lucha por sobrevivir ante lo que parece un caos mundial, dado que todos los países se encuentran en guerra y, mientras que el espectador común se concentra en la trama principal de si el protagonista podrá proteger a la chica hasta el final de la historia, Cuarón no deja de hacer referencias al problema de la inmigración en Estados Unidos y a las nuevas propuestas hechas por el gobierno de Bush.

Por un lado, este grupo de rebeldes encargados de proteger a la chica más joven de la humanidad, son en su mayoría inmigrantes; motivo por el cual son considerados insurgentes. Desde el inicio de la película, en una escena, cuando Theo (Clive Owen) sube a un autobús, se escucha un anuncio gubernamental que dice: *Él es mi dentista. Ella es mi sirvienta. Él es un camarero. Ella es mi prima. Ellos son inmigrantes ilegales. Contratarlos, alimentarlos o refugiarlos es un crimen. Proteja Inglaterra. Denuncie a los inmigrantes ilegales.* Este anuncio, el cual se repite otras veces durante la película, hace referencia directa a la propuesta de Sensenbrenner de criminalizar a todo individuo u organización que asista a inmigrantes indocumentados.

Durante la película también se ven diversos letreros que dicen *reporte a todos los ilegales o trabajo para los británicos*; con lo cual el realizador deja muy en claro ese sentimiento discriminatorio y el temor que viven los inmigrantes en Estados Unidos.

Cuarón también hace referencia a otras de las propuestas hechas por Sensenbrenner, cuando éste último le otorga a las agencias policiales locales la autoridad inherente para investigar, identificar, aprehender, arrestar, detener y transferir a custodia federal a todo inmigrante que encuentren en el territorio estadounidense (ILRC, s.f.). Durante toda la película se puede observar la persecución que las autoridades policiales y militares realizan en contra de todos los inmigrantes, enjaulándolos cual animales y transfiriéndolos a campos de concentración donde muchos son tratados violentamente hasta matarlos.

Aunque Cuarón lo lleva al extremo de la violencia, lo cual es aceptado debido al universo diegético de la historia, según el análisis hecho por la ILRC, el otorgarle a las agencias policiales locales este nivel de autoridad sólo aumentaría la inseguridad nacional; ya que los inmigrantes, por temor a ser perseguidos o juzgados por su condición en el país, evitarían la necesidad de reportar algún crimen o actividad sospechosa de la cual sean testigos.

El efecto de este artículo de la ley HR 4437 también se contempla en la coproducción colombiana y estadounidense *Paraíso travel* (Brand, 2008) cuando el personaje protagónico, Marlon (Aldemar Correa), está en la entrada de la pensión donde se hospeda con su novia y, al acercársele dos policías sin ánimos de apresarlos, Marlon se asusta por su condición de indocumentado y huye, eludiendo a ambos policías. Más adelante, Don

Hernán, le dice a Marlon: *los inmigrantes llevamos el miedo y la incertidumbre adentro. Creemos que siempre hay alguien persiguiéndonos.*

Lo mismo sucede en *Babel* (González Iñárritu, 2006), cuando Amelia y Santiago vienen de regreso de México a Estados Unidos con dos niños estadounidenses que están bajo el cuidado de Amelia y, en la caseta de seguridad de la frontera, al los policías ver a dos mexicanos con dos niños estadounidenses, los califican de sospechosos; con lo cual Santiago, ante el temor de ser apresado, acelera y huye hacia el desierto que divide la frontera. Posteriormente, Amelia es detenida y, sin importar los años de servicio laboral en Estados Unidos, de que paga los impuestos y que la familia de los niños no presentó una denuncia; la misma es deportada del país, convenciéndola de que acepte la deportación voluntaria y que no vaya a juicio. Esto último hace referencia a otro artículo de la ley que convierte varios delitos menores en delitos agravados, con lo cual el individuo enfrentaría la peor de las consecuencias inmigratorias.

Según la ILRC, el manejar en estado de ebriedad, la mera presencia en Estados Unidos sin documentación, asistir a un indocumentado a que resida en el país o la participación accesoria en un delito cometido por otro serán considerados delitos agravados. En otras palabras, una persona que haya cometido un delito por omisión o negligencia sufrirá las mismas consecuencias que una persona que cometa un delito doloso. En ambos casos, el individuo puede enfrentar detención y deportación inmediata, descalificación para casi todos los beneficios inmigratorios, deportación permanente de los Estados Unidos sin posibilidad de retornar legalmente y la incapacidad de presentarse ante un juez de inmigración, independientemente del tiempo que tenga de residir en el país o los lazos que lo aten al mismo (ILRC, s.f.).

Como se puede observar, el personaje de Amelia, según lo que ella misma declara ante la autoridad, tenía 16 años de vivir en Estados Unidos, pagaba una renta e hizo una vida en el país; pero aún así, por el hecho de haber cometido un delito culposo, califica para una deportación inmediata, sin posibilidad de ir a juicio.

Por otro lado, la ley Sensenbrenner también determina que cualquier inmigrante legal o ilegal que sea vinculado con alguna pandilla, será deportado e inelegible para cualquier beneficio migratorio. Esto quiere decir que si un fiscal del tribunal supremo estipula que un individuo tiene vínculos con alguna pandilla, sin necesidad de presentar ninguna prueba frente al inmigrante, aquél podrá solicitar su deportación inmediata (ILRC, s.f.). La autoridad dada al fiscal supremo de poder decidir, sin presentación de pruebas, atenta contra la libertad de asociación de los ciudadanos; ya que si el fiscal considera que tres o más personas están asociadas, formal o informalmente, para realizar actos ilícitos, éstos podrán ser procesados como pandillas criminales.

#### **4.3. Bush y el cine.**

Es muy cierto que ambos períodos presidenciales de George W. Bush generaron, en mayor o menor medida, numerosas controversias que dieron lugar a varias producciones cinematográficas. Esto comprueba que las temáticas de las películas no están separadas en su totalidad del contexto político, cultural y social en la cual se desarrollan y producen.

Entre el 2001 y el 2009 se pudo apreciar en todo el mundo diversas producciones hollywoodenses alusivas a George W. Bush y su período presidencial. Desde la historia de su ascenso a la presidencia en *W.* (Stone, 2008) hasta su participación en los hechos del 11

de septiembre de 2001 en el documental *Fahrenheit 9/11* (Moore, 2004), hecho histórico que también dio lugar a películas como *Las torres gemelas (World Trade Center)*, Stone, 2006) y *Vuelo 93 (United 93)*, Greengrass, 2006).

En cuanto a la relación de Bush con Latinoamérica y su propuesta de la ley de inmigración, la cuál más tarde sería reemplazada por la propuesta de Sensenbrenner, también se generó cierto impacto en las ficciones procedentes de Hollywood. Algunos directores como González Iñárritu, Cuarón y Brand expusieron, debido a su procedencia latinoamericana, su crítica a la situación inmigratoria de Estados Unidos; mientras que directores estadounidenses como Richard Linklater realizaron una autocrítica al mismo sistema social del país.

En películas como *Babel*, *Paraíso travel* y *Fast food nation*, se presentan algunos aspectos críticos de la situación que vive un individuo inmigrante en Estados Unidos. Se reafirma, por ejemplo, el peligro, muchas veces mortal, que implica cruzar la frontera de México y Estados Unidos; como también la situación a la que se enfrentan una vez llegan al país.

En *Babel* se vive esta situación a través del personaje de Amelia y los niños Mike y Debbie al quedar abandonados en medio del desierto a merced de la oscuridad de la noche y, posteriormente, de las inclemencias del sol. Tanto en *Fast food nation* como en *Paraíso travel* muestran paso a paso todo el proceso de entrada ilegal de los inmigrantes al territorio estadounidense y los riesgos a los que se someten. Entre otras cosas, ambas películas hacen énfasis en: a) los altos costos monetarios que tienen que pagar aquellos aspirantes al *sueño americano*; b) caminatas diurnas y nocturnas por el desierto, expuestos

a ser atrapados por la policía fronteriza, por criminales pandilleros, o animales; c) la confianza depositada en personas estafadoras para que los transporten a las distintas ciudades estadounidenses o para que los ubiquen en un lugar de trabajo; d) la tolerancia a los trabajos mal pagados y; e) los abusos que tienen que pasar por parte de sus empleadores.

Aparte de los aspectos antes mencionado, también se hace alusión a la calidad de vida que lleva un latinoamericano inmigrante en Estados Unidos. Aquellos que tienen una calidad de vida alta, seguramente son delincuentes, narcotraficantes o contrabandistas; mientras que los que viven una vida digna, tiene una calidad de vida inferior, dedicándose a trabajos como camareros, domésticas, albañiles, entre otros trabajos que implican un salario bajo con respecto a la calidad de vida.

En *Paraíso travel*, el director colombiano Simon Brand inicia la historia con un plano secuencia en cenital que muestra el interior de las distintas habitaciones de la pensión donde se hospedan Reina (Angélica Blandon) y Marlon en Nueva York. En este plano secuencia se muestra a un hombre gordo acostado en la cama mientras su mujer cocina junto a él y sus dos hijos, en la habitación contigua se muestra a un chico escuchando música y hablando por teléfono, en la siguiente se muestra a lo que parece ser una prostituta maquillándose, luego dos chicos drogándose con inyecciones, en la otra habitación aparece una pareja teniendo relaciones sexuales y en la habitación de al lado, un chico que los espía mientras se masturba. Esta secuencia sigue hasta presentar a Marlon y Reina tratando de llamar a Colombia desde un teléfono público que hay en el local. De esta manera, desde el inicio de la historia, se presentan las condiciones paupérrimas en la que

viven estos dos aspirantes al *sueño americano*; pasando por los lugares más inseguros e insalubres con tal de poder vivir en Estados Unidos.

Lo mismo sucede en *Fast food nation*, cuando Raúl, Silvia y Coco llegan a Colorado y viven, junto con el resto de los inmigrantes que llegaron con ellos, en un cuarto de motel.

Al observar los lugares de trabajo donde los personajes de ambas películas ingresan para sobrevivir, se notará que los mismos oscilan dentro de los rubros antes mencionados. Raúl, Silvia y Coco ingresan en una fábrica de carne, en posiciones laborales de alto riesgo, como se expuso anteriormente. Mientras tanto, Marlon, en *Paraíso travel*, ingresa a trabajar como constructor y, posteriormente, como bedel del baño de un restaurante colombiano. Por su parte, su novia Reina, se dedica a la prostitución para poder cuidar de su hijo y de su madre, quien vive como una indigente.

Todas estas películas hablan, de una u otra forma, de un problema social y cultural que data de años antes de la presidencia de George W. Bush, pero que debido a su resonancia en la primera década del siglo XXI, vuelven a ser expuestos como crítica al sistema estadounidense y, tal vez, para alcanzar cierto nivel de reflexión en la comunidad latinoamericana.

## **5. Impacto cultural de Hollywood en la actualidad.**

A lo largo de su historia, Estados Unidos se ha consagrado como uno de los países más poderosos e influyentes del mundo. Mediante su departamento de defensa, conocido como el Pentágono, sus organismos de inteligencia, como la CIA y el FBI y su reconocida



agencia espacial, NASA, han sabido posicionarse como un país líder en todos los rubros. Pero la comunidad internacional se ha olvidado que, tal vez, una de las armas más utilizadas y más eficaces que posee Estados Unidos es Hollywood.

Por medio de su poderosa industria cinematográfica, esta potencia mundial ha logrado modificar, paulatinamente, el pensamiento internacional a su favor, a través de la estandarización de sus producciones, con mensajes cada vez más repetitivos.

Al analizar un corpus de películas hollywoodenses resultará muy fácil establecer algunas conclusiones con respecto a distintos grupos étnicos, sociales y culturales. Como, por ejemplo, que los negros son esclavos o de la servidumbre, como también pandilleros y obscenos; los asiáticos son mafiosos, como también tontos y molestos; los ingleses son chistosos, estúpidos y refinados; los franceses son afeminados; los doctores son personas amables y paternales; los abogados son inescrupulosos y egoístas; las maestras son mujeres frustradas y los maestros son hombres emasculados (Rosten, 1939). Estos y muchos otros estereotipos se pueden encontrar constantemente en el cine de Estados Unidos. Estereotipos que el espectador común, a quien está dirigido este tipo de producciones, acepta como representaciones fidedignas de la realidad.

De acuerdo a Charles Ramírez Berg (2002), cuando un grupo interno tiene poco conocimiento acerca de la historia o cultura de un grupo externo, esto trae como consecuencia dos riesgos. Por un lado, la historia virtual estereotipada del grupo externo puede llegar a reemplazar la historia real y vivida por estos; y por otro lado, las imágenes estereotipadas propagadas por las películas pueden volverse tan familiares, que eventualmente parecen normales y hasta naturales.

Este ha sido el modus operandi de Hollywood desde sus inicios. Su estrecha relación con la política y los gobiernos de turno, así como su liderazgo en la industria, le ha otorgado el poder casi divino de resignificar con características desfavorables a diversos grupos minoritarios; como también de deificar su propia imagen mundial.

América Latina, como se ha expuesto hasta ahora, ha sido y continúa siendo víctima de los estereotipos hollywoodenses, desde el inicio del cine, como una forma de “discurso imperialista... [de Estados Unidos] acerca de quién debe gobernar el hemisferio” (Ramírez Berg, 2002, p.4). De ahí que en la década del 70 y el 80 surgieran tantas películas con temáticas alusivas al territorio latinoamericano y sus pobladores, con representaciones que resultaron perjudiciales para estos últimos, con el propósito de engrandecer la imagen de Estados Unidos y obtener la aprobación de la comunidad internacional para intervenir en los asuntos internos de los países que constituyen el sector de América Latina. Así se pudo observar en películas como *Caracortada*, *Salvador*, *Licencia para matar*, entre otros filmes analizados en capítulos anteriores.

De hecho, con el fin de la Guerra Fría, Estados Unidos perdió la oportunidad de seguir promoviendo su imagen de superioridad frente al que fue su enemigo durante casi cinco décadas: la Unión Soviética. Durante el tiempo que duró esta guerra ideológica, distintas fueron las producciones cinematográficas que abordaron la lucha contra el comunismo. Entre algunas de ellas se encuentra nuevamente el agente 007 en *De Rusia con amor* (*From Russia with love*, Young, 1963), *Juegos de Guerra* (*WarGames*, Badham, 1983) o *La caza al octubre rojo* (*The Hunt for red october*, McTiernan, 1990). Luego volcó su atención hacia Sadam Hussein y dictadores del tercer mundo, para continuar reafirmando su condición de guardianes de la democracia y la libertad en el mundo (Larraín, 1996).

La idea de un ‘nuevo orden mundial’, que el presidente Bush produjo con ocasión de la guerra del Golfo, fue una reafirmación del rol dominante de los Estados Unidos en el mundo, una reafirmación de su creencia en que su visión del mundo tiene una misión que cumplir, no sólo redimir a la humanidad de sus errores, sino también rehacer al mundo según su propia imagen.

(Larraín, 1996, p.119).

La mejor forma de hacer efectiva la misión de Estados Unidos era, precisamente, transmitiendo ese mensaje a través de sus películas con héroes arquetípicos como Superman, James Bond, Rambo, Indiana Jones, por mencionar algunos; pero siempre estableciendo esa diferencia discriminatoria entre ellos y *los otros*.

Así, según cuáles fueran los intereses de Estados Unidos en Latinoamérica, la imagen de los latinoamericanos fue variando en el cine, siempre en detrimento de estos últimos. Existen características generales que atañen a toda la comunidad de América Latina y, luego, diferencian una región de otra, de acuerdo a conocimientos muy vagos y tergiversados que han tomado de su historia.

A pesar de que representantes de la comunidad latina, entre los que se pueden encontrar actores, directores, músicos y hasta delegados de algunos gobiernos, expresaron su descontento con relación a la representación que se hacía de ellos en las películas; Hollywood optó por buscar una mejor estrategia que le permitiera seguir utilizando los estereotipos latinoamericanos y que los mismos fueran aceptados tanto dentro como fuera de los Estados Unidos. Dicha estrategia consistía en incluir el talento latinoamericano dentro de sus producciones.

La audiencia extranjera a menudo responde particularmente bien frente a sus compatriotas cuando estos aparecen en contextos completamente internacionales de la industria de Hollywood. Por lo tanto, cuando los productores de Hollywood cazan

talentos actorales de otras industrias nacionales, no solo debilitan a sus competidores, sino que reclutan el afecto y la lealtad de las masas extranjeras.  
(Vasey, 1992, p.10).

De esta manera, es muy normal que un colombiano sienta empatía por un personaje narcotraficante o drogadicto colombiano, si el mismo es interpretado por John Leguizamo; o que una mujer latinoamericana no se sienta ofendida si Salma Hayek, Penélope Cruz o Jennifer López interpretan a una mucama o prostituta. Mientras que el espectador común anglosajón se divierte con la diversidad ‘exótica’ que ve en pantalla, el espectador común latinoamericano se enorgullece de ver que un compatriota esté ocupando un lugar en pantalla que fácilmente podría ocupar Brad Pitt o Julia Roberts.

Aún cuando muchos realizadores y actores latinoamericanos han intentado marcar una diferencia en sus producciones, a favor de sus orígenes étnicos e, inclusive, habiendo alcanzado posiciones importantes dentro de la industria hollywoodense; esto no los ha eximido de ser simples “artesanos al servicio del cine dominante” (Pâquet, s.f.), contribuyendo, en cierta forma, a seguir proliferando la imagen estereotipada que Hollywood originó desde hace muchos años.

Si se observa una película dirigida por Robert Rodríguez, a pesar de sus raíces latinoamericanas, se podrán encontrar los mismos clichés en la construcción del individuo y el espacio latinoamericano, que en una película de Oliver Stone o de John McTiernan. Aún cuando los roles protagónicos son dados a Antonio Banderas, Salma Hayek o Danny Trejo; sus interpretaciones no contribuyen a modificar la imagen negativa implantada en el público.

Actualmente, Hollywood ha optado por involucrar a la comunidad latinoamericana dentro de sus producciones cinematográficas en mayor medida que en el pasado. Esto, tal vez, se deba a la influencia que los latinoamericanos han generado como el grupo minoritario más grande de Estados Unidos, lo cual Hollywood no podría obviar como un factor comercial de gran importancia. No en vano le dieron el Oscar de la Academia a Javier Bardem como mejor actor de reparto en el 2008, a Penélope Cruz como mejor actriz de reparto en el 2009 y a Juan José Campanella como mejor película extranjera en el 2010.; sin contar que, en la última década, distintos directores, guionistas, músicos y actores latinoamericanos han obtenido varias nominaciones a los premios más destacados de la industria cinematográfica hollywoodense.

Lastimosamente, la inclusión de los talentos latinoamericanos en Hollywood y su reconocimiento en las premiaciones es la manera de Hollywood de maquillar el daño cultural e ideológico que ocasionan en América Latina y en el mundo a través de sus películas. De cualquier forma, las “ideologías de la superioridad de los blancos y la subordinación de los que no lo son siguen teniendo una poderosa influencia, aún cuando el elenco, el diseño de producción y otros componentes manifestados en las películas promuevan una estética multicultural” (Beltrán, 2005, p.15).

A continuación se enumerarán los estereotipos observados dentro de las películas producidas entre el año 2001 y 2009, época del auge latinoamericano en Estados Unidos, para comprobar si existe alguna variación en su construcción con respecto a la década del 80.

Más adelante se realizará un breve vistazo a la reacción de América Latina frente a la denigración de su imagen en las películas hollywoodenses y el impacto que la comercialización de este mensaje ideológico ha causado en su cultura y en el imaginario social mundial.

### **5.1. El estigma latinoamericano.**

Para poder hablar de la forma de construcción del latinoamericano en las películas de Hollywood, es preciso establecer algunas consideraciones con respecto al uso del término *estereotipo*. El mismo supone una generalización, casi siempre utilizada de manera negativa, cuya función clave es la de reconocer, diferenciar y devaluar. En otras palabras, se refiere a la categorización que un grupo interno hace de un grupo externo. A esta categorización se le suma el etnocentrismo, que no es más que la visión de las cosas desde la perspectiva de un grupo que se piensa el centro de todo y que, bajo su propia referencia, clasifica al resto. Luego, entra en juego el prejuicio o la manera en que dicho grupo etnocéntrico juzga al resto como innatamente inferiores de acuerdo a las diferencias existentes entre ambos. En resumidas cuentas, el estereotipo es igual a una categorización hecha en base a prejuicios establecidos a raíz de diferencias etnocentristas (Ramírez Berg, 2002.).

La sociedad está plagada de estereotipos impuestos por la familia, la iglesia, la escuela y demás grupos sociales. “La conducta de los miembros de toda sociedad y las formas de los objetos que utilizan son en gran parte estereotipados y constituyen las pautas culturales... La personalidad... se modela por su contacto con los mencionados estereotipos” (Yampey, 1982, p.19). ¿Cuántas veces no le ha dicho un padre a su hijo que

los hombres no lloran? Las madres que les repiten a sus hijas, continuamente, que las jovencitas decentes llegan vírgenes al matrimonio o el énfasis que la Iglesia Católica hace al afirmar que Dios sólo aprueba la unión amorosa entre hombre y mujer. Todos estos ejemplos son ideas implantadas en los individuos, cuya constante repetición modifica la personalidad y genera una automática categorización que, aunque provenga de los padres, de los maestros o de los dirigentes de la iglesia; siguen siendo ideologías que no necesariamente son correctas; ya que, en cierta forma, afectan al otro creando represiones, frustraciones y miedos a contrariar el imaginario social.

Cada país o región tiene distintas reglas. Lo que en un lugar es mal visto, en otro puede ser considerado como parte de la cultura; por lo que cada cual se rige según las reglas a las que está sometido y las acepta hasta cierto punto. Pero cuando un solo país estandariza las reglas y las reexpone como una representación universal, el daño es aún mayor para el grupo externo representado.

El espectador común, en cualquier lugar del mundo, acepta los modelos estereotipados de las películas como si estuvieran observando la realidad y los incorporan en la sociedad, transmitiéndolos en una cadena infinita. De ahí que una mujer extranjera, como se mencionó anteriormente, tenga temor de caminar por Bogotá, luego de haber visto la situación de dicha ciudad a través de Brad Pitt y Angelina Jolie en *Sr. & Sra. Smith (Mr. & Mrs. Smith*, Liman, 2005) o que los estadounidenses lleguen a cualquier país de Latinoamérica en sandalias y bermudas pensando que llegan a una selva o directamente al mar.

“El filme es capaz de reproducir lo que en líneas generales cabe considerar una representación simple; en rigor de verdad, ver como si lo hiciéramos

con nuestros propios ojos... Pero lo que importa es la amplitud con que se ha valorado el cine como forma aceptada de reproducción.”  
(Williams, 1997, p.143).

¿Cuáles son los estereotipos más comunes con que se representa a América Latina? Del corpus seleccionado de películas, es impresionante ver cómo se repiten una y otra vez las mismas características, de una película a otra, en lo que parece un afán de Hollywood de convencer al mundo y a los mismos latinoamericanos de su nivel de inferioridad frente a Estados Unidos.

#### 5.1.1. **Crimen, narcotráfico y corrupción.**

En junio de 1999, Tobin Armstrong, un oficial del condado de Kenedy en Texas, dio sus declaraciones acerca de las consecuencias de la presencia de los inmigrantes en esta región. De acuerdo a lo que dijo el oficial, desde 1993, la inmigración ilegal había aumentado y, con ello, también aumentó la destrucción a la propiedad, los robos de auto, asesinatos, accidentes de autos y trenes, tráfico de drogas, entre otras cosas (Becker, 2005). Así como lo expresó este oficial de Texas en sus declaraciones, también lo expresó Ethan y Joel Coen en su película *Sin lugar para los débiles* (*No country for old men*, 2007.), la cual fue ambientada en Rio Grande, Texas; el segundo estado con mayor presencia latinoamericana en los Estados Unidos (U.S. Census Bureau). En esta película, Bardem atemoriza a los espectadores con una de sus más impresionantes interpretaciones, que de hecho, fue la que le valió el premio de la Academia en el 2008, como mejor actor de reparto. Sin embargo, aunque su interpretación y la película, en general, son profundamente admirables, la misma no deja de hacer referencia a un asesino psicópata



que, por su notable acento, alude a la comunidad latina y sus lazos con el crimen, las drogas y la violencia.

Al igual que en *Sin lugar para los débiles*, existen otras películas que si bien no son todas ambientadas en el espacio estadounidense, las mismas se encargan de caracterizar al latinoamericano como una amenaza social y cultural dentro de su territorio; a parte de que reafirman la supuesta inseguridad que implica vivir en estos países del tercer mundo.

Los códigos gráficos del inicio de la película *Hombre en llamas* (*Man on fire*, Scott, 2004) son un ejemplo del énfasis que hacen las películas con respecto a la inseguridad y el peligro que, según los productores hollywoodenses, se vive en América Latina. Dichos códigos gráficos afirman que *Cada 60 minutos hay un secuestro en Latinoamérica* y que el *70% de las víctimas no sobrevive*. Inmediatamente después que aparece esta información, se muestran escenas de un secuestro que se lleva a cabo a plena luz del día, en lo que parece ser una plaza concurrida en el Distrito Federal de México. El secuestro se lleva a cabo con éxito y, posteriormente, a través de un resumen de montaje, muestran el modus operandi de estos secuestradores y las vicisitudes que atraviesa la familia del secuestrado para recuperarlo con vida. Aunque esta película es ambientada en México, no dejan de hacer referencias y comparaciones con los secuestros políticos en Colombia, extendiendo la sensación de inseguridad a otros países de Latinoamérica.

En la película *Día de entrenamiento* (*Training Day*, Fuqua, 2001), el latinoamericano representa una plaga criminal de la ciudad de Los Angeles; a pesar de que en la historia también se hacen referencias a otros grupos minoritarios como los rusos, los negros y los chinos. En una escena en que el detective Alonzo (Denzel Washington) y el aspirante a

detective, Jake (Ethan Hawke), recorren la ciudad en el auto, Alonzo le pregunta a Jake *How's your español?* a lo que Jake responde *más o menos*. Seguidamente, se intercalan imágenes de unos policías arrestando a lo que parecen ser pandilleros o narcotraficantes ‘latinos’ en la avenida por donde van manejando los dos personajes. Estas imágenes se complementan cuando Alonzo le recomienda a Jake aprender español o, de lo contrario, puede acabar muerto, ya que los latinos pueden planear cosas en su contra a sus espaldas.

Una escena similar se repite en la película *Daño colateral* (*Collateral Damage*, Davis, 2002) cuando Gordy Brewer (Arnold Schwarzenegger) llega a Santa Cruz de Mompós, Colombia y observa cómo la policía baja a un criminal, violentamente, de una patrulla para ingresarlo a la prisión. En ese mismo momento se le acerca un vendedor clandestino que intenta convencerlo de que le compre relojes, que se entiende que son robados, por la forma cautelosa en que éste aborda a Brewer. El vendedor de relojes es quien alerta a la policía de la presencia de Brewer en la ciudad, debido a una orden de captura que hay en su nombre, porque se sospecha que viene a buscar venganza por el asesinato de su esposa e hijo en manos de colombianos guerrilleros, cuando intentaron explotar la embajada de Colombia en Estados Unidos.

En *La mexicana* (*The mexican*, Verbinski, 2001), Jerry (Brad Pitt) ingresa a un bar de mala muerte llamado *El Álamo* para buscar a Beck (David Krumholtz). Cuando entra al bar, Jerry nota el aspecto criminal de todos los que están dentro. De hecho, el cantinero lo recibe con la frase *You are in the wrong place, America* (Estás en el lugar equivocado, América) y, posteriormente, le aclara que ese bar es solamente frecuentado por campesinos y bandidos.

Durante toda la historia, Jerry es objeto de intimidaciones, engaños y robos por parte de los mexicanos. Por ejemplo, se muestra una escena en la cual Jerry se distrae por unos minutos para hablar por un teléfono público y, en ese momento, un hombre ingresa a su auto y se lo roba, dejando a Jerry a pie en un pueblo peligroso, desconocido y sin el revolver que constituye el motivo del conflicto. En otras palabras, en lenguaje cinematográfico, los latinoamericanos y sus fechorías constituyen las barreras y complicaciones que se le presentan a Jerry para alcanzar su objetivo.

En la ya citada coproducción entre Estados Unidos y Colombia, *Paraíso travel* (Brand, 2008), los personajes principales no son precisamente criminales, pero sí son proyectados como personas capaces de lo que sea, con tal de hacer realidad su *sueño americano*. En una escena, Reina le roba dinero a su tía para poder irse con su novio Marlon a Nueva York, a pesar de que éste último trató de convencerla de que no lo hiciera. En otra escena, muestran a Marlon robando ropa dentro de una tienda de la ciudad, junto con su compañero de cuarto, Roger (John Leguizamo), ya que no tenían suficiente dinero para comprarla.

En *Cuatro vidas y un destino* (*The air I breathe*, Lee, 2007), aunque con un rol principal, Andy García interpreta a Fingers, un despiadado mafioso del mundo de las apuestas que es reconocido por su especialidad de cortarle los dedos a quien le robe dinero.

A parte de estos ejemplos, uno de los aspectos criminales que más se adjudican a los latinoamericanos tiene que ver con el narcotráfico. Así se pudo apreciar en las películas de los 80 y se continúa observando en la actualidad.

En películas como *Daño colateral*, *Triple X* (xXx, Cohen, 2002) y *Miami vice* (Mann, 2006) hacen alusión a distintos laboratorios modernos y extensos campos de cultivos de cocaína, en los que muestran no sólo a hombres, sino también, a mujeres y niños trabajando.

Estas películas también remarcan la participación de Colombia en el narcotráfico. En *Miami vice*, una de las misiones encubiertas que tienen Sonny (Colin Farrell) y Rico (Jamie Foxx) es la de transportar 1000 kilos de cocaína de Colombia a Nueva York. En otra escena, dos capos del narcotráfico en Miami hablan de cocaína pura, 90% colombiana. Por otro lado, tanto en *Daño colateral* como en *Triple X*, los laboratorios y cultivos están localizados en Colombia. Y en *El señor de la guerra* (*Lord of war*, Niccol, 2005), Yuri Orlov (Nicolas Cage) le vende armas a un narcotraficante y guerrillero colombiano.

No se puede obviar la secuencia inicial de *Profesión de riesgo* (*Blow*, Demme, 2001), en la que, al igual que en las películas anteriormente mencionadas, muestran un campo donde hombres, mujeres y niños cultivan la planta con la cual se produce la cocaína y todo el proceso hasta su exportación. Luego se ve a George Jung (Johnny Depp), en cuya vida se basa la película, inhalando cocaína y afirmando que la misma es 100% colombiana. Cabe destacar que en esta película se hace referencia directa a Pablo Escobar (Cliff Curtis), por lo que la historia gira alrededor de Colombia y el Cartel de Medellín.

Aunque el cliché del tráfico de drogas siempre se le atribuye a Colombia, algunas películas también relacionan otros países de América Latina con el mundo del narcotráfico. Tal es el caso de la película *El sastre de Panamá* (*The tailor of Panama*, Boorman, 2001), en la cual el espía Andrew Osnard (Pierce Brosnan) es enviado a Panamá como castigo,

luego de haber fracasado en su misión en Madrid, para que investigue asuntos relacionados con el canal. Durante la escena inicial, su jefe le advierte que debe tener cuidado durante su estadía en dicho país, ya que hay una peligrosa red de lavado de dinero, tráfico de drogas y corrupción. De hecho, se refieren a los edificios de uno de los barrios más exclusivos de la ciudad como *las torres de cocaína* y a los 85 bancos de la ciudad los llaman *lavanderías*.

Durante una escena de *Básico y letal* (*Basic*, McTiernan, 2003), película que fue ambientada y parcialmente filmada en Panamá, Styles (Tim Daly) interroga a Dunbar (Brian Van Holt) acerca de la procedencia de la droga por la cual, supuestamente, asesinaron a West (Samuel L. Jackson). Dunbar responde: *esto es Panamá... Arroje una piedra en cualquier dirección, le pegará a tres carteles*.

En otras películas, tales como *Daño colateral*, se refieren a Panamá como la puerta trasera de Colombia y en *Miami vice* mencionan la provincia de Colón, Panamá, como un lugar por el cual se puede transportar ocho toneladas de cocaína.

México también es vinculado al narcotráfico en *Training Day*, cuando el detective Alonzo detiene a un grupo de chicos estadounidenses y les decomisa un paquete de drogas, advirtiéndoles que es *basura mexicana*. En la misma película, uno de los informantes de Alonzo es un chico que se dedica a la venta de drogas, conocido como Neto, pero a quien Alonzo apoda *salvatrucha*, acentuando su procedencia de alguna región centroamericana.

Otra característica muy común en la construcción del personaje y el espacio latinoamericano es el énfasis que se hace en la corrupción de sus gobiernos y autoridades policiales.

En películas como *Hombre en llamas*, *La mexicana*, *El testigo* (*I witness*, Herrington, 2003) y *Quantum of solace* (Forster, 2008) se hacen continuas referencias al nivel de corrupción de la policía mexicana (en las tres primeras películas) y la policía boliviana (en la última película de James Bond); así como su relación con el mundo del crimen.

En *El testigo* se percibe la violencia policial cuando ésta arremete en contra de civiles y periodistas que protestan frente a una fábrica. Su violencia llega hasta el punto de que, inclusive, agreden a James Rhodes (Jeff Daniels); un defensor de los derechos humanos que va a Tijuana a cerciorarse que las elecciones del sindicato de la fábrica se lleven a cabo sin ningún tipo de trampas ni intimidaciones a sus empleados. En una escena, Rhodes expresa su convencimiento del nivel de corrupción de la policía mexicana, cuando le pide a Emily Thompson (Portia De Rossi) que le muestre un par de dólares a la policía, para que no interfieran en ciertos asuntos.

Con relación a las referencias de corrupción de los altos mandos gubernamentales de los países latinoamericanos, en *El sastrero de Panamá* comparan la captura del dictador panameño, Manuel Antonio Noriega, como si se tratara de la captura de *Alí Babá*; pero dejando a los *40 ladrones impunes*; refiriéndose a las supuestas 30 familias gobernantes del país, constituidas por abogados y banqueros. Según el personaje Mickie (Brendan Gleeson), éstas fueron las mismas familias que mantuvieron a Noriega en el poder y hoy en día gozan de posiciones privilegiadas en el gobierno y riqueza, gracias a aquellos años de dictadura.

En *Quantum of solace*, James Bond (Daniel Craig) y la chica Bond, Camille (Olga Kurylenko), se enfrentan al General Medrano (Joaquín Cosío); un dictador que mantiene

negocios con un criminal para recuperar el poder en Bolivia. En una escena, el agente de la CIA, Felix Leiter (Jeffrey Wright), afirma que los gobiernos cambian una vez por semana en Bolivia y que Medrano no será más sucio que el próximo.

### **5.1.2. Religión, superstición y esoterismo.**

Paradójicamente, además de ser caracterizados como criminales, los latinoamericanos también son representados como personas arraigadas a la religión, a lo espiritual y lo esotérico. El contexto en el cual aparecen estas representaciones no enfatiza de manera positiva la cercanía de los latinoamericanos con el mundo espiritual y de la fe, sino que sugiere la falta de raciocinio científico, la ignorancia, el estancamiento evolutivo y el pensamiento ‘tercermundista’ que hace a toda la comunidad latinoamericana inferior al resto de la población mundial.

Los planos de situación utilizados en películas como *Babel* (González Iñárritu, 2006) y *Al límite del terror* (*Borderland*, Berman, 2007) muestran lugares donde venden souvenirs con la imagen de la Virgen, crucifijos, entre otras imágenes divinas; cuando se hace alusión a cualquier lugar de México. En una escena de *The matador* (Shepard, 2005), Julian (Pierce Brosnan) coquetea con unas colegialas en una plaza de la ciudad de México, con la intención de tener relaciones sexuales con alguna de ellas. Al ver que las chicas le sonríen, pero al final se retiran, Julian le comenta a su jefe que odia *estos países católicos... [las chicas] se ruborizan, pero no hay sexo.*

Es muy común que ciertas películas representen a sus personajes con altares dedicados a algún santo, virgen o imagen divina como búsqueda de protección, ayuda o simple orientación espiritual.

En *Día de entrenamiento*, la esposa de Jake, Lisa, interpretada por la puertorriqueña Charlotte Ayanna, está sentada en una silla amamantando a su recién nacida hija. Mediante un plano detalle del nochero que está a su lado derecho, se puede observar dos portarretratos: en uno se encuentra la foto de bodas de la pareja y, en el otro, una foto de su esposo en su uniforme de policía. Esta última foto tiene un rosario encima y, frente a ambas fotos, hay unas velas encendidas con imágenes de la virgen y un santo. Estos objetos religiosos no son sólo parte del decorado, sino que constituyen elementos que definen la personalidad de Lisa. Esto es evidente, ya que el director elige mostrarlos en detalle, luego que Lisa dirige la mirada hacia el pequeño altar de su nochero como agradecimiento por la bendición de su nueva familia.

Durante una secuencia de *Hombre en llamas*, cuando Creasy descubre que el padre de Pita está involucrado en su secuestro, por dinero, aquél lo visita para interrogarlo. Creasy llega a la casa y, mientras su esposa Lisa (Radha Mitchell) está columpiándose en el patio de la casa, Samuel está sentado en el living, frente a un altar inmenso con velas, una estatua de la virgen y un crucifijo. Es frente a este altar que Samuel le confiesa a su esposa la verdad. Luego que ésta le ordena a Creasy que mate a su esposo, Samuel se queda de pie, frente al altar, en súplica del perdón de la Virgen, cuyo rostro es mostrado en detalle, al momento que Creasy le entrega una bala y una pistola a Samuel para que él mismo se quite la vida.



Tal como sucede en *Día de entrenamiento*, en donde muestran a un estadounidense casado con una latinoamericana, en *Hombre en llamas* muestran la misma unión interracial y, en ambos casos, las devociones religiosas son adjudicadas, enfáticamente, a los latinoamericanos.

Muchas otras películas de la década han presentado las mismas características religiosas atribuidas a los latinoamericanos. Jerry, en *La mexicana*, alquila un auto cuando llega a México y pide que le den uno que sea un poco más “mexicano”. El agente de renta le ofrece un Chevrolet El Camino, el cual en su interior tenía un rosario colgado del retrovisor y la estatuilla de una virgen en el tablero. Inclusive, la estación de policía mexicana, en la película *Al límite del terror*, también tiene un pequeño altar en su interior, con una estatuilla de la virgen, un cuadro de Jesús y velas. Ed (Brian Presley) le muestra a su amigo Henry (Jake Muxworthy) el altar, en forma de burla, a lo que éste responde *bienvenido al tercer mundo*.

En esta última película también muestran tiendas esotéricas y hacen referencia a cultos y sectas. De hecho, los asesinatos cometidos en la historia eran parte de un ritual sectario, lo cual constituye una característica de tipo involutiva, haciendo lucir al latinoamericano como un ser bárbaro.

### 5.1.3. **Fiesta, diversión y ocio.**

Otra de las características más utilizadas al representar el espacio latinoamericano es su espíritu festivo y su aparente exceso de ociosidad. A pesar de que en todas las culturas existen festividades nacionales, gustos particulares por el entretenimiento y que

los domingos es el día universal para despejar la mente de los problemas cotidianos; para Hollywood, la festividad y el ocio es un código mandatario a la hora de construir el espacio y el individuo latinoamericano.

¿Por qué es importante resaltar esta característica? La razón es, tal vez, porque al visionar una película en donde se haga referencia a América Latina o sus habitantes, proporcionalmente, se reafirma más sus momentos de dispersión, que sus momentos de trabajo, responsabilidades y seriedad.

Este tipo de representación proyecta a Latinoamérica como una región meramente turística y, a sus habitantes, como personas irresponsables y sin ningún tipo de ambiciones ni visiones de prosperidad.

En su libro *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Jorge Larraín Ibáñez (1996) expresa el pensamiento del economista Jean Babtiste Say, acerca de los latinoamericanos, cuando dijo que “eran más bien pasivos y resignados, tenían una marcada preferencia por el ocio y eran incapaces de toda reflexión racional y actividad científica”; y cita también a John Stuart Mill cuando se refirió a Latinoamérica como sociedades atrasadas que “tenían un muy débil ‘deseo efectivo’ de acumular, de trabajar fuerte y de ahorrar” (p.62).

Si bien ambos filósofos y economistas expresaron estas ideas durante el siglo XIX, este pensamiento no parece haber evolucionado a través del tiempo. Hollywood se arraigó a esta ideología y decidió propagarla, a través del entretenimiento, como una extensión de lo que en ese entonces representaba una diferencia cultural abismal entre países

desarrollados del primer mundo y regiones de evidente inferioridad debido a su recién surgimiento como nación.

Cuando el Canal de Panamá pasó a manos panameñas, al mediodía del 31 de diciembre de 1999, Estados Unidos no tenía fe de que los panameños mantuvieran la misma calidad de administración que ellos habían mantenido desde su inauguración el 15 de agosto de 1914. De hecho, parte de la población panameña dudaba de su propia capacidad, haciendo bromas de que el Canal de Panamá se convertiría en la piscina más grande del mundo. ¿Por qué se había generado este pensamiento? Por un lado, porque este tipo de obras, históricamente, siempre han sido administradas por países desarrollados y de gran influencia mundial. ¿Quién le tendría fe a un país con apenas 3 millones de habitantes? Y, por otro lado, los latinoamericanos siempre fueron proyectados como personas holgazanas y tontas; con lo cual, hasta ellos mismo dudan de su capacidad.

¿Cómo refuerza Hollywood esta falsa ideología? Fácilmente se puede identificar en la película *El sastre de Panamá*, cuando Ramón (Jon Polito) le dice a Harry (Geoffrey Rush) que considere en vender su granja. En esta escena, Harry se niega a venderla, ya que la considera una mina de oro y que su muy dedicado empleado, Angelo, la está revitalizando. Justo cuando Harry da estas características de su empleado, se ve en pantalla a Angelo acostado en una hamaca, abanicándose con un sombrero de paja y a su ayudante bebiendo un licor nacional de Panamá. En otra escena, Andrew viaja en auto junto a Harry y su amigo Mickie. Mientras transitan las calles de la ciudad, se muestran imágenes de las mismas, en donde se puede observar a un hombre tocando los tambores, otro hombre al lado bebiendo y bailando, una pareja discutiendo a empujones en una escalera, gente conversando mientras beben, entre otras actividades no productivas. Escenas similares se

repite en la película *Básico y letal* (*Basic*, McTiernan, 2003), al mostrar las calles de Panamá.

Ambas películas hacen alusión a los carnavales que se realizan en Panamá; festividad muy famosa por sus cuatro días de fiesta a nivel nacional, alrededor de los meses de febrero o marzo. Sin embargo, en *Básico y letal*, se identifica el tiempo diegético de la historia en noviembre, y aún así hacen alusión a los carnavales para justificar la fiesta, el baile y la embriaguez de los individuos latinoamericanos.

En películas como *Otro día para morir* (*Die another day*, Tamahori, 2002) y *Miami Vice*, cuando representan la región de Cuba, eligen mostrar gente bailando y cantando en las calles, discotecas en donde se ven bailes latinos sensuales y, por su puesto, gente ingiriendo bebidas alcohólicas.

*Babel*, *La mexicana* y *Vidas al límite* son todas películas en las que se representa la región mexicana. En las tres películas se muestran momentos de festejos: una boda, una fiesta al aire libre y un festejo pueblerino. Todas caracterizan a los mexicanos como borrachos, impertinentes y volátiles.

El problema con estas representaciones no es sólo que Hollywood se tome las atribuciones que antes eran propias de Mill, Hume, Hegel, entre otros; sino que el espectador mundial haya también suplantado lo que antes era propio de un intelectual por la superficialidad repetitiva de los medios masivos, sustituyendo...

...las ideas por las imágenes, [con lo cual] los productos literarios y artísticos pasan a ser promovidos, y aceptados o rechazados, por las técnicas publicitarias y los reflejos condicionados en un público que carece de defensas intelectuales y sensibles para detectar los contrabandos y las extorsiones de que es víctima.  
(Vargas Llosa, 2008)

#### **5.1.4. Sexualidad, lujuria y erotismo.**

La imagen de los latinoamericanos, desde la aparición del italiano Rodolfo Valentino y el español Antonio Moreno en el cine mudo estadounidense, fue a menudo representada bajo el cliché de *latin lover*. Desde entonces, América Latina se ha convertido en un tipo de Sodoma y Gomorra, donde la piel morena, el clima húmedo y el sudor de sus cuerpos se han convertido en la fórmula perfecta para caracterizar una región de gran erotismo y lujuria.

Tres chicos estadounidenses que se aventuran en un viaje a México, en *Al límite del terror*, no pueden culminar su viaje sin visitar un prostíbulo latinoamericano. Mostrar casas de citas o burdeles es muy común en películas donde se representa el espacio latinoamericano. Tanto en *Básico y letal* como en *El sastre de Panamá* muestran varios burdeles y zonas rojas donde se hace reconocible el bajo mundo de las prostitutas y travestis. Inclusive, en *Paraíso travel*, cuya historia se desarrolla en la ciudad de Nueva York, cuando Marlon y Roger visitan un prostíbulo, las bailarinas resultan ser latinoamericanas.

En *The matador*, Julian visita un antro de diversidad sexual, en la ciudad de México, donde muestran actos de sadomasoquismo, parejas homosexuales y

heterosexuales teniendo relaciones. Las mismas inclinaciones sadomasoquistas las tiene Roger, en *Paraíso travel*, quien se dedica a tomar fotos eróticas.

Esta representación de la promiscuidad sexual de los latinoamericanos es la que, precisamente, proyecta una región ignorante y poco conciente con relación a las enfermedades de transmisión sexual, sobrepoblación por las altas tasas de natalidad, embarazos de menores de edad, entre otros problemas sociales que no necesariamente padecen todos los países de América Latina, pero que a través de Hollywood se generalizan para toda la región que la integra.

#### **5.1.5. Barbarie y salvajismo.**

Al igual que los griegos representaron al extranjero como personas bárbaras, incivilizadas y lejos de todo razonamiento, a través de las iconografías del Partenón; Estados Unidos utiliza las películas para engrandecer su imagen, exponiendo al latinoamericano como un ser salvaje e irracional.

En *Babel* muestran a Santiago matando una gallina frente a varios niños, entre los que se encuentran Mike y Debbie. Mientras que los niños de nacionalidad mexicana celebran la matanza de la gallina, la cámara muestra el rostro de Mike, quien mira con repulsión el proceso.

Tanto en *La mexicana* como en *Babel*, muestran a hombres, en estado de ebriedad, disparando al aire en los momentos de celebración. La forma en que eligen mostrar el nivel de barbarismo en estas películas es enfatizando el desaprovecho de estas acciones por parte

de los personajes que representan a Estados Unidos. En *La mexicana*, ante los disparos, Jerry corre desesperado y aterrorizado de morir por una bala perdida. En *Babel*, por cada disparo que hace Santiago con su pistola, Mike y Debbie brincan del susto.

El salvajismo del latinoamericano es representado a través de asesinatos a machetazos en *Al límite del terror*, torturas sanguinarias en *Daño Colateral*, hasta alusiones a las torturas que realizó el General Manuel Antonio Noriega durante su dictadura en Panamá, en la película *El sastre de Panamá*, cuando muestran la cara desfigurada de Marta (Leonor Varela), quien era la asistente de Harry. En esta misma película, el jefe de Andrew le comenta que teme irse sólo, en un taxi, de noche y sin un arma; ya que según él *la vida [en Panamá] no vale nada*.

#### 5.1.6. **La mujer: prostitución, sumisión y servidumbre.**

Al igual que el *latin lover*, la mujer latinoamericana también es representada en las películas hollywoodenses de manera provocativa y sensual. Todos recuerdan la sensualidad de la italiana Sophia Loren y el erotismo de la brasileña Sonia Braga; mujeres que en su momento representaron un *sex symbol* y el principal atractivo para capturar la atención del público masculino. Actualmente, la representación de la mujer latinoamericana no ha variado. Dicha sensualidad se puede apreciar en actrices como la mexicana Salma Hayek, la descendiente cubana, Eva Méndes, la puertorriqueña Roselyn Sánchez, la colombiana Sofía Vergara, entre muchas otras.

¿De qué manera se transmite este sensualismo femenino? En películas tales como *Otro día para morir*, *Vidas al límite*, *Hombre en llamas*, *El sastre de Panamá*, *Babel* y

*Paraíso travel* representan a la mujer latina como prostituta. Esta característica se ha convertido en un código para que el espectador identifique rápidamente que se trata de un país latinoamericano.

En algunos casos, la ofensa hacia la mujer se acentúa, como sucede en la película *La mexicana*, cuando Jerry es enviado a México para recuperar el revolver y le dicen que puede conseguir todas las prostitutas de diez dólares que quiera. Estos diálogos generalizan a la mujer latina como una mujer fácil y promiscua. Por ejemplo, en *Paraíso travel*, tanto Reina como su madre, Raquel (Margarita Rosa de Francisco), se dedican a la prostitución para sobrevivir en la ciudad de Nueva York. El personaje de *la caleña*, quien viajó con Reina y Marlon en su travesía hacia Estados Unidos, se dedica al baile erótico en un bar de la misma ciudad. En *Fast food nation*, tanto Sylvia como Coco tienen relaciones sexuales con su jefe de la fábrica de carnes Uni-Globo, para poder ascender a una mejor posición laboral.

Estas películas también remarcan la cultura machista en las sociedades latinoamericanas, caracterizando a la mujer como personas sumisas y co-dependientes de la figura masculina. Esta caracterización se aprecia sutilmente en *Vidas al límite*, en la cual Sylvia (Eva Longoria) y Letty (Samantha Esteban) tienen tatuado (la primera en el glúteo y la segunda en el cuello) el nombre de sus novios; lo cual constituye un tipo de sello de propiedad o pertenencia de la mujer al hombre.

Otra representación muy común de la mujer latinoamericana también tiene que ver con su actividad laboral. Si no es prostituta, entonces es miembro de la servidumbre. Esta caracterización se puede apreciar en películas como *Fast food nation*, en donde Sylvia



empieza trabajando como mucama en un hotel; en *Babel* se puede apreciar a través del personaje de Amelia, quien trabaja como niñera y empleada doméstica de los personajes interpretados por Brad Pitt y Cate Blanchett, o en *Vidas cruzadas* (*Crash*, Haggis, 2004), en donde una de las historias trata de una doméstica que es víctima del maltrato y discriminación de su empleadora.

Con relación a la visión de la mujer latinoamericana en Hollywood, Salma Hayek dio a conocer su propia experiencia al comentar en el programa *Inside the actor studio*, conducido por James Lipton, que...

cada vez que había un papel para una mujer que tuviera algún tipo de educación o inteligente o con algún tipo de responsabilidad social, como un buen trabajo, [los productores decían] ‘Ella es mexicana. Nadie se lo va a creer con ese acento. (*Inside the actor Studio*, Siess y Steiner [Productores], temporada 11, episodio 9).

## 5.2. **Construcción del relato.**

Tal como se mencionó en capítulos anteriores, al visionar una película, el espectador no debe solamente enfocarse en las acciones o diálogos que pronuncian sus estrellas favoritas. La construcción del espacio, el vestuario, la música diegética y extradiegética, el sonido ambiente, el montaje, la iluminación y todos los demás elementos que componen una película se complementan para reforzar una idea. Muchas veces, son estos códigos filmicos los que dicen más que las acciones a las que automáticamente se dirige la atención del público cuando se introduce en la historia.

De esta manera, la representación de los latinoamericanos no sólo se caracteriza a través de personajes criminales, gobiernos corruptos, inescrupulosos narcotraficantes,

ignorantes supersticiosos, mujeres prostitutas, individuos sin oficio y sin educación; sino también a través del espacio donde habita, su forma de vestir y la manera en que Hollywood tergiversa su identidad cultural.

### 5.2.1. **Espacio y ambientación.**

La ineptitud y la falta de recursos de la policía mexicana es representada, de forma disfrazada para el ojo del espectador común, en *Al límite del terror*, cuando muestran animales dentro de la jefatura de policía en la frontera. Sin dejar de prestar atención al hecho de que el recinto está en pésimas condiciones: paredes rayadas, poca iluminación, sucio y con espacios reducidos. El presentar una jefatura de policía donde el mayor de los problemas es un hombre con dos cabras haciendo una denuncia, constituye una forma más de exponer la inferioridad de la región, comparándose con los niveles de entrenamiento y preparación de la policía estadounidense, los cuales ya todos conocen a través del cine y la televisión.

Cuando representan a Colombia en la película *Daño colateral*, muestran a Brewer viajando en un autobús con varios colombianos, a quienes se les muestra con toda clase de animales; tal como se mostró en la película *Tras la esmeralda perdida (Romancing the stone*, Zemeckis, 1984), cuando Joan (Kathleen Turner) viaja a Colombia y toma un autobús hacia Cartagena para rescatar a su hermana.

En *La mexicana*, Jerry viaja en su auto alquilado para llegar a un pueblo donde se encontrará con Beck, el hombre que le entregará el revolver. En su viaje por la carretera, Jerry se topa con burros caminando por las orillas del camino, vacas muertas que han sido

atropelladas, un hombre que vende hielo en una carreta que es arrastrada por una mula y casas de barro cuya dueña tiene cabras y gallinas en el patio delantero.

En Tijuana, en el hotel donde se hospeda el defensor de los derechos humanos, James Rhodes, en la película *El testigo*, el agua del lavabo sale de color chocolate, indicando las precarias condiciones del pueblo. Jane (Angelina Jolie) y John (Brad Pitt) Smith se hospedan, también, en un antiguo hotel con pintura rasgada y paredes sucias, mientras visitan la ciudad de Bogotá en *Sr. y Sra. Smith*. Las mismas características hoteleras se repiten en la habitación donde Jerry y Samantha (Julia Roberts) se hospedan en *La mexicana*.

Es muy común, cuando se alude a las ciudades y pueblos latinoamericanos, que se les representen como lugares de extrema pobreza, donde no hay desarrollo comercial ni industrial y donde se hace evidente las grandes carencias tecnológicas. Los lugares más pobres y peligrosos de Haití son los que se eligen mostrar en películas como *Quantum of solace* y *Miami vice*. La misma ruralidad e inseguridad se muestra al representar Colombia en *Sr. y Sra. Smith* y *Daño Colateral*. De esta forma, estas características espaciales se siguen repitiendo al representar Bolivia, en *Quantum of solace* y *El señor de la guerra*; México en *Babel*, *La mexicana*, *Vidas al límite* y *Nacho libre* (Hess, 2006); Cuba en *Otro día para morir* y Guatemala en *Paraíso travel*.

Otro aspecto bastante interesante, con respecto a la representación del espacio latinoamericano, es el uso de la temperatura a color. En películas como *Babel*, *La mexicana* y *Érase una vez en México* (*Once upon a time in Mexico*, Rodríguez, 2003), se utiliza una temperatura color más calida, manteniendo el uso de colores amarillos y

naranjas, que aluden a las calurosas regiones de los países latinoamericanos. En cambio, cuando se muestran imágenes de la ciudad de Nueva York o Washington, la temperatura color utilizada es mucho más fría y, en algunos casos, se opta por una temperatura color neutra; aunque generalmente, por cuestiones estéticas, se opta por diferenciarlas por medio de los extremos.

Al representar las regiones latinoamericanas como lugares donde el calor es extremo, acompañado de locaciones desérticas y sin mucha vegetación; se caracteriza al individuo como un ser perezoso, atontado y ocioso. Este tipo de construcción del individuo, en base al espacio, sigue las consideraciones de Emmanuel Kant en 1788, cuando dijo que “el clima es responsable de que la raza americana sea demasiado débil para el trabajo duro, demasiado indiferente para perseguir algo con cuidado, incapaz de toda cultura” (Larraín Ibáñez, 1996, p.77).

Esta diferenciación a través de la temperatura color es tan común y tan antigua, que inclusive era utilizada en los famosos dibujos animados de Warner Brothers, los *Looney Tunes*, cuando se representaba el hábitat del ratón Speedy González. Inclusive, a pesar de su rapidez, el resto de la familia de Speedy tenía un andar lento, perezoso y atontado.

### 5.2.2. **Música ‘latina’.**

La música es otro factor importante a tener en cuenta cuando se analiza la forma de construcción y representación del latinoamericano y su entorno en las películas. La misma suele asociarse a los aspectos negativos ya resaltados en los personajes de la historia, a través de otros códigos. Muy difícilmente se muestra a un personaje latino escuchando

música clásica, jazz, rock, ni siquiera música pop. De acuerdo a Hollywood, el gusto musical latinoamericano gira en torno al rap, rancheras y reggaeton.

Cuando Ed, Phil y Henry visitan un burdel en México, en la película *Al límite del terror*, la música que utilizan para ambientar el lugar es el reggaeton. El mismo género musical se escucha en la radio del auto del jefe de Coco, cuando ésta tiene relaciones sexuales con él, en *Fast food nation*. En ambas películas se alude a un momento sexual, reforzado a través de la música, enfatizando el carácter erótico de los ritmos latinos, que a la misma vez se asocia con un acto negativo: burdeles y promiscuidad.

En *Día de entrenamiento*, cuando el detective Alonzo y Jake recorren las calles de Los Angeles, California, la cual constituye la región de Estados Unidos con mayor presencia latinoamericana (U.S. Census Bureau, 2006); se pueden ver grupos latinos, de aspecto criminal, escuchando música rap en español. De hecho, el detective Alonzo en sí, por sus lazos criminales con la comunidad latina, escucha música salsa en la radio de su auto. En ambos casos se asocia la música con el mundo del crimen.

### **5.2.3. Vestuario.**

El vestuario es otro elemento de la puesta en escena que define las características de los personajes. El mismo es utilizado de distintas formas, dependiendo de lo que se quiera recalcar en pantalla.

Así se puede ver en *Quantum of solace*, película en la cual los bolivianos son representados, en su mayoría, con vestimentas campesinas. Es evidente que la intención

del vestuarista es la de hacer énfasis en el carácter subdesarrollado y retrógrado de la región boliviana. Sin embargo, el vestuario de Olga Kurylenko, quien a pesar de su origen ucraniano, interpreta a una boliviana en busca de venganza, es más provocativo: minifalda, blusa naranja de tiras y un collar dorado. La diferencia, al ser una chica Bond, es la de resaltar su volatilidad y su sensualidad.

Al representar a los cubanos en *Otro día para morir*, se muestra una ciudad con edificaciones de colores chocolates y cremas, contrastada con los coloridos vestuarios de sus ciudadanos: rojos, verdes, amarillos, celestes. Las mujeres usan trajes o faldas cortas, blusas escotadas o de tiras y algunas llevan una flor roja en la oreja. Los mismos colores vivos se observan en *Nacho libre*, cuando representan al personaje principal con su disfraz de luchador celeste con rojo y en *El sastre de Panamá*, *Básico y letal* y *Miami Vice* para enfatizar en el carácter festivo, volátil y sexual de la región latinoamericana.

### **5.3. El efecto Hollywood.**

David Hume expresó una vez que “nunca hubo una nación civilizada con otro color que no fuera blanco... Ni ciencias, ni artes, ni manufacturas ingeniosas surgen entre ellos” (Larraín Ibáñez, 1996, p.69). Estados Unidos, a través del cine, la televisión y demás medios de comunicación, reforzaron esta idea. Afortunadamente, con el pasar de los años, la población mundial pudo demostrar lo contrario; sin embargo, aún están latentes algunos aspectos ideológicos que, hegemónicamente, han influido de manera inconciente en distintos grupos étnicos.

Es irrefutable la astucia con que Hollywood logra renovarse, año tras año, para mantener la fidelidad de sus espectadores y cautivar a aquellos que se niegan a ser víctimas de una industria capitalista por excelencia. Ya sea a través de sus historias, sus estrellas o el desarrollo de nuevas tecnologías; la mayoría de estas películas siempre han contado con el *hook* necesario para captar la atención de la audiencia, ocasionando que 1.4 billones de espectadores, entre estadounidenses y canadienses solamente, acudieran a las salas de cine durante todo el año 2009 (MPAA, 2009).

El carácter tecnológico, artístico, industrial, lingüístico y comunicativo del cine, lo convierte en una herramienta eficaz para cualquiera que tenga acceso a ella. Que se utilice para transmitir ideologías que atenten contra la identidad cultural de una región o grupo étnico, la identidad personal de alguna minoría social o para combatir estos ataques ideológicos y descolonizar una cultura; dependerá del modo de uso que le dé cada realizador.

Hace más de un siglo que el latinoamericano ha sido víctima de los estereotipos proliferados a través de los medios de comunicación estadounidenses, disfrazados de entretenimiento. Estereotipos que, como se ha dicho anteriormente, han servido eficazmente para promocionar la imagen de Estados Unidos como defensores de América Latina y del mundo. En la última década, este reforzamiento del estereotipo latinoamericano ha sido particularmente utilizado para justificar las decisiones de carácter migratorio que se tomaron durante la administración de George W. Bush, en detrimento de la comunidad latinoamericana y demás grupos étnicos que viven en Estados Unidos.

Para hacer frente a la representación desfavorable que se hace de América Latina en el cine, es preciso que, como propuso Octavio Getino (1982), los espectadores “realicen una lectura crítica de la producción que se difunde en las salas de cine... [lo cuál se puede lograr al] conocerse y analizarse las propuestas de otras sociedades” (p.30). Sólo así, el espectador logrará identificar los modos de violencia simbólica frecuentemente utilizados en las producciones hollywoodenses. ¿Qué ocultan? ¿Qué eligen mostrar? ¿Por qué?

Salvo muy pocas excepciones como Argentina, México y Cuba, los países que integran la comunidad latinoamericana, sus gobiernos y dirigentes, su población, no han sabido darle el valor al medio cinematográfico. La mayoría lo ven como un simple modo de entretenimiento que muchos países no se pueden dar el lujo de desarrollar como un medio de inversión. Ni siquiera han sabido explotar el medio televisivo, el cual, usualmente, es usado para transmitir programas chabacanos, sensacionalistas y de mal gusto. Prefieren copiar formatos extranjeros o, directamente, importarlos; en lugar de promover producciones nacionales que reafirmen su identidad nacional y cultural.

El problema con la televisión estriba en que, los programas importados continúan reafirmando los estereotipos cinematográficos. Por ejemplo, en *Amas de casas desesperadas* (*Desperate Housewives*, Cherry, 2004), Gabriel Solís (Eva Longoria) es la sensual latina del barrio, escandalosa, volátil e infiel. Lo mismo sucede con el personaje de Santana (Naya Rivera) en la serie *Glee* (Brennan, Falchuk y Murphy, 2009). Por otro lado, en *Dexter* (Greenberg, Gussis y Lloyd, 2006) la trama gira alrededor de un asesino serial, en la ciudad de Miami, en la cual se enfatiza continuamente la criminalidad de los latinoamericanos, así como muchas otras de las características anteriormente expuestas. Mientras tanto, en *Dr. House* (*House M.D.*, Shore, 2004), el controversial médico experto



en diagnóstico, repetidas veces ha hecho alusión a Latinoamérica cuando se trata de diagnosticar enfermedades de transmisión sexual.

Todas estas series, en las que continuamente se refieren a la región latinoamericana, surgieron durante el período presidencial de George W. Bush como consecuencia del contexto histórico que las envuelve. Sus ideologías y representaciones estereotipadas son consumidas por el público latinoamericano, que las sigue semana tras semana.

En cambio, cuando se opta por realizar producciones nacionales, el latinoamericano adopta los mismos clichés hollywoodenses y los incorpora, precisamente, para poder competir con las producciones extranjeras, utilizando códigos fácilmente reconocibles por todos. Así, Colombia, que ha sido asociada al narcotráfico, desde casi medio siglo, produce series y telenovelas que siguen reafirmando esa imagen negativa. Esto se puede comprobar a través de algunas de sus producciones en los últimos años, conocidas como *narconovelas*, tales como *La viuda de la mafia* (Osorio, 2004), *Sin tetas no hay paraíso* (Restrepo, 2006), *El cartel de los sapos* (Restrepo, 2008), *Las muñecas de la mafia* (Restrepo, 2009), *El capo* (Moreno, 2009) y *Rosario Tijeras* (Gaviria, Lalinde y Sánchez, 2010). Este tipo de producciones comprueban los efectos negativos que ha tenido Hollywood en la identidad cultural de los colombianos. Dicho efecto, igualmente, se repite en muchos países de la comunidad latinoamericana, con relación a distintos aspectos de sus respectivas culturas.

Por este motivo, América Latina no puede considerar al cine como una simple fuente de ingresos económicos, sino como una inversión ideológica, a largo plazo, que garantiza una unificación de criterios que han sido tergiversados a lo largo de su historia y cuyos

beneficios culturales, políticos y sociales podrían llegar a ser mucho mayores que la recaudación en taquilla.

A pesar de los grandes cambios positivos de los países latinoamericanos, la falsa noción del *sueño americano* sigue acechando las salas de cine a través de historias repetitivas que giran en torno al “éxito asegurado, finales felices, chico consigue a chica, la honestidad premiada, la maldad castigada, el esfuerzo individual triunfa sobre todos los obstáculos, siempre hay lugar en la cima, nunca se puede derribar a un hombre de bien” (Rosten, 1939, p.3). De esta forma, el espectador de habla hispana ha adoptado a los mismos héroes de la cultura estadounidense. Superman, Rambo, Indiana Jones, el Capitán América, Bugs Bunny, Mickey Mouse, entre muchos otros; representan una cultura que intenta mantener un nivel de superioridad y encanto que, poco a poco, se ha visto resquebrajado.

Sólo cuando los latinoamericanos encuentren su propio sentido del heroísmo, dentro de su contexto histórico-cultural, y lo expresen por todos los medios como reafirmación de su identidad; entonces podrán erradicar los modelos arquetípicos impuestos por Hollywood y renovar las representaciones estereotipadas de sus pueblos.

La propuesta no pasa por querer menospreciar un modelo de cine que ha cautivado a generaciones y generaciones mundiales desde sus inicios, ya que esto significaría intentar tapar el sol con un dedo. Lo que se propone es llegar a un nivel de igualdad, de unificación, en el que el cine no se convierta en un instrumento más de separación, discriminación y discordia entre naciones; sino una herramienta que permita una mayor comunicación entre culturas y distintas etnias, de la cual todos pueden retroalimentarse. No se trata de poner en

marcha un cine militante ni de liberación, sino un cine democrático, un cine honesto, en donde se dé la oportunidad a todo el resto del continente americano de ser escuchado.

En la película *Los otros* (*The others*, Amenábar, 2001), su director, Alejandro Amenábar, tal vez transmitía algo más que una historia de suspenso. A través del título de esta película, que se estrena el mismo año en que George W. Bush sube a la presidencia, se hace referencia a una minoría: una familia que luego de muchos años de vivir enclaustrados en una casa, se ve intimidada por sucesos fantasmagóricos para que abandonen su hogar. En el clímax de la historia, la Sra. Mills (Fionnula Flanagan) le advierte a Grace (Nicole Kidman) que ha tratado de hacerla entender acerca de lo que sucede en la casa y sobre su nueva situación. Ante la confusión de Grace, la Sra. Mills añade que deben aprender a vivir juntos, refiriéndose a ellos y los otros. Estas líneas hacen referencia a la necesidad que tiene Grace de aceptar su condición (de muerta) para luego poder convivir con los otros; lo cual se puede interpretar como la necesidad de cada individuo de buscar su identidad personal y cultural, para luego formar parte del intercambio cultural, sin perder sus propias raíces.

Más adelante, en el desenlace de la historia, la Sra. Mills le informa a Grace que *los intrusos se van, pero otros vendrán. Algunas veces los sentiremos, otras veces no; pero así ha sido siempre*. Esta última línea resume, en pocas palabras, la historia de la nación estadounidense y la manera en que su cultura siempre ha estado conformada y, por lo tanto, fortalecida por los que ellos consideran de manera despectiva como *los otros*.

Salma Hayek concluyó su entrevista en *Inside the actors studio* preguntándose cómo luchar contra el nivel de ignorancia de los productores y los grandes estudios

hollywoodenses, con respecto a su forma de representar a los latinoamericanos; a lo que ella misma contestó “No lo haces. Pero nunca puedes caer en la trampa de pensar como ellos... Ignórenlos. Ellos no saben lo que dicen. Se les probará lo contrario, tan pronto alguien tenga la oportunidad.” A través de este ensayo se brinda esa oportunidad para que las nuevas generaciones de realizadores tracen un nuevo camino de renovación del cine y de la imagen de América Latina.