

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Celuloide Lavado

Erosión étnica en el cine de Hollywood

Luz María Rodríguez Collioud

Cuerpo B del PG

18 de Diciembre de 2015

Licenciatura en Dirección Cinematográfica

Ensayo

Historia y tendencias

Agradecimientos

A mi madre, Violeta Collioud, que siempre se esforzó y sacrificó para que yo tuviera lo mejor y pudiera seguir mis sueños, además de estar siempre ahí para mí.

A la comunidad de *Tumblr* por abrirme los ojos en relación a la fuerte presencia del *whitewashing* en el cine.

A Gabriela Gómez del Río, quien me guió y asesoró de forma ejemplar para la realización de este Proyecto de Grado.

Índice del proyecto de grado

Introducción	5
Capítulo 1: La identidad étnica y el cine de Hollywood: una relación cultural inexistente	9
1.1 El <i>whitewashing</i> y su historia.....	9
1.2 El cine y el <i>whitewashing</i> : amistad peligrosa	12
1.3 Apariciones frecuentes del <i>whitewashing</i> en géneros cinematográficos.....	15
1.4 Historia nueva: figuras históricas según el <i>whitewashing</i>	19
Capítulo 2: La erosión de etnias cinematográfica: ¿una industria popular y taquillera?	24
2.1. El <i>whitewashing</i> y su rentabilidad financiera.....	24
2.2. La aparición del <i>whitewashing</i> en un desarrollo de proyecto cinematográfico ..	27
2.3. ¿Creación de un modelo económico a través de la distorsión cultural?.....	31
2.4. Racismo y whitewashing, ¿son intercambiables?.....	35
Capítulo 3: Espejo distorsionado: el espectador y su disociación cultural	40
3.1. El impacto del cine en la identidad cultural de su público	40
3.2. ¿Por qué es necesaria la representación cultural?	44
3.3. ¿Cómo identifica el <i>whitewashing</i> de una figura histórica al espectador?.....	48
3.4. La baja respuesta de un espectador afectado	52
Capítulo 4: <i>Exodus: Gods & Kings</i>, Biblia caucásica	56
4.1. Ridley Scott y una cita problemática.....	56
4.2. Función de caos: ¿podría haberse rodado el film con otro aporte económico? ..	61

4.3. ¿Un Éxodo multiétnico?	65
4.4. Éxodo de espectadores: la negativa recepción crítica y taquillera del film	69
Capítulo 5: El nuevo espectador: ojos puestos al panorama multicultural.....	74
5.1. El fracaso de <i>Exodus: Gods & Kings</i> como catalizador de un nuevo espectador.....	74
5.2. El efecto Katniss: la rebelión social del espectador contra el <i>whitewashing</i>	78
5.3. Internet, la piedra que derrumbó a la gigante preconcepción	82
5.4. Productos mediáticos actuales que desafían al proceso de <i>whitewashing</i>	85
Conclusiones	91
Lista de referencias bibliográficas	96
Bibliografía.....	101

Introducción

Un espejo quebrado, una visión distorsionada del mundo. Desde la creación del cine, la representación cultural y étnica se vio traducida de forma desigual en la gran pantalla por la industria masiva hollywoodense, causando conflictos de identidad en tanto los proyectos como el espectador que paga su entrada. Este Proyecto de Grado fotografía en palabras un momento en la historia en el que el espectador globalizado empieza a rebelarse en contra de esta erosión de etnias, presentando una visión postmoderna sobre un concepto que empieza a doblarse frente a industrias cinematográficas nacionales que nunca dejan de crecer, y un espectador que busca ansioso identificarse de lleno con un protagonista que se le parece y tiene su mismo bagaje cultural.

Este Proyecto de Grado pertenece a la categoría de ensayo al explorar la línea temática perteneciente a la historia y tendencias del cine en su relación con el desarrollo del proceso de erosión de razas y la influencia de éste en el espectador tanto del pasado como actual. Así, podría considerarse una introspección al discurso cinematográfico con respecto a la cultura e identidad de un público que no se ve reflejado en éste, retratando a lo largo de su extensión la relación del cine de Hollywood con la diversidad étnica, y particularmente su impacto en el espectador posmoderno quien puede acceder al panorama global a través de las nuevas tecnologías y es más vocal con su descontento, aplicando lo analizado al caso del film *Exodus: Gods & Kings*, de Ridley Scott. Para esto se tomará de referencia material bibliográfico sobre la temática y también se realizará un visionado de diversos films muy publicitados por su mala caracterización de etnias, definiendo variables a través de varios criterios técnicos y formales.

Es pertinente relacionar los antecedentes del tema con proyectos tales como *El cine y sus enemigos públicos*, Marguery (2011), sobre la influencia del cine en la sociedad utilizando mensajes en sus discursos; *Luz, Cámara... Bush!*, Kirchman Barrio (2011), sobre cómo el lenguaje cinematográfico hace del cine un medio de comunicación masivo cuyo propósito

no es el de simple entretenimiento; *Realidades Ficcionaladas*, Bori (2013), un análisis sobre cómo los medios de comunicación influyen en la opinión de los ciudadanos; *Cuerpos estereotipados*, Bartolini (2013), que busca encontrar una solución ante la estrecha relación entre la moda y los estereotipos; *La era de la imagen y las celebridades*, Moreno (2015), que trata de la existencia del fenómeno de la opinión pública y también cómo influyen los medios de comunicación en las celebridades; *Del concepto a la imagen*, Macri (2015), que indaga en la creatividad y la Dirección de Arte como herramientas principales de la comunicación visual efectiva; *Las Machinimas*, Berestein (2015), acerca de un producto audiovisual realizado con imágenes obtenidas a partir de un videojuego; *The Walt Pixar Animation Studios*, Batistella (2015), una evaluación sobre si existe una evolución en los sistemas narrativos de las películas animadas de The Walt Disney Company en los últimos veinte años; *Moda y crisis de identidad*, Mroczek (2012), acerca de la inclusión de signos gráficos en la ropa y cómo éstos identifican y comunican un pensamiento o ideología; y *No imagen*, Prieto Lozano (2006), que pretende estudiar la simbiosis existente entre dos esferas de acción simultánea (lugares e imágenes) que conforman una situación en un espacio-tiempo determinado.

El cine podría considerarse como una de las herramientas más grandes para unir a toda una población pero, ¿qué pasa cuando ésta es transformada en un recipiente para una visión distorsionada del mundo? El primer capítulo relatará la estrecha relación del cine con el proceso de *whitewashing* o *racebending* acorde al término implementado por Arthur, Bugayong, et al. (s/f), en su texto *What is "racebending"?*: "Situaciones en donde un creador de medios (...) ha cambiado la raza o etnicidad de un personaje." (s/p).

A través del visionado de películas de antaño que tienen casos de whitewashing muy distinguido (*The Jazz Singer*, *The Conqueror*, *Cleopatra*), se proyectará una historia visual del proceso, respaldada por, entre otros textos, *The Birth of Whiteness: Race and the*

Emergence of U.S. Cinema, de Bernardi, para entender el origen del *whitewashing* cinematográfico.

¿Cómo llega un proceso como el *whitewashing* a semejante extensión histórica sin alguien que lo respalde de fondo? El segundo capítulo intentaría responder a esta pregunta, tomando el *whitewashing* desde los números, analizando desde un inicio la rentabilidad financiera que tuvieron películas de un período más moderno portadoras de uno o más personajes con etnias distorsionadas a través de los indicadores económicos de éstas y ejemplos contrarios tales como el de *Life of Pi*. Poniéndose en el punto de vista de un productor, este capítulo también busca definir si este proceso, incluso siendo visto desde un foco económico, es al final del día una acción racista, según lo planteado por Bowser.

Figuras destacables, representantes de la historia de un pueblo, orgullos de espectadores con etnias no caucásicas... que se ven representadas en la gran pantalla por actores caucásicos, llegando a modificar la percepción de un público joven sobre la herencia cultural de sus figuras de importancia. El tercer capítulo explora desde un punto de vista teórico y personal de diversos individuos el impacto que el fenómeno tiene en el espectador, poniendo en relevancia la necesidad de la representación cultural en la gran pantalla, tomando las cuestiones y testimonios de autores como Bernardi, Churchill, Dávila, McDonald, y Saxton. El visionado de films como *21*, *The Lone Ranger*, y *The Prince of Persia: The Sands Of Time* permitirán ejemplificar visualmente los conceptos y relaciones aplicadas por los autores a lo largo del capítulo.

En Diciembre de 2014, el director británico Ridley Scott estrenó su film *Exodus: Gods & Kings*, en donde la historia de Ramsés y Moisés se vio representada por actores en su mayoría de etnia caucásica en los roles protagonistas, con actores de oriente medio interpretando a esclavos y ladrones. Tras ser consultado sobre esta elección, Scott presentó su planteo frente a la situación: “No puedo montar un film de este presupuesto

(...) y decir que mi actor principal es Mohamed tal y tal de dónde y dónde. Simplemente no conseguiré financiarlo.” (Scott en Foundas, 2014, s/p).

El cuarto capítulo analiza este film no sólo de su germen erradicado en el *whitewashing*, sino además toma la controversial cita de Scott sobre el proceso para desarrollar un posible pasado y futuro del film, tomando conceptos de autores como Johnson, Mendelson, y Muraleedharan para explorar la recepción negativa del film en materia tanto crítica como de taquilla, y hacer aproximaciones de cómo hubiese sido el largometraje con actores protagonistas de etnias correspondientes.

Con todo gran inconveniente, surge una fuerte solución. En lo que procederá a llamarse el *Efecto Katniss* a raíz de la protagonista de la saga *The Hunger Games* (quien también fue víctima del *whitewashing* en su adaptación cinematográfica), el quinto capítulo explorará la figura de un nuevo espectador que ya no se pliega a la influencia del proceso en la gran pantalla, y busca maneras de rebelarse ante éste, marcándose como uno de los catalizadores de esta nueva mirada sobre el cine el fracaso de *Exodus: Gods & Kings* y su repercusión en internet. El visionado de proyectos no sólo cinematográficos como *Sense8*, *Marco Polo*, o *Big Hero 6* será aplicado para hacer un paralelo con esta nueva manera de crear medios, respetando las etnias de sus personajes y del espectador que paga para verlos.

Capítulo 1: La identidad étnica y el cine de Hollywood: una relación cultural inexistente

El objetivo de este capítulo es explicar el proceso de *whitewashing* y su relación histórica con el cine, analizando apariciones frecuentes de esto en películas y cómo generalmente afecta a figuras históricas, referentes clave de la identidad de un pueblo. A través de este análisis se sientan las bases del proceso y sirven de introducción al Proyecto de Grado, profundizando aún más en el capítulo siguiente al tomarse estos mismos conceptos desde el punto de vista económico y, también, a través de varios de los ejemplos planteados en este primer capítulo, se explorará más adelante la noción de que si el *whitewashing* es o no una forma de racismo. Con sus nexos establecidos, lo que busca también este capítulo es trenzar la estrecha relación que este proceso tiene con la industria cinematográfica y mismo con la historia, una de las primeras veces en las que esta temática se analiza de forma académica en Latinoamérica, tomando una visión testigo del fenómeno.

1.1 El *whitewashing* y su historia

Se podría decir que todo proceso histórico tiene un término que lo define: el Renacimiento, la Ilustración, el posmodernismo. No es sorpresa, así, que uno de los procesos más duraderos y curiosos dentro del panorama mediático internacional también tenga un nombre: *whitewashing*.

Aunque los orígenes de este término serían desconocidos incluso para el más aplicado de los estudiosos, éste viene de mano de otro nombre implementado en períodos más contemporáneos, el *racebending*. Ambos aluden a una práctica que se podría decir poco saludable dentro del punto de vista cultural y, de no instaurarse como uno de los pilares más tradicionales de la realización audiovisual, hasta podría verse ridícula: "El término *racebending* se refiere a situaciones en donde un creador de medios (estudio de cine, productor, etc.) ha cambiado la raza o etnicidad de un personaje." (Arthur, Bugayong, et al, s/f, s/p).

Justamente, la terminología *racebending* tuvo origen por primera vez en la crítica de una puesta en escena de la obra de William Shakespeare *Othello*, realizada en 1997 y con el protagonismo del actor inglés Patrick Stewart. Éste, caucásico, interpretó al conocido moro de Venecia, con la diferencia notable siendo que el resto del elenco era de etnias varias. Si bien esta producción podría parecer curiosa a simple vista, un sencillo experimento por parte de un director transgresor, esta puesta no sólo dio origen al término moderno con el que se conoce al proceso de erosión de etnias en medios audiovisuales, ésta presentó una cuestión interesante: ¿qué pasaría si Otelio fuese caucásico en lugar de negro?

Sin embargo, la producción no ayudó al concepto detrás del término, el reemplazo visual de una cultura, el desdibujar una chance de representación, sólo con tal de quizás hacer un planteo artístico único hasta el momento en puestas de la obra. Al menos esta producción podría parecer tener una intención mucho más ingenua sobre el impacto que este cambio podría llegar a tener en el público, a diferencia de las adaptaciones cinematográficas de la obra realizadas en 1952 y 1965, protagonizadas por Orson Welles y Laurence Olivier (ver Fig. 1 en Cuerpo C, pág. 3), respectivamente.

A pesar de que se podría decir que no está tan descripto en la obra como para caracterizarlo visualmente, el término moro se utilizó a lo largo de la historia para describir, quizás de manera despectiva, a alguien de etnias varias, aunque ninguna perteneciente al rango de los caucásicos.

Como lo establecieron los críticos, el término moro se refería a personas de piel oscura en general, y se utilizaba de forma intercambiable con otros términos ambiguos como africano, etíope, negro, e incluso indio para designar a una figura de África o más allá. (Bartels, 1990, p.434)

En tanto el caso de Welles como el de Olivier, ambas figuras no deberían quedarse sin tomar esta definición incluso cuando en sí no pertenecen a ninguna de las etnias mencionadas, por lo que recurrieron a uno de los recursos más antiguos dentro de las producciones audiovisuales, el pintarse la cara del que sería el color indicado para interpretar al personaje. Generalmente llamado *blackface*, y *yellowface* para aquellos

actores que se pintan la cara de amarillo para asemejarse de alguna manera a alguien asiático, la práctica de estas decisiones estéticas podría decirse que comenzó con el film de 1927 *The Jazz Singer*, la primera gran producción sonora de la historia del cine, en donde el protagonista titular recurre a pintarse la cara de negro para poder cantar y, de alguna manera, representar la opresión de la comunidad judía estadounidense de comienzos del siglo XX.

Si bien en el caso de *The Jazz Singer* su propósito llegaría a considerarse aceptable como materia de metáfora, ambos *Otelo* no representan artísticamente nada más que un actor de renombre utilizando maquillaje para poder interpretar a un personaje perteneciente a una etnia, y podría decirse que robándole la chance a un actor con raíces africanas de tener un protagónico en una película de Hollywood. El *whitewashing* lleva consigo una carga muy pesada en lo que se refiere a la construcción de la identidad colectiva, ya que las imágenes parecerían tener una carga mayor a la de cualquier libro de historia, como señalan Shohat y Stam (2014),

El deseo de reservar el derecho a juicio en cuestiones de realismo se pone en juego especialmente en casos en donde hay prototipos reales de personajes y situaciones, y en donde el film, cual sea su excusa convencional, hace implícitamente, y es recibido como que hace, eventos históricos y realistas. (p. 178)

Así, este proceso podría decirse que está mucho más relacionado a una carga visual que educativa, a pesar de la aparición recurrente de historia europea y norteamericana en los libros de texto de grandes comunidades así como la latinoamericana. En casos lingüísticos llegaría a hablarse de una simplificación del estándar de belleza heredado de los griegos antiguos, una consumición visual de aquello que pueda considerarse más palpable dentro de los cánones históricos y sociales. A través de este proceso, se crea un significado particular que puede o no relacionarse con el racismo, así como señala la profesora y antropóloga Mica Pollock (2009):

El *racebending* se vuelve una manera de imponer estratégicamente etiquetas raciales; una manera de rehusar analizar la inequidad racial. Una analogía dudosa por parte de expertos raciales lo describiría como “no pertenecemos a grupos raciales, pero ahora sí. (p. 19)

Analizando su construcción simbiótica como histórica a través de ejemplos que podrían parecer sencillos así como el caso de los *Otelo*, el término se convierte en una herramienta de transformación de un sentido cultural más amplio, uno que podría llegar a engranarse en la memoria de una persona acostumbrada al avance del proceso histórico que viene con éste, un cambio gradual con un impacto intenso en la población, así como lo fue la Ilustración o el Renacimiento. Si hubiese que reiterar su definición, o mismo simplificarla sin incluir sujetos, se podría decir que el *whitewashing* o *racebending* tiene como propósito directo cambiar la apariencia de un personaje en favor a un intérprete caucásico, con motivos varios que se irán representando a través de ejemplos históricos, desde pinturas hasta uno de los hogares favoritos del proceso: el cine.

1.2 El cine y el *whitewashing*: amistad peligrosa

En 2009, un aviso de casting se abrió paso por el universo de internet y las redes sociales, una búsqueda de Paramount Studios para su en ese momento nuevo film *The Last Airbender*, dirigido por el director M. Night Shyamalan. Basado en la serie animada de Nickelodeon *Avatar*, los protagonistas del film difieren de la mitología inuit y pan-asiática, un rasgo que los dibujos animados capturaron en la representación física de los personajes. Sin embargo, el anuncio de casting pintaba un nuevo lienzo, señalando que el estudio buscaba actores caucásicos o de cualquier otra etnia (ver Fig. 2 en Cuerpo C, pág. 3).

Se podría analizar entonces en por qué tendría que hacerse la diferencia, si después de todo se abarca a actores multiétnicos. Viendo el resultado final, una película de 2010 ampliamente golpeada por críticos y audiencias por igual, no es difícil llegar a una conclusión alarmante: de los cuatro protagonistas, tres de los actores son caucásicos, y sólo aquel que interpreta al villano es perteneciente a una etnia, el actor hindú Dev Patel. Volviendo al anuncio de casting, claramente podría hacerse uno la idea de que no buscaban actores de etnias más allá de caucásicos, algo que se acentúa aún más cuando

se considera que Paramount, al mismo tiempo, buscaba extras de cualquier etnia excluyendo actores caucásicos, y la directora de casting les decía a aquellos que venían por un rol que viniesen con una ropa tradicional de su cultura y, de no poder concretar esto último, “no estás en desventaja si no viniste en alguna cosa gigante bien africana. Pero, chicos, incluso si vinieron con una bufanda puesta, rodeen sus cabezas con ella así parecen un aldeano ucraniano o algo así”. (Zhu, 2009, s/p).

¿Cómo deberían analizarse los comentarios culturales de esta directora de casting? ¿Si ésta no puede hacer una diferencia o evitar un estereotipo de una identidad, cómo se podría esperar encontrar a actores multiétnicos cumpliendo roles protagónicos en una película de gran importancia como lo fue en su momento *The Last Airbender*? La erosión de razas que conlleva el término *whitewashing* se aplica en diversos espacios del panorama cinematográfico, y no sólo desde el punto de vista del casting, ya que también se puede aplicar desde su guión o mismo desde aspectos meramente técnicos como el idioma en el que hablan los personajes, encontrándonos como espectadores en más de una ocasión viendo el ascenso de una figura política latinoamericana completamente en idioma inglés, como pasó con *Evita*, la adaptación de Alan Parker de 1996.

Si bien Parker estaba adaptando del musical creado por Tim Rice y Andrew Lloyd Webber en base a la figura de la fallecida Primera Dama argentina Eva Duarte de Perón, es curioso que lo único latinoamericano que tiene la producción cinematográfica sean las locaciones (al haber rodado incluso dentro de la Casa Rosada con permiso del ex-Presidente Carlos Menem) y varios de los extras, ni siquiera en un minuto del film se habla una pizca de español, ni español porteño para el caso. Las canciones hablan de una Argentina a través de una actriz estadounidense pero, ¿no hubiese tenido un mayor impacto el que semejante himno argentino fuese emitido por la voz de una actriz o cantante lírica de la nacionalidad o, al menos, latinoamericana?

El *whitewashing* cinematográfico podría decirse que viene de mano de una ineptitud al momento de crear una diversidad cultural en la gran pantalla, plasmando en la gran pantalla un ideal de héroe caucásico al que a veces se tiene que caracterizar de forma ridícula para llegar a una apariencia similar a la étnica (que fácilmente se hubiese solucionado de contratar a alguien realmente perteneciente a ésta), encasillando a talentos étnicos en roles secundarios o agudizados estereotipos alejados del rol de héroe, robándole a éstos la chance de poder liderar un gran proyecto cinematográfico, como señaló el actor Makoto Iwamatsu en una entrevista para la publicación teatral *The Sondheim Review*:

Los actores asiático-americanos nunca fuimos tratados como actores a tiempo completo. Siempre fuimos contratados como actores de medio tiempo. Eso es, (los productores) nos llaman cuando nos necesitan para sólo roles estereotípicos de una raza. Si un rol era percibido como “muy demandante”, ese rol generalmente iba para un no asiático. (Iwamatsu en Wong, 1998, p.52)

Se consideraría pertinente encontrarle una razón al por qué de la estrecha unión y aparición recurrente del *whitewashing* en la pantalla grande, algo que podría encontrarse dentro de diversos términos de excusación relacionados al propósito, capacidad de presupuesto, necesidad de figuras atractivas, y otros factores cinematográficos que también pueden aplicarse fácilmente a la necesidad de reemplazar un actor caucásico por otro: se podría decir que no hay un fundamento rotundo para la explicación de por qué se hace *whitewashing* en el cine. Aunque el tema se abarcaría ampliamente de tomar casos de posible racismo en la industria cinematográfica, no es algo menor el considerar que, veinte años después de lo que se podría considerar la primera aparición del *whitewashing* en *The Jazz Singer*, el actor afro-americano James Baskett recibía un Oscar especial por su performance en *Song of the South*, un premio que efectivamente lo removió de la chance segura de figurar en la categoría de Mejor Actor junto a diversos actores caucásicos del momento, incluyendo figuras de renombre como Gregory Peck o Michael Redgrave.

Un estudio realizado por la Universidad de California en Los Ángeles en 2006 llegó a la conclusión de que, del 100 por ciento de los roles ofrecidos en el período de Junio a Agosto de ese año, un 69 por ciento se ajustaba a actores de etnicidad caucásica, incluso cuando

un 46,5 no definía raza particular pero, a través del estudio, se descubrió que los directores y agentes de casting tienden a generalizar, pero luego buscan actores caucásicos, como se pudo ver previamente con el anuncio de *The Last Airbender*. El líder del estudio, el profesor de actuación Russell Robinson (2006), también integró en el *paper* una explicación de las limitaciones que tiene un actor que acepta o no un rol estereotípico, material que se podría considerar históricamente ligado a actores étnicos:

Por virtud de su raza/etnia o género, los actores de color y actrices están presuntamente relegados a los márgenes de la industria cinematográfica, en donde deben lidiar con una atadura doble: si rechazan roles estereotípicos, éstos enfrentarán penurias económicas; si aceptan roles estereotípicos, incrementan el daño hecho a sí mismos y a una identidad cultural. (p.2)

El enunciado de Robinson presenta uno de los muchos impactos de la historia del *whitewashing* dentro de la relación simbiótica cinematográfica: la afectación del proceso a las figuras de interpretación. Se podría crear un caso hipotético al respecto; si un actor caucásico toma los roles de mayor importancia no importa la etnia de los personajes, ¿qué otra opción tiene un actor perteneciente a una raza diferente a la caucásica? Si bien este dilema dentro de la amistad del *whitewashing* y el cine llegaría a desdibujarse en varios géneros dentro del panorama de la gran pantalla, hay otros en los que sería más difícil evitar resaltar la diferencia étnica, personajes cuya carga racial hace de una representación lavada un tema de severa discusión.

1.3 Apariciones frecuentes del *whitewashing* en géneros cinematográficos

Es imprescindible reiterar que no importa el género ni la trama a la que pertenezca un personaje pasado por el espectro del *whitewashing*, su impacto es el mismo, la remoción de una oportunidad para un talento étnico de protagonizar una película de Hollywood o, al menos, no verse relegado a una figura estereotípica. Sin embargo, sí es destacable tomar algunas comparaciones entre géneros cinematográficos en donde esta práctica puede aparecer de forma más recurrente y la posibilidad que tiene un espectador, la persona que absorbe la imagen y el conocimiento de quizás una nueva cultura a través de una película,

de verse influenciado por el cambio a un héroe visiblemente caucásico dentro de un marco histórico erróneo en materia de identidad de una comunidad. “A quiénes vemos en las películas envía un mensaje poderoso sobre quién es importante (...) ¿Están comunicando (...) que sólo ciertas historias valen la pena ser contadas?” (Keegan, 2013, s/p).

Uno de los géneros más recurrentes dentro de la maquinaria de este proceso podría ser sin duda el drama, ya que es uno de los géneros que más busca una identificación con respecto al espectador dentro de la figura arquetípica del héroe y el villano. A partir de esta construcción se pueden desdibujar diversos subgéneros aún más específicos, como las películas épicas y las históricas, que a su vez se pueden abrir en temas más detallistas como las *biopic* (films que narran uno o más puntos de importancia en la biografía de una persona conocida) o las películas basadas en novelas de época o mismo en uno de los libros más leídos de la historia mundial: la Biblia.

La Biblia es posiblemente uno de los temas más tratados dentro del panorama cinematográfico, sin duda por sus amplias historias que adoptan todo tipo de géneros narrativos, así como el terror de las plagas como el drama de la pelea entre Ramsés y Moisés. También, es un texto que, a menos que se realice una adaptación únicamente temática de algunas de las narrativas, tiene una fuerte identidad relacionada al medio-oriente. Ahora bien, se tendría que pensar en cuántas de las adaptaciones cinematográficas de relatos bíblicos, especialmente la vida de Jesucristo, toman al pie de la letra la cultura y representación visual de una cultura de medio-oriente. Analizando el espacio geográfico y marco temporal de los eventos que se llevan a cabo en la Biblia, se podría llegar a aproximar la figura física de Jesucristo como aquella similar a la de una persona sefardí, no tanto a la representación popular de un Cristo con rasgos caucásicos y más similar a la imagen tradicional de un príncipe de cuentos de hadas.

Este patrón apoya la moción de que hay una unidad sutil sobre la mayoría de los mensajes mediáticos, esta unidad seguro que no va a mejorar considerando las modas y su dirección hacia tanto la globalización del mercado mediático y

monopolización de los medios, lo que resulta en una homogeneización del contenido mediático. (Bagdikian y Miller, en Escholz, Bufkin, y Long, 2002, p. 325)

Si la imagen de Jesucristo se ve representada así sólo a nivel pictórico, también entrando en el espectro del *whitewashing* aunque en el sector de propaganda visual estática, ¿cómo se puede esperar ver algo disímil en el cine? Así, una de las primeras representaciones de un relato bíblico fue *The Ten Commandments*, comenzando por la adaptación silente en blanco y negro realizada por Cecil B. DeMille en 1923 y la readaptación hecha por éste en 1956. En ambos proyectos, la figura de un anciano Moisés, príncipe de Egipto, está interpretada por Theodore Roberts y Charlton Heston (ver Fig. 3 en Cuerpo C, pág. 3), actores estereotípicos de la figura norteamericana, en ambas versiones cubiertos por barbas, túnicas y otros artilugios que parecen darles la apariencia de personajes provenientes de tiempos antiguos, pero no con la impronta cultural necesaria para encarnar a un egipcio. Algo que puede destacarse en el caso de la segunda versión es que Ramsés fue interpretado por el actor Yul Brynner quien, a pesar de haber nacido en Rusia, conservaba en su herencia genética parte Buryat, una comunidad indígena eurasiática similar a la de los Mongoles. A pesar de aún no encajar en la identidad cultural simbólicamente correcta para interpretar al personaje, sus rasgos lo situaban estéticamente al menos en un espacio-tiempo similar al de Ramsés, a diferencia del actor protagonista.

Sin embargo, es pertinente señalar que la concepción al menos dentro de la pantalla grande con respecto a la figura de los personajes bíblicos lentamente fue migrando en la posmodernidad a quizás una concepción más estereotípica de los personajes bíblicos, aplicando grandes cantidades de bronceado al actor para simular así una apariencia parecida a la que tendría un Jesucristo históricamente más apropiado. En *The Passion of the Christ*, el director Mel Gibson buscó un nivel de realismo casi extremo en cada sector de la producción, desde hacer fluir la narrativa con detalles sangrientos, a capturar los

idiomas de la época al hacer traducir el guión original en inglés por un profesor experto en lenguas.

A pesar de tomarse tanto trabajo para capturar esos niveles de realismo, el actor protagonista, James Caviezel, es caucásico, y se notan visiblemente algunos detalles de maquillaje y bronceado para darle una apariencia más morena (ver Fig. 4 en Cuerpo C, pág. 3). Como también entra en las variables técnicas del proceso de *whitewashing*, sería importante destacar que el motivo detrás de la traducción de los lenguajes no fue representar correctamente una historia con la que se identifican muchos feligreses y personas de etnias mediorientales, sino sorprender al espectador al cambiar radicalmente el lenguaje, una especie de *gimmick* (técnica empleada para causar sobresalto y dar de qué hablar en el cine), en las palabras mismas de Gibson (2003):

Creo que es casi improductivo el decir algunas de estas cosas en un lenguaje moderno. Te hace querer ponerte de pie y gritar la próxima línea, como cuando escuchas “ser o no ser” e instintivamente te dices a ti mismo “esa es la cuestión”.
(s/p)

Así como se podría destacar el drama como herramienta de transmisión principal del proceso de *whitewashing*, no se puede dejar de lado la comedia o la fantasía. Especialmente la comedia parecería a simple vista erradicarse más en el planteo de los estereotipos, que es allí en donde viene a plantearse el enunciado de Robinson mencionado previamente sobre los actores que se ven forzados a perpetuar un estereotipo con tal de conseguir trabajo en un panorama en donde parecería que jamás recibirán un rol protagónico por su etnicidad, resultando en casos tales como Leslie Chow, el acentuado estereotipo asiático interpretado por Ken Jeong para la saga *The Hangover*.

Sin embargo, el *whitewashing* también se puede presentar en estos géneros, aunque en menor grado, como es el caso del indígena americano Tonto de *The Lone Ranger*, interpretado por Johnny Depp, un caso que entra tanto en el *racebending* como en una concepción estereotipada, ya que el actor apeló a un ancestro pasado como justificación de haber sido contratado por sobre actores pertenecientes a reservas indígenas

americanas, y su interpretación del personaje lo tuvo hablando con taras lingüísticas, un pájaro muerto en la cabeza, y maquillaje exagerado (ver Fig. 5 en Cuerpo C, pág. 4), o el inmortal Juan Sánchez Villa-Lobos Ramírez de la franquicia *Highlander* quien, a pesar de que la mitología no lo señala como latino contrariando el nombre por el que se lo conoce, los orígenes de Ramírez se remontan a Egipto, por lo que la encarnación visual del personaje por parte del escocés Sean Connery seguiría siendo un producto directo del proceso en la gran pantalla.

Regresando al drama, sin duda sería el subgénero de las películas históricas el que más sería pertinente analizar, ya que es el que juega en mayor grado con la identidad de una comunidad. Si bien muchos indígenas americanos no mirarán a Tonto como algo más allá de un estereotipo preservado por un largo período histórico, a pesar de que el actor original de la serie sí pertenecía a la etnia, es interesante destacar que la figura del *Lone Ranger* misma estaría basada en un infame fugitivo llamado Bass Reeves, “la persona real más cercana en tener similitudes con el personaje ficcional” (Hannaford, 2013, s/p), quien era afro-americano, pero que en su caracterización visual siempre fue interpretado por actores representantes del estándar estadounidense: de tez blanca, rubios, y fornidos, cambiando por motivos de heroísmo la propia historia de su nación, algo que llegaría a tener un mayor impacto para comunidades y naciones completamente desligadas a la noción del héroe estereotípico estadounidense.

1.4 Historia nueva: figuras históricas según el *whitewashing*

En 1993, un grupo de estudiantes de la universidad tecnológica estadounidense MIT inició una racha muy exitosa dentro del ámbito del *blackjack* profesional, un resultado de la destreza de sus miembros para contar cartas. Si bien esto no podría parecer un hecho muy histórico, los eventos se retrataron primero en un libro de 2003 titulado *Bringing Down the House* y luego en una película de 2008 llamada *21*. En el film, el joven protagonista es Ben Campbell, interpretado por el actor caucásico Jim Sturgess (ver Fig. 6 en Cuerpo C, pág.

4), quien está rodeado de otros jugadores similares en términos étnicos. A diferencia de lo que se puede ver en esta película, el líder del equipo de *blackjack* era un joven asiático-americano, Jeff Ma, la única figura dentro del evento que se tomó casi al pie de la letra para su representación en el libro. Habría que agregar, también, que el equipo de Ma también estaba compuesto en su mayoría por asiáticos y no caucásicos como se ve en el film, si bien en éste se muestran dos personajes con estos rasgos étnicos: el estereotípico nerd oriental y un adicto al juego al que todo le va mal. El lente de visión de esta exitosa película no podría hacer más para nuevamente orientar la visión heroica a un personaje caucásico, uniendo a los únicos personajes asiático-americanos con una identidad negativa, un rasgo que autores como Harris (2006), señalan como un resultado directo de una sociedad con prioridades afectadas por la ignorancia del otro:

La vitalidad de la ceguera de color a través del plano ideológico sugiere que esta ceguera ha marcado un ahora fuerte consenso sobre cómo se deberían interpretar los hechos de inequidad racial. Esta ceguera narra un cuento racial muy familiar que sobrepasa a lealtades políticas, las nociones del bien común y la idea de que los costos de exclusión sistémica son pesares sociales amplios y, de varias maneras, hasta afectan la evidencia empírica. (p. 924)

Si bien se podría argumentar que el caso de los jóvenes detrás del equipo de 21 no es un ejemplo muy positivo para la cultura asiático-americana, ¿qué se puede decir de un médico que consiguió una cura para una enfermedad que provoca una deficiencia de maltasa ácida? Sin embargo, para el film de 2010 *Extraordinary Measures*, el doctor Yuan-Tsong Chen de la Universidad de Duke no había sido lo suficientemente influyente para el tratamiento de la patología con su desarrollo de la droga que luego sería aprobada y distribuida por la empresa *Genzyme*, por lo que se podría decir que forzaron un cambio radical de la historia para transformar a Chen en el doctor Robert Stonehill, interpretado ahora por Harrison Ford (ver Fig. 7 en Cuerpo C, pág. 4), conocido por interpretar a grandes héroes del mundo de fantasía cinematográfica, incluyendo a *Indiana Jones* y Han Solo de *Star Wars*. Stonehill era así otro héroe estadounidense que ayudó a muchísimos en el mundo real, si bien para llegar a este enunciado se tenía que erosionar por completo el

esfuerzo de un científico tan estadounidense como Ford, pero con rasgos asiáticos en lugar de caucásicos.

El caso de Chen y *Extraordinary Measures* podría parecer muy reciente, señalando una problemática referida al *whitewashing* bastante involucrada con una temporalidad actual, no se necesario mirar más allá de 1956, año del estreno de *The Conqueror*, un film sobre Genghis Khan con actores no necesariamente de herencia mongol así como John Wayne como Khan (ver Fig. 8 en Cuerpo C, pág. 4), Rita Haysworth como su esposa Bortai, o Agnes Moorehead interpretando a su madre, Hunlun. Con un elenco en donde no se registran ni siquiera extras de etnia asiática, la película busca capturar un retrato profundo de los impulsos de Khan, una de las figuras histórico-políticas más influyentes (aunque, a veces, de forma negativa) incluso en la actualidad, sin tomar un mínimo reparo en la imagen de éste. Algo que se encuentra pertinente destacar dentro de los aspectos técnicos de la producción es cómo se escogió representar físicamente a los actores, maquillando a Wayne con una leve tonalidad amarilla en su cara, y extendiendo los lados de sus ojos, algo que se hizo con gran parte del elenco, retratando así a casi toda la producción en *yellowface*, a excepción de Haysworth, quien conservó su fugaz color de cabello rojizo y no pasó bajo la silla de maquillaje para tener el tinte amarillo en su cara, convirtiendo a la producción en un espejo distorsionado de una historia afectada ampliamente por una *caucasificación* de la realidad,

En lugar de reflejar lo real, o al menos refractar la realidad, el discurso artístico constituye una refracción de una refracción, eso es, una versión mediada de un mundo socioideológicamente textualizado y discursivizado previamente. Esta formulación trasciende una verificación naif sin caer en un nihilismo hermenéutico, en donde todos los textos se convierten en nada más que un juego de significación sin significado. (Shohat y Stam, 2014, p. 180)

Pasando de un análisis de una figura histórica asiática a una latinoamericana, sería pertinente retomar la figura de Eva Duarte de Perón, y hacer un recuento de las actrices que fueron consideradas para el papel en *Evita*. Karla DeVito, Elaine Page, Barbra Streisand, Liza Minnelli, Charo, Meryl Streep, Cher, Glenn Close, Olivia Newton-John, y

Michelle Pfeiffer fueron consideradas para el papel previo a la contratación de Madonna (ver Fig. 9 en Cuerpo C, pág. 5). Si hay algo que puede aislarse dentro de estas opciones es la presencia casi negativa de actrices o talentos vocales latinoamericanos, a excepción de la mexicana Charo, quien en sí tampoco tenía el bagaje cultural que podría llegar a tener una actriz argentina aspirando a la posición. Haciendo un análisis objetivo de las actrices consideradas, se podría resaltar que la búsqueda de los productores y el director Alan Parker apuntaba directamente al rango vocal y presencia física de la persona a interpretar a Duarte de Perón, sin considerar que estas actrices tendrían muchas más chances de encarnar a otros personajes históricos de rasgos caucásicos que una actriz argentina con igual capacidad vocal e incluso mayor similitud visual con la ex-Primera Dama.

Para actores caucásicos (...) ¡pero ella es una actriz talentosa!” es algo que (...) le dará acceso a un gran rango de roles. Significa que la considerarán seriamente, incluso para roles étnicamente ambiguos y étnicamente no-ambiguos (...). Para actores de color (...) es algo que recuerda a un techo de vidrio: una barrera indirecta, a veces inconsciente, que nunca podrán pasar. (Arthur, Bugayong, et al, 2011, s/p)

Sería necesario aclarar que, al menos en un pasado, incluso las figuras con impacto negativo en la versión cinematográfica de una historia ampliamente influenciada por dictámenes occidentales estaban interpretadas por actores caucásicos que exageraban su gestualidad y acciones para negativizar aún más aquello que se estaba representando, como es el caso del film de 1915 *The Birth of a Nation*, una producción de D.W. Griffith que en varios sectores de la narrativa tomaba partido por la creación del Ku Klux Klan, representando a la figura del hombre afro-americano como un villano sediento de dolor y brutalidad hacia la mujer, como en el caso de los personajes de Silas y Gus. Uno considerado en el canon del film como un mulato y el otro siendo un esclavo afro-americano liberado, ambos personajes estaban interpretados por actores caucásicos utilizando *blackface*, en lo que podría considerarse oficialmente como el primer caso documentado de esta forma de *whitewashing* (*The Jazz Singer* es la primera vez en la que se utilizó el término de manera crítica), y como un cumplimiento de al menos cuatro de los cinco modos de representación encontrados por Wright (2013) en su texto *White Royalty*,

1) Gente étnica en una posición percibida como servil o amenazante hacia los blancos, 2) colonialismo eurocéntrico y patriotismo como justificación para la opresión, 3) temor a la persecución sexual de las mujeres blancas por las minorías, 4) exotismo sexual de las mujeres étnicas, 5) una falta total de representación étnica. (p.15)

Sin embargo, esta posición que podría ser considerada ignorante para las minorías étnicas no se podría avalar dentro del panorama interno de la realización de un film sin hacer un análisis económico de la posición de una película que presente el proceso de *whitewashing* en un ambiente basado directamente en la necesidad de un rédito de taquilla, en donde podría ser una gran inversión la que se oculta detrás de estas decisiones que afectan a comunidades enteras, convirtiendo así al proceso de erosión de etnias en un impulso fuertemente erradicado en la rentabilidad de un producto posiblemente racista.

Capítulo 2: La erosión de etnias cinematográfica: ¿una industria popular y taquillera?

El proceso del *whitewashing* y su permanencia histórica en el cine posiblemente no podría existir si no hubiese un motivo, un impulso económico detrás de éste, un modelo que a través de su permanencia en el tiempo ayudase a la estabilización de una manera diferente de contar historias, con la capacidad de alienar a aquel mismo que está aportando monetariamente al correr a las salas el día de su estreno. El objetivo de este capítulo es analizar la rentabilidad financiera que llevaría a un proyecto cinematográfico de gran o mediana magnitud a causar una erosión deliberada de etnias entre los personajes que lo componen.

A su vez, a través de esta exploración analítica se considerará pertinente tomar la noción de racismo y cómo esto llegaría a aplicarse de forma posiblemente involuntaria a través de esta búsqueda de impulso económico. Con lo establecido en este capítulo, se buscará encontrar una base del proceso que más adelante se analizará desde el punto de vista psicológico y social, el impacto que éste tiene en el espectador que lo fomenta (o no) con su entrada, un ritual que, tanto en Latinoamérica como en otras regiones del planeta multiétnicas, ayudaría a continuar con una especie de cadena económica infinita cementada a lo largo de la historia a través de la aprobación por el rédito en la taquilla.

2.1. El *whitewashing* y su rentabilidad financiera

Una de las cosas por las que el film *Sahara*, dirigido por Breck Eisner y estrenado en 2005, podría llegar a decirse que es más conocido, es por la enorme cantidad de gastos financieros realizados por el equipo de producción del proyecto que llevaron eventualmente a un fracaso de taquilla, recaudando en su momento 119 millones de dólares por sobre un presupuesto de 130 millones de dólares y otros 80 millones de marketing y distribución.

Dentro de su crónica para el *The LA Times* realizada dos años después del estreno del film, el periodista de espectáculos Glenn F. Bunting (2007) analizó qué podría haber llevado

a semejante circo financiero, tomando e-mails internos y libros de cuentas para circundar por algunos de los problemas más notorios del presupuesto de la película, entre ellos una escena de cuarenta segundos removida del corte final con un precio de 2 millones de dólares. Sin embargo, uno de los elementos que más podría destacarse y que conllevaría incluso a la expansión de ese presupuesto ya desmedido fue la contratación de la actriz española Penélope Cruz para interpretar a la doctora latinoamericana Eva Rojas (ver Fig. 10 en Cuerpo C, pág. 5), un rol que el autor de la novela en la que estaba basada la película favorecía a Salma Hayek. El por qué Cruz y no Hayek no se originaba en salarios o en popularidad, sino en rentabilidad:

‘El usar a Penélope significa que tendremos más dinero para gastar en lo que vemos en pantalla’, dijo la productora Karen Baldwin en un e-mail interno. Esto pasó porque el contratar a la actriz española (Hayek es mexicana) ayudaba a Sahara a calificar por un incentivo de 20,4 millones de dólares para rodar la película en Europa. (s/p)

La doctora Rojas podría haber sido de cualquier etnia, pero su desarrollo literario original marcaría claramente una impronta latinoamericana que pudiera llegar a evocar la figura de una heroína latinoamericana previamente interpretada por Hayek en *Frida*, de 2002. Sin embargo, el incentivo económico jugaría un rol más importante en la producción de la película, incluso cuando esto llevaría a la contratación de varios guardaespaldas a pedido de Cruz y entrenadores vocales especializados en mejorar el acento de la actriz, una inversión que posiblemente llegaría a superar o al menos devorar gran parte del incentivo europeo.

El decir que el *whitewashing* es un proceso meramente impulsado por la economía sería un enunciado muy poco acertado dentro de su consideración histórica y más cuando ejemplos como el de *Sahara* mostrarían una pérdida de capital directamente relacionada a un cambio que quizás no hubiese sido necesario desde un comienzo pero, sin embargo, podría decirse que aún se encuentra instaurado en la tradición cinematográfica hollywoodense este mito de que una película no atraería público a menos que sus protagonistas fuesen de origen o raíces caucásicas. Un estudio de 2011 publicado por el

profesor de la Universidad de Indiana Andrew J. Weaver en *Journal of Communications* encontró una característica particular entre el público que llegaría a ser el target base de los estudios cinematográficos, a través de un experimento en el que el Weaver expuso a dos grupos variados de espectadores a algunas películas y les pidió su opinión de los elencos:

Quando empiezan a considerarse otros factores emerge una relación más compleja entre la etnia de los actores y la exposición selectiva. Por ejemplo, aquellos que eran espectadores cinematográficos frecuentes prefirieron elencos caucásicos a elencos afroamericanos especialmente a través de sus celebridades, pero aquellos que no visitaban tan frecuentemente el cine no mostraron preferencia alguna. (p.378)

Considerando el detalle histórico realizado en el Capítulo 1, no sería sorpresa encontrar que, similar al Síndrome de Estocolmo, un espectador acostumbrado a la imagen repetida de un elenco caucásico como protagonista de un film esté más propenso a aportar monetariamente a la taquilla de una película que se ajuste a estos lineamientos que a una que diverge de éstos. Sin embargo, este estudio no explicaría la presencia como celebridades populares de actores como Will Smith, Denzel Washington, o incluso Jackie Chan, aunque éstos comenzaron en su momento como músicos, intérpretes en roles secundarios, y coreógrafos de películas en su tierra natal. Sería importante destacar que ejemplos de celebridades como éstas son pocos y las cifras que éstos llegarían a atraer en la taquilla serían relativamente menores comparadas a las de actores caucásicos como Tom Cruise, Robert Downey Jr., o Ben Affleck.

Algo que es también recurrente en el panorama cinematográfico es la aparición de términos que se asemejarían a una especie de segregación dentro de los elencos de una película, como es el caso de *black movies*, o films mayoritariamente compuestos por actores afroamericanos, un universo en donde se destaca la filmografía de Tyler Perry, o ganadores de *Academy Awards* como *Ray*, *Dreamgirls*, o *Precious: Based on the Novel "Push" by Sapphire*. ¿Por qué se llamaría a un film con elenco afroamericano diferente a cualquier otro estrenado en el mismo período temporal? Hay algo también bastante

distintivo de las *black movies*: en su mayoría son de presupuesto mediano, rondando un promedio de 25 millones de dólares, y no tienen distribución amplia como los *blockbusters* de Hollywood, estrenándose en pocas pantallas dentro de un lanzamiento limitado (Lee, 2014, p.6).

A pesar de su recepción crítica negativa, *The Last Airbender* fue un éxito de taquilla, aunque Paramount Pictures no pareció querer arriesgarse a repetir la mala bienvenida para una secuela. Claro que este éxito financiero podría ser un eslabón más en la perpetuación del *whitewashing*, más cuando películas racialmente diversas u orientadas a una etnia en particular reciben un décimo de las pantallas de los *blockbusters*, o son lanzadas exclusivamente en barrios con características raciales similares a las vistas en el proyecto. Dentro de una mirada eurocéntrica, sería importante notar que, en países de Latinoamérica, films con alta carga racial como las *black movie Fruitvale Station* (2013) o la australiana *The Sapphires* (2012) no llegaron a estrenarse, yendo directamente a video, evitando la propagación de una diversidad histórica necesaria, así como señala David White (2011), el director ejecutivo del Screen Actors Guild, en la revista afroamericana *B. Couleur*:

La idea de que en 2011 Inglaterra, Francia y Alemania no apreciarán historias sobre afroamericanos y latinos es absurda. Desafortunadamente, la industria está manejada por un grupo de gente que no quiere tomar riesgos y sigue haciendo asunciones erróneas sobre las habilidades de la gente de color e historias sobre sus comunidades. (s/p)

Así, podría considerarse casi imposible la concientización de un público adepto, llevando a resultados como los del estudio de Weaver, a la instauración de una rentabilidad financiera basada en limitaciones espaciales que llevarían a una cultura que absorbe y repite sólo lo que ve en la gran pantalla, sin tener oportunidad alguna de poder ver el panorama completo que el cine tiene para ofrecerle por una asunción histórica que aún se propaga.

2.2. La aparición del *whitewashing* en un desarrollo de proyecto cinematográfico

Como se mencionó previamente, la aparición de un actor de color relativamente popular en el panorama cinematográfico llevaría a decisiones potencialmente buenas para la representación de diversas etnias en films de alto presupuesto. Cuando el libro *Pay It Forward*, de Catherine Ryan Hyde, decidió llevarse a la gran pantalla en 2000, el primer borrador del guión respetaba a su protagonista, un maestro afroamericano llamado Reuben St. Clair, y Warner Bros. Pictures entonces se puso en contacto con Denzel Washington para interpretar al personaje. Sin embargo, el actor no estaba disponible al momento del potencial rodaje. El estudio descartaría tras esto la posibilidad de contratar a otro actor afroamericano, apuntando directamente a Kevin Spacey, y modificando el rol al de un maestro caucásico llamado Eugene Simonet (ver Fig. 11 en Cuerpo C, pág. 5). En un artículo en su propio sitio web, Hyde (2004) habló de cómo hubiera hecho ella la adaptación cinematográfica, notando los problemas en la versión hollywoodense de su proyecto literario:

Reuben St. Clair, mi protagonista afroamericano veterano de Vietnam hubiese aparecido en la película (¿Eugene quién?) (...) todos los personajes homosexuales, físicamente grandes y de minorías no se hubiesen convertido en flacos, blancos y heterosexuales o desaparecido por completo, (...) y los únicos personajes afroamericanos y latinos no hubiesen sido pandilleros o ladrones. (s/p)

Podría decirse así que la aparición del *whitewashing* dentro de una película hollywoodense se origina exclusivamente en lo que se considera etapa de pre-producción, aquella en donde se desarrollan las decisiones de casting y los guiones se adaptan, así como en el caso de *Pay It Forward*, para adecuarse a esa visión probablemente distorsionada dependiente de un éxito de taquilla que en sí puede no considerar al público perteneciente a esa etnia que necesita representación pero que, a su vez, ya está condicionado a ir a los cines cuando sale la próxima adaptación de un libro *young adult* compuesta completamente de un elenco caucásico.

Dentro de este proceso de pre-producción se pone en consideración también el presupuesto. Así como previamente se analizó el bajo costo económico de las coloquialmente llamadas *black movies*, no sería sorpresa encontrarnos con que los

mayores casos de *whitewashing* empiezan a aparecer en films de gran presupuesto, mejor conocidos como *blockbusters*. A la necesidad de un mayor rédito en taquilla, los productores y estudios comenzarían a buscar figuras llamativas para atraer a los espectadores y, en un panorama con pocas celebridades pertenecientes a minorías étnicas, los roles que posiblemente irían ocupados por personas de color rápidamente se convierten en otro ejemplo de actores caucásicos tomando oportunidades que quizás en otra ocasión hubiesen catapultado la carrera de talentos pertenecientes a las etnias de sus personajes, generalmente atribuidos al supuesto inconveniente racial que tienen las audiencias internacionales: “Me han dicho en más de una ocasión que un estudio no aprobaría un protagonista afroamericano en uno de mis films porque traería abajo a las cifras de taquilla internacionales.” (Polone, 2012, s/p).

La otra variante que llegaría a aparecer en la pre-producción de un proyecto cinematográfico que daría hogar o no al proceso de *whitewashing* es la relevancia histórica del personaje o figura protagónica del film. Películas como *Ray*, *The Last King of Scotland*, *Mandela: Long Walk to Freedom*, o *Selma* resultaron grandes ganadoras al momento de la temporada de premiaciones cinematográficas, y todas fueron proyectos de escala económica relativamente mediana, pero el único motivo por el que podría argumentarse la figura protagónica de sus galardonados actores, todos afroamericanos, era por un factor bastante único: todos estos roles eran exclusivamente pertenecientes a esta etnia, además de ser casos bastante populares globalmente.

La diferencia entre éstos y proyectos como *Fruitvale Station* es lo conocido del caso, algo que llevó a este último a ser ignorado en los *Academy Awards* y, considerándose una *black movie* con tema serio, un presupuesto limitado. El protagonista de este film, Michael B. Jordan, en una entrevista realizada por el periódico *The Huffington Post*, llamó a su interpretación en el film de 2009 *Chronicle* de un rol originalmente escrito para un actor judío una victoria, alegando:

Siempre quise romper barreras (...) y la falta de roles de calidad para actores afroamericanos, yo busco cosas así. Quiero el guión que Ben Affleck o Leonardo DiCaprio no aceptaron porque no tenían tiempo. (...) *Chronicle* fue una victoria para mí porque se arriesgaron y cambiaron el rol, podría haber sido cualquiera. (Jordan en Ryan, 2013, s/p)

Si bien podría aclararse que la comunidad judía es también afectada por el proceso de *whitewashing*, el comentario de Jordan destaca que la etnia de un personaje puede crearse y modificarse extensamente desde la etapa de pre-producción, invertirse y asentarse a tanto el ideal eurocéntrico del gran héroe blanco como el de una minoría que necesita una representación destacable en la gran pantalla más allá del malvado pandillero o el asistente sufriendo. Es más, Jordan mismo fue objeto de gran ira entre la comunidad cinéfila al revelarse como el próximo Johnny Storm en la *remake* de 2015 de *Fantastic Four*, un personaje caucásico desde los cómics e interpretado previamente por actores también caucásicos como Chris Evans. Quvenzhané Wallis había sido objeto de una ira similar casi un año antes al revelarse como la nueva huerfanita *Annie* (ver Fig. 12 en Cuerpo C, pág. 5), en una *remake* caracterizada por la variedad étnica de todos sus personajes y actores protagonistas. Ambos proyectos fueron planeados alrededor de estos actores afroamericanos, lo que parecería que instantáneamente cambió el panorama de lo que se veía en pantalla: ya no era la película hollywoodense estándar, ni tampoco una *black movie*, sino un universo más orgánico, en donde las minorías dejarían de ser relegadas a un segundo plano, y que no necesitaría de una reacción tan negativa con respecto a la contratación de un actor perteneciente a una etnia no-caucásica:

Al intentar subvertir la normalización de lo caucásico en los medios, algunos fans interpretan estas recreaciones como minorías “robando” el rol de personajes tradicionalmente blancos. La historia de *Annie* nunca fue ‘tradicionalmente blanca’, era un estándar universal al que todos podíamos relacionarnos. (Lin, 2015, p. 4)

Algo que es importante destacar es que casos como los de *Fantastic Four* o *Annie* son muy escasos y pocos frecuentes dentro del panorama cinematográfico y, en el caso de ambos, no fueron muy exitosos en la taquilla, posiblemente perpetuando aquello en lo que se analizó que insisten los productores y cabezas de estudio hollywoodenses. Pero sin embargo son ejemplos que no resuenan visualmente tanto como aquellos en donde un

personaje claramente marcado por una etnia es transformado en caucásico con el fin de redituarse económicamente encontrándose con un enorme presupuesto.

Podría decirse que un ejemplo reciente al momento de realización de este Proyecto de Grado es el de *Pan*, la reimaginación del pasado de *Peter Pan*, en donde Warner Bros. Pictures normalizó las etnias de todos los protagonistas del film, en especial la tribu literariamente nativo-americana de los Picaninnies, liderados por la actriz caucásica Rooney Mara en el papel de Tiger Lily (ver Fig. 13 en Cuerpo C, pág. 6). Si bien se podría hacer una averiguación profunda frente a los rumores de que el estudio ni siquiera buscó actrices nativo-americanas para interpretar el rol, no sería necesario ahondar más allá del relativamente enorme presupuesto del film, elevado a 150 millones de dólares sin contar con gastos de marketing. La decisión de realzar lo caucásico de Tiger Lily posiblemente llevó a esa gran inversión desde un inicio, sugiriéndose así que ningún productor querría aportar más de cien millones de dólares en otra posible controversia como la de *Fantastic Four*.

2.3. ¿Creación de un modelo económico a través de la distorsión cultural?

Tres mil jóvenes de todas partes del mundo audicionaron en 2010 para el rol principal en la adaptación de Ang Lee del libro *Life of Pi*, de Yann Martel. Pi, el personaje protagonista de esta obra literaria de 2007, es de origen indio, pero el director dentro de su búsqueda no especificó una etnia particular de la que el actor que interpretaba a Pi tenía que pertenecer. El primero dentro de la lista de personas a contratar para el proyecto, Lee escogió de todos los participantes a Suraj Sharma, un joven de 17 años que recién empezaba a actuar (ver Fig. 14 en Cuerpo C, pág. 6). En esa misma vena, el director contrató al popular actor de Bollywood Irrfan Khan para interpretar a la versión adulta del personaje, al francés Gérard Depardieu para el pequeño rol del Cocinero, y el narrador integrado a la trama como un periodista fue modificado de Tobey Maguire a Rafe Spall a mitad de rodaje. A pesar de que tres de sus cuatro protagonistas tuviesen un cierto

reconocimiento en sus respectivos mercados locales, esta podría considerarse una apuesta bastante arriesgada considerando el presupuesto del proyecto, elevado a 120 millones de dólares sin contar con futuros cálculos de marketing y una posible campaña para los *Academy Awards*. En cuanto todo su elenco y presupuesto fue anunciado, los comentarios negativos comenzaron a salir a flote, pero no en base a la suma de dinero propuesta, sino a la etnia de su actor protagonista, con autores así como Dorothy Pomerantz (2012) de la revista de economía *Forbes*, quien atribuyó un fracaso a la figura del joven: “El film (...) tendrá que lidiar sin el beneficio de una estrella de gran renombre. (...) Parece que las chances de este film son muy pocas, no recuperará sus costos de producción y marketing, y menos traerá recompensas.” (s/p).

Dentro de ese mismo artículo periodístico, la autora hizo también referencia a las palabras del jefe de 20th Century Fox en ese momento, Jim Gianopulos. Fox había sido muy cauteloso con la propiedad de *Life of Pi*, sabiendo que adaptar el libro cuyos derechos habían comprado en 2008 les costaría mucho dinero y, en el artículo del diario *The LA Times* en donde se encuentran las palabras atribuidas a Gianopulos en el reporte de *Forbes*, se apuesta en gran parte a que el estudio buscaba al menos recuperar parte del presupuesto del proyecto en el mercado asiático gracias a la figura de Khan y del director taiwanés. Pero, dentro de este análisis que se consideraría negativo para la promoción de un film con un presupuesto no tan arriesgado en comparación con otras producciones, Gianopulos comenta que la razón general de la existencia de ese proyecto no tenía nada que ver con lo étnico ni con lo económico: “Nunca puede ser sobre el llegar a la meta, (...) tiene que ser sobre el arte y el valor del cine por el cual todos nosotros nos metimos en este negocio.” (Gianopulos en Horn y Fritz, 2012, s/p).

Frente a todo lo que se llamarían adversidades previo a su estreno, *Life of Pi* resultó ser un éxito imparable, motivado por un libro en constante rotación y un boca en boca que hizo que éste permaneciese en la taquilla estadounidense por 35 semanas. Con una joven

estrella india, un director taiwanés, y ninguna figura eurocéntrica de gran relevancia en el panorama de celebridades, el film recaudó un poco más de su presupuesto únicamente en los Estados Unidos, alcanzando la suma total de 609 millones de dólares en la taquilla global.

Se podría decir en base a esto que realmente el éxito económico de una película no se basa únicamente en el color de piel de su protagonista, pero el otro factor a considerar que avalaría esta previa declaración es que gran parte de la recaudación del proyecto, que Pomerantz predecía que sería inexistente, vino de los mercados internacionales, y no necesariamente Asia, ya que un recorte de esta taquilla global indica que casi 87 millones de dólares se aportaron únicamente de Oceanía y Sudamérica, territorios en los que este film se estrenó mucho más tarde dentro del calendario de lanzamientos y, por lo tanto, tuvieron mucho más acceso a la piratería, además de que no estarían tan expuestos a lo que se consideraría popular eurocéntrica por material literario que cuestiona la existencia del ser humano en un ambiente completamente esotérico, generalmente con estética india. Además, el film recibió la exposición complementaria de los *Academy Awards*, cuya campaña fue financiada en parte por el recupero económico del proyecto, y que terminó otorgándole once nominaciones y cuatro victorias en la premiación, incluyendo Mejor Director para Lee.

Aunque se podría argumentar que nadie podría haber previsto la avalancha imparable que sería la película, una de las cosas más increíbles de su proceso de pre-producción es la mala prensa que se formó en base a ésta, pero también la resistencia de los realizadores de mantener su elenco inicial y evitar intercambiar a Sharma por un joven caucásico con un bronceado o alguien un poco más establecido en el mercado internacional, como Dev Patel, quien años antes había sido el reemplazo para el villano de *The Last Airbender* una vez que afloró la controversia sobre el extenso *whitewashing* de su elenco. Este proceso

podría estar tan instaurado en la industria cinematográfica, que podría llegar a amenazar potencialmente la carrera de un actor étnico que recién está comenzando en el medio:

Mientras que es ilegal en cualquier otro negocio, la industria cinematográfica aún utiliza a la raza como un medio para determinar la elegibilidad de una persona para su empleo. Desafortunadamente, debido a lo piramidal del alcance capitalista del negocio de las películas, muchos de los roles disponibles son reservados para actores caucásicos bajo el pretexto de que las audiencias los prefieren. (Sinckler, 2013, p. 889)

Otro film que apuntaba ampliamente a un mercado asiático era *Prince of Persia: The Sands of Time*, una adaptación de 2010 del videojuego del mismo nombre, en donde un joven persa debe derrotar a malvados con tal de liberar a una princesa y conseguir la paz. A diferencia del extenso proceso poco específico en materia de etnias de *Life of Pi*, Walt Disney Pictures buscó para su protagonista a alguien que pudiese atraer a las masas, más teniendo como peso económico unos 200 millones de dólares de presupuesto, finalmente centrándose en el caucásico Jake Gyllenhaal, completo con bronceado y entrenamiento físico para interpretar al Príncipe Dastan (ver Fig. 15 en Cuerpo C, pág. 6). Se consideraría que un protagonista es casi tan valioso como su interés amoroso en este tipo de proyectos, por lo que el estudio buscó a la británica Gemma Arterton para la Princesa Tamina y dio rienda suelta al rodaje, prometiéndole que sería la próxima gran franquicia de Disney, similar a *Pirates of the Caribbean*.

La recepción inicial de Gyllenhaal como el Príncipe Dastan fue tomada con relativa paz en comparación a lo que años más tarde sería sujeto *Life of Pi*, con las críticas tomando al proyecto en general como genéricamente ofensivo y a su vez relativamente inocuo (Dargis, 2010, s/p), de alguna manera augurando un posible éxito en la taquilla, esa franquicia que Disney tanto clamaba. Sin embargo, el público estadounidense dejó atrás al proyecto, haciendo que éste recaudase únicamente 90 millones de dólares y, visto y considerando el probable encanto de una trama persa protagonizada por un actor en ese momento estable y famoso, en Asia recaudó otros 90 millones, un problema frente al presupuesto de 200 millones. *Prince of Persia* cerró globalmente con una taquilla de 336 millones de

dólares pero, al haber proyectado un presupuesto de marketing por sobre el de rodaje, la ganancia terminó siendo relativamente menor y se alegraría que eso efectivamente asesinó los planes de franquicia por parte de Disney. El héroe caucásico en este caso no sería el ejemplo de la figura eurocéntrica aceptada por la población cinéfila, si bien no marcaría tampoco el comienzo del declive de los grandes *blockbusters* con *whitewashing*, aunque sí probó que un presupuesto de gran tamaño, a pesar de un buen recibimiento, es una apuesta arriesgada no importa la etnia de su actor protagonista, no importando tampoco la cantidad de bronceador que se le aplique a éste para hacerlo más caucásico que sus hermanos y compatriotas:

El maquillaje de Gyllenhaal como Dastan parece haberse hecho con un tono más claro. Aunque algunas sombras más oscuras que el tono natural de la piel del actor, es sin embargo mucho más blanco que cualquiera de los personajes con los que se cruza. (Wright, 2013, p. 26)

Dentro del mismo texto, Wright señala también que el maquillaje del hermano intermedio, Garsiv, interpretado por Toby Kebbell es mucho más oscuro que el de Dastan (ver Fig. 16 en Cuerpo C, pág. 6), además de utilizar vestimenta mucho más estereotípica de la región, en lo que se podría llamar una manera de enmarcar a este personaje claramente como el más étnico de los hermanos y que, casualmente, resulta ser el miembro de la familia que está resentido del protagonista, y el único de éstos que fallece en el proyecto. ¿En qué punto esta caracterización pasaría de ser una simple decisión de vestuario y maquillaje a un realce negativo de las cualidades estereotípicas de toda una etnia? ¿Puede llamarse al héroe caucásico de Dastan y el resentido persa de Garsiv un ejemplo de racismo en el cine?

2.4. Racismo y whitewashing, ¿son intercambiables?

Varias generaciones de lectores contemporáneos alegrarían que la saga literaria *Harry Potter*, de J.K. Rowling, tuvo gran influencia en sus vidas, un universo mágico que permitía a gente de todos los estratos socioeconómicos convivir en paz, no importa su etnia o defectos. Sin embargo, existiría la chance de que esto se extinguiese llegada su adaptación

cinematográfica, en donde los siete libros se transformaron en ocho películas, completas con sus abreviaciones de pasajes en las historias y grandes cambios en los personajes. El rol de Lavender Brown, una joven que, si bien no está muy detallada físicamente en los libros, eventualmente juega un rol importante en la batalla final e incluso tiene un breve romance con Ron Weasley, fue bastante reducido en las primeras películas, remitiéndose a cameos o apariciones al azar como cualquier miembro del Ejército de Dumbledore que no fuesen los protagonistas o sus familiares, aunque a partir de *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, de 2009, el rol cobra más importancia y hasta tiene diálogo.

Sin embargo, como parte de ese universo mágico que uno sólo podría atribuirle a Hollywood, a partir de *Half-Blood Prince*, Brown cambia de etnia, pasando de ser una joven negra a una caucásica rubia de ojos celestes (ver Fig. 17 en Cuerpo C, pág. 7). El rol en sí tuvo tres modificaciones, ya que Brown primero estuvo interpretada por Jennifer Smith y Kathleen Cauley en esos momentos esporádicos en los que el personaje era mencionado o aparecía caminando por los pasillos de los primeros films, un cambio normal en la industria cinematográfica debido a diversos motivos, pero sería importante destacar que ambas actrices compartían la misma etnia. Claro que, al momento en que Brown recibió más de una línea y un peso en la trama, allí es donde apareció Jessie Cave, completamente diferente de sus predecesoras, y permaneció en ese puesto hasta la honorable muerte del personaje a mano de uno de los malvados en la batalla final. Uno de los elementos que se considerarían más destacables de la comunidad de fanáticos de *Harry Potter* es la defensa de tanto los textos como las películas, lo que llevó a una polarización entre éstos, ya que un cambio así no había aparecido hasta el momento en las adaptaciones, aunque no sería la primera vez que algo relacionado a *Harry Potter* mostraría señales de posible racismo:

Lee Jordon, Angelina Johnson, y Dean Thomas sólo son descriptos como altos y negros. Cho Chang es usualmente “bonita” pero no descripta específicamente, similar a como las hermanas Patil son las “más lindas” del año pero sus apariencias pasan desapercibidas. Esta falta de descripción es marcada en contraste con la prosa detallada que usa Rowling al referirse a sus personajes caucásicos. (Velázquez en Booker, 2013, p.109)

Dentro de estas posibles defensas originadas por los fanáticos podrían surgir temáticas como la poca caracterización del personaje en los libros, aunque como sugiere Velázquez, éste es un rastro común en la escritura de J.K. Rowling al momento de referirse a personajes pertenecientes a minorías étnicas, y quizás jugaría nuevamente en contra del film al señalarse que, de estar tan levemente caracterizada, la joven podría haber seguido siendo interpretada por Jennifer Smith de *Half-Blood Prince* en adelante, con lo único que cambiaba era la cantidad de diálogo que ésta recibiría. Podría haber sido que el director de casting hubiese preferido contratar a alguien con una mayor filmografía ahora que el rol era más destacado, pero esto no podría excluir de ninguna manera al casting de otra actriz de la misma etnia de la anterior, incluso con mayor filmografía que Cave.

Considerándose que el rol de Brown podría haber continuado en la misma vena étnica sin presentar problema alguno en correlación con los libros, la elección de presentar un cambio tan extremo y favorecedor nuevamente para el punto de vista caucásico eurocéntrico podría apelar rápidamente a la idea de racismo, a la discriminación de una etnia por sobre otra de una manera sutil pero ultrajante al impidiéndole a actores de color interpretar roles que le habían sido otorgados a éstos desde un principio. El sociólogo Benjamin Bowser (1995) propone una definición más posmoderna del término racismo: “Cuando se aplica a individuos, el término debería estar limitado a aquellos que activamente apoyan la supremacía de los blancos o diseminan (...) odio de cualquier grupo racial.” (p. 130).

De basarse en esta definición, el proceso de *whitewashing* no sería en su totalidad racista ya que, para activamente declarar la supremacía o crear estereotipos, debería haber primero un guión que promueva estos términos, con roles que luego pueden ser interpretados o no por actores de diversas etnias. Aang de *The Last Airbender* continuó siendo el joven místico del cartoon original, Tonto de *The Lone Ranger* fue un personaje excéntrico más de la carrera de Johnny Depp, Lavender Brown fue simplemente una adolescente celosa. Se consideraría que en muy pocos casos de *whitewashing* el

personaje activamente era un estereotipo ampliamente exagerado de una etnia particular, como es el caso del rol de Mickey Rooney en *Breakfast At Tiffany's*. Una posible definición del proceso en el contexto del racismo sería la promoción despistada de los ideales eurocéntricos a través de la exclusión de oportunidades para actores de diversas etnias, radicada en gran parte desde el comercio, perpetuada a lo largo de la historia.

Sin embargo, hay un motivo por el cual se diría que el *whitewashing* es sólo parcialmente racista: porque históricamente modificó la forma de pensar de un grupo de personas, al punto de condicionarlas a esperar actores caucásicos en roles de gran importancia, llevando incluso a reaccionar negativamente ante la posibilidad de un actor de color tomando un papel étnicamente neutral. Rara vez se ve un caso controversial de un actor caucásico de cierta nacionalidad tomando un rol caucásico pero de diferente nacionalidad, al punto en que gran parte del elenco claramente caucásico de la adaptación cinematográfica de 2015 de la serie *The Man from U.N.C.L.E.* estaba encarnando personajes de nacionalidades diferentes a las suyas, cambiando únicamente el acento, y el film aún así lució orgánico y para nada chocante si no se conocía la nacionalidad real de sus participantes. No hubiese sido lo mismo si Napoleón Solo hubiera sido interpretado por un actor afroamericano, como pasó en el caso de la contratación de Idris Elba, actor británico negro, en el rol del dios vikingo Heimdall para la película *Thor*, que despertó gran controversia en los ámbitos cinéfilos, al haberse descrito al personaje como el más blanco de todos los dioses de Asgard, sin ocasionar en ningún punto el paralelo de que éste era un caso raro en un panorama lleno de *Evitas*, *Tiger Lilys*, o *Príncipes Dastan*, siendo objeto de un proceso inverso que ponía al caucásico en los zapatos de todos:

Nuestro entender (...) es nutrido parcialmente por el grado de privilegio u opresión que experimentemos como parte de nuestra posición. Aunque parezca que la raza afecta sólo a las personas de color, de hecho la raza es un factor fundamental y significativo en todas las vidas. (Aanerud en Frankenberg, 1997, p. 36)

Como se discutía con los casos de *Thor*, *Fantastic Four*, o *Annie*, esta reacción violenta frente a la participación de un actor de color en un rol étnicamente caucásico o neutral sí

podría ser un engranado del racismo provocado a través del *whitewashing* que lleva, como marcaba la definición de Bowser, a una creación de un pensamiento relacionado a la supremacía blanca y al estereotipo de etnias, más si los roles disponibles para actores de color radican en ocupaciones violentas, caracterización negativa, o a la visualización de una cierta etnia como un hombre caucásico con bronceado. La posible justificación económica de una Lavender Brown que cambia de etnias no ayudaría a la construcción de un espectador incapaz de ser daltónico al momento de ver una película, y aún menos a un espectador que no se puede identificar con la cultura modificada del personaje que tendría que estar representándolo en la gran pantalla, creando un modelo de realización potencialmente alienante y que en su mayoría probaría estar yendo en declive.

Capítulo 3: Espejo distorsionado: el espectador y su disociación cultural

Tan grande como la dimensión espacial que lo proyecte, un film puede tener un impacto significativo en el espectador que lo observa, desde enamorarse perdidamente de uno de los protagonistas a buscar desesperadamente una identificación cultural que puede no existir gracias a un histórico proceso que, a través de justificaciones económicas, perduró la imagen de un héroe neutral no correspondiente a la etnia de la que éste realmente pertenece.

El objetivo de este capítulo es analizar las consecuencias psicológicas del proceso de *whitewashing* y su impacto directo en el espectador, quien se encuentra atravesado a partir de esto por una disociación cultural producto de una tradición cinematográfica que lo condicionaría a aceptar la figura caucásica como la única que merece ser representada en la gran pantalla. Se consideraría dentro de esto una influencia del modo de pensar económico que lleva al *whitewashing* y a una posible reacción racista frente a la esporádica participación de un personaje étnico en un rol neutral, más tarde explorando ambas aristas, psicológicas y económicas, en el caso de la película *Exodus: Gods & Kings*, de Ridley Scott, particularmente en base a un comentario particular del director sobre su elección actoral para el proyecto.

3.1. El impacto del cine en la identidad cultural de su público

Una identidad se construye desde una mirada tanto fisiológica como social, hasta se señalaría que es aquello que nos rodea lo que nos forja como personas y nos da la identidad que tanto buscamos, eso único que nos separa de los demás. Pero, ¿qué pasaría si los estímulos que están alrededor de un individuo empiezan a cercarlo, distorsionan su manera de ver el mundo y éste busca una identificación cultural que está mucho más lejana de lo que éste piensa? Esto podría parecer una alienación imposible de conseguir de un día para el otro, pero quizás si se empezase a pensar desde un largo proceso histórico, como es el caso del *whitewashing* y su marcación racial, una definición posiblemente

racista de la cultura del espectador que mira un proyecto impactaría directamente en la psiquis de éste, siendo además algo con lo que convive cada día desde su nacimiento, un proceso de absorción cerebral:

Las marcaciones raciales son estructuras conceptuales que operan a tanto el nivel macro (social) y micro (cognitivo), que tanto consciente como inconscientemente forman nuestras comprensiones diarias y comunicaciones que están relacionadas a la raza. (...) Éstas son generalmente invocadas por referencias explícitas a la raza, pero comúnmente están codificadas con marcaciones visualmente neutrales. (Harris, 2006, p. 933-934)

Dentro de estas marcaciones visualmente neutrales se encuentra el cine, el punto de vista unánime, la presentación del héroe y aquellos que lo rodean, la normativa general a la que todo espectador se acostumbra a observar por 120 minutos o incluso más. Sin embargo, la afección de un estereotipo o cambio en la identidad de un personaje ya podría estar creando la transfiguración de esa marcación racial. La Eva Perón de *Evita* no es una mujer latinoamericana sino una caucásica que hablaba en inglés, todos los héroes persas tienen una aparición similar a la del Príncipe Dastan de *Prince of Persia: The Sands of Time*. Para una mente aislada de la visión global, o incluso aquella experta, una imagen tan dócil como la que aparece en la gran pantalla llegaría a dejar una huella cognitiva involuntaria simplemente por exposición en el espectador que la presencia. Quizás incluso se puede hacer la simple prueba de traer una película a la mente y recordar qué es lo que se puede evocar de ella, al punto en que algo siempre aparecerá, probando que dentro de nuestro subconsciente está albergado ese largometraje y, como surgió lo que salió, hay otros factores que quedan grabados y que no salen con la simple evocación: jugarán luego un rol en la creación de la marcación racial definida por Harris en ambos niveles.

Al estar expuesto a constantes estímulos visuales que representan y fomentan la figura del hombre caucásico occidental, el espectador promedio de color se vería absorbiendo una cultura diferente a la suya, tomando las características de ésta, de alguna manera deseando ser parte de ella a través de las imágenes que se le presentan, en especial cuando al caucásico se lo centra como el héroe del proyecto y a los personajes étnicos

como villanos o gente socialmente despreciada, una forma más sutil de la Técnica Ludovico de *A Clockwork Orange*. Esta normalización de una etnia por sobre otra se convertiría en la norma a seguir por descarte, e incluso esa aspiración, desde un punto de vista icónico, también apunta por género, como se podría comprobar estudiando las portadas de la edición de los *Hombres Más Sexy* de la revista *People* en las que, en su gran mayoría, aparecen talentos caucásicos. Uno podría decir que para crear la aspiración de la figura caucásica como aquella a perpetuar, aquellos de la misma cultura serían clasificados como innecesarios o indeseables físicamente, perpetuando una sociedad resentida sobre su misma identidad:

Aunque no siempre señalado como lo preferencial, estas asociaciones sí sirven como un punto de referencia estándar sobre el que se realizan todos los juicios estéticos, políticos, culturales, y morales. Esto incluye juicios sobre la belleza, bondad, y racionalidad. (McDonald, 2009, p. 12)

La escritora Libby Saxton (2009) hizo un análisis en perspectiva y profundamente el mensaje de *The Constant Gardener*, la adaptación de 2005 de la novela homónima de John Le Carré. Si bien este film no posee casos definidos de *whitewashing*, sí es narrada en su totalidad desde el punto de vista eurocéntrico de la pareja protagonista, al punto en que las miles de muertes de los habitantes de Kenia es opacada por el fallecimiento de la esposa caucásica del protagonista, interpretado por el británico Ralph Fiennes. Este proyecto serviría como un punto claro de partida para analizar la figura del salvador blanco que, de alguna manera, rescata a la persona de color de un destino trágico. Ningún habitante de la región pudo exponer la corrupta política de la manera que lo hace el protagonista y, como si fuese poco, tampoco tiene una voz durante el film, al punto en que una emocional obra de teatro representada en el largometraje es nuevamente opacada por la próximamente fallecida recibiendo un regalo de uno de los nativos, feliz por el objeto y llena de curiosidad, como si quien la agasajó fuese una especie de perro que le acercó el juguete favorito al amigo del dueño de casa. Si un local puede ser visto como una casualidad más sin importancia o, aún considerablemente peor, un perro, eso algo dice de la relación étnica de sus participantes:

The Constant Gardener concientiza sobre el costo humano del capitalismo global en el mundo no occidental, pero su lógica narrativa regresiva nos seduce nuevamente a la suposición colonialista de que sólo el hombre blanco puede salvar a África. Aunque la priorización del punto de vista europeo no lleva a representaciones racistas de las comunidades de Kenia y Sudán, rearticula un discurso moral eurocéntrico. (Downing y Saxton, 2009, p. 56)

Podría decirse así que no habría diferencia entre la articulación visual del joven niño que agasaja a la protagonista con la selección de un actor principal caucásico, ya que ambos paralelan las elecciones de un equipo creativo que buscaría retratar la lucha del hombre blanco por sobre todo, algo relativamente cuestionable visto y considerando que el director del film es el brasileño Fernando Meirelles.

Si se expandiese sobre el impacto del *whitewashing* sobre la población general, esto resultaría de alguna manera ser un producto de repetida exposición a las imágenes que señalan a la persona caucásica como aquella a seguir y hacer idónea. Es posible que aquel espectador que reciba más influencia cultural de sus pares y el material mediático que lo rodea estará inmune a una imagen del mundo completamente eurocéntrica; el problema podría yacer en aquel espectador que creció expuesto a películas y series con una fuerte impronta del *whitewashing*. No sería sorprendente encontrar que gran parte de los realizadores y productores cinematográficos posmodernos desde pequeños estuvieron acostumbrados a ver la figura heroica del hombre caucásico, con clásicos como *The Jazz Singer* o mismo el modelo de producción impuesto por films como *The Last Airbender*, que daría lugar a generaciones de alienación a las que le resultaría imposible el desprenderse tan rápidamente de un proceso probablemente arcaico, y dentro de su visión utópica del mundo no habría lugar para un crisol de razas, como señala Daniel Bernardi (2007),

El mundo utópico del entretenimiento responde a necesidades reales de la sociedad, pero el entretenimiento también está definiendo y delimitando qué es lo que es una necesidad real y legítima en la sociedad. Lo que está definido fuera de la categoría de necesidad real dentro de la visión utópica del entretenimiento son los problemas socioculturales de raza y género, entre otros. (p. 53)

Se aclararía así que, mientras que se tomase esta visión utópica del mundo según los espectáculos, la desaparición de lo multiétnico seguiría siendo una estampa recurrente,

posiblemente afectando a jóvenes espectadores que llegan a la sala de cine buscando encontrar una identificación, un héroe, un *Hombre Más Sexy* similar a lo que los rodea, pero descubriendo al fin y al cabo otro ejemplo más de normalización de una sociedad y un modelo iconográfico que se encuentra a miles de kilómetros de distancia y que, a través de sus estereotipos o negativización, segrega a este mismo espectador como un sujeto a evitar.

3.2. ¿Por qué es necesaria la representación cultural?

A medida que el ser humano va creciendo, se podría decir que va dejando atrás los pensamientos que éste tenía de pequeño, particularmente la noción de que aquello que no tiene frente a los ojos ha dejado de existir por alguna razón inexplicable. De adulto es el cine quien nos alcanzaría una visión más amplia y, a diferencia de lo que nos plantearían las noticias, estas historias que se ven en la gran pantalla son en su mayoría ficcionales, narradas a la manera de fábulas, efectivamente regresándonos a un estado básico, haciéndonos pequeños nuevamente, enseñándonos a conocer el mundo:

Gran parte de la atracción y el gran poder del cine, su habilidad para hacernos reír o llorar, y para enseñarnos sobre el mundo y sobre nosotros mismos, descansa en nuestro ser, nosotros espectadores y sujetos siendo observados al mismo tiempo. (Vera y Gordon, 2003, p. 9)

Así como uno de pequeño podría llegar a ignorar la presencia de todo un mundo por simplemente no verlo, casualmente, no se tendría que negar que el proceso de *whitewashing* aplica este mismo principio, señalándole al espectador que le sería más conveniente seguir aquello que ve en la pantalla, lo que no ve no existiría. Las comunidades culturales impulsaron un desarrollo de la identidad de éstas afianzada fuertemente a campañas mediáticas realzando las cualidades de cada grupo étnico, aunque debería destacarse que sería difícil para éstas alcanzar el nivel de popularidad e impacto que el cine tiene en una persona, particularmente cuando ésta se ve reflejada de una manera distorsionada en la pantalla. ¿Por qué ese personaje supuestamente latino no se diferencia visualmente de aquel caucásico? El espectador promedio no tendría acceso a los

desarrollos que ocurren en la etapa de pre-producción de un proyecto cinematográfico, llevando a una contextualización que se convertiría en algo potencialmente peligroso para su misma identidad cultural, proyectándose eventualmente en resultados que van desde disociación a rechazo:

El que casi la mitad de todos los latinos se identificasen como blancos en el último censo fue considerado una señal de su permanencia; así como el hecho de que el 43% rechazase categorías raciales tradicionales, marcando “alguna otra raza”, fue tomado como prueba de que están en el punto de transformar el significado mismo de la etnia. (Dávila, 2008, p.2)

Dentro de su análisis, Dávila ve a esta nueva identificación como un rasgo positivo y transgresor, una señal de que los latinos se están integrando al colectivo masivo sin entrar en calificaciones. Sin embargo, esto podría verse de manera completamente negativa ya que, ¿por qué sería necesario cambiar el significado mismo de la etnia? El que un latino prefiera ser identificado como caucásico, particularmente en un censo, marcaría un declive en la definición de pertenencia cultural y dentro de la genética misma, con una imagen potencialmente impulsada por la vista en la gran pantalla llevando a una persona a preferir cambiar todo su bagaje histórico y herencia o, quizás aún peor, ponerse bajo un grupo tan diverso y genéricamente inidentificable como lo es el casillero de alguna otra raza en ese censo. ¿Por qué el latino tendría que levantar su voz y orgullosamente señalarse como tal, si su representación cultural estaría marcada por una imagen distorsionada o el desconocimiento de un proceso que lleva a actores étnicamente correctos a ser reemplazados por un elenco relucientemente blanquecino bajo la idea de una mayor pretensión económica? No debería ser la raza la que deba modificarse a través de un censo, debería ser el impulso de una protección del patrimonio cultural de una herencia histórica.

Una de las cosas más curiosas y potencialmente dañinas del impacto del *whitewashing* en el espectador cinematográfico, es que este proceso no apuntaría a una franja etaria particular dentro del panorama de su público, sino que varía acorde al producto que se ve en la pantalla. Cuando se hace referencia a pantalla no sólo se puede hablar del cine,

después de todo, la televisión es un producto mediático que llega a mayor cantidad de hogares y por un menor precio, y sería el elemento indicado por los padres de todo el mundo para entretener temporalmente a sus hijos sin tener que estar muy pendiente de sus acciones.

En 2012, Walt Disney Animation, a través de su subsidiaria televisiva Disney Junior, anunció el lanzamiento de un *cartoon* infantil apuntado al público infantil titulado *Sofía the First*, en donde una pequeña campesina se convierte en princesa cuando su madre se casa con el rey. Desde el primer material promocional del show, la madre de la joven princesa mostró rasgos particularmente similares a los de la etnia latina, si bien la niña lucía algo caucásica a pesar de su nombre latino (ver Fig. 18 en Cuerpo C, pág. 7). Descrita originalmente como la primera princesa de Disney latina, la joven Sofía parecería ser la respuesta a años de caucásicos miembros animados de la realeza provistos por el estudio. Sin embargo, a sólo semanas del anuncio de la etnia de la pequeña protagonista, un representante de la *National Hispanic Media Coalition* habló con un ejecutivo de Disney Junior, quien le informó que Sofía en realidad no era latina, que el productor que había mencionado eso se había equivocado (Nogales en Rodríguez, 2013, s/p). Ahora bien, ¿cómo se puede equivocar alguien en la etnicidad de un personaje? Y quizás lo más alarmante de este caso sería encontrar la visión económica dentro de un show infantil, más visto y considerando que los niños no estarían tan expuestos al proceso de *whitewashing* como para preferir la mochila de otro personaje en lugar de la de Sofía porque ésta es latina. Sin embargo, esta alienación estaría condicionando a un joven espectador a seguir relacionando que, para ser una princesa de Disney, no hay que ser latina.

El *whitewashing* podría impulsar así a una normalización de la cultura, pactando siempre estar ladeando para el lado eurocéntrico, transformando una identidad potencialmente única y tan vital para un joven espectador como lo es un ícono de la televisión infantil en otra copia más de los personajes que éstos ven en todos los programas. Tras severa

repercusión en las noticias, el mismo ejecutivo de Disney Junior que habló con la *National Hispanic Media Coalition* hizo un post en *Facebook* específicamente señalando que todos los personajes del estudio reflejaban elementos de varias culturas y etnias, pero no necesariamente pertenecían a éstas (Kanter en Rodríguez, 2013, s/p), ignorando la ventaja que fueron alguna vez las princesas étnicamente marcadas como *Mulan* en favor a una alienación vaga casi correspondiente a la opción de alguna otra raza en el censo destacado por Dávila. El *whitewashing* no tendría que necesariamente yacer en los actores que interpretan a los personajes en la pantalla, sino en todo el desarrollo de personaje: si un papel en específico fue concebido para una etnia en particular, con todas sus características actitudinales y visuales, ¿sería necesario modificarlo? Con sus ojos celestes y tez pálida, Sofía entraría perfectamente en el estándar visual caucásico, incluso cuando realmente hay latinos que también cumplen estas características físicas, y por esto mismo parecería fiel al concepto el que Disney se hubiese mantenido en su postura original y le otorgase una etnia al rol:

Las explicaciones de Disney para la apariencia de Sofía y sus intenciones temáticas y narrativas son reveladoras porque Disney admitió su intento de inspirar a niñas mientras que referenció vagamente la cultura española y latina sin evidencia concreta visual en el personaje. (Wright, 2013, p. 34)

La representación cultural sería tan necesaria, y tan independiente del *whitewashing* porque, si bien las niñas caucásicas tendrán miles de ejemplos visuales a seguir en las diversas pantallas, ¿cuántos modelos podrían adoptar las pequeñas latinas, y más si estudios como Disney se niegan a darles una identidad en sus productos audiovisuales? Esta alienación no sólo afectaría al espectador étnico sino también a aquel que, teniendo tantos modelos y sustitutos idénticos, encontraría más adelante en su vida un problema al ver que ciertos estereotipos raciales no se cumplen de la misma manera que estaban acostumbrados a visionarlos, llevando a situaciones similares a la controversia causada por la huerfanita Annie afroamericana. ¿Quién dice que las princesas tengan que ser específicamente caucásicas? La respuesta yacería así en grandes estudios que, como Disney, encontrarían razones y alternativas vagas para alienar a gran parte del público,

ignorando la representación cultural en favor a la prolongación de un proceso grabado en el colectivo global a lo largo de la historia.

3.3. ¿Cómo identifica el *whitewashing* de una figura histórica al espectador?

Gerónimo, una figura histórica de origen apache originalmente llamada *Goyaałé*, podría ser considerada un ejemplo de un gran líder que llevó a la revolución entre su población frente a fuerzas armadas que amenazaban con la extinción de su pueblo o, como podrá verse en la actualidad, encerrarlos en espacios reclusos fuera de donde pudiesen ser vistos por la familia tipo caucásica. Su fuerza y confrontación al ejército mexicano y estadounidense parecerían estar hechos para una película de Hollywood, y es esto mismo lo que hizo la industria cinematográfica en 1962, exponiendo una visión abreviada de su lucha, titulada *Geronimo*, romantizada bajo el estándar clásico de la *biopic* hollywoodense. Aparte de la ficcionalización de su lucha, este proyecto también tuvo la particularidad de estar protagonizado por el beisbolista Chuck Connors, hijo de canadienses, rubio de ojos celestes, y una estatura de más de dos metros (ver Fig. 19 en Cuerpo C, pág. 7). Ni toda la suspensión de incredulidad del mundo podría combatir frente a este concepto de un hombre visiblemente nórdico interpretando a un líder nativo americano de tez morena, ojos marrones, y una estatura de metro y medio como máximo.

Con el añadido de la técnica del Tecnicolor implementada en el proyecto, el leve bronceado del deportista se haría más notorio en su visionado actual. Un film realmente se extendió a grandes pinceladas para interpretar la historia de este representante de la historia de los Apaches, aunque parecería jamás haber considerado la posibilidad de poner a un actor nativo americano en el rol titular, al punto en que un beisbolista al momento sin experiencia en la gran pantalla fue una alternativa más conveniente para los estudios de Hollywood que un igualmente inexperto actor perteneciente a la misma etnia que la figura histórica que buscaban representar, pero así no sería quizás un producto de poder convencer al público de algo que en sí no necesitaría convencimiento: “En ese caso, al llorar que

simplemente no se pueden encontrar indios capaces de interpretarse a sí mismos en la pantalla 'convincientemente', Hollywood consistentemente contrató a blancos para interpretar a personas nativas de una manera más 'creíble'." (Churchill, 1998, p. 74).

¿Alguien que tiene el bagaje no sólo genético, sino social e histórico de la figura representada no la podría interpretar convincentemente? Para los realizadores de *Geronimo* un deportista tenía lo necesario para comprender años de lucha, más considerando los eternos dilemas de las poblaciones nativas en el territorio americano, alguien étnicamente perteneciente al grupo contra el que el verdadero Gerónimo tanto luchó y terminó sometiéndose, sólo para que casi una centuria después su pueblo fuese bloqueado de participar en una *biopic* suya bajo la pretensión de que éstos no podrían ser convincentes en interpretar la rebelión y pelea contra la opresión.

A su vez, en un caso inverso que plantearía las mismas aristas temáticas, en 2014 el show de la BBC *The Musketeers* fue bienvenido con bastante controversia debido a la contratación del actor Howard Charles en el rol de Porthos (ver Fig. 20 en Cuerpo C, pág. 7), ya que el público parecería no estar preparado para un mosquetero negro, y menos aún uno que históricamente sería retratado como un jovial, rechoncho, y caucásico luchador. Un detalle que asemejaría escapárseles a todos estos recibidores es el hecho de que Alexandre Dumas padre era, de hecho, de herencia mixta, al igual que Charles, hijo de un general y una esclava, nacido en Haití, una historia que también se le aplicó al personaje de Porthos en la serie de televisión. Hasta el momento parecería no existir material mediático que tratase sobre la vida de esta figura histórica, por lo que el creador del show buscaría así traducirla en el personaje, más considerando que Alexandre Dumas padre ascendería rápidamente en las filas francesas, convirtiéndose en un hombre temido por el enemigo, uniéndose más tarde en la Revolución Francesa a un grupo llamado la Legión Africana. ¿Quién no querría tener a su cargo un personaje con semejante valor histórico y

valentía? Como Charles mismo aseguró a la BBC como parte del pack mediático de promoción del programa:

En lugar del apostador gordo y borracho, él (Adrian Hodges, creador del show) quiso hacer de Porthos un verdadero guerrero en el grupo, rindiendo homenaje a tan grande figura histórica. Eso fue muy atractivo para mí. Porthos es alguien que disfruta de lleno la vida porque conoce el valor y fragilidad de ésta. Nació en la oscuridad y encontró la luz. (2014, s/p)

Este Porthos Du Vallon es una creación ficticia basada en los textos de Alexandre Dumas, pero por esto mismo no tendría que dejar de tener un bagaje socio-histórico importante, y menos aún no tener a alguien que se relacione con tal. El actor podría no conocer al padre de Dumas, pero esto también le dio la posibilidad de representarlo en la pantalla en una oportunidad hasta el momento única e individual. Sin embargo, no faltó la controversia, al igual que con la huerfanita Annie, debido a la distorsión que podría estar presente tras años de incontables films y libros de historia centrados en el eurocentrismo. ¿Dónde estuvieron los espectadores que se quejaron de la participación de Charles en el show cuando se estrenó *Geronimo*, cuando John Wayne hizo de Genghis Khan en *The Conqueror*, cuando Madonna blanqueó a Eva Perón? Siendo un personaje ficticio o no, la necesidad de la representación cultural en el material mediático referido a la historia mundial podría incluso abrir los ojos no sólo de los actores que los interpretan, sino del público acostumbrado a la educación eurocéntrica, como aseguraría Stuart Jeffries (2014) para el diario británico *The Guardian* frente a la controversia por el casting de Charles:

Lo que hará este casting, con un poco de ayuda, es retar el mito muy implausible de una Europa que era completamente blanca antes de la inmigración en el siglo XX de ex-colonias. El 'acierto histórico' que alguna gente quiere de sus dramas épicos de los domingos a la noche puede demandar que Europa tenga *whitewashing*, pero eso no significa que todos tengamos que hacerles caso. (s/p)

Este Porthos podría haber sido, bajo la lógica de *Geronimo*, interpretado de todos modos por un actor caucásico, ya que quizás los talentos negros de todo el mundo no fueran lo suficientemente convincentes para dar la impresión de un hombre que le probó a todo su regimiento y a sus enemigos que el color de piel no importaba si era verdaderamente fiel a su patria. Sin embargo, esta historia parecería haber resonado más de cerca con Charles,

permitiendo que éste se sumergiese en el personaje y, así como Dumas padre, pudiese probarle a aquellos que estaban en desacuerdo con su contratación que éste podría aportar tanto a la serie como sus compañeros de elenco sin necesidad de verse reemplazado.

Una cosa potencialmente curiosa dentro de la influencia del *whitewashing* es hasta dónde llegaría la extensión de los personajes a blanquear, la supuesta importancia de éstos en la trama, y la posible ignorancia que los estudios de Hollywood buscarían de su espectador. Alicia Nash, la fallecida esposa del matemático John Nash, hizo muchas apariciones en la televisión y diversos medios hasta su muerte en 2015, particularmente antes del estreno de la adaptación cinematográfica de la vida del genio de los números, *A Beautiful Mind*. Nacida en El Salvador, Nash nunca pareció ocultar su herencia latina y, en el visionado de entrevistas con ésta claramente puede destacarse el acento salvadoreño que le habría quedado luego de once años residiendo en el país. Sin embargo, en lo que sería una *biopic* que se tomaría muchas libertades sobre la vida del matemático, Nash fue interpretada por la caucásica Jennifer Connelly (ver Fig. 21 en Cuerpo C, pág. 8), en un rol que le ganó el *Academy Award* a Mejor Actriz Secundaria. Una mujer claramente destacable en el campo de la física, al punto en que fue presidente de la junta de la prestigiosa universidad M.I.T., no podría ser interpretada en el film por una actriz latina, y aún menos referenciarse en algún punto del proyecto su herencia salvadoreña, incluso cuando el libro que inspiró el largometraje haría referencia a esto múltiples veces. Sería conveniente analizar de qué manera el que el personaje tuviese una identidad étnica latina podría jugar de detrimento para la trama, y más teniendo a uno de los personajes históricos de los que trata el film tan activo visual y sonoramente, conocido dentro de los parámetros de popularidad globales.

Esta película aclamada podría haberle mostrado a los millones que la vieron que esta mujer brillante, con logros, que estaba más allá de su tiempo y era virtualmente súperhumana en su lealtad y fuerza, también era inmigrante latina. Podría haberle mostrado al mundo un lado de nuestra comunidad raramente visto en la gran pantalla y provisto a millones de jóvenes latinas con un gran modelo a seguir. (Navarrete, 2002, s/p)

Visto y considerando que, en el período de 2000-2001 en el que se realizó el proyecto, había presencia de actrices latinas con gran poder de taquilla como Jennifer López, al igual que *Geronimo*, podría esconderse detrás de *A Beautiful Mind* la lógica de que éstas no podrían ser convincentes como expertas en física pero, si una producción cinematográfica tiene que eliminar todo rastro de una identidad étnica de un personaje con semejantes capacidades actitudinales y mentales, ¿qué buscaría ésta transmitirle a su espectador? ¿Las latinas no sólo podrían no poder interpretar a otras latinas, sino que además no tendrían la capacidad de una mujer caucásica para interpretar a una científica? El *whitewashing* parecería, a través de estos mensajes, identificar a su espectador y a los intérpretes como seres inhábiles, incapaces de hacer algo sin tener antes adelante a un caucásico que le muestre el camino y cómo ser históricamente correcto.

3.4. La baja respuesta de un espectador afectado

Un proceso histórico no se extendería a lo largo de los años, siquiera siglos, sin alguien dispuesto a absorberlo y aplicarlo a su vida diaria. Con respecto al *whitewashing*, la significación social de éste se perpetuaría a través de un espectador étnico doblegado ante una alienación prolongada, una erosión de los componentes visuales y psicológicos que harían de una identidad cultural algo rico y único para cada individuo. El concepto de una persona que estaría de acuerdo con la representación literal de un Oteló acorde a lo escrito por Shakespeare, pero en desacuerdo con la interpretación del personaje por alguien al menos con el mismo color de piel de éste, es producto latente de la permanencia del proceso en el colectivo popular, y más si se toma en cuenta el que habría poca diferencia entre un actor afroamericano o Laurence Olivier interpretando el personaje siempre y cuando se respetasen los textos originales. Algo curioso de este desarrollo es lo que podría llamarse falta de compañerismo entre la población perteneciente a la misma etnia, más allá de la potencial ignorancia de hechos socio-históricos relacionados a la construcción de ese personaje, como se pudo ver en el caso de *The Musketeers*. Un proceso tan extenso como

lo es el *whitewashing* podría haber sido impedido o al menos relegado a un segundo puesto de haberse detectado y ampliamente criticado en la prensa desde su concepción. Incluso en la posmodernidad se sigue expandiendo sobre el verdadero significado del *blackface* significativo (ver Fig. 22 en Cuerpo C, pág. 8) dentro de la trama de *The Jazz Singer*, con autores como Lhamon (1998) argumentando un triple sentido al maquillaje potencialmente ofensivo del personaje:

La tesis de Warner Brothers es que, para realmente ser exitoso, un hombre debe primero estar de acuerdo con su ser étnico, (...) todo el film se construye sobre la escena en la que se ennegrece durante el ensayo de vestuario. Jack Robin necesita la máscara de *blackface* como la agencia de su identidad tomada. El *blackface* sostiene todas las identidades juntas sin congelarlas en una relación singular o reemplazarlas. (p. 109-110)

Las teorías pueden ser muchas y extensas sobre la temática, pero muy pocas realmente reparan en la necesidad de tomar la identidad de otra etnia para destacar los problemas de otra, en este caso la incorporación judía en la sociedad estadounidense. El corazón del film se establece en la aceptación de Robin como un cantante de jazz y no tanto un vocalista de sinagoga como lo que querían sus padres e, increíblemente, el protagonista es exitoso en el ámbito musical sin necesitar del maquillaje. Uno podría argumentar que la verdadera razón por la aplicación de este nuevo color a Robin sería para destacar que el jazz es un estilo musical étnicamente afroamericano y allí estaba el joven caucásico, colocándose una piel étnica para ser parte de un grupo en el que podría llegar a ser naturalmente excluido, si no fuese porque incluso en esa época el caucásico históricamente tenía mayor preferencia y privilegio en la sociedad norteamericana; Martin Luther King Jr. no cobraría relevancia hasta mediados de 1950 en su lucha por los derechos civiles de los afroamericanos.

El que el acto del *blackface* siga siendo visto hasta el día de hoy como una búsqueda de expresión étnica particularmente destacable dice mucho de lo que la sociedad de los '20 no dijo o, más bien, no pudo decir porque en ese momento la erosión de la identidad estaba aún más aplacada por los verdaderos problemas sociales de los afroamericanos. El cine

de 1920 nunca hubiese imaginado contratar a un negro para interpretar a Jack Robin, creando una problemática aún más profunda con su integración social en la sinagoga, pero sí consideraría aceptable el uso de *blackface* para crear una metáfora de lucha social sin contar con que ese tipo de maquillaje ya en ese momento tenía connotaciones racistas, famosamente habiéndose utilizado en 1915 para interpretar a un par de esclavos violentos y abusadores en el clásico *The Birth of a Nation*. No es posible encontrar un espacio temporal en el que se empezó a ver al *blackface* como una forma ampliamente racista de representar un personaje, pero sus fundaciones en *The Jazz Singer* podrían ser consideradas pioneras en el impulso del *whitewashing*, en el evitar una identidad cultural no eurocéntrica en los personajes bajo motivos que a simple vista parecerían concretos, pero más difíciles de soportar con hechos en una inspección más profunda. Sería el aplacamiento de la población afroamericana la que llevó a futuros proyectos más variados en su lavado étnico, así como *Geronimo*, sería la voz silenciada del espectador marginado la que hablaría en contra de su identidad cultural ignorada:

Los medios de comunicación filtran la información, seleccionan a las víctimas visibles y dejan a otras invisibles, moldean las representaciones sociales, inhiben la formulación de visiones contrapuestas de la realidad social. Pero todo ello no exculpa de responsabilidad al individuo consumidor de esos discursos, al actor cotidiano de esa realidad que voluntariamente conecta con ellos. (Giordano, 1996, p. 168)

El culpar a la víctima (algo que, al igual que el *whitewashing*, también se representa por un término anglosajón: *victim blaming*) parecería un concepto posmoderno de encontrar un culpable de algo que no se puede explicar pero, como explicó Giordano, fue ese espectador que voluntariamente aceptó la erosión cinematográfica de su etnia quien permitió que el proceso de *whitewashing* se extendiese hasta la actualidad y, si bien los derechos de los afroamericanos y los nativos estaban aplacados al momento del lanzamiento de *The Jazz Singer* y *Geronimo*, sería la instauración de este concepto del hombre blanco como intérprete de los problemas sociales de las minorías el que llevaría a los casos más actuales de *whitewashing*, a la creación de un sistema regido desde la pre-producción de un proyecto cinematográfico. Así como las votaciones políticas, en el caso del cine no es

necesario mirar más allá de la compra de entradas: si bien antes de 1960 no era muy recurrente el que un individuo perteneciente a una etnia considerada minoría pudiese costearse monetariamente el ticket a una función de estreno, a partir de esa década el público empezó a hacerse más multicolor y, sin embargo, aún se siguieron permitiendo films como *Evita* o *Pay It Forward*, creando luego el imaginario racista que llevó al semi-boicot de *Annie*.

Ambas conceptualizaciones tanto populares como radicales de la desigualdad racial pueden ser descritas como esencialistas y reduccionistas en que efectivamente eliminan el ruido de la multidimensionalidad, variabilidad histórica, y subjetividad de sus explicaciones de las diferencias educacionales. (McCarthy, 2014, p. 52)

El educar una población resultaría desde ya una tarea difícil, y más si ésta está condicionada a ver más de lo mismo en todo producto mediático, pero no se podría descontar la presión social de un desarrollo que en su concepción no cambió y sólo propondría más maneras de segregar a la sociedad o institucionalizar la figura del hombre blanco como héroe. En su análisis profundo, la alienación que provocase así una disociación cultural impactaría directamente en el transcurso histórico del cine a través del impulso económico que una entrada puede hacerle a un proceso como es el *whitewashing*. Claro que el espectador alienado empezaría a sufrir las modificaciones sociales producto de la expansión y pluriculturalidad de la posmodernidad y comenzaría así a ver esta visión eurocéntrica como algo del pasado, y su disconformidad se manifestaría a través de casos particulares, como lo será *Exodus: Gods & Kings*, particularmente por las palabras de Ridley Scott y una cita potencialmente incendiaria que llevaría al fracaso en taquilla del proyecto.

Capítulo 4: *Exodus: Gods & Kings*, Biblia caucásica

Todo proceso de *whitewashing* tiene tras de sí a alguien que lo proyecte en tanto la pre-producción como en su promoción mediática, decidiendo si tocar o no el posiblemente controversial tema, desde su director al productor, o incluso los actores que están voluntariamente formando parte de la extensión de la historia del proceso. Se consideraría un milagro que un director realmente hablase del *whitewashing* que ocurre en su película pero, en el caso del reconocido autor dentro del universo cinematográfico Ridley Scott, éste abiertamente hizo luz de la razón por la cual su film *Exodus: Gods & Kings* contiene todos actores caucásicos en los roles principales, relegando a actores de color a papeles de ladrones y esclavos, si bien de manera relativamente despectiva y de alguna manera no tan alentadora para el espectador que busca un panorama cinematográfico con diversidad étnica. Este comentario en particular dispararía una serie de cuestiones que van de lo económico a lo psicológico.

El objetivo de este capítulo es analizar la cita de Ridley Scott y ponerla en comparación directa con el film al que se refiere, tomando aristas temáticas que la cruzan y, a su vez, imaginando situaciones paralelas en las que la película hubiese funcionado sin la necesidad de *whitewashing*, condicionando a un espectador a un proceso psicológico completamente diferente al del producto final y, a raíz de su performance en la taquilla global relativamente mala dentro del punto de vista económico explorado en el Capítulo 2, más adelante se explorará la recepción de un público que podría estar actualmente en búsqueda de nuevos productos mediáticos que ignoren al *whitewashing* y busquen una mejora de la trama puesta en pantalla a través de casting étnicamente correcto.

4.1. Ridley Scott y una cita problemática

Exodus: Gods & Kings no sería la primera vez que la historia bíblica de Moisés y Ramsés se vería representada en la gran pantalla, y aún menos sin la presencia del *whitewashing*, una de las estampas más recurrentes dentro de la interpretación de esta historia ya que,

parecería, Hollywood tendría un problema recordando la región geográfica en donde supuestamente se llevarían a cabo los eventos de la Biblia. Desde las *The Ten Commandments* a *The Prince of Egypt*, esta última presentando dibujos étnicamente correctos pero las voces de actores caucásicos como Val Kilmer y Ralph Fiennes, la industria de *blockbusters* cinematográficos presentaría una deficiencia al momento de representar lo que es un héroe histórico de manera étnicamente responsable, y *Exodus: Gods & Kings* no sería la excepción, una imagen costosa de un proceso al que el espectador parecería no objetar debido a la alienación y acostumbramiento por estar tanto años sujeto a ver a un Moisés caucásico.

Sin embargo, algo en el film de 2014 despertó la curiosidad del espectador cinematográfico. No se podría decir exactamente qué fue lo que llevó al nacimiento de una crítica directa hacia la etnia de los actores protagonistas pero, antes del estreno de *Exodus: Gods & Kings*, revistas especializadas sobre cine como *Variety* o incluso *The Hollywood Reporter* empezaron a hacer eco del casting de los protagonistas del film, mucho tiempo después de la salida de varios avances e incontables imágenes promocionales que mostraban al británico Christian Bale como el triunfante Moisés y al australiano Joel Edgerton como un Ramsés diferenciable de su hermano y enemigo por una sombra más opaca de bronceado (ver Fig. 23 en Cuerpo C, pág. 8), lo que llegaría a denotarlo como el villano; después de todo, era el más oscuro de ambos y, dentro de lo que se analizó previamente como la figura condicional dentro de los estereotipos, aquel con un tono de piel diferente del héroe blanco podría llegar a ser el malvado, aquel que amenaza al *status quo* del eurocentrismo y representa una cultura diferente. Las críticas al casting también se basaron en bases de datos como *IMDB*, en donde se aclaraba que sí había actores de color en el proyecto, aunque todos interpretando esclavos y ladrones dentro de la producción, sin diálogo alguno.

La rápida rotación de las críticas negativas al casting del proyecto llegó a impactar directamente en la promoción del film, al punto en que Scott Foundas (2014), reportero de la revista *Variety*, no pudo evitar traer a colación la controversia en un perfil realizado al director del largometraje, tras un extensivo desarrollo narrativo en donde éste habló brillantemente de Scott. Con la mención de los comentarios sobre *whitewashing* de la producción, el director británico explicó el motivo por el que Bale y Edgerton terminaron como protagonistas, mientras que actores de las regiones geográficas correctas acabaron siendo ladrones y esclavos: “No puedo montar un film de este presupuesto (...) y decir que mi actor principal es Mohamed tal y tal de dónde y dónde. Simplemente no conseguiré financiarlo.” (Scott en Foundas, s/p).

Varias aristas pueden despegarse de este simple comentario que, a simple vista, parecería una manera de martirizarse frente a una situación inevitable. Así como se trató en el Capítulo 3 de este Proyecto de Grado, la perduración del *whitewashing* a lo largo de la historia no sólo afectaría a la identidad cultural de un espectador de color, sino también a aquellos cinéfilos caucásicos que, acostumbrados a ver al héroe blanco, tendrían grabado en sí mismos la reducción cultural de la persona perteneciente a una etnia diferente, claramente proyectado en la manera en la que Scott se refirió a un posible actor de Medio Oriente. El director no parecería conocer la industria cinematográfica de esa región como para incluso poner un ejemplo de algún talento de la zona, ¿cómo se esperaría que éste contratase a un actor étnicamente correcto si éste no tiene idea del panorama cinematográfico correspondiente a la situación geográfica en la que se lleva a cabo su proyecto? Parecería incluso que Scott ni tenía planeado contratar a alguien que no fuese caucásico para su film, nada relacionado con los temas económicos y de financiación de tal.

Con respecto a ello, el caso de *Life of Pi* analizado en el Capítulo 2 de este Proyecto de Grado, antecede a *Exodus: Gods & Kings* por al menos dos años, un film que probó que,

incluso con un actor étnico desconocido en el rol principal, si la historia es lo suficientemente popular y el espectáculo visual lo suficientemente atractivo, el espectador llegaría contento a las salas a disfrutar de esa versión. Considerando el amplio espectro de películas relacionadas al Éxodo, sería imposible encontrar esa variable que hizo de todas ellas éxitos moderados y siguió inspirando a realizadores como Scott a poner sus versiones en la pantalla grande.

El aporte financiero así también dependería en gran parte de cuánto se haya buscado reducir pérdidas económicas dentro de la producción: existiría la posibilidad de que un talento proveniente de Medio Oriente, el Mohamed tal y tal de Scott, no cobrase el caché de Bale y Edgerton pero brindase la misma performance e incluso, como se vio en el caso de *Sahara* y la retribución de dinero en impuestos europeos por la inclusión de Penélope Cruz en el proyecto, nada descartaría que incluir actores locales no compensaría también a 20th Century Fox con amplios descuentos en permisos de rodaje y locaciones. Pero la película no se rodó tampoco en terrenos de Medio Oriente, prefiriendo ciertas regiones en España. Scott necesitó apoyarse en los rebates de impuestos españoles para realizar el proyecto (Scott en Foundas, 2014, s/p), pero dentro de esa transacción tampoco parecería surgir la posibilidad de un elenco compuesto de actores españoles, que se consideraría relativamente más aceptable dentro del punto de vista de estar forzado a una inclusión de casting que el director no quería, la única posible aparición de esto parecería ser la contratación de María Valverde en el rol de la esposa de Moisés, aunque ésta tiene casi tanto diálogo y aparición en pantalla como los extras que interpretaron a los ladrones y esclavos.

Dentro del análisis de la cita del director, también se destacaría la relevancia del elenco en lo que se canalizaría como el *star-system* del proyecto, ya que Bale era una figura lo suficientemente grande dentro del panorama cinematográfico gracias a la saga de Batman como para él solo ameritar una gran inversión en el film, sin la necesidad de completar el

resto del elenco con actores caucásicos de diversa fama. La figura de Edgerton seguiría siendo la más chocante dentro de las elecciones de casting, ya que éste había sido partícipe de moderadamente exitosas producciones independientes como *Animal Kingdom* y *Warrior* previo a su contratación en el film, pero no tenía una suficiente presencia cinematográfica ni la filmografía que avalase la entrada de capital en taquilla, por lo que Scott podría haber considerado alguien con más experiencia e incluso renombre dentro de los films de culto como, por ejemplo, Oded Fehr, actor conocido por la saga *The Mummy* y *Resident Evil*, para el rol de Ramsés. Aún más chocante considerando la enorme cantidad de maquillaje y bronceado que se necesitó para oscurecerlo en comparación con Bale, ampliando el crisol de color, incluso cuando la sociedad egipcia no se dividía por color: “En lo que se refiere al Egipto antiguo, la gente no estaba designada según su color, y la esclavitud no estaba asociada con la piel más oscura.” (Jablonski, 2012, p. 108).

No estaría de más destacar que la cita de Scott, una pequeña oración en un extenso perfil para una revista, disparó aún más la controversia frente al film de 2014, apareciendo en casi todo material de prensa desde su aparición hasta el estreno del proyecto, quizás porque sería la primera vez que un director intentaba de alguna manera excusar la decisión de aplicar el proceso de *whitewashing* en la pre-producción de un *blockbuster*, a pesar de que, con esto, sólo lograrse aumentar aún más la gravedad del tema y dañar la reputación del proyecto que estaba promocionando. ¿Hubiese sido el mismo impacto mediático si Scott se hubiera mantenido callado frente al tema, así como lo hicieron miles de directores enfrentados con la propuesta, como lo haría por ejemplo Joe Wright con su Tiger Lily caucásica en *Pan*? Nadie descarta la posibilidad de que el silencio sólo seguiría propagando el *whitewashing* en el cine pero, gracias al director, al menos se pudieron presenciar dos aristas destacables dentro de la cita, la posible irresponsabilidad de un realizador conocido y venerado en Hollywood, y la economía que se oculta detrás de un proceso histórico potencialmente perjudicial para su espectador y que, con la llegada de la

posmodernidad, hasta empezaría a flaquear en comparación con otros proyectos cinematográficos que no siguen la pauta del *whitewashing*.

4.2. Función de caos: ¿podría haberse rodado el film con otro aporte económico?

Una apuesta arriesgada fue lo que se le llamó a *Life of Pi*, con su considerablemente enorme presupuesto de 120 millones de dólares, una cifra que muchos de nosotros no podríamos siquiera imaginar en físico, pero bastante regular visto que era un film compuesto en gran parte de animación computada, equipos de personas trabajando día y noche para trabajar en cada uno de los pelos del tigre Richard Parker, para finalmente ser ignorados durante los discursos en los *Academy Awards* de Ang Lee y Claudio Miranda y eventualmente entrar en bancarrota. Sin embargo, como se pudo analizar en el Capítulo 2, no fue el presupuesto solo el que causó esta preocupación sobre las potenciales pérdidas económicas del proyecto, sino su estrella, el joven Suraj Sharma, una figura que al fin y al cabo probaría que no es el actor quien atrae al público, sino la historia.

Nadie llamó apuesta arriesgada a *Exodus: Gods & Kings*, incluso cuando el presupuesto de este proyecto superaba en dos decenas de millones al de *Life of Pi*, un total aproximado de 140 millones de dólares. Un espectáculo visual significativamente menor, al menos considerándose la no existencia de tigres animados, el film de Scott representaba una inversión mucho más costosa y posiblemente más peligrosa, visto que la filmografía de su director parecía cada vez disminuir más y más en términos de taquilla, con *Prometheus* y *The Counselor* marcando dos años seguidos de recepciones negativas que abrían fuerte tanto doméstica como internacionalmente, pero que caían en las siguientes semanas, posiblemente propulsadas por pésimos comentarios entre amigos y familiares. ¿Por qué la trayectoria casi en descenso de su director, sumado al exorbitante precio de desarrollo, y una historia vista más de una vez, no catalogaban dentro de lo que se consideraba apuesta arriesgada? La respuesta podría yacer en que todo su elenco era, dentro de los márgenes cinematográficos, conocido y además caucásico. “Incluso cuando representan menos del

veinte por ciento de la población estadounidense, representan el noventa por ciento de los personajes en las películas más importantes.” (Johnson, 2001, p.108).

Esta representación eurocéntrica de alguna manera garantizó seguridad al proyecto, más considerando lo visto en capítulos previos sobre un sistema institucionalizado de desarrollo en estudios cinematográficos del proceso de *whitewashing*, eso que *Life of Pi* no podía proveer y, por eso, sería el objetivo de los comentarios negativos durante su etapa de pre-producción. Casualmente, durante su etapa de pre-producción, no se mencionó mucho sobre *Exodus: Gods & Kings*: fue sólo después de su primer avance que empezaron a surgir los debates sobre la etnia de su elenco, como si ésta no hubiese sido definida desde mucho antes, aunque esta tardanza podría atribuírsele al hecho de que no había material de prensa que hablase de lo caótica que podría ser la taquilla al tener un joven hindú como protagonista.

Dentro de la etapa de conmoción previa al estreno fue que Scott discutió sobre los motivos puramente económicos del blanqueo de su elenco protagonista, admitiendo que no podría haber conseguido un presupuesto de semejante magnitud si no tenía a actores caucásicos como Bale en sus filas. Aparte de confirmar lo inmerso del *whitewashing* en un proyecto cinematográfico, el comentario del director podría traer consigo otra gran variedad de interrogantes y aristas relacionadas a tanto lo económico como el valor del equipo detrás y delante de cámara del largometraje. Uno de los primeros films de Scott fue *Alien*, el éxito de ciencia ficción de 1979, una película tan imparable que recaudó más de 200 millones de dólares por sobre un presupuesto que osciló entre los 9 y 11 millones. El film que le siguió fue otro clásico del género, *Blade Runner*, que, ajustado a inflación, sólo costó 28 millones, casi un sexto del presupuesto de *Exodus: Gods & Kings*, y con efectos visuales considerados legendarios dentro del universo cinematográfico. Si se pusiese en consideración el pedigrí fílmico del director y sus famosas contribuciones de bajo presupuesto, podría parecer imposible el que éste no hubiese podido conseguir

financiamiento con un elenco étnicamente diverso o, en caso de no haber acumulado la cantidad deseada, haber recurrido a las viejas técnicas que hicieron de *Blade Runner* un clásico del cine. La especie de excusa de Scott también parecería anularse si se consideran las figuras del elenco, como señaló Scott Mendelson (2014) para la revista económica *Forbes*:

Es completamente posible que la 'falla' yacza tanto con los inversores como con los realizadores en cuestión. Pero la noción de que se necesitó un elenco completamente caucásico de estrellas taquilleras se cancela por el hecho de que sólo Christian Bale es el único atractivo de taquilla en el film. (s/p)

Sería imposible incluso para el inversor más reconocido en la escena cinematográfica detectar cuál film se convertirá en un gran éxito de taquilla y por qué. Después de todo, Hollywood es una industria en donde *Edge of Tomorrow* sufre en 2014 para recuperar su presupuesto y *Mission Impossible: Rogue Nation* en 2015 lo supera en su semana de estreno, y ambas estuvieron protagonizadas por Tom Cruise; una industria en donde una adaptación de un show de los '60 con un elenco completamente caucásico como lo fue *The Man from U.N.C.L.E.*, apenas superó su presupuesto globalmente (y eso sin considerar su presupuesto de marketing) incluso contando con la figura protagónica del Superman del momento. Por lo tanto, ¿sería necesario un elenco completamente caucásico para ameritar un éxito de taquilla, al menos en la actualidad? Dentro de ese mismo análisis incluso se podría replantear cuánto del elenco podría estar compuesto por actores caucásicos ya que, según el comentario de Scott, sería interesante recontractar por completo los roles de los esclavos y ladrones, incluir a más actores de renombre caucásicos ya que éstos serían un mayor atractivo de taquilla y los inversores estarían dispuestos a aportar el capital deseado con tal de evitar la contratación de un nada redituable Mohamed tal y tal.

Y, si realmente no era el color de los actores, sino su renombre, ¿por qué oscurecer la piel de Edgerton con un extensivo bronceado, y añadirle maquillaje que diese la impresión de un personaje de jeroglífico? El *whitewashing* juega dentro de los cánones de la comparación, por lo que afectaría en sí a un producto final ya que necesitaría de algo que

no entre en ese estándar para destacar aún más lo que quiere: “Lo blanco sólo se vuelve visible en referencia a aquello que no es blanco, como si lo no-blanco fuera lo que le da al blanco sustancia.” (Muraleedharan en Frankenberg, 1997, p. 61).

Otro problema es que, cuanto mayor renombre, mayor es el dinero que pide el actor por su contratación, algo que sería otro factor en el presupuesto supuestamente nada arriesgado de la producción, ya que al menos 50 millones de esos 140 millones fue para el elenco protagónico, si no más, posiblemente uno de los motivos por los que 20th Century Fox no aportó el desglose económico posterior al estreno del proyecto. Seguramente no hubiese sido el mismo proyecto al tener menor presupuesto, pero no hubiese sido tampoco tanta inversión, ni hubiese necesitado un sacrificio tal como el que señala Scott en su perfil de *Variety*. Sin embargo, una narrativa tal como la del Éxodo históricamente pareció necesitar de un gran presupuesto en su adaptación cinematográfica, incluso en las películas animadas más pequeñas, pero 100 millones de dólares aún podrían haber sido suficientes para el proyecto habiéndose invertido únicamente 10 millones en una estrella de renombre y un elenco pequeño de recién iniciados.

Es más, existiría la posibilidad en ese caso de no requerir tanto material promocional que destacase al elenco protagonista, reduciendo significativamente el presupuesto de marketing que, en el caso de *Exodus: Gods & Kings*, representó al menos un tercio de lo que costó hacer el film, completo con afiches, premieres, y spots publicitarios que marcaban al largometraje como el que había que ver llegando Navidad. La película tenía un precedente problemático en ese mismo año con *Noah*, la historia de Noé por parte de Darren Aronofsky que, con un elenco de figuras reconocidas (y también caucásicas) como Russell Crowe y Jennifer Connelly, que recibió mucha prensa pero una fría recepción del público. Y, por más que meses antes 20th Century Fox tuviese un ejemplo de lo que le podría pasar a su futura película de desbordarse con la publicidad y los gastos exorbitantes

de presupuesto, *Exodus: Gods & Kings* se lanzaría a las pantallas como si *Noah* jamás hubiese ocurrido.

El film así como se pudo ver en los cines y actualmente en *home video* no se podría haber hecho con otro presupuesto, pero sí quizás un film completamente diferente, quizás más exitoso o incluso un mayor fracaso, con publicidad abundante o la necesaria... lo que podría haberse hecho, indudablemente, es con una planificación mejor pensada, una exhaustiva consideración de todas las posibilidades, incluyendo aquella publicidad negativa que podría haberse evitado de haber tomado en cuenta a la diversidad étnica de tanto sus espectadores como los actores participantes, y las posibilidades potencialmente benéficas que surgiesen de esto último.

4.3. ¿Un Éxodo multiétnico?

En 2015, Ridley Scott lanzó *The Martian*, una película espacial basada en una novela de Andy Weir, en donde un astronauta queda atrapado en Marte y dado por muerto, cuando en realidad éste está haciendo lo posible para sobrevivir con la ayuda de la ciencia. Con un elenco ampliamente caucásico y una historia ficticia, parecería que sería difícil para el director repetir la situación de *Exodus: Gods & Kings*. Sin embargo, eso no impidió el *whitewashing* en el proceso de pre-producción: los roles que en el libro estaban detallados como asiáticos, así como la coreana Mindy Park y el hindú Venkat Kapoor, en el film estaban interpretados por la caucásica Mackenzie Davis y el afroamericano Chiwetel Ejiofor (ver Fig. 24 en Cuerpo C, pág. 8). “¿No estaba cómodo Ridley Scott con tener dos sets de asiáticos hablando el uno con el otro?” (Aoki en McNary, 2015, s/p), comentó el fundador del *Media Action Network For Asian-Americans* al notar que los únicos dos personajes étnicos en el libro habían sido modificados para cumplir nuevamente con la visión eurocéntrica. Podría pensarse así que el proceso de *whitewashing* en este caso ni llegaría aplicarse de forma monetaria como el director había argumentado en su momento con *Exodus: Gods & Kings*, ya que los roles de Park y Kapoor son relativamente pequeños

en comparación con la figura estelar del astronauta, interpretado por Matt Damon, punto en el que se originarían las ventas de entradas.

Argumentando así que la posibilidad de una contratación multiétnica en *Exodus: Gods & Kings* no vendría tanto de la mano de un productor que no contribuiría con dinero a menos que Batman y un actor australiano de moda fuesen los protagonistas, sino que reside más en un posible racismo internalizado de Scott, no necesariamente sería una prioridad analizar otros lados de la moneda: *Exodus: Gods & Kings* no fue elaborada para tener diversidad cultural, sino para contribuir a las ideas eurocéntricas de su director. Se considera de todos modos pertinente considerar alternativas a la propuesta que eventualmente se vio en la gran pantalla, un nuevo universo bíblico en base a la línea narrativa planteada por el proyecto.

El libro del Éxodo recibió diversas adaptaciones cinematográficas, con 8 de éstas consideradas pilares importantes de la historia del medio. Es también una gran coincidencia que ninguna de estas ocho reparó en contratar a actores de Medio Oriente para interpretar a los personajes protagonistas, desde el Moisés de Charlton Heston al de Burt Lancaster y, si bien el diseño de la animación de *The Prince of Egypt* se acercase al color de los habitantes de esa región en ese período histórico, visualmente se puede objetar que los rasgos son igualmente muy caucásicos (quizás producto de las técnicas de animación de ese momento, ya que los personajes son estéticamente similares a los de *The Road to El Dorado*) y las voces de los protagonistas están interpretadas por un elenco completamente caucásico, a excepción de Ofra Haza, quien aparece brevemente como la voz de la madre de Moisés. Incluso las producciones para televisión parecerían no escapar de la tradición caucásica, ya que la miniserie de 2006 *The Ten Commandments* presentó un elenco étnicamente diverso, que incluía roles para actores como Omar Sharif y Naveen Andrews, pero Moisés estuvo interpretado por el caucásico Dougray Scott.

Si se analizase la posibilidad de un proyecto atado al presupuesto, lo primero que debería verse es cuál sería el monto de dinero que realmente se necesitaría para ejecutar el film en una calidad visual y narrativa de excelencia. Se podría decir que los efectos visuales de *Exodus: Gods & Kings* hubiesen necesitado gran parte del presupuesto ya que el producto final fallaba en ese rubro, así que al menos 20 millones de dólares deberían invertirse en esta nueva propuesta. Con respecto al elenco, una de las consideraciones más grandes que debería hacerse pensando como productor es el bagaje de galardones que tiene la figura a contratar. Un *Academy Award* se cuenta en la industria cinematográfica como un salto importante en la paga que un actor o actriz recibirá en sus futuros roles, aunque también podría representar una maldición:

Lo que esperaba (al ganar el Oscar por Mejor Actor Secundario) era, por supuesto, ser Wesley Snipes. Pero Hollywood no estaba preparado para eso. Conseguí muchos roles en la TV; no conseguí nada en cine. Me volví bastante amargado por esto y casi me autodestruí. (Gossett Jr. en King, 1994, s/p)

Con un actor principal ganador de un Oscar, también por Mejor Actor Secundario como Gossett Jr., pero con la saga *The Dark Knight* en su bolsillo, el caché económico de Bale ampliamente aumentó el presupuesto del proyecto y sin embargo no se adaptó a una visión étnicamente correcta del relato del Éxodo. El tener herencia latina no le impidió a Oscar Isaac el interpretar a José en la versión de la tradicional historia bíblica de la Natividad en *The Nativity Story*, de 2006. Ese film, con un presupuesto de 35 millones de dólares, recuperó la inversión y recaudó un poco menos de la mitad de ello en taquilla, a pesar de que su elenco en ese momento sólo contaba con una figura nominada al *Academy Award* (la neozelandesa/maorí Keisha Castle-Hughes, que interpretó a María), y actores secundarios multiétnicos de larga trayectoria pero poco *star power* como Alexander Siddig, Shohreh Aghdashloo (también nominada a un *Academy Award*), y Hiam Abbass.

Así como Bale, al momento del lanzamiento de *Exodus: Gods & Kings*, Isaac contaba con una participación protagónica nominada al *Golden Globe* por *Inside Llewyn Davis*, un film competidor en la misma taquilla de finales de 2014 con *A Most Violent Year*, y la noticia de

que éste protagonizaría *Star Wars: The Force Awakens*; podría ser un digno competidor para el caché de Bale, y económicamente menos costoso al no tener el bagaje del *Academy Award* ni el seguimiento *geek* particular del ex-Batman. El lanzamiento en 2015 de la serie *Mr. Robot* probaría la interesante inversión que hubiese sido un Ramsés del actor Rami Malek, nacido en Estados Unidos de padres egipcios, quien ya había aparecido en los films de *Night at the Museum* como el rey Ahkmenrah. El visionado de otros proyectos relacionados al Éxodo como la previamente mencionada miniserie *The Ten Commandments* presentaría ideas interesantes para los personajes femeninos como la hindú Padma Lakshmi, o mismo actrices más taquilleras como la israelí Gal Gadot, protagonista de varios films de la saga *Fast and Furious* y futura *Wonder Woman*.

De lo analizado previamente, el caso de *The Nativity Story* es una prueba de que se puede hacer una película bíblica con un elenco multiétnico, pero se teorizaría también en base a esto que quizás lo que necesitaría la historia del Éxodo es una adaptación independiente, más allá de la visión potencialmente racista de Scott o el historial de actores caucásicos que interpretaron a Moisés en un pasado. Sería difícil el pensar por qué aún no se elaboró esta historia de manera menos costosa, o al menos con predominancia de los efectos especiales, en especial visto y considerando la importancia que ésta tiene para la identidad judía global, aunque se podría alegar que el impacto cinematográfico de la *The Ten Commandments* original fue el catalizador de incontables adaptaciones que buscaron imitar a la primera en narrar el Éxodo de forma espectacular, completas con su elenco caucásico, aunque su composición en diseño tenga todos los ingredientes de una pluriculturalidad ausente: “Las ideologías de supremacía blanca y subordinación no-blanca continúan teniendo una influencia poderosa, incluso cuando el casting, diseño de producción, y otros componentes manifestados de los films promuevan una estética multicultural.” (Beltrán, 2005, p. 63).

Es en este desligue que debería buscarse una posible nueva representación de la historia ya que, en definitiva, se podría decir que desde comienzos del cine se viene haciendo la misma historia del Éxodo, y un panorama tan cerrado, al igual que un globo que cada vez se infla más y más, empezaría a mostrar signos de explotar con cada repetición que, narrativamente hablando, no estaría tampoco aportando nada de novedad al cine más allá de la chance de más actores caucásicos apropiando roles pertenecientes a talentos de Medio Oriente.

4.4. Éxodo de espectadores: la negativa recepción crítica y taquillera del film

Rara vez en el cine un evento controversial de la magnitud que tuvo la cita de Ridley Scott para su perfil en *Variety* tuvo que ser defendido por más de uno de sus participantes, y la campaña publicitaria previa al estreno de *Exodus: Gods & Kings* no fue la excepción, teniendo al director como estandarte de sus propias ideologías, casi como si se lo inculcase a él sólo del *whitewashing* en el film ya que fue el único en hablar de ello. No ayuda el que, cuando el diario *Associated Press* le preguntase al respecto, éste respondiera que los que buscaban igualdad étnica en el cine tenían que “conseguir una vida” (Scott en Carucci, 2014, s/p) pero, en el mismo artículo proveniente de un *press junket*, o pequeñas entrevistas con el elenco y director previo al pre-estreno de un film, Christian Bale fuese un poco más reservado en su opinión del *whitewashing*, apuntando la culpa al espectador promedio que no mira cine proveniente de territorios como Medio Oriente:

Tendríamos que observarnos personalmente y decir ¿estamos apoyando a actores fantásticos en películas de directores y actores del norte de África y el Medio Oriente?, porque hay actores fantásticos allí afuera. (...) Si la gente empieza a apoyar cada vez más esos films, entonces los financistas en el mercado los seguirán. (Bale en Carucci, 2014, s/p)

Fuera de la inconveniencia logística internacional que quizás no fue pensada por el actor en ese momento, relacionada a que es difícil encontrar en un país como Argentina una sala de complejo grande que no muestre un film producido por Hollywood o la industria local, el culpar a la víctima podría ser tranquilamente una manera más de desligarse del problema,

y el que Bale no haya mencionado ejemplos no lo elevaría más allá del Mohamed tal y tal de Scott. A pesar del silencio del resto del elenco y la poca ayuda de Scott en su defensa, los primeros pre-estrenos para la prensa resultarían ser aún más problemáticos para el film, posiblemente porque la mala publicidad previa al lanzamiento le fue difícil de esquivar a los críticos y, así como la naturaleza humana no puede evitar notar las cosas una vez que les apuntan el defecto, los críticos no podrían bloquear el contraste de color de piel entre los protagonistas y los extras, algo que en el caso de *Harry Potter and the Half-Blood Prince* pasó desapercibido ya que la controversia se contuvo más a los círculos de fanáticos de la saga, pero cuando un detalle se hace tan masivo como en el caso de *Exodus: Gods & Kings*, ninguna campaña de simpatía o pedigrí del elenco y director podrían distraer a ese crítico cuya labor es encontrar tanto el lado negativo como el positivo de un proyecto cinematográfico.

Con un lanzamiento en Diciembre, mes que generalmente se considera en el rubro cinematográfico como terreno ideal para lanzar las películas potencialmente merecedoras de participar en la temporada de premiaciones, las ambiciones del proyecto bíblico eran grandes y, en el transcurso de una infame cita, el film se transformó en un espejo extraño de la realidad en donde el bronceador representaba diferencia étnica. Para el espectador promedio no sería sorpresa encontrarse así con un puntaje bajo en *Rotten Tomatoes*, el sitio de internet que recolecta todas las críticas profesionales hechas a una película específica y la puntúa acorde a la cantidad de positivos y negativos que ésta haya recibido, la esperanzada candidata al *Academy Award* recibiría un 27% de aprobación según el sitio, contando con 48 críticas positivas y 128 negativas.

En comparación, el estreno posterior *Unbroken*, un film de guerra dirigido por Angelina Jolie con iguales ambiciones en la temporada de premios, registraría un 51% de aprobación. A diferencia de *Exodus: Gods & Kings*, *Unbroken* no poseía casos notorios de *whitewashing*, contratando a la estrella de rock japonesa Miyavi para protagonizar el film como el captor

Mutsuhiro Watanabe y, aunque no estarían registrados los totales de taquilla en Japón, este film recaudaría más de un décimo de su presupuesto en Asia. Nuevamente en comparación con el proyecto de Scott, el film de Jolie recibiría tres nominaciones a los *Academy Awards* (Mejor Dirección de Fotografía, Mejor Mezcla de Sonido, y Mejor Edición de Sonido). Que el público decidiese ver en Navidad una historia sobre un prisionero de guerra antes que una narrativa clásica bíblica, y que la Academia ni le otorgara una nominación técnica diría mucho de la mala publicidad que *Exodus: Gods & Kings* recibió tanto de la cita de Scott como de las críticas negativas, que en su mayoría se apoyaban en el *whitewashing* para bromear sobre el proyecto: “Es entendible que la gente estuviese enojada por el *whitewashing* de Egipto. Pero ningún actor de color que empieza en el rubro debería pensar en esto como una oportunidad perdida sino más bien como una bala esquivada.” (Merry, 2014, s/p). No es común que un film que se estrena en Diciembre con altas aspiraciones a diversos premios de la industria del cine reciba críticas que se burlan ampliamente de éste, como la de Merry, y menos aún que esta crítica sea publicada en diarios como *The Washington Post*, con un alcance mucho más amplio que foros cerrados o un blog creado por un estudiante audiovisual latinoamericano y, por cada uno de los 128 críticos que escribieron sus opiniones en diarios o en sitios reconocidos de cine (ya que *Rotten Tomatoes* no cuenta críticas de páginas con bajo ranking de visitas *Alexa* o de opiniones incendiarias), los lectores de éstos fueron alertados del problema fuera de que si éstos hubiesen leído o no la cita de Scott en *Variety*.

Así, el dilema de que si fue o no la afirmación del director la que causó la controversia en un inicio se hace más complicado, ya que existiría así la posibilidad de que el *whitewashing* igual se hubiese hecho presente a través de las críticas previo a su estreno, aunque también sin los comentarios de Scott quizás no habrían habido tantos críticos prestando atención a ese particular detalle de la producción: podrían haberse detenido en los efectos especiales o en el acento desentonado de Sigourney Weaver. También existiría la chance fortuita de que *Exodus: Gods & Kings* fuese un film destinado a fallar con los críticos y la

taquilla, pero todo puede determinarse analizando la cantidad de publicidad negativa sobre el proyecto antes y después de las palabras del director, ya que casi se diría que no hubo comentario alguno en diarios y sitios web reconocidos cuando se anunciaron las castings oficiales de los actores y, de haberlos habido, podrían haber impactado de forma significativa en el producto final desde mucho antes de su producción.

Con un presupuesto reportado de 140 millones de dólares sin contar con presupuesto de marketing, *Exodus: Gods & Kings* necesitaría recuperar al menos 280 millones en taquilla para tener una verdadera ganancia o al menos evitar ser llamada un fracaso. En un territorio como los Estados Unidos, si una producción hollywoodense no recauda su presupuesto dentro del terreno (considerada recaudación doméstica) en el primer mes, se considera un fracaso de taquilla, y eso sin considerar cuánto se gastó en publicidad que, en el caso de este film, podría asumirse una inversión similar a la del presupuesto para toda su campaña global y variadas *avant premieres* a lo largo del planeta, elevando su necesidad de taquilla a aproximadamente 560 millones de dólares.

Sin embargo, *Exodus: Gods & Kings* cerró su primer mes en la taquilla estadounidense con 63 millones de dólares en su bolsillo, menos de la mitad de su presupuesto y, puesto nuevamente en comparación con *Unbroken*, ese film había cerrado su mes doméstico con 115 millones de dólares frente a un presupuesto de 65 millones. Ni el primer mes de *Exodus: Gods & Kings* sería suficiente para cubrir el costo de su competidora dramática. Alrededor del mundo, el film bíblico tendría mucha más suerte, cerrando con un total de 202 millones de dólares, gran parte de este monto proviniendo del Reino Unido (hogar del director y su estrella principal), Francia, Brasil, y Corea. Aún así, el estimado global de 265 millones no alcanzaría ni para dejar una verdadera ganancia ni tampoco para cerrar los gastos de marketing del proyecto, probando posiblemente que los espectadores prestan atención a lo dicho en las ruedas de prensa promocionales de un film, tanto sea por la controversial cita de Scott como por la incitación de Bale a ver películas internacionales: la

taquilla del drama bíblico quizás fue diezmada porque el espectador promedio decidió guardar lo que gastaría en su entrada para el eventual día que llegase un film egipcio a la sala local.

Una cita controversial puede llevar consigo una gran cantidad de inconvenientes pero, en el caso de *Exodus: Gods & Kings*, hasta podría agradecerse a Ridley Scott por hacer luz del problema a través de una defensa agresiva y una película que podría haber sido menos costosa y más provechosa con otro elenco. Aunque no un enorme fracaso en taquilla, el film no consiguió estar cerca de un galardón llegada la temporada de premios ni tampoco pudo cubrir el costo de sus presupuestos, haciendo de este proyecto un fiasco, quizás uno provocado por críticos y espectadores que no pudieron despegarse de lo una vez mostrado y que hicieron escuchar sus voces a lo largo del planeta. Una herramienta que le permitió a esta figura inconforme hacer llegar su voz a todas partes fue internet, que no sólo abrió las fronteras para la culturización de un nuevo público, sino que en casos como el de *Exodus: Gods & Kings*, pudo haber sido el clavo en el ataúd que el film no veía venir.

Capítulo 5: El nuevo espectador: ojos puestos al panorama multicultural

No siempre detrás de una película que se exhibe en las salas se oculta un espectador dispuesto a verla... a veces hay uno listo para tomarla de ejemplo negativo e ir a buscar proyectos similares que no cometan los nuevos errores. Con la aparición de internet, aquel cinéfilo que requería ver un film con diversidad étnica encontró una cartelera amplia de películas de otras partes del mundo o largometrajes producidos fuera de Hollywood que cumplían con sus requisitos, además de una comunidad de fanáticos que compartían sus mismos sentimientos y estaban más que listos para quejarse del proceso de *whitewashing* al que se habían acostumbrado sus antecesores. Con la expansión del universo informático y la red, los realizadores también empezaron a tener en cuenta la voz del público y aplicar estos conceptos a sus proyectos, en lo que sería un panorama diverso en crecimiento.

Este capítulo tiene como objetivo ponerse del otro lado del *whitewashing* y conocer las propuestas de un público que, disconforme con este proceso, busca hacer luz de esta posible injusticia social ya sea con proyectos cinematográficos y televisivos que presentan diversidad étnica, a creaciones paródicas con la simple intención de mostrarle a un público metafóricamente ciego aquello que se oculta tras las películas que ven en el cine. Tomando el caso de *Exodus: Gods & Kings*, se buscará relevar un paralelo entre este proyecto y la respuesta negativa del público al que apuntaba en gran parte, un disparador de un espectador disconforme que hasta el momento no había salido tan ampliamente a la luz a protestar contra el *whitewashing* pero que, con el comentario de Scott, se hizo presente en internet y ausente en las salas de cine, haciendo hincapié en la posibilidad del renacimiento de un nuevo panorama en donde el *whitewashing* esté en recesión.

5.1. El fracaso de *Exodus: Gods & Kings* como catalizador de un nuevo espectador

Si hay algo que se pudo destacar dentro de la performance en taquilla de *Exodus: Gods & Kings*, es que ese espectador que tanto se tenía en consideración al momento de contratar a actores caucásicos para interpretar a los personajes principales no prestaría atención a

los repetidos comerciales y figuras de renombre dentro del panorama cinematográfico. Bale no sería el gran atractivo de la película, así como tampoco lo sería dentro de la saga *Batman*, sino que tanto el superhéroe como la historia bíblica jugarían un rol importante dentro de la decisión de los espectadores de invertir tiempo y dinero en un film, más allá del espectáculo visual y la extensa promoción del proyecto. No ayudaría tampoco el bloqueo del largometraje en las mismísimas regiones geográficas en donde se lleva a cabo la trama ya que, como señaló Juma Obeid Al Leem, director de Seguimiento de Contenido Mediático de la Unión de Emiratos Árabes, en el Consejo Nacional de Medios: “Encontramos que hay muchos errores en ella, no sólo sobre el Islam sino también sobre otras religiones. Así que no la lanzaremos en la UEA.” (Al Leem en Radhakrishnan, 2014, s/p). ¿Cómo podría ayudar al éxito de un film el que sea bloqueado en uno de los sectores geográficos más grandes de Oriente, o mismo el que su director quizás accidentalmente deje escapar las verdaderas razones por las que el elenco no respetaría las convenciones étnicas correspondientes a la historia? Sin embargo, uno de los factores que más disparó el fracaso de *Exodus: Gods & Kings* fue la creación de un nuevo espectador que, en base principalmente a la frase de Scott y luego a raíz de la recepción crítica del film, empezó a explorar nuevas concepciones de ver el cine en base a este proyecto bíblico.

Los usuarios de las redes sociales fueron los primeros en impulsar campañas contra el film, particularmente de boicot previo a su estreno, utilizando incluso la plataforma de recolección de firmas *Change* para intentar la detención de la llegada del largometraje a los proyectores, si bien ésta no fue muy exitosa debido a estar ampliamente fundamentada desde un punto de vista histórico basado en otra cita de Scott, y no residía tanto en la falta de identidad cultural dentro del elenco protagonista. *Twitter* tuvo por varios días al comienzo de Diciembre de 2014 como *trending topic* la *hashtag* *#BoycottExodusMovie*, en donde los usuarios del sitio pudieron expresar su disconformidad con respecto al proyecto, además de comunicarle a sus amigos y familiares los temas potencialmente discriminativos del film, impulsando así una cadena de mala publicidad posiblemente no esperada por el

equipo de 20th Century Fox que en su mayoría era bastante agresiva frente a la película; de alguna manera, el espectador cinematográfico en ese período temporal, que ya había sido expuesto a la controversia con respecto a la etnia de la huerfanita Annie, no quería seguir viendo material mediático que impulsase la figura del hombre caucásico como el héroe, y posiblemente aún menos dentro del contexto de la Biblia, un libro universalmente adoptado de gran peso religioso.

Sin embargo, este proyecto también provocó una gran cantidad de material paródico frente a la temática e incluso al proceso del *whitewashing* detrás de *Exodus: Gods & Kings*, en su mayoría relacionado a que, gracias a sus protagonistas caucásicos, no había diferencia alguna entre ese film y otros lanzados ese mismo año, limitando a través de la falta de diversidad cultural la posibilidad de una historia rica en identidad, con incluso titulares que describían al tráiler del film de maneras bastante provocativas pero que, a su vez, despertaban conciencia, como pasó con la revista online de culto *Twitch*: “Es Moisés blanco versus faraón blanco, salvando a muchos hombres blancos de otro montón de hombres blancos, de los que ninguno debería de hecho ser blanco” (Brown, 2014, s/p).

Cabría destacar que, cuando una revista con tanta presencia y seriedad como lo sería *Twitch* dentro del panorama cinéfilo contemporáneo, recurre a bromas como ésta, algún mensaje preocupante se oculta detrás de una producción. Este titular fue escrito incluso antes de la cita de Scott y, tras la publicación del perfil del director en *Variety*, el material paródico, aunque más agresivo debido a la naturaleza considerablemente ignorante del comentario del autor británico, aprovechó para utilizar la cita en sus críticas. Un póster que circuló en la red social *Tumblr*, con más de 50.000 notas de aprobación y compartidos, tomó el afiche oficial de *Exodus: Gods & Kings* pero retituló al film *Whitewashing: La Película* (ver Fig. 25 en Cuerpo C, pág. 9), utilizando el comentario de Scott de forma similar a los extractos de críticas que aparecen en los afiches promocionales de diversos largometrajes, y reemplazando los nombres de los protagonistas señalando que eran

caucásicos (además de añadir una línea sobre la etnia de los ladrones y esclavos). En su análisis, menos de 5% de los comentarios sobre este póster paródico fue de contenido negativo, en su mayoría siendo compartido por otros *tumblr*s relacionados a racismo y *whitewashing*, de alguna manera probando que todos los usuarios críticos de este proceso compartían la misma opinión, pero en otro momento, con otro film, quizás no se hubiesen atrevido a vocalizar sus pensamientos, y menos plantearlos de forma creativa.

Pero, ¿por qué recién con *Exodus: Gods & Kings* fue que se disparó esta insurgencia de espectadores críticos del proceso del *whitewashing*? Considerando que, previo al comentario de Scott, las referencias a lo caucásico del elenco de la película eran en su mayoría bromas sencillas, el catalizador podría haber llegado a ser la cita del director, ya que el cinéfilo empezaría a notar un posible descuido por parte de esos realizadores que supuestamente sabrían tanto de cine y, después de todo, tienen la palabra final en el desarrollo de un proyecto. Si el *whitewashing* tiene una fuerte raíz en el tema de lo económico, el espectador no tendría otra opción más que contrarrestar eso con no contribuir al proyecto con su entrada, llevando así a las campañas de boicot y a la mala publicidad en las redes sociales, una proyección de su resentimiento contra una industria que oprimiría a las minorías.

Esta asimetría en el poder de representación generó intenso resentimiento entre comunidades minoritarias, para los que el casting de alguien que no es miembro de esa comunidad es un insulto triple, marcando que (a) no mereces autorepresentación; (b) nadie de tu comunidad tiene la capacidad de representarte; (c) a nosotros, los productores del film, no nos importan tus sensibilidades, porque tenemos el poder y no hay nada que puedas hacer al respecto. (Shohat y Stam, p. 189-190)

Exodus: Gods & Kings podría también dar origen a una nueva manera de analizar el cine dentro de un punto de vista completamente racial o, al menos, de naturaleza investigativa con respecto al proceso de *whitewashing*, con un espectador más agudizado o informado sobre las cualidades de una película que presenta connotaciones potencialmente dañinas a la identidad cultural de un grupo étnico, al punto en que algunas de las entradas vendidas para esta película de 2014 de hecho fueron, como en el caso de *Yohana Desta* (2014) de

la revista online *Mashable*, visionados para comprobar si la publicidad negativa que rodeaba a la película era falsa, descubriendo en el proceso que la realidad incluso era aún más peligrosa de lo que parecía en el material promocional:

Decidí marcar en mi cuaderno cuántas veces vi a un actor de tez oscura aparecer en una escena sin hablar. Para el fin del film, tenía 40 marcas en mi cuaderno. Esas son 40 oportunidades para darle a un actor de color una voz. 40 veces para darle a una persona de color un alzamiento del rol servil que se le había dado. (s/p)

Por cada marcación también se podría contar a un espectador indignado que, con el correr de este artículo en los diversos medios por los que se reprodujo, encontró una nueva manera de abordar el cine, de mirar más allá de lo que se ve y hacer una introspección del papel que la gran pantalla juega en la psiquis humana. De allí a cómo busque proyectar su disconformidad y en base a qué largometraje depende del espectador, pero el material investigativo y creativo salido del fracaso de *Exodus: Gods & Kings* tendría un gran impacto en la mirada a futuro sobre el proceso de *whitewashing*.

5.2. El efecto Katniss: la rebelión social del espectador contra el *whitewashing*

Katniss Everdeen se convirtió en un ícono de la rebelión, no sólo dentro de su narrativa personal en los libros de la saga *The Hunger Games* de Suzanne Collins, no sólo en las películas adaptadas de estas piezas literarias, sino también en aquellos espectadores y lectores que encontraron su lucha lo suficientemente importante como para sentirse representados con ella. Sin embargo, para ser un personaje capaz de provocar una fuerte identificación en quien lo ve, es también un símbolo de lo lejos que puede llegar a ir el *whitewashing* en su proyección cinematográfica. Cuando se anunció la adaptación de la saga de Collins, la especulación fue rampante, particularmente porque Katniss era un personaje levemente descripto, simplemente denotando su piel oliva y cabello oscuro como rasgos físicos de importancia, características que fácilmente podrían adaptarse a cualquier etnia, dándole la chance a jóvenes actrices de todas partes del mundo de ser la gran protagonista de la historia.

Claro que los fanáticos no contaban con el proceso de *whitewashing*, incluso dentro de un texto tan popular apuntado a adolescentes, y un artículo en el diario *The Wall Street Journal* reveló en su contenido la búsqueda oficial de la empresa encargada del casting del film, *Breakdown Services*, en la que se especificaba que sólo actrices caucásicas, entre 15 y 20 años, que luciesen hambrientas pero fuertes, y tuviesen rasgos masculinos pero elegantes (Jurgensen, 2011, s/p) podían participar del casting. ¿Por qué, si el personaje no marcaba una etnia particular, el anuncio sí tenía que limitarla? A años de *The Last Airbender*, lentamente empezó a crecer una comunidad de fanáticos tanto literarios como cinematográficos descontentos con esta marginalización de talentos, y esto se permeó en los diferentes medios, al punto en que la revista *Entertainment Weekly* cuestionó al director Gary Ross sobre el casting de la caucásica Jennifer Lawrence para el rol de Katniss (ver Fig. 26 en Cuerpo C, pág. 9), recibiendo una respuesta trivial que diría tanto del director como Mohamed tal y tal sobre Ridley Scott:

Suzanne no tuvo problemas con Jen interpretando el papel. Ella pensó que había mucha flexibilidad. No era una doctrina para ella. Jen tendrá pelo negro en el rol, pero eso es algo que las películas pueden hacer fácil. Prometo a los fanáticos ávidos de *The Hunger Games* que podremos lidiar con el color de cabello de Jennifer. (Ross en Valby, 2011, s/p)

El dilema no sería el color de cabello de la protagonista, no sería sobre la contratación final, sería de la limitación inicial a las actrices multiétnicas, que no sería lo mismo que un cambio de tintura y no tendría la flexibilidad que Collins pareció tener a las noticias. Si a esto se lo compara con otra discusión que surgió al mismo tiempo sobre la etnia del personaje de Rue, afroamericano en los libros y en la adaptación, pero al que varios fanáticos expresaron descontento porque esperaban ver a una niñita caucásica, sería un punto de análisis más sobre los efectos del *whitewashing* en la sociedad, pero en este caso el enfoque se centraría más en cómo es que el espectador empieza a hacerse vocal, a expresar su disconformidad con las temáticas raciales que le presenta el cine, cómo aquellos fanáticos que no querían ver una Katniss caucásica presionaron lo suficiente en las redes sociales al punto en que el director del film tuvo que hacerse cargo de una respuesta (si bien no de

forma tan reveladora como en el caso de Scott): el espectador moderno sería esa jovencita de piel oliva y cabello negro, y el *whitewashing* sería efectivamente los Juegos del Hambre en esta analogía.

Esta respuesta masiva podría ser un producto exclusivamente ligado a la posmodernidad, este espectador que tiene mayor alcance a los medios y puede incluso ponerse en contacto con ellos, una era en la que un blog de cine con suficientes lectores diarios puede aplicar legalmente para convertirse en una revista online e incluso conseguir pasajes y pase al prestigioso Festival de Cannes. Podría ser también por la distribución social de la población a lo largo del tiempo, las escuelas tendrían mayor variación étnica entre sus alumnos, y éstos podrían tener mayores ejemplos visuales para encarnar a los personajes de la literatura que éstos consumen. Podría ser la apertura global que permite internet y particularmente las redes sociales, los programas que permiten parodias así como la de *Whitewashing: La Película*. Lo que definitivamente sería la causa de este levantamiento es la actitud en sí del espectador disconforme. Ninguna herramienta tecnológica, social, o histórica tendría valor alguno si no existiese detrás de ésta a alguien dispuesto a aprender de ella y utilizarla para comunicar sus pensamientos, tener un lugar en donde hablar y ser escuchado:

Los grupos de fanáticos se pueden organizar alrededor de problemas reales a través de manipulación y apropiación extendida de contenido de la cultura popular. El activismo de los fanáticos puede también ser entendido como esfuerzos para tratar temas cívicos o políticos a través de la utilización estratégica de contenido popular. (Brough y Shresthova, 2011, s/p)

A través de esta conexión entre fanáticos, entre los procesos de rebelión que se producen gracias a temáticas tales como el *whitewashing*, permitirían así no sólo un espacio de charla, sino también una oportunidad de discusión y prédica, en donde aquellos no muy relacionados con el objeto de enfoque pueden conocer otra visión de éste. ¿Existiría la chance de que las discusiones sobre la etnia de Katniss o mismo el revuelo mediático en base al elenco de *Exodus: Gods & Kings* ocurriesen si estos espacios de charla no se hubiesen expandido tan fervientemente hasta los grandes medios de comunicación? Y,

aunque podría llegar a parecer que esta especie de rebelión contra el *whitewashing* fuera una alternativa posmoderna a las cartas de quejas de tiempos pasados, se asemeja más a una escuela de pensamiento que, en su plasmación en diversos ámbitos y grupos generacionales, frenaría en un futuro la creación de individuos cuya imagen del héroe estuviese fuertemente influenciada por el eurocentrismo hollywoodense, e incluso éstos llegarían a concientizar con sus propios proyectos o al menos con la relación de aquello que los rodea y el espejo distorsionado de la realidad que se les vende a través de las pantallas.

Este movimiento contemporáneo podría asemejarse metafóricamente a una oleada: su crecimiento va ocurriendo lentamente, y generalmente en aporte de corrientes de agua y viento que van impulsándola desde diferentes direcciones, absorbiendo lo que tiene a su paso para devolverlo luego en la orilla de forma modificada, en la mayoría de los casos pulida, y en otros destruida por completo. Al igual que la marea, también depende de la agresividad que reciba del otro lado para determinar su impacto, ya que Ross y su Katniss teñida de negro no recibieron la misma repercusión por lo dicho de Scott, y la respuesta tampoco fue tan fuerte como para llegar a cometer actos vándalos contra la propiedad del director, pero sí tan potente como para exigir una respuesta más allá de lo institucionalizado del proceso de *whitewashing*:

Parte de lo que hace a la idea de un objeto a tratar un concepto tan útil en esta discusión es su énfasis en el flujo y el movimiento. (...) La respuesta de los fanáticos hace una mímica de los cambios, usando la fricción generada para producir actos provocativos de sinergia y creatividad radical. (Velázquez en Booker, 2013, p. 112)

Sin embargo, a diferencia de Katniss Everdeen, la rebelión social del espectador contra el *whitewashing* no lograría por el momento destrozarse este proceso con las quejas masivas y parodias online pero, como demuestra gradualmente, la voz del público puede ser lo suficientemente amplia como para impactar al proceso en donde pudiera llegar a radicar sus bases: la economía, llevando a la discusión en diversos foros de charla y debate, haciéndose conocer en los medios a través de sus creaciones artísticas relacionadas al

tema, y además votando en contra del *whitewashing* al no comprar la entrada, decidiendo en esta instancia que la única manera de no rodearse ni sujetar a sus pares al proceso es siendo lo más vocales posibles, pero guardando su presencia para aquel material que sí cumpla con las demandas del grupo de fanáticos disconformes que ha ido en crecimiento con el paso del tiempo, aún más cuando el proceso empezó a permear en material con el que éstos habían crecido, desde *Harry Potter* a *The Last Airbender*.

5.3. Internet, la piedra que derrumbó a la gigante preconcepción

Una comunidad necesitaría, para su funcionamiento básico, un entendimiento de lo que ocurre dentro de ella, o al menos la creación colectiva de una razón por la que pasan las cosas, porque una sociedad construida en base a lo desconocido presentaría un pilar faltante en una edificación de valores morales e información constante. Con la instauración de internet en gran parte de los hogares y la creación de foros y redes sociales, gente de todas partes del planeta pudo ponerse en contacto y extender su mano a personas con las respuestas que éstos buscaban, no importa dónde estuviesen éstas, como aclaran Sarah Gatson y Robin Reid (2011):

Cómo experimentamos, nos identificamos, e internalizamos esas narrativas importan en gran parte porque se vuelven nuestros hitos culturales comunes. Se vuelven nuestra cultura popular en donde nos relajamos en saber la narrativa de los guiones culturales (...) estos guiones reflejan así como crean y mantienen la cultura de nuestra vida diaria, identidad, y experiencias. (s/p)

Frente a una industria cinematográfica que continuamente mostraba figuras multiétnicas con imaginarios caucásicos, internet sería una especie de apertura de las puertas globales de conocimientos culturales varios y de un no tan nuevo cine internacional, así como lo planteaba Christian Bale, el descubrimiento de muchos talentos desaprovechados por Hollywood y de una comunidad de fanáticos que no comprendía la razón de existir del *whitewashing*. Conocido comúnmente en el ámbito como la *fandom*, cada temática en internet presenta una gran cantidad de personas dispuestas a tanto defenderla como atacarla críticamente. Sin embargo, el término *fandom* sería recibido de forma bastante

negativa en campos académicos, y hasta sería representado como un grupo de gente descontrolada con adoración ferviente por temáticas relacionadas a lo mediático. Tomando el caso del *whitewashing*, es de relevancia señalar que el cine contemporáneo resultó ser el más afectado por la *fandom*, no sólo gracias al enorme grupo de espectadores multiétnicos que querían verse identificados en la gran pantalla, sino también a nichos más específicos como los lectores de la saga *The Hunger Games* a los que repentinamente la heroína del libro se visualizaba de una etnia diferente a la descrita.

Para estos grupos, que en este caso particular en gran parte se solaparon, internet se volvió un espacio para encontrarse y debatir sobre la contratación de Jennifer Lawrence como Katniss, y a su vez un campo de defensa frente a la aparición de Amandla Stenberg en el rol de la joven afroamericana Rue. Sería el crecimiento del boca en boca negativo sobre lo caucásico del elenco de *Exodus: Gods & Kings* el que llevaría al perfil de *Variety* a la temática del *whitewashing*, dando lugar a la cita de Ridley Scott y, producto de la aún mayor pésima recepción de ésta, el director seguiría su opinión principal con la orden a la *fandom* de que se consigan una vida. El problema yacería en qué tipo de vida la comunidad contemporánea viviría si no fuese gracias al grupo de gente que, a través de internet, puede dar a conocer sus ideas y buscar mientras tanto una especie de solución para preconcepciones establecidas que modifican u ocultan partes importantes para un funcionamiento básico de la comunidad:

El proceso de rever el texto da lugar a nuevas interpretaciones y oportunidades para un consenso. Le permite a la gente entender lo que ven o escuchan a través de nuevos espacios de referencia y pone en marcha una multiplicación productiva de perspectivas. (Duffett, 2013, p. 250)

Pero, así como internet da espacio para una nueva culturización del público, en el caso del *whitewashing* permitiendo el descubrimiento de un cine global y talentos pertenecientes a la etnia buscada en un personaje además de ser un medio de expresión y queja frente al desarrollo de prácticas potencialmente racistas, también presenta una nueva visión del pasado literario en el que estas temáticas parecerían no haberse tratado. No sería difícil

descubrir en la búsqueda de información sobre el *whitewashing* que habría muy pocos libros físicos al respecto, con varios girando en torno al racismo, pero ausentes al momento de relacionar la idea del eurocentrismo siendo impuesto a través de la gran pantalla con la idea internalizada de racismo por parte de una población afectada por esto a lo largo de la historia.

Una fuente alternativa de material sobre la temática empezaría a aparecer en las últimas dos décadas a través del *paper* académico, escritos en su mayoría universitarios en donde jóvenes escritores, posiblemente atados a una *fandom* particular impulsada por la instauración de internet como un modelo de apertura cultural, toman corrientes contemporáneas y empiezan a atarlas al pasado, en este proceso redescubriendo o dando un origen masivo del *whitewashing* con las consecuencias que su permanencia tuvo en la sociedad. Sería posible, así, teorizar que la bibliografía física sobre esta temática es limitada porque sus autores no habrían sido tan expuestos en un pasado a la información cultural global de internet y, a su vez, el flujo de actividades de éstos no se vería tan reflejado en sus experiencias a diferencia del espectador posmoderno, cuyo paso por el mundo estaría naturalmente abierto a múltiples espacios, plataformas, y así un mayor conocimiento de aquello que lo rodea y las fallas en esto mismo, particularmente el impacto que tiene el racismo en la construcción de una juventud multiétnica, y potencialmente es por esto que sus análisis resultan limitados:

Algunos autores que no están entrenados en televisión, cine, o estudios culturales escriben sobre la cultura popular sin leer extensivamente dentro de esos ámbitos, como si cada disciplina sintiese que tiene acceso a lo popular. Al mismo tiempo, la raza sigue siendo referenciada vagamente en muchos ámbitos, si llegaran a referenciarla. (...) Repensar nuestras genealogías críticas no es fácil, pero nuestro trabajo se enriquece por esto. (Wanzo, 2015, s/p)

Es por esto que se habría creado el *Journal of Transformative Works and Cultures*, una comunidad online que le da la bienvenida a cualquier autor que desee hablar de temas relacionados a la identidad cultural y social de una comunidad, expresada generalmente a través de conexiones con *fandoms* más específicas, análisis de material antiguo sobre la

etnia y racismo, y cuyos escritores provienen en gran parte de ámbitos académicos estudiantiles, gente que busca un cambio o una ligera transformación de cómo está la sociedad a través de un análisis extensivo de ciertas prácticas o material audiovisual. Estos escritos, publicados por volúmenes mensuales, no sólo benefician al autor que publica su modo de pensar en bibliografía oficial, sino que además el alcance del *Journal of Transformative Works and Cultures* se expande extensivamente por internet, calificando para buscadores como *Google Scholar* pero también haciendo su participación en redes sociales como *Tumblr*, en donde estos textos iniciarían mayor debate entre los usuarios de una o más *fandoms*.

A través de esta iniciativa, creada por una *fandom* que buscaba un debate más amplio de temas y prácticas generalmente relacionadas a las minorías y controversias, se ampliaría así el espectro de posibilidades para aprender y renovar el panorama cultural, convirtiendo a una generación de traspaso en la educadora de las generaciones siguientes pero, como señala Kalogeras (2014):

La diversidad mejora la vida de la gente al crear entendimiento. Y hay una plétora de diversidad en internet para combatir problemas representativos. La idea de una sociedad monocultural no es un problema del entretenimiento educativo pero algo más profundo. El entretenimiento educativo podría parecer acomodarse a las normas culturales, aunque sólo parece rozar la superficie. (p. 121)

Si bien parecería ser una novedad, la integración del usuario con internet expandiría la necesidad histórica de una comunidad por respuestas a algunos de los planteos sociales y culturales potencialmente valiosos por un individuo que, intervenido por diferentes medios e influencias externas, busca una razón de conocimiento o, en el extremo más independiente, crear éste el conocimiento, ya sea a través de difundir una frase polémica, crear parodias con software que éste maneje, o simplemente unirse con otros que piensen de forma similar (o disímil, en varios casos) para que a través de una conversación se pueda acceder a una solución o al menos entender el universo que lo rodea.

5.4. Productos mediáticos actuales que desafían al proceso de *whitewashing*

Internet podría ser el gran paraguas albergando a una gran comunidad global de gente que busca soluciones a preguntas históricas, o al menos una manera nueva de ver el mundo, pero también esta nueva concepción del mundo vendría con un repensar de las definiciones clásicas que tan intervenidas habrían estado por factores previamente no cuestionados, como es el caso del *whitewashing* modificando la idea de una identidad cultural, una identidad cultural que en la posmodernidad encontraría un significado y se transformaría en el enorme estandarte de espectadores mundiales cansados de ver cómo sus héroes eran interpretados por caucásicos sin darle oportunidad a actores pertenecientes a la raza específica del personaje. El repensar de estos conceptos llevaría a una nueva identificación de éstos:

Pero, ¿qué pasa si el concepto de etnia es dejado para que se defienda solo o es utilizado para incluir a la raza, volviéndose el concepto superinclusivo que tiene que representar las experiencias diversas de los diferentes grupos sociales? Argumento que tal alcance incorrectamente reduce las cuestiones de diferencia grupal primariamente a la cultura e identidad cuando más está en juego. (Andersen en Tai y Kenyatta, 1999, p. 12)

La frase de Ridley Scott no sólo llevaría consigo la connotación potencialmente racista de englobar a toda una etnia bajo un nombre estereotípico, sino que también traería consigo el factor económico de un nombre famoso que parecería ser únicamente adquirido por un actor caucásico según los estándares hollywoodenses. Sin embargo, habría algo más en juego, producto posmoderno también, con lo que personas como el director británico no estaban contando: la presencia en la *fandom* de ciertos talentos que engloban más de un grupo étnico y cultural y que, a través de su conexión con el panorama online, adquirirían una presencia quizás más destacada que la de cualquier Batman o actor australiano en crecimiento.

Nacido Mark Sinclair, el actor que actualmente es reconocido como Vin Diesel podría no adaptarse a la figura eurocéntrica del héroe de acción hollywoodense, razón por la que el *Llanero Solitario* se habría blanqueado desde su concepción. Sin embargo, su imponente voz lo llevó de ser un extra en films como *Saving Private Ryan* de 1998 a protagonizar un

año después *The Iron Giant*, pero ninguno de sus créditos podría predecir que ponerlo al frente de una inversión como la primer *The Fast and the Furious*, de 2001, resultaría ser un gran éxito (más allá de que en ese momento la figura de atractivo y héroe principal del proyecto era el caucásico Paul Walker).

En 2014, el director Cameron Crowe, reconocido por proyectos como *Almost Famous* y *Vanilla Sky*, decidió junto al productor Scott Rudin que su próximo film *Aloha* era mucha inversión como para contratar una actriz hawaiana o al menos de origen asiático en el rol secundario de Allison Ng, recurriendo a la visiblemente caucásica Emma Stone (ver Fig. 27 en Cuerpo C, pág. 9), incluso cuando el atractivo de taquilla en ese período vendría de la mano del nominado al *Academy Award* Bradley Cooper, un actor de acción y drama caucásico con posiblemente mucha más suerte en taquilla que la de Walker en 2001. No sería fabricación sino coincidencia destacar que tanto *Aloha* como *The Fast and the Furious* tuvieron un presupuesto de entre 37 y 38 millones de dólares, pero sólo uno de ellos se transformaría en un éxito tan arrasador que tendría su propia saga cinematográfica. Para una figura como Scott o como Crowe, un actor que ha dicho de sí mismo en un pasado “soy definitivamente una persona de color” (Diesel en Thompson, 2000, s/p) no sería capaz de llevar una película de presupuesto moderado incluso si éste tiene un rol secundario, así como el debacle de la Mindy Park caucásica de *The Martian*. Pero sería esta oportunidad la que catapultase a Diesel como una estrella de acción con más de una franquicia cinematográfica en su bolsillo, particularmente el *Universo Cinematográfico Marvel*, que tendría al actor cumpliendo dos roles en futuros proyectos de esta marca, una subsidiaria de Walt Disney Pictures que, al mismo tiempo que se anunciaba la participación doble de Diesel, contrataba al caucásico Benedict Cumberbatch para interpretar a *Doctor Strange*, un superhéroe de etnia inconclusa pero con fuertes lazos a la mitología e identidad asiática. Un actor multiétnico tendría la suficiente participación online, con más de 96.000.000 seguidores en *Facebook* únicamente, y la presencia económica necesaria en taquilla como

para saltar las prohibiciones étnicas de una franquicia cuyos superhéroes principales están interpretados por talentos caucásicos:

Lo que pasa es que nuestra imagen de lo que hace a una estrella está evolucionando, (...) ahí es donde está la cultura joven hoy. Vin Diesel es atractivo porque sale de la población joven actual. Él es el hijo de la audiencia diversa de hoy en día. (Daniel en Lyman, 2002, s/p)

Por supuesto que la historia podría haber sido diferente si *The Fast and the Furious* no hubiera recaudado casi diez veces su presupuesto en taquilla, y originado una extensiva saga. Volviendo a la resignificación de la etnia como concepto multiabarcativo, la popularidad de esta saga de autos de carreras y robos podría haber aprovechado su estatus taquillero para aumentar el capital contratando a las figuras más reconocidas, y caucásicas, del panorama hollywoodense, *Fast & Furious* (el nombre con el que se engloba a toda la franquicia) continuaría renovando las culturas presentes en su elenco y apostando cada vez más en talentos multiétnicos de alto y bajo reconocimiento para participar en los films, al punto en que *The Fast and the Furious: Tokyo Drift* introdujo a un elenco en gran parte asiático y, entre ellos, la figura de Han, interpretado por el estadounidense de ascendencia coreana Sung Kang, que luego se sumaría a partir del cuarto film al grupo compuesto de Diesel, Walker, la latina Michelle Rodríguez, los afroamericanos Tyrese Gibson y Chris Bridges, y la israelí Gal Gadot (ver Fig. 28 en Cuerpo C, pág. 9). Este grupo multiétnico participaría de al menos tres películas juntos, films que contribuirían a un total global de taquilla de casi cuatro mil millones de dólares, podría decirse que probando que la relevancia de una hegemonía eurocéntrica estaría flaqueando de cara a un héroe que no sólo puede hacer grandes piruetas y vencer a los villanos, sino que también cumple con los requisitos de la *fandom* que busca quebrantar un status quo impuesto históricamente, como remarcaría Beltrán (2005):

Mientras que el valor y la fuerza siguen siendo cualidades valuadas, lo que podría llamarse competencia cultural tiene aún más peso y poder en el ambiente milenar políglota (...) Lo que distingue a estos nuevos héroes es su habilidad natural para navegar, demandar respecto y, cuando necesario, patear traseros en una variedad de comunidades étnicas. (p. 54)

Este nuevo panorama multicultural no sólo resignifica las concepciones potencialmente arcaicas, sino que también rehace el material perteneciente a los viejos conceptos de supremacía eurocéntrica aplicándolos a una nueva inclusión cultural que conectaría a tanto el personaje como a aquel que lo interpretaría. Lo caucásico del elenco vocal pero las imágenes egipcias de *The Prince of Egypt* se resignificaría en *Big Hero 6*, el film ganador del *Academy Award* en donde los protagonistas viven en un universo multiétnico y nuestro protagonista de raza mixta es interpretado vocalmente por un actor también japonés/estadounidense, Ryan Potter (sin contar con el resto del elenco proviniendo de trasfondos asiáticos, afroamericanos, y latinos).

La blanqueza de Katniss Everdeen y sus amigos se convirtió dos años después en una adaptación multiétnica, *The Maze Runner*, en donde a diferencia de Mindy Park y la erosión similar de personajes asiáticos, Minho (interpretado por Ki Hong Lee) es destacado como uno de los roles más activos y venerados por los demás miembros del equipo, además de que personajes cuyas etnias no estaban especificadas en el material literario fueron encarnados en la película por actores de color, incluso aquellos que tendrían un destino más amplio en futuras secuelas, y que no fueron reemplazados a lo Lavender Brown llegadas la segunda y tercera parte. Los estereotipos y caracterización ofensivos de *The Conqueror* serían invertidos en la serie de Netflix *Marco Polo*, en donde sólo el protagonista es caucásico (correspondiente con la figura histórica titular) y los miembros de la renombrada dinastía Yuan están interpretados por actores asiático-americanos o figuras semi-reconocidas provenientes de Asia. También en el ámbito televisivo, la presencia nativo-americana dejaría de ser una exageración como en *The Lone Ranger* o *Geronimo*, tomando importancia en shows como *Longmire*, en donde personajes pertenecientes a reservaciones Cherokee, por ejemplo, están correctamente representados étnicamente por actores de herencia nativa como Lou Diamond Phillips o Zahn McClarnon.

Estrenándose casi seis meses después de *Exodus: Gods & Kings*, *Sense8* probaría a Ridley Scott la baja probabilidad de no recibir financiación de no conseguir un elenco caucásico, ya que se apoyaría únicamente en el pedigrí de sus directores, los hermanos Andy y Lana Wachowski, y el autor alemán Tom Tykwer. Con una premisa considerablemente menos comerciable que otra historia bíblica, *Sense8* sigue a personajes de todas partes del planeta que se unen telepáticamente con un bien común, permitiendo la participación igualitaria de un elenco multiétnico de actores con pocos créditos en su filmografía. La contratación de estas figuras recién empezadas en el medio circuló por internet y hasta podría haberse pensado que era otra excentricidad de los Wachowski, pero esto probó ser exitoso en el nuevo espectador afectado por las *fandom* y una historia de exposición a visuales conflictivas que atentaban contra su identidad, y *Sense8* fue acogido por redes sociales, en donde se viralizó al punto de ser renovada por Netflix sólo dos meses después de su estreno en el servicio: una inversión (bastante grande, considerando que se lleva a cabo en muchas locaciones mundiales, pidiendo permisos especiales en cada una y adaptando los equipos a los climas de países como, por ejemplo, Islandia) que probó resonar lo suficiente con el nuevo espectador de cara al panorama global como para que éste pudiese identificarse con al menos uno de sus integrantes y, a través de sólo una historia, votase con su presencia al momento del estreno de los episodios en búsqueda de muchos más Vin Diesel que, posiblemente, en un futuro renovarían una pantalla tanto grande como chica visualmente monocromática.

Conclusiones

Lo que se conoce como magia del cine rara vez puede ser desmentido, sin duda un espectador puede sentarse frente a la pantalla y disfrutar de dos horas o más de imágenes que pasan frente a sí, de historias que lo entristecen, alegran, asustan, o simplemente maravillan. Sin embargo, dentro de la construcción participativa de los ingredientes que hacen del cine tan atrapante y envolvente, se escondió a lo largo de la historia del medio un proselitismo mayoritariamente influenciado por el tumultuoso pasado sociopolítico estadounidense, hogar de la enorme industria cinematográfica que se conoce como Hollywood. En este proselitismo, el posicionamiento de la figura del hombre blanco como héroe necesitó aparecer de forma más creativa que en los libros de historia con su tergiversación de la realidad, representándose con el *whitewashing*, proceso cinematográfico en el que a muchos actores caucásicos se les permitió usurpar roles de color cuyas oportunidades pertenecían a talentos correspondientes a esas etnias que en sí ya tendrían aún menor chance de liderar un film de Hollywood por únicamente su color de piel.

Analizando el lazo histórico del *whitewashing* con el cine, se pudo discernir que la industria fílmica de grandes presupuestos (o al menos con mirada apuntada a temporadas de premios) tendría poco espacio de representación cultural para un crisol de talentos multiétnicos, excusándose por la baja aceptación internacional de protagonistas y héroes que no fuesen caucásicos. Pero, en lo que parecerían no comprender a través de esta excusa, sería que este condicionamiento asociado relativamente a la modernidad se asienta a raíz de que Hollywood desde sus inicios hizo llegar a las pantallas globales historias en las que el hombre blanco era el héroe y, aparte del cine local de cada región predominantemente étnica, no existiría una expansión global de películas internacionales más allá de aquellas distribuidas por los mismos grandes estudios que proveen los films eurocéntricos. Las oportunidades no serían las mismas para un actor multiétnico que para

un caucásico y, habiendo tantas narrativas creadas por y para caucásicos, resulta aún más increíble encontrar proyectos cinematográficos en donde roles étnicos son interpretados por actores de rasgos claramente caucásicos, a través de la manipulación del origen histórico del personaje o, en lo que podría ser más ofensivo para el espectador general, representando un color de piel a través de maquillaje y vestuario/peinado estereotípicos.

Es en base a esto que reside el concepto más definido de *whitewashing*, que a lo largo de la historia del cine se ataría extensivamente al proceso de la pre-producción de un proyecto fílmico, ya que un productor o grupo inversionista examinaría las posibilidades económicas relacionadas a este proselitismo instaurado y haría de la contratación de un rol particular una especie de plastilina lista para adaptarse a la idealización que tiene este inversor de lo que cree el público querrá ver en la gran pantalla. A veces esta modificación no puede evitar ser cuestionable, particularmente cuando roles secundarios étnicos en adaptaciones lideradas por héroes caucásicos también son transformados a más de lo blanco, lo que deja la cuestión de que si el *whitewashing* es o no racismo. Tras el análisis de la relación histórica del proceso con el pasado y colectivo hollywoodense, una definición más clara de esto sería que el *whitewashing* no es exactamente racismo, sino más bien un elemento de características opresivas a una selección extensa de etnias que, en su prolongación a lo largo del tiempo, instaura pensamientos racistas en el espectador, llevando así a reacciones incendiarias como respuesta a actores étnicos tomando roles enlazados al imaginario caucásico, o demostrando indiferencia al cambio repentino de un talento de color por otro blanco en el mismo personaje de una franquicia cinematográfica. El *whitewashing* sería así producto y germen de racismo, ya sea desde el productor que decide que un personaje asiático tiene que lucir caucásico para justificar un exorbitante presupuesto que no tendría que ser tan grande de contratar a un actor no tan conocido pero perteneciente a la etnia, al espectador que se irrita y queja de ver a una niñita afroamericana interpretando a una huérfana cuya identidad cultural nunca tuvo una caracterización definida (y, por ende, podría adoptar un crisol de razas).

Además, lo que se destacaría de esto a lo largo de la fundamentación de los capítulos previos es el impacto que esta erosión étnica tiene en el espectador más allá de germinar un racismo interiorizado dañino para su propia identidad cultural y la de su pares. Sería básicamente imposible encontrarle el sentido a una película sobre una figura histórica cuyo intérprete no capture la identidad racial de ésta, con el bagaje cultural que esto trae y que sin duda alguien más familiarizado con este personaje, no a través de leer una enorme cantidad de libros al respecto sino sabiendo las duras experiencias sociopolíticas de pertenecer a esa misma etnia e identidad colectiva, y sin embargo en la historia del cine se pueden ver a nórdicos interpretando nativos americanos y a cantantes pop encarnando figuras políticas de gran relevancia en la historia argentina. Y, si este proceso también empieza a filtrarse en el material infantil, con películas y series en donde el *whitewashing* tanto apropia como destruye a esos personajes con los que los niños de toda parte del mundo se identifican o buscan parecerse, no se podría esperar que el modelo idealizado de éstos en su adultez fuera otra cosa que otra representación más del eurocentrismo y héroe caucásico. Esto a su vez marginalizaría cómo el individuo se ve a sí mismo, al punto en que se vio a lo largo de este análisis cómo parte de la población prefería verse identificada con una categorización no tan descriptiva antes de pertenecer directamente a un grupo étnico en concreto. ¿Qué diría eso de las historias que valen la pena ser contadas, de los actores que merecen un espacio en el panorama cinematográfico?

Esta visión cerrada del mundo llevaría a proyectos como *Exodus: Gods & Kings*, otra película más del director Ridley Scott que está cruzada por el proceso de *whitewashing* y que, a diferencia de su sucesora, *The Martian*, todo su elenco está compuesto de actores caucásicos incluso cuando la temática bíblica estaría geográficamente ubicada en un espacio y tiempo determinados, aparte de ser étnicamente variada. Uno como espectador crítico no podría evitar asombrarse al leer la clara excusa de Scott para justificar no sólo un par de protagonistas sino todo un elenco cuyo rasgo egipcio o hebreo sólo venía a través de un severo bronceado y amplias barbas, respectivamente; el que los inversores no

contribuyesen con el capital deseado a menos que se blanqueara el repertorio palidece frente a la generalización de Scott al nombrar un posible actor de Medio Oriente, que sin duda probaría la ignorancia de éste (sin contar con su terqueza al defenderse mediante decirle a sus críticos que se consiguiesen una vida), un director cuyo pedigrí cinematográfico abriría muchas puertas con sólo su nombre, así como lo hicieron los hermanos Wachowski al momento de vender el proyecto multiétnico *Sense8* a la cadena Netflix con una mayor inversión aún que la de *Exodus: Gods & Kings*.

Algo más complicado de analizar es, sin embargo, la relación que los comentarios de Scott pudieron tener con su película proyectándose bajo las expectativas en taquilla, fallando en duplicar su presupuesto o, mejor dicho, recuperando la gran inversión que se había hecho además en materia de un marketing que destacaba lo caucásico de los protagonistas. Cuando años antes la igualmente de mal publicitada y con el mismo nivel de *whitewashing* *The Last Airbender* conseguía hacer aguas positivas en taquilla con una narrativa menos conocida globalmente, los paralelos con *Exodus: Gods & Kings* se harían aún más escasos, pero esta diferencia posiblemente yaza en que el director de la primera (de origen hindú, además) no salió a confrontar directamente el tema de la manera potencialmente ignorante de Scott. Y con esto no se llegaría a la solución de que los realizadores que emplean el proceso de *whitewashing* para alienar a su público a raíz de una justificación económica arcaica simplemente deban callarse la boca, sino que más bien se llega a la base de que este proceso afecta al expuesto de forma inexplicable, al punto en que no nota el daño que hace y tampoco puede justificarse a sí mismo sin parecer racista, exclusivo con sus pares, o eternamente atrapado en estado infantil.

La expansión masiva de internet empezó a dejar una huella interesante con el espectador posmoderno, aquel que conoció a través de esta herramienta un cine internacional y con esto descubriría un sinfín de talentos que hubieran sido más visualmente y culturalmente aptos para personajes históricamente afectados por el *whitewashing*. Armándose en

comunidades, estos nuevos espectadores resignificarían la manera de reaccionar frente al proceso, trasladándose no sólo a sus espacios online para proyectar su disconformidad con proyectos como *Exodus: Gods & Kings*, sino también haciéndose lo suficientemente vocales en el día a día para afectar la potencial taquilla de films con erosión racial.

Este nuevo espectador se impulsaría también a la realización e inversión al punto en que, cuando películas como la épica bíblica fracasan, largometrajes infantiles multiétnicos ganadores del *Academy Award* proyectan un futuro esperanzador para el cine, en especial para futuras generaciones que, con un poco de suerte, mirarán al pasado y verán al *whitewashing* como una homogeneización del cine que sólo terminó creando un espectador alienado del mundo y de su identidad, un celuloide lavado que no pudo descubrir su color hasta que no se digitalizó.

Lista de referencias bibliográficas

- Arthur, K., Bugayong, C., et al. (s/f). *What is "racebending"?* Racebending. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://www.racebending.com/v4/about/what-is-racebending/>
- Arthur, K., Bugayong, C., et al. (2011). *"But she's a talented actress!" (a case study)* Racebending. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://www.racebending.com/v4/history/but-shes-a-talented-actress-a-case-study-2/>
- Bartels, E. C. (1990). *Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race*. Shakespeare Quarterly.
- Beltrán, M. C. (2005). *The new Hollywood racelessness: Only the fast, furious, (and multiracial) will survive*. Cinema Journal.
- Bernardi, D. (1996). *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. Rutgers University Press.
- Bernardi, D. (2007). *The persistence of whiteness: race and contemporary Hollywood cinema*. Routledge.
- Booker, M. K. (2013). *Contemporary Speculative Fiction (Critical Insights)*. Salem Press.
- Bowser, B. (1995). *Racism and anti-racism in world perspective (Vol. 13)*. Sage Press.
- Brough, M. M., y Shresthova, S. (2011). *Fandom meets activism: Rethinking civic and political participation*. Journal of Transformative Works and Cultures. Recuperado el 10 de Septiembre de 2015 de <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/303/265>
- Brown, T. (2014). *It's White Moses Versus White Pharoah Saving A Bunch Of White Guys From The Other Bunch Of White Guys, None Of Whom Should Actually Be White*. Twitch. Recuperado el 04 de Abril de 2015 de <http://twitchfilm.com/2014/07/its-white-moses-versus-white-pharoah-saving-a-bunch-of-white-guys-from-the-other-bunch-of-white-guys.html>
- Bunting, G. (2007). *\$78 million of red ink?*. LA Times. Recuperado el 15 de Julio de 2015 de <http://www.latimes.com/business/la-fi-movie15apr15-story.html#page=3>
- Carucci, J. (2014). *Scott, Bale defend 'Exodus' casting*. Associated Press. Recuperado el 06 de Marzo de 2015 de <http://bigstory.ap.org/article/29866a953d034ab891d2fd87a79ff54b/scott-bale-defend-choice-exodus-casting>
- Charles, H. (2014). *Interview with Howard Charles*. UK: BBC Media Packs. Recuperado el 25 de Septiembre de 2015 de <http://www.bbc.co.uk/mediacentre/mediapacks/musketeers/howard-charles.html>
- Churchill, W. (1998). *Fantasies of the master race: Literature, cinema, and the colonization of American Indians*. City Lights Books.

- Dargis, M. (2010). *Before the Sword Fights, Cue the Harem Girls*. The New York Times. Recuperado el 20 de Agosto de 2015 de <http://www.nytimes.com/2010/05/28/movies/28prince.html>
- Dávila, A. (2008). *Latino spin: Public image and the whitewashing of race*. NYU Press.
- Desta, Y. (2014). *The whitewashed cast of 'Exodus' is irresponsible — and its own demise*. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://mashable.com/2014/12/11/exodus-movie-racist/>
- Downing, L., y Saxton, L. (2009). *Film and ethics: foreclosed encounters*. Routledge.
- Duffett, M. (2013). *Understanding fandom: An introduction to the study of media fan culture*. Bloomsbury Publishing USA.
- Escholz, S., Bufkin, J., y Long, J. (2002). *Symbolic Reality Bites: Women and Racial/Ethnic Minorities in Modern Film*. Sociological Spectrum.
- Fisher, W. (2011). *Minorities in Entertainment, Has it Gotten Better? SAG's David White Speaks on Why We Need to Make It Happen*. B. Couleur Magazine. Recuperado el 25 de Agosto de 2015 de http://www.bcoulour.com/index.php?option=com_content&view=article&id=572:casting-minorities-in-entertainment-has-it-gotten-better-sags-national-executive-director-david-white-speaks-on-why-african-americans-need-to-make-it-happen&catid=125:community&Itemid=506
- Foundas, S. (2014). *'Exodus: Gods and Kings' Director Ridley Scott on Creating His Vision of Moses*. Variety. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://variety.com/2014/film/news/ridley-scott-exodus-gods-and-kings-christian-bale-1201363668/>
- Frankenberg, R. (1997). *Displacing whiteness: Essays in social and cultural criticism*. Duke University Press.
- Gatson, S. N., y Reid, R. A. (2012). *Race and ethnicity in fandom*. Journal of Transformative Works and Cultures. Recuperado el 06 de Abril de 2015 de <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/392/252>
- Gibson, M. (2003). *Mel Gibson's Great Passion*. Zenit. Recuperado el 05 de Abril de 2015 de <http://www.zenit.org/en/articles/mel-gibson-s-great-passion>
- Giordano, E. (1996). *Propaganda racista y exclusión social del inmigrante*. CIC Cuadernos de Información y Comunicación.
- Hannaford, A. (2013). *Was the real Lone Ranger black?*. The Telegraph. Recuperado el 06 de Abril de 2015 de <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10131675/Was-the-real-Lone-Ranger-black.html>
- Harris, C. I. (2006). *Whitewashing Race: Scapegoating Culture*. California Law Review.
- Horn, J., y Fritz, B. (2012). *'Life of Pi' a Huge Gamble for 20th Century Fox*. LA Times.

Recuperado el 13 de Agosto de 2015 de <http://articles.latimes.com/2012/nov/19/entertainment/la-et-ct-life-of-pi-tough-sell-20121119>

Hyde, C.R. (2004). *Pay it Forward: The Book vs The Movie*. The Moments Count Journal. Recuperado el 13 de Agosto de 2015 de <http://momentscount.com/archives/5086>

Jeffries, S. (2014). *Why did the BBC cast a mixed-race Porthos in The Musketeers?* The Guardian. Recuperado el 25 de Septiembre de 2015 de <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/shortcuts/2014/jan/28/bbc-cast-black-porthos-musketeers>

Johnson, A. G. (2001). *Privilege, power, and difference*. Boston: McGraw-Hill

Jurgensen, J. (2011). *Oscars: The Race to Find the Next Hailee Steinfeld*. Wall Street Journal. Recuperado el 15 de Septiembre de 2015 de <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703529004576160782323146532>

Kalogeras, S. (2014). *Transmedia Storytelling and the New Era of Media Convergence in Higher Education*. Palgrave Macmillan.

Keegan, R. (2013). *USC study: Minorities still under-represented in popular films*. Recuperado el 05 de Junio de 2015 de <http://articles.latimes.com/2013/oct/30/entertainment/la-et-mn-race-and-movies-20131030>

King, S. (1994). *Calendar's Big Oscars Issue: 'So, Did It Change Your Life?'*. Los Angeles Times. Recuperado el 20 de Octubre de 2015 de http://articles.latimes.com/1994-03-20/entertainment/ca-36445_1_past-oscar

Jablonski, N. G. (2012). *Living color: The biological and social meaning of skin color*. University of California Press.

Lee, K. (2014). *Race in Hollywood: Quantifying the Effect of Race on Movie Performance*. Brown University.

Lhamon, W. T. (1998). *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge, Harvard University Press.

Lin, A. (2015). *It's A White-Washed Life*. American University Press.

Lyman, R. (2002). *Job openings in Hollywood: heroes wanted*. New York Times. Recuperado el 04 de Septiembre de 2015 de http://global.nytimes.com/2002/08/04/movies/04LYMA.html?_r=0

McDonald, M. G. (2009). *Dialogues on whiteness, leisure and (anti) racism*. Journal of Leisure Research.

Mendelson, S. (2014). *Why 'Exodus' Didn't Need To Be Whitewashed*. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2014/12/15/why-exodus-didnt-need-to-be-whitewashed/>

Merry, S. (2014). *'Exodus: Gods and Kings' movie review: Source material one of many*

sore spots for Ridley Scott. The Washington Post. Recuperado el 04 de Mayo de 2015 de https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/exodus-gods-and-kings-movie-review-source-material-one-of-many-sore-spots-for-ridley-scott/2014/12/11/f933084e-7ca6-11e4-9a27-6fdb612bff8_story.html

McCarthy, C. (2014). *The uses of culture: Education and the limits of ethnic affiliation*. Routledge.

McNary, D. (2015). 'The Martian' Slammed Over 'White-Washing' Asian-American Roles. Variety. Recuperado el 08 de Octubre de 2015 de <http://variety.com/2015/film/news/the-martian-white-washing-asian-american-ridley-scott-1201614155/>

Navarrete, L. (2002). *Why the Whitewashing of Alicia Nash?*. Los Angeles Times. Recuperado el 30 de Agosto de 2015 de <http://articles.latimes.com/2002/apr/01/entertainment/et-navarrete1>

Pollock, M. (2009). *Colormute: Race talk dilemmas in an American school*. Princeton University Press.

Polone, G. (2012). *Polone: The False Circular Logic Behind Hollywood's Resistance to Black Entertainment*. Vulture. Recuperado el 10 de Agosto de 2015 de <http://www.vulture.com/2012/02/polone-why-there-are-no-black-films.html>

Pomerantz, D. (2012). *Why I Hope 'Life of Pi' Will Succeed At The Box Office (Even Though I Know It Won't)*. Forbes. Recuperado el 25 de Julio de 2015 de <http://www.forbes.com/sites/dorothy-pomerantz/2012/11/20/why-i-hope-life-of-pi-will-succeed-at-the-box-office-even-though-i-know-it-wont/>

Radhakrishnan, M. (2014). 'Exodus' will not release in the UAE. Gulf News. Recuperado el 21 de Agosto de 2015 de <http://gulfnews.com/life-style/celebrity/hollywood/exodus-will-not-release-in-the-uae-1.1432595>

Robinson, R. (2006). *Hollywood's Race/Ethnicity and Gender-Based Casting: Prospects for a Title VII Lawsuit*. UCLA Press. Recuperado el 29 de Marzo de 2015 de http://www.chicano.ucla.edu/files/LPIB_14December2006_001.pdf

Rodríguez, C. (2013). *Disney producer 'misspoke': 'First Latina princess' isn't Latina*. CNN. Recuperado el 19 de Septiembre de 2015 de <http://edition.cnn.com/2012/10/25/showbiz/disney-sofia-not-latina>

Ryan, M. (2013). *Michael B. Jordan On 'Fruitvale Station' And Turning The Tables On That 'Other' Michael Jordan*. The Huffington Post. Recuperado el 20 de Agosto de 2015 de http://www.huffingtonpost.com/2013/07/10/michael-b-jordan-fruitvale-station_n_3570502.html

Shohat, E., y Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.

Sinckler, L. (2013). *And the Oscar Goes to; Well, It Can't Be You, Can It: A Look at Race-Based Casting and How It Legalizes Racism, Despite Title VII Laws*. Am. UJ Gender Soc. Pol'y & L.

Tai, R. H., y Kenyatta, M. L. (1999). *Critical ethnicity: Countering the waves of identity*

politics. Rowman & Littlefield.

Thompson, B. (2000). *Diesel is running hot*. Canoe. Recuperado el 04 de Septiembre de 2015 de http://jam.canoe.com/Movies/Artists/D/Diesel_Vin/2000/02/17/757953.html

Valby, K. (2011). *'Hunger Games' director Gary Ross talks about 'the easiest casting decision of my life'*. Entertainment Weekly. Recuperado el 13 de Septiembre de 2015 de <http://www.ew.com/article/2011/03/17/hunger-games-gary-ross-jennifer-lawrence>

Vera, H., Gordon, A. (2003). *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*. Rowman & Littlefield

Wanzo, R. (2015). *African American acafandom and other strangers: New genealogies of fan studies*. Journal of Transformative Works and Cultures, 20. Recuperado el 06 de Abril de 2015 de <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/699/538>

Weaver, A. J. (2011). *The role of actors' race in white audiences' selective exposure to movies*. Journal of communication.

Wong, W. (1998). *Actors remember Pacific Overtures*. The Sondheim Review, vol. 4.

Wright, L. P. (2013). *White royalty [electronic resource]: whitewashing from Prince of Persia to Sofia the First*. UMI

Zhu, L. (2009). *A 'last' straw for ignorance*. The Daily Pennsylvanian. Recuperado el 04 de Mayo de 2015 de http://www.thedp.com/article/2009/01/lisa_zhu_a_last_straw_for_ignorance

Bibliografía

- Arthur, K., Bugayong, C., et al. (s/f). *What is "racebending"?* Racebending. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://www.racebending.com/v4/about/what-is-racebending/>
- Arthur, K., Bugayong, C., et al. (2011). *"But she's a talented actress!" (a case study)* Racebending. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://www.racebending.com/v4/history/but-shes-a-talented-actress-a-case-study-2/>
- Bartels, E. C. (1990). *Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race*. Shakespeare Quarterly.
- Beltrán, M. C. (2005). *The new Hollywood racelessness: Only the fast, furious, (and multiracial) will survive*. Cinema Journal.
- Berman, E. (2003). *Reader and story, viewer and film: On transference and interpretation*. The International Journal of Psychoanalysis.
- Bernardi, D. (1996). *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. Rutgers University Press.
- Bernardi, D. (2007). *The persistence of whiteness: race and contemporary Hollywood cinema*. Routledge.
- Bona, D. (1996). *Starring John Wayne as Genghis Khan. Hollywood's All-Time Worst Casting Blunders*. Secaucus, NJ: Citadel Press.
- Booker, M. K. (2013). *Contemporary Speculative Fiction (Critical Insights)*. Salem Press.
- Bowser, B. (1995). *Racism and anti-racism in world perspective (Vol. 13)*. Sage Press.
- Brough, M. M., y Shresthova, S. (2011). *Fandom meets activism: Rethinking civic and political participation*. Journal of Transformative Works and Cultures. Recuperado el 10 de Septiembre de 2015 de <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/303/265>
- Brown, M. K., Carnoy, M., Duster, T., y Oppenheimer, D. B. (2003). *Whitewashing race: The myth of a color-blind society*. University of California Press.
- Brown, T. (2014). *It's White Moses Versus White Pharoah Saving A Bunch Of White Guys From The Other Bunch Of White Guys, None Of Whom Should Actually Be White*. Twitch. Recuperado el 04 de Abril de 2015 de <http://twitchfilm.com/2014/07/its-white-moses-versus-white-pharoah-saving-a-bunch-of-white-guys-from-the-other-bunch-of-white-guys.html>
- Bunting, G. (2007). *\$78 million of red ink?*. LA Times. Recuperado el 15 de Julio de 2015 de <http://www.latimes.com/business/la-fi-movie15apr15-story.html#page=3>
- Carucci, J. (2014). *Scott, Bale defend 'Exodus' casting*. Associated Press. Recuperado el

06 de Marzo de 2015 de
<http://bigstory.ap.org/article/29866a953d034ab891d2fd87a79ff54b/scott-bale-defend-choice-exodus-casting>

Chang, R. S. (1997). *Racial Cross-Dressing*. Harv. Latino L. Rev.

Charles, H. (2014). *Interview with Howard Charles*. UK: BBC Media Packs. Recuperado el 25 de Septiembre de 2015 de <http://www.bbc.co.uk/mediacentre/mediapacks/musketeers/howard-charles.html>

Churchill, W. (1998). *Fantasies of the master race: Literature, cinema, and the colonization of American Indians*. City Lights Books.

Collins, K. (1996). *White-Washing the Black-a-Moor: Othello, Negro Minstrelsy and Parodies of Blackness*. Journal of American Culture.

Cresswell, T., Dixon, D. (2002). *Engaging film: Geographies of mobility and identity*. Rowman & Littlefield Publishers.

Dargis, M. (2010). *Before the Sword Fights, Cue the Harem Girls*. The New York Times. Recuperado el 20 de Agosto de 2015 de <http://www.nytimes.com/2010/05/28/movies/28prince.html>

Davies, J., y Smith, C. R. (2013). *Gender, Ethnicity, and Sexuality in Contemporary American Film*. Routledge.

Dávila, A. (2008). *Latino spin: Public image and the whitewashing of race*. NYU Press.

Davis, J. L., y Gandy, O. H. (1999). *Racial identity and media orientation: Exploring the nature of constraint*. Journal of Black Studies.

Desta, Y. (2014). *The whitewashed cast of 'Exodus' is irresponsible — and its own demise*. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://mashable.com/2014/12/11/exodus-movie-racist/>

Doane, A. W., y Bonilla-Silva, E. (2003). *White out: The continuing significance of racism*. Psychology Press.

Downing, L., y Saxton, L. (2009). *Film and ethics: foreclosed encounters*. Routledge.

Duffett, M. (2013). *Understanding fandom: An introduction to the study of media fan culture*. Bloomsbury Publishing USA.

Eschholz, S., Bufkin, J., y Long, J. (2002). *Symbolic Reality Bites: Women and Racial/Ethnic Minorities in Modern Film*. Sociological Spectrum.

Fischer, R. (2014). *Ridley Scott Says Whitewashing Was the Only Way to Finance 'Exodus: Gods and Kings'*. Slashfilm. Recuperado el 26 de Marzo de 2015 de <http://www.slashfilm.com/exodus-whitewashing/>

Fischoff, S., Antonio, J., y Lewis, D. (1998). *Favorite films and film genres as a function of race, age, and gender*. Journal of Media Psychology.

Fisher, W. (2011). *Minorities in Entertainment, Has it Gotten Better? SAG's David White*

Speaks on Why We Need to Make It Happen. B. Couleur Magazine. Recuperado el 25 de Agosto de 2015 de http://www.bcoulour.com/index.php?option=com_content&view=article&id=572:casting-minorities-in-entertainment-has-it-gotten-better-says-national-executive-director-david-white-speaks-on-why-african-americans-need-to-make-it-happen&catid=125:community&Itemid=506

Foundas, S. (2014). *'Exodus: Gods and Kings' Director Ridley Scott on Creating His Vision of Moses*. Variety. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://variety.com/2014/film/news/ridley-scott-exodus-gods-and-kings-christian-bale-1201363668/>

Frankenberg, R. (1997). *Displacing whiteness: Essays in social and cultural criticism*. Duke University Press.

Fu, A. S. (2015). *Fear of a black Spider-Man: racebending and the colour-line in superhero (re) casting*. Journal of Graphic Novels and Comics.

Gatson, S. N., y Reid, R. A. (2012). *Race and ethnicity in fandom*. Journal of Transformative Works and Cultures. Recuperado el 06 de Abril de 2015 de <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/392/252>

Gibson, M. (2003) *Mel Gibson's Great Passion*. Zenit. Recuperado el 05 de Abril de 2015 de <http://www.zenit.org/en/articles/mel-gibson-s-great-passion>

Giordano, E. (1996). *Propaganda racista y exclusión social del inmigrante*. CIC Cuadernos de Información y Comunicación.

Giroux, H. (1997). *Rewriting the discourse of racial identity: Towards a pedagogy and politics of whiteness*. Harvard Educational Review.

Hannaford, A. (2013). *Was the real Lone Ranger black?*. The Telegraph. Recuperado el 06 de Abril de 2015 de <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10131675/Was-the-real-Lone-Ranger-black.html>

Harris, C. I. (2006). *Whitewashing Race: Scapegoating Culture*. California Law Review.

Harris, T. M., y Donmoyer, D. (2000). *Is art imitating life?: Communicating gender and racial identity in Imitation of Life*. Women's Studies in Communication.

Heneghan, B. T. (2003). *Whitewashing America: Material culture and race in the antebellum imagination*. Univ. Press of Mississippi.

Horn, J., y Fritz, B. (2012). *'Life of Pi' a Huge Gamble for 20th Century Fox*. LA Times. Recuperado el 13 de Agosto de 2015 de <http://articles.latimes.com/2012/nov/19/entertainment/la-et-ct-life-of-pi-tough-sell-20121119>

Hyde, C.R. (2004). *Pay it Forward: The Book vs The Movie*. The Moments Count Journal. Recuperado el 13 de Agosto de 2015 de <http://momentscount.com/archives/5086>

Jablonski, N. G. (2012). *Living color: The biological and social meaning of skin color*. University of California Press.

- Jackson, R. L. (2006). *Scripting the black masculine body: Identity, discourse, and racial politics in popular media*. SUNY Press.
- Jeffries, S. (2014). *Why did the BBC cast a mixed-race Porthos in The Musketeers?* The Guardian. Recuperado el 25 de Septiembre de 2015 de <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/shortcuts/2014/jan/28/bbc-cast-black-porthos-musketeers>
- Johnson, A. G. (2001). *Privilege, power, and difference*. Boston: McGraw-Hill.
- Jurgensen, J. (2011). *Oscars: The Race to Find the Next Hailee Steinfeld*. Wall Street Journal. Recuperado el 15 de Septiembre de 2015 de <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703529004576160782323146532>
- Kalogeras, S. (2014). *Transmedia Storytelling and the New Era of Media Convergence In Higher Education*. Palgrave Macmillan.
- Keegan, R. (2013). *USC study: Minorities still under-represented in popular films*. Recuperado el 05 de Junio de 2015 de <http://articles.latimes.com/2013/oct/30/entertainment/la-et-mn-race-and-movies-20131030>
- King, S. (1994). *Calendar's Big Oscars Issue: 'So, Did It Change Your Life?'*. Los Angeles Times. Recuperado el 20 de Octubre de 2015 de http://articles.latimes.com/1994-03-20/entertainment/ca-36445_1_past-oscar
- King, T. F. (2012). *Our unprotected heritage: Whitewashing the destruction of our cultural and natural environment*. Left Coast Press.
- Kirchman Barrio, E. (2011). *Luz, Cámara... Bush!* Proyecto de Grado, Universidad de Palermo. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/182.pdf
- Leistyna, P. (1997). *Racenicity: Whitewashing*. The Review of Education, Pedagogy, Cultural Studies.
- Lee, K. (2014). *Race in Hollywood: Quantifying the Effect of Race on Movie Performance*. Brown University.
- Leonardo, Z. (2004). *The color of supremacy: Beyond the discourse of 'white privilege'*. Educational Philosophy and Theory.
- Lhamon, W. T. (1998). *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge, Harvard University Press.
- Liberato, A. S., Rebollo-Gil, G., Foster, D. J. M., y Moras, A. (2015). *Blancura y guiones de Hollywood*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Lin, A. (2015). *It's A White-Washed Life*. American University Press.
- Littlefield, M. B. (2008). *The Media as a System of Racialization Exploring Images of African American Women and the New Racism*. American Behavioral Scientist.

- Locke, B. (2012). *Racial Stigma on the Hollywood Screen: The Orientalist Buddy Film*. Palgrave Macmillan.
- Lowrey, W. (2010). *People Painted Over: Whitewashing of Minority Actors in Recent Film*. Palm Beach State University.
- Lyman, R. (2002). *Job openings in Hollywood: heroes wanted*. New York Times. Recuperado el 04 de Septiembre de 2015 de http://global.nytimes.com/2002/08/04/movies/04LYMA.html?_r=0
- Marguery, J. (2011). *El cine y sus enemigos públicos*. Proyecto de Grado, Universidad de Palermo. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/207.pdf
- Mastro, D. E., Behm-Morawitz, E., y Kopacz, M. A. (2008). *Exposure to television portrayals of Latinos: The implications of aversive racism and social identity theory*. Human Communication Research.
- McCarthy, C. (2014). *The uses of culture: Education and the limits of ethnic affiliation*. Routledge.
- McDonald, M. G. (2009). *Dialogues on whiteness, leisure and (anti) racism*. Journal of Leisure Research.
- McNary, D. (2015). *'The Martian' Slammed Over 'White-Washing' Asian-American Roles*. Variety. Recuperado el 08 de Octubre de 2015 de <http://variety.com/2015/film/news/the-martian-white-washing-asian-american-ridley-scott-1201614155/>
- Mendelson, S. (2014). *Why 'Exodus' Didn't Need To Be Whitewashed*. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2014/12/15/why-exodus-didnt-need-to-be-whitewashed/>
- Merry, S. (2014). *'Exodus: Gods and Kings' movie review: Source material one of many sore spots for Ridley Scott*. The Washington Post. Recuperado el 04 de Mayo de 2015 de https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/exodus-gods-and-kings-movie-review-source-material-one-of-many-sore-spots-for-ridley-scott/2014/12/11/f933084e-7ca6-11e4-9a27-6fdb612bff8_story.html
- Murphet, J. (1998). *Film noir and the racial unconscious*. Screen.
- Nakamura, L. (2013). *Cybertypes: Race, ethnicity, and identity on the Internet*. Routledge.
- Navarrete, L. (2002). *Why the Whitewashing of Alicia Nash?*. Los Angeles Times. Recuperado el 30 de Agosto de 2015 de <http://articles.latimes.com/2002/apr/01/entertainment/et-navarrete1>
- Nies, B. L. (2013). *Eugenic fantasies: racial ideology in the literature and popular culture of the 1920's*. Routledge.
- Nowatzki, R. (2007). *"Blackin'up is us Doin'White Folks Doin'Us": Blackface Minstrelsy and Racial Performance in Contemporary American Fiction and Film*. Literature Interpretation Theory.

- Ogbu, J. U. (2004). *Collective identity and the burden of "acting White" in Black history, community, and education*. The Urban Review.
- Pollock, M. (2009). *Colormute: Race talk dilemmas in an American school*. Princeton University Press.
- Polone, G. (2012). *Polone: The False Circular Logic Behind Hollywood's Resistance to Black Entertainment*. Vulture. Recuperado el 10 de Agosto de 2015 de <http://www.vulture.com/2012/02/polone-why-there-are-no-black-films.html>
- Pomerantz, D. (2012). *Why I Hope 'Life of Pi' Will Succeed At The Box Office (Even Though I Know It Won't)*. Forbes. Recuperado el 25 de Julio de 2015 de <http://www.forbes.com/sites/dorothypomerantz/2012/11/20/why-i-hope-life-of-pi-will-succeed-at-the-box-office-even-though-i-know-it-wont/>
- Pozo, J. G. D. (2014). *Ibéroes: Racismo y crítica social en la apropiación española de la estética del superhéroe estadounidense*. Romance Studies.
- Radhakrishnan, M. (2014). *'Exodus' will not release in the UAE*. Gulf News. Recuperado el 21 de Agosto de 2015 de <http://gulfnews.com/life-style/celebrity/hollywood/exodus-will-not-release-in-the-uae-1.1432595>
- Reynolds, L. J., y Hutner, G. (2000). *National imaginaries, American identities: the cultural work of American iconography*. Princeton University Press.
- Robinson, R. (2006). *Hollywood's Race/Ethnicity and Gender-Based Casting: Prospects for a Title VII Lawsuit*. UCLA Press. Recuperado el 29 de Marzo de 2015 de http://www.chicano.ucla.edu/files/LPIB_14December2006_001.pdf
- Rodríguez, C. (2013). *Disney producer 'misspoke': 'First Latina princess' isn't Latina*. CNN. Recuperado el 19 de Septiembre de 2015 de <http://edition.cnn.com/2012/10/25/showbiz/disney-sofia-not-latina>
- Roman, E. (2000). *Who Exactly Is Living La Vida Loca: The Legal and Political Consequences of Latino-Latina Ethnic and Racial Stereotypes in Film and Other Media*. J. Gender Race & Just.
- Russell, M. M. (1991). *Race and the dominant gaze: Narratives of law and inequality in popular film*. Legal Stud. F.
- Ryan, M. (2013). *Michael B. Jordan On 'Fruitvale Station' And Turning The Tables On That 'Other' Michael Jordan*. The Huffington Post. Recuperado el 20 de Agosto de 2015 de http://www.huffingtonpost.com/2013/07/10/michael-b-jordan-fruitvale-station_n_3570502.html
- Scherker, A. (2014). *Whitewashing Was One Of Hollywood's Worst Habits. So Why Is It Still Happening?* The Huffington Post. Recuperado de http://www.huffingtonpost.com/2014/07/10/hollywood-whitewashing_n_5515919.html
- Shah, H. (2003). *"Asian Culture" and Asian American Identities in the Television and Film Industries of the United States*. SIMILE: Studies in Media & Information Literacy Education.

- Shohat, E., y Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.
- Sinckler, L. (2013). *And the Oscar Goes to; Well, It Can't Be You, Can It: A Look at Race-Based Casting and How It Legalizes Racism, Despite Title VII Laws*. Am. UJ Gender Soc. Pol'y & L.
- Skrentny, J. (2013). *After Civil Rights: Racial Realism in the New American Workplace*. Princeton University Press
- Smith, S. L., Choueiti, M., y Piper, K. (2013). *Race/ethnicity in 500 popular films: Is the key to diversifying cinematic content held in the hand of the Black director*. Annenberg School for Communication & Journalism.
- Tai, R. H., y Kenyatta, M. L. (1999). *Critical ethnicity: Countering the waves of identity politics*. Rowman & Littlefield.
- Thompson, B. (2000). *Diesel is running hot*. Canoe. Recuperado el 04 de Septiembre de 2015 de http://jam.canoe.com/Movies/Artists/D/Diesel_Vin/2000/02/17/757953.html
- Valby, K. (2011). *'Hunger Games' director Gary Ross talks about 'the easiest casting decision of my life'*. Entertainment Weekly. Recuperado el 13 de Septiembre de 2015 de <http://www.ew.com/article/2011/03/17/hunger-games-gary-ross-jennifer-lawrence>
- Vargas, L. (2006). *Transnational Media Literacy Analytic Reflections on a Program With Latina Teens*. Hispanic Journal of Behavioral Sciences.
- Vera, H., Gordon, A. (2003). *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*. Rowman & Littlefield.
- Wallace, M. (1993). *Race, Gender, and Psychoanalysis in Forties Film: Lost Boundaries, Home of the Brave, and The Quiet One*. New York: Routledge.
- Wanzo, R. (2015). *African American acafandom and other strangers: New genealogies of fan studies*. Journal of Transformative Works and Cultures. Recuperado el 06 de Abril de 2015 de <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/699/538>
- Weaver, A. J. (2011). *The role of actors' race in white audiences' selective exposure to movies*. Journal of communication.
- Willis, S. (1997). *High contrast: Race and gender in contemporary Hollywood film*. Duke University Press.
- Wilson, C. C., y Gutierrez, F. (1985). *Minorities and media: Diversity and the end of mass communication*. Sage Publications, Inc.
- Wong, W. (1998). *Actors remember Pacific Overtures*. The Sondheim Review, vol. 4.
- Wright, L. P. (2013). *White royalty [electronic resource]: whitewashing from Prince of Persia to Sofia the First*. UMI

Zhu, L. (2009). *A 'last' straw for ignorance*. The Daily Pennsylvanian. Recuperado el 04 de Mayo de 2015 de http://www.thedp.com/article/2009/01/lisa_zhu_a_last_straw_for_ignorance