HAL
open science

Afrodesc Cuaderno de trabajo No. 13: Apariencias raciales, visibilidad e invisibilidad de las poblaciones afrodescendientes: confrontación de los enfoques y diversidad de los contextos dentro del ámbito visual

Nahayeilli Juarez Huet, Christian Rinaudo

To cite this version:

Nahayeilli Juarez Huet, Christian Rinaudo. Afrodesc Cuaderno de trabajo No. 13: Apariencias raciales, visibilidad e invisibilidad de las poblaciones afrodescendientes: confrontación de los enfoques y diversidad de los contextos dentro del ámbito visual. 2011. hal-00709137

HAL Id: hal-00709137

https://hal.science/hal-00709137

Submitted on 18 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cuaderno de Trabajo No. 13
Document de Travail No. 13

Apariencias raciales, visibilidad e invisibilidad de las poblaciones afrodescendientes:

confrontación de los enfoques y diversidad de los contextos dentro del ámbito visual.

Nahayeilli Juárez Huet & Christian Rinaudo (coordinadores)

México, Agosto 2011

AFRODESC
http://www.ird.fr/afrodesc/

Apariencias raciales, visibilidad e invisibilidad de las poblaciones afrodescendientes: confrontación de los enfoques y diversidad de los contextos dentro del ámbito visual

Presentación

El presente cuaderno sobre la cuestión de las apariencias raciales es producto de los seminarios multi-situados que congregan a un equipo de investigadores en Francia, Colombia y México, que trabajan a largo plazo (2008-2011) en una lógica pluridisciplinaria y a partir de distintos campos de investigación. El objetivo es comprender cómo un origen considerado "común" (la trata, la esclavitud) es re-significado de forma diferente, según los espacios y las temporalidades nacionales y regionales. Se interroga así, a partir de estudios de caso localizados: la genealogía planetaria de relaciones sociales discriminantes y de representaciones racializantes; las reivindicaciones de una "ciudadanía étnica" nacional y transnacional; la circulación mundial de signos culturales afroamericanos.

Este documento también hace parte de la serie de los cuadernos de trabajo del Programa Internacional de Investigación AFRODESC, "Afrodescendientes y esclavitud: dominación, identificación y herencias en las Américas" (http://www.ird.fr/afrodesc/) Las actividades de AFRODESC se llevan a cabo en colaboración estrecha con el Programa europeo de investigación EURESCL "Slave Trade, Slavery, Abolitions and their Legacies in European Histories and Identities", (www.eurescl.eu).

Introducción y contenido

Desde el célebre ensayo de Frantz Fanon *Piel negra, máscara blanca*, hasta el recuento de la historia cultural del *blackface* en los Estados Unidos del libro de W.T. Lhamon Jr.; pasando por el itinerario de sur a norte en territorio estadounidense de un joven "negro", trama de la novela *El hombre invisible* de Ralph Ellison; hasta el relato autobiográfico de John Howard Griffin, *Black Like Me*, en el que un periodista y escritor blanco de Texas narra su experiencia "de ser negro" en el Sur de Estados Unidos, emerge como temática central la cuestión de las "apariencias raciales", de su gestión individual y colectiva, o de su puesta en escena en el espacio público. Esta cuestión atraviesa de distinta manera los "cuadros nacionales" y sus estereotipos en razón de diferentes orientaciones políticas, y es igualmente, uno de los principales puntos de discusión y/o de desacuerdo entre las diferentes tradiciones de investigación (historia cultural, sociología de los medios; antropología visual, antropología social de las relaciones étnicas). A su vez, los medios audiovisuales han jugado un papel por demás relevante en la construcción de estos cuadros y han incidido directamente en la difusión y discusión de diversas propuestas relativas a la imagen y el papel que los afrodescendientes han incorporado de sí mismos y hacia el mundo exterior.

Es en este sentido que los medios visuales definen un espacio donde se expresan y se pueden discutir las cuestiones de representación y representatividad, de discriminación y determinismo racial, en las que subyace la invisibilidad/ visibilidad, la inclusión/ exclusión, la memoria y el olvido; y que nos remite a múltiples debates y problemáticas.

El presente cuaderno integra, cuatro de las cinco presentaciones del seminario homónimo (septiembre 2009) dirigidas a crear una reflexión sobre la cuestión de las apariencias raciales tanto en el dominio y la gestión de las impresiones como en la producción de imágenes mediatizadas, a partir de tres contextos distintos: Francia, México y Brasil; y a su vez, desde varios enfoques académicos. Asimismo, y con el fin enriquecer y ampliar la reflexión se abordan otras formas de alteridad además de la afrodescendiente. Nos interesa discutir en torno de los procesos de construcción de los estereotipos y representaciones y de lo que éstos nos dicen sobre la sociedad que las están produciendo; sobre las distintas maneras en las que se juega con las apariencias y roles; sobre la capacidad

de los individuos para adaptarse a las situaciones sociales; pero también sobre las herramientas analíticas utilizadas y sobre los usos académicos de las fuentes visuales y las implicaciones metodológicas de las mismas. Si bien la complejidad y amplitud del tema no se agota en estas cuestiones, los textos aquí contenidos identifican problemas y plantean elementos del debate académico que nos permiten pensar la cuestión de las apariencias raciales, sus usos e impacto social.

Índice

“Lo negro” y sus máscaras en los medios cubanos y mexicanos, 1920-1950..... 6
Gabriela Pulido Llano

Etnografía visual y diversidad étnica: análisis de representaciones videográficas sobre *lo cucapá*...... 35
Alejandra Navarro Smith

De las "minorías visibles" a los neo-estereotipos: los desafíos de los regímenes de la representación televisiva de las diferencias etno-raciales..... 50
Eric Macé

Memorias de un olvido: Cuestionando las invisibilidades de la historia negra en el paisaje urbano de Rio de Janeiro..... 66
André Cicaló

“Lo negro” y sus máscaras en los medios cubanos y mexicanos, 1920-1950

Gabriela Pulido Llano
DEH-INAH

Resumen

En el presente texto proponemos la discusión acerca de cómo se elaboró una imagen de “lo negro” en los medios de comunicación mexicanos y cubanos, de finales del siglo XIX a 1950, y sus significados en ambos contextos. Las dos fuentes decisivas que utilizamos para este análisis fueron: el teatro bufo cubano, en el que se representaron los tipos populares que más adelante serían llevados a otros medios, como la radio, y el cine mexicano de aquellos años. En éste último y de una manera singular, directores y elencos se apropiaron de las producciones culturales de la Gran Antilla –música, coreografías, escenografías y vestuarios- que pusieron énfasis en “lo negro” y “lo mulato”. Del cine mexicano hablaremos de las producciones de aquellas décadas e incluso mencionaremos algunos filmes producidos entre 1960 y 1970. Aunque de distinto abordaje metodológico, ambas fuentes se tocan en las herramientas escénicas, los tipos populares y los estereotipos. Como no es posible transmitir los filmes y, por supuesto, mucho menos las representaciones teatrales, el lector encontrará un tanto descriptivo el material, sólo así podemos plantear con más detalle esta problemática.

Introducción.

En el teatro bufo, obras como: *Los Cheverones* (José Barreiro, 1890), *Don Centén* (Anónimo, 1896), *Los Hijos de Thalía* (Benjamín Sánchez, 1896), *La casita criolla* (Federico Villoch, 1912), *La isla de las cotorras* (Federico Villoch, 1923), y en la radio: *El derecho de nacer* de Félix B. Caignet, tomaron como vuelta de tuerca en el desarrollo de la trama, las relaciones raciales. En ellas, como se verá a continuación, no sólo aparecen negros y negras, y mulatos y mulatas, sino otros tantos personajes extranjeros -españoles, judíos, chinos- que hacen posible el contraste (la lengua, la profesión u oficio, los vestuarios). En general, son negros o mulatos quienes retratan a los individuos

[*] Lo que aquí presentamos son fragmentos del libro: *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950,* México, INAH, 2010.

representativos de la vida social insular. Ya en la radio, en programas como *El derecho de nacer* y *La tremenda corte*, estos mismos personajes harán lo propio en otro soporte. Aunque en términos de diseño del personaje resultan parecidos y en algunos casos hasta idénticos.

Derecho de nacer (Zacarias Gómez, 1951)

Por otro lado, nos interesa apuntar que en México, a diferencia de las representaciones visuales anteriores al siglo XIX, por ejemplo, en la pintura de castas y sus derivados, "lo negro" no había sido mirado de manera particular sino hasta que el cine mexicano se apropió de las representaciones cubanas. Dos filmes, *Angelitos negros* (Joselito Rodríguez, 1948) y *El derecho de nacer* (Tito Davison, 1948), tuvieron un éxito considerable en las taquillas. Ambos fueron reproducidos en posteriores ocasiones y con nuevos elencos. *El*

derecho de nacer lleva incluso tres emisiones ya en su formato como telenovela, producidas todas por la empresa Televisa, por no hablar de las producciones en Venezuela, Brasil y Colombia. Películas como *Konga Roja* (Alejandro Galindo, 1943), *La reina del trópico* (Raúl de Anda, 1945), *Calabacitas tiernas* (Gilberto Martínez Solares, 1948), *Aventurera* (Alberto Gout, 1948), *Una estrella y dos estrellados* (1959), nos permiten ahondar en las estrategias escénicas que se utilizaron para sugerir la presencia de "lo negro" e incluso "lo mulato" en el celuloide. Otros filmes como *Negro es mi color* (Tito Davison, 1950), *Rosas blancas para mi hermana negra* (Abel Salazar, 1970), *Mamá Dolores* (Tito Davison, 1970), *El derecho de los pobres* (René Cardona, 1973), *Vidita negra* (Rogelio A. González, 1971), *Poder negro*, *Una mujer honesta*, *Lo negro es bello* (Julián Soler, 1973), que tuvieron más influencia del Hollywood negro como lo llama Donald Boogle (2006: 24), mostraron también las dificultades provocadas por la presencia de personajes negros. En casi todos estos filmes se pretendió plantear la eficacia de la tolerancia en una sociedad plurirracial. Todo esto es interesante también como fenómeno de medios de comunicación y es aquí donde entramos a la discusión en términos raciales e ideológicos.

1. Teatro y tensiones raciales

Interpretar la coyuntura ha sido un privilegio del teatro popular en diferentes latitudes. El teatro bufo cubano fue, desde 1870 a 1930, un medio para identificar las tensiones raciales derivadas de las ideas independentistas y la experiencia de la primera república. En las primeras décadas, las agrupaciones teatrales fueron no sólo censuradas sino perseguidas en más de una ocasión, lo que provocó que se retiraran o exiliaran hacia territorios continentales cercanos, como México, Venezuela, Colombia y los Estados Unidos. Sin embargo, desde la década de 1890 una relativa calma les permitió asentarse en La Habana y echar raíces.

La larga tradición de teatro popular en la metrópoli cubana sólo se vio trastocada con la entrada de nuevos medios de comunicación, como la radio y el cine, que modificó tanto la composición de su público como los espacios teatrales en sí mismos al tener que adecuarlos como salas para la proyección de filmes. Proceso, por cierto, compartido con el resto de Latinoamérica.

Uno de los atributos más poderosos del teatro bufo fue la conformación de un conjunto de tipos populares que devinieron en uno de los cimientos estratégicos de la cultura cubana contemporánea. El amplio catálogo de figuras que transitaron de los argumentos a la tramoya puede ser un termómetro de la mentalidad con la que se percibió al "otro" racial o al "otro" extranjero. Blancos, mulatos y negros; españoles, chinos, norteamericanos y judíos, fueron los protagonistas de historias diversas, de alegorías adscritas al territorio del drama y la comedia. La capacidad de adaptación de estos personajes a las circunstancias de la vida cotidiana retratadas en las tablas fue una de las mayores virtudes de este tipo de teatro y una de las razones de su perdurabilidad. Estos tipos populares podían formar parte del argumento o simplemente aparecer en *sketches* breves, musicales muchos de ellos. En ocasiones estos números especiales ponían en boca del público líricas y tonadas que se popularizaban hasta ser entonadas en las casas y las calles. Algunos de estos actores y cantantes incursionaron en los primeros tiempos de la radio y, por ende, en los cambios del ámbito popular al *establishment* o el pre *star system* cubano, por así decirlo.

En el teatro bufo, se encontró un espacio para hablar de la vida social de la Gran Antilla, para retratar "lo propio", según sus historiadores. Esta experiencia teatral tuvo una suerte de antecedente en las representaciones de negros de Francisco Covarrubias, en las primeras décadas del siglo XIX. De hecho, a Covarrubias se le considera el precursor de este género teatral en la isla. Desde 1838, se conocen sus actuaciones, según Robreño, como "'actor genérico', pues lo mismo cultivaba cualquier modalidad del teatro español, que, gran observador, interpretaba tipos populares como los borrachos callejeros (llamados masca-vidrios)" (Robreño: 1961: 18).[1] Alejo Carpentier se refirió a Covarrubias como "el caricato habanero". Haciendo una breve semblanza de este personaje, Carpentier le atribuyó la paternidad del teatro bufo cubano, destacando la fusión que hizo de los géneros peninsulares y las creaciones culturales en la Gran Antilla, tanto las musicales como las narrativas. Fue Covarrubias, según Carpentier, quien intercambió a los "majos y chisteros, catalanes, gallegas, payos, gitanas, moros y mendigos" del teatro ligero español, por tipos

[1] También Álvaro López, en el estudio complementario al texto *Teatro Alhambra. Antología*, selección, prólogo y notas de Eduardo Robreño, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, realiza una semblanza del teatro popular, similar a la hecha anteriormente por Eduardo Robreño.

populares de la isla, estableciendo la relación con los moldes teatrales españoles (Carpentier, 1971: 177)

Una de las características más destacadas del teatro bufo fue la de haber propiciado la invención de tipos populares, como eran llamados, cuya vigencia se mantuvo hasta el quehacer teatral de las primeras décadas del siglo XX. Estos fueron el negrito, la mulata y el gallego. Carpentier describió también las aportaciones de otro creador de teatro bufo cubano, Bartolomé Crespo y Borbón, quien en 1864 llevó a la escena un sainete titulado *Debajo del tamarindo*. En éste, a decir de Carpentier, los personajes del teatro popular español habrían desaparecido por completo. Ocupando su lugar mulatos, negros, campesinos, chinos y "un timbalero mexicano." (Ibid.: 180)

El negro y el español fueron dos de los primeros tipos que se exploraron en la escena popular cubana. Al haber asimilado las influencias tanto de los bufos madrileños, promovidos por el español Francisco Arderíus, desde 1864, como de los *minstrels* estadounidenses, de la misma época, el espectáculo popular cubano fue refinando sus recursos escénicos.[2] Los coros en parodia que ridiculizaban hechos concretos, aportados por el bufo madrileño, y las representaciones que en los *minstrels* se hicieran de los negros, "al pintar su rostro y ofrecer su versión del negro domesticado", fueron una influencia determinante en las representaciones bufas cubanas. El *minstrel,* por cierto, fue el primer género teatral popular norteamericano. Para los años veinte del siglo XX, éste fue considerado como "género nacional" en Estados Unidos. Los actores se pintaban los rostros de negro y crearon estereotipos como el dandy urbano, "Zip Coon", y el esclavo pícaro de las plantaciones, "Jim Crow". El comediante inglés Charles Mattews incorporó la música afroamericana en *sketches* de sus obras, desde 1822 (Moore, 1997: 41-45).

Cristóbal Díaz Ayala y Rine Leal mencionan el paso por Cuba de las compañías de *minstrels* norteamericanos entre 1860 y 1865, con motivo de la Guerra de Secesión en Estados Unidos (Díaz, 1981: 63; Leal, 1982: 23-24) Díaz Ayala hace breve referencia al paso por La Habana de la compañía de *minstrels* norteamericanos de Campbell, Christie y Webb (Díaz Ayala, op. cit.) Leal señala que fue debido a esta presencia que se conservó en La Habana el calificativo de "espectáculos minstrélicos". Menciona el caso de una compañía "bufo-*minstrel*" cubana, primera referencia a un grupo teatral de negros en

[2]Hay que aclarar que el género bufo se originó en el continente europeo.

Cuba, que debutó el 21 de julio de 1868 en el Teatro Variedades de La Habana, con las obras *Don Juan Tenorio* y *Los dos compadres o Verdugo y sepulturero*; así como el surgimiento de otra compañía, de la que no da más datos, el 1º de agosto del mismo año (Leal, op. cit.: 23).

Los negros catedráticos de Francisco Fernández, que debutaron por primera vez el 1º de junio de 1868 en la capital cubana, es un ejemplo de esta adaptación (ibid.: 23-24). Según reconstruye Rine Leal, los bufos ridiculizaron tanto al inmigrante español como a los negros libres. En este sentido, el juego de los tipos populares fue el de confrontar a estos personajes –los tipos- como el de "los unos" frente a "los otros". Esto constituyó una alternativa para diferenciar a "lo español" de su opuesto, "lo negro". Da como referencia la apropiación popular que se hiciera de la guaracha *El negro bueno*, composición de Francisco Valdés Ramírez, introducida por los bufos el 17 de junio de 1867, y mantenida en la "mitología de arrabal", aún durante el posterior exilio de las compañías bufas. Con esta guaracha se integró el negrito Candela al repertorio de tipos cubanos:

Aquí ha llegado Candela
Negrito de rompe y raja,
Que con el cuchillo vuela,
Y corta con la navaja [...]

Donde se planta Candela
No hay negra que se resista;
Y si algún rival la cela
Al momento vende lista,
Candela no se rebaja
A ningún negro valiente;
En sacando la navaja,
No hay nadie que se presente (ibid.: 17-18).[3]

Candela fue sólo uno de los personajes que mantuvieron el ánimo del público hacia los bufos, hasta 1880. El comportamiento de Candela, a quien no se le resistía negra alguna ni se rebajaba ante ningún rival, sería un molde para otros negros que aparecieron en el repertorio bufo.

El teatro bufo padeció la censura y la persecución. Por ejemplo, el 1 de enero de 1869, el popular actor Jacinto Valdés, al interpretar la guaracha "El negro bueno" gritó una ovación para Carlos Manuel de Céspedes, recién nombrado Presidente de la República de

[3] Quizás de ahí venga el dicho popular: "echar candela".

Cuba en Armas. Tras este suceso Valdés fue despedido y exiliado, y los bufos se vieron censurados gradualmente, en particular a través de la prensa.

Otro acontecimiento que ejemplifica esta problemática sucedió el 22 de enero de 1869 –fecha clave de la Guerra de los Diez Años- cuando la compañía conocida como Caricatos presentó en el Circo Teatro Villanueva de La Habana, entre otras variedades, la pieza titulada *Perro huevero aunque le quemen el hocico,* que hacía burla al general Domingo Dulce y Garay, quien ejercía por segunda ocasión el cargo de gobernador de la isla. Valga aclarar que *Perro huevero* había sido estrenada desde el 26 de agosto de 1868, y publicada el mismo año "sin que las autoridades y la censura descubrieran las 'ocultas' intenciones del autor".

La noche del estreno, en enero de 1869, se colocaron banderas de los Estados Unidos y cubanas en el edificio, y el público se vistió con los colores azul, rojo y blanco, convirtiendo la representación "en un abierto desafío al poder colonial". Con ello comenzó el evento conocido como "Los sucesos del Villanueva" y que marca el "antes" y "después" del quehacer teatral bufo. En principio, los versos de una guaracha incluidos en dicha obra, transcritos por Rine Leal, y que hablan de la manigua cubana, han sido interpretados como "revolucionarios". En una de las escenas el actor José Sigarroa, en el papel del personaje Matías, expresó una frase alusiva al grito de Yara: "No tiene vergüenza ni buena ni regular ni mala quien no diga conmigo: ¡Viva la tierra que produce caña!". Al grito se unieron los coros del público que gritó vivas a Céspedes y a Cuba libre, y mueras a España. Dentro del teatro se generó un dramático altercado en el que se confundieron las ovaciones del público y los tiros de los militares, siendo muchas las víctimas. Tras este contratiempo las representaciones de las compañías de teatro bufo quedaron suspendidas y sus integrantes se exiliaron en México, República Dominicana y Venezuela, hasta que se firmó la Paz de Zanjón, en 1878, y los teatreros reiniciaron sus actividades en la isla, dos años después (Leal, ibid.: 59-63; Robreño, op. cit.: 24-27).[4]

Sin embargo, antes de este exilio el género bufo ya se habría constituido en el teatro popular por excelencia. A sus representaciones acudían familias enteras de españoles y

[4] A este acontecimiento se le conoce como "los sucesos del (Circo de) Villanueva". Así lo nombra Leal quien realiza una espléndida reconstrucción en su texto; y Robreño, quien cita también la frase alusiva al Grito de Yara transcrita aquí con algunas variaciones poco importantes. La Paz de Zanjón se estableció cuando los independentistas cubanos capitularon frente al ejército español y con ello se puso fin a la Guerra de los Diez Años (1868-1878).

cubanos de todos los sectores. En esta primera etapa se consolidó el gusto por las recreaciones de la vida cotidiana. La escena "amulatada" que lo originó, es una respuesta en la que Leal encuentra una supuesta "sensibilidad vernácula". A su vez, entreactos, la música que se tocaba y los coros comenzaron a proliferar. Fue en estas representaciones en donde los acordes primeros de la famosa rumba y la contradanza habanera se escucharon con beneplácito y aceptación pública; éstas redundarían en el danzón (Leal, op.- cit.: 31-32). La alegoría política tendría también una considerable aceptación, insertada en las parodias de zarzuelas españolas famosas y de óperas como serían las de Verdi, Rossini y Donizetti. Mediante los tipos populares, las alusiones políticas del momento y los *sketches* musicales, se confeccionó la mezcla que sería este género popular.

También en esta etapa la guaracha se consolidó como el género musical de entreactos. Es importante destacarlo, pues es en la representación de las tonadas, "que eran tan contagiosas que el público las tarareaba como parte de su vida cotidiana", en la que aparecen los primeros asomos de lo que será el perfil estilizado de las mulatas y rumberas: los vestidos con olanes, que dejaban ver partes del cuerpo al desnudo, los pañuelos o tocados en la cabeza, el comportamiento coqueto, los movimientos eróticos en los bailes. Por medio de las guarachas se divulgó el repertorio de tipos teatrales: "mulatas de fuego y azúcar, desafiantes negros, dichosos guajiros, chinos de Cantón, rumbas del Manglar, ñáñigos en su fambá, frutas y comidas criollas, vividores y beatas, ninfas trigueñas y niñas encantadoras, todo visto y comentado con excelente humor y picardía" (Leal, op. cit. 20). [5] Leal sugiere que la referencia a "lo local" que encierra este género, quedó enfatizada por el número de tipos y de símbolos independentistas que integraron los bufos al retorno de sus exilios.

Durante la década de los años ochenta del siglo XIX y hasta la guerra de independencia, se inauguró la que será conocida como la segunda temporada de bufos o los bufos de Salas, por llamarse Miguel Salas el empresario que revitalizó el género, a partir de 1879. La Compañía de Bufos de Salas realizó representaciones durante el exilio antes aludido. Según Robreño, serían estos bufos quienes introducirían el danzón a México, recién creado por Miguel Faílde en Matanzas (Robreño, 1961: 26-27).

[5] Los indicios acerca de las guarachas callejeras, la adopción del término "mitología del arrabal" y la clasificación de los tipos populares Leal la retoma de Carpentier en *La música en Cuba*, *op. cit*., p. 181.

Influencia del teatro bufo en la ciudad de México. Artistas de teatro. Enrique Díaz, Findi 3. Fotográfico Díaz, Delgado y García, Archivo general de la Nación de México, subcaja 51/5, Artistas de teatro, 1934.

A lo largo de los años que abarcan esta segunda temporada surgen personalidades importantes que transitaron por los escenarios teatrales, hasta las primeras décadas del siglo XX: empresarios como Arquímedes Pous y Regino López; escritores como Federico Villoch y Gustavo Robreño; músicos como Jorge Anckermann y Eliseo Grenet; actores como el mismo Regino López y los hermanos Robreño y actrices como Rita Montaner, Luz

Gil, Eloísa Trías. Más adelante estos mismos actores y músicos serían contratados por las empresas radiofónicas o se trasladarían al extranjero para trabajar en el cine y en los centros nocturnos, hecho que tuvo que ver en parte con la decadencia del género en el Teatro Alhambra, que mencionamos a continuación (Díaz Ayala, op. cit.: 96-100).

Entre los diez teatros más famosos de La Habana, llama la atención la historia del Teatro Alhambra por dos razones: la primera, por haber adoptado al género bufo como base del teatro de variedades que ahí se gestó. La segunda, por haberse inventado un nuevo género que será conocido como el "alhambresco" y en el que se pretendía que, a diferencia de los cuadros costumbristas propios del teatro bufo, la acción de la puesta en escena estuviera centrada en la improvisación de los actores. Eduardo Robreño, en su prólogo al texto *Teatro Alhambra. Antología*, argumenta que, "los rectores de este espectáculo, que irrumpía en la escena criolla el primer año del actual siglo, proponíanse hacer un género que recogiese, al igual que el bufo, los tipos y costumbres de nuestra sociedad; aunque a diferencia de éste, en que la sobreactuación era su principal característica, los que salieran a la escena alhambresca lo harían, teniendo la naturalidad como su principal arma" (Robreño, 1979: 9). Si bien con los tipos populares, en los bufos, se había iniciado la tradición del teatro popular, no será sino hasta la aparición del género alhambresco, en 1891 y que tiene su auge de 1900 a 1935, que se da una etapa ininterrumpida de representaciones. Es entonces cuando los tipos populares en el teatro sintetizaron el diseño de sus disfraces; esto se extendió de tal manera que fueron adoptados por otras industrias culturales como la radio y el cine.

En el Teatro Alhambra se presentaron obras como *Los Cheverones*, *Don Centén*, *Los Hijos de Thalía*, *La casita criolla* y *La isla de las cotorras*, que acogieron a los estereotipos del género bufo. Cuenta Eduardo Robreño que, hacia 1908, el actor Arquímedes Pous haría sus presentaciones en los intermedios de las tandas junto con alguna actriz secundaria, que haría la caracterización de una mulata, intercambiando diálogos con frases populares que terminaban en una rumba. Las actuaciones de Pous le dieron un éxito considerable al Alhambra (Robreño, 1961: 38). Los negros, gallegos y mulatas, aparecieron en escena con un contenido cualitativamente distinto. Se diversificaron los estereotipos en un mosaico nuevo en el que el negro no sería únicamente, como lo fuera en tiempos pasados, la alegoría a la raza esclavizada, sino que, tomando

como parámetro la abolición de la esclavitud, aparecerá formando parte de un discurso que cuestionaba la discriminación racial y ofrecía arquetipos que irían mostrando "lo bueno" y "lo malo" de "lo negro". Así se representaron al negro o la negra, viejos y sabios, que aludían a su ascendencia africana en la búsqueda de verdades morales, el negro fuerte y bonachón, y el negro vividor que sería considerado como una "lacra social".

En el caso del gallego, personaje simplón, sucedió algo parecido. Se amplió el horizonte de "lo español" y se rescataron otros tipos. Así encontramos al gallego, al asturiano, al catalán y al andaluz, destacando de entre la generalidad de "lo español", criterio que se consolidó a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX. En *Don Centén* se observan ambos, al negro y a este mosaico español, que veremos en una revisión de textos más adelante.

La mulata no se quedará atrás. Si bien la esencia mestiza de la cultura cubana tuvo su primer discurso en la representación de "lo mulato", será en los años posteriores a la independencia cuando se consolidó no sólo la imagen de la mezcla racial sino la representación de los orígenes negros, exóticos y subterráneos, en un cuerpo mestizo que revelará el erotismo subyacente en la "mujer cubana". La mulata será la mujer recatada que esconde bajo su mirada una energía erótica, y la mujer coqueta, alegre y desparpajada, liberada sexualmente. La obra *Los Hijos de Thalía o bufos de fin de siglo*, representada por la compañía del Alhambra en 1896, que veremos también a continuación, es un buen espejo de esto. Con las mulatas y el derroche de frases alusivas a la sexualidad, el Alhambra inauguró una época que será conocida como "teatro para hombres", por ser éstos quienes frecuentaban este teatro "subido de tono". Otros tipos harán su incursión en la escena cubana, aunque su presencia cualitativa no tuvo la fuerza como la que tuvieron los hasta aquí descritos, como fue el caso particular de los chinos. En las obras de teatro bufo se muestra constantemente "lo propio" frente a "lo ajeno".

2. El negro es un color que no se ve o mulatas y negros cubanos en la escena mexicana

Una nueva síntesis de "lo cubano" fue propagada a través del cine mexicano, nutriendo de diversas maneras a la cultura popular. El uso de las producciones culturales de la Gran Antilla, en su posibilidad de recursos escénicos, fue recurrente en la industria

cinematográfica en México. Es notoria la presencia de personajes, cantos y bailes cubanos. En argumentos diversos del cine nacional, *sketches* breves o argumentos completos, las mulatas y los negros fueron un recurso repetido.

La apreciación de este fenómeno suscitó la siguiente reflexión: la forma en la que un discurso introspectivo, como es el de la identidad nacional, se traduce en un producto visual, en una imagen.[6] Ésta se inserta en un discurso extranjero –el mexicano-, posibilitando el planteamiento de una problemática a la que no es fácil aludir con las propias construcciones discursivas.[7] Más aún, esa imagen mantiene su propia identidad extranjera –la cubana, en este caso- vía la representación estereotípica.

En el nacionalismo mexicano, de 1920 a 1950, se fueron perfilando las definiciones de un *deber ser* del mexicano, sintetizadas en los estereotipos culturales. La perspectiva de *unicidad* que confieren los discursos relativos al mestizaje, como son los estereotipos culturales, será promovida, aceptada, difundida, comercializada e interpretada en los espacios ofrecidos por ciertos escenarios culturales, como serán los medios de comunicación. *Imposiciones* apropiadas por distintos sectores, elites o subalternos, estos estereotipos fueron traducidos en representaciones visuales.[8] La industria cinematográfica posibilitó su difusión. La cultura popular contemporánea en México se nutrió así de una proyección continua de representaciones fílmicas que tuvieron determinados impactos (Tuñón, 1986: 28; García Canclini, 1989: 61). El uso de los estereotipos cubanos del negro y la mulata en este escenario cultural plantea, en principio, un camino de análisis que puede ser entendido desde la perspectiva del encuentro de dos nacionalismos (Gruzinski, 1994: 211).

Los negros y las mulatas, rumberas y bongoseros, en el cine mexicano y en otros productos visuales, como la gráfica comercial, en México, son imágenes que han

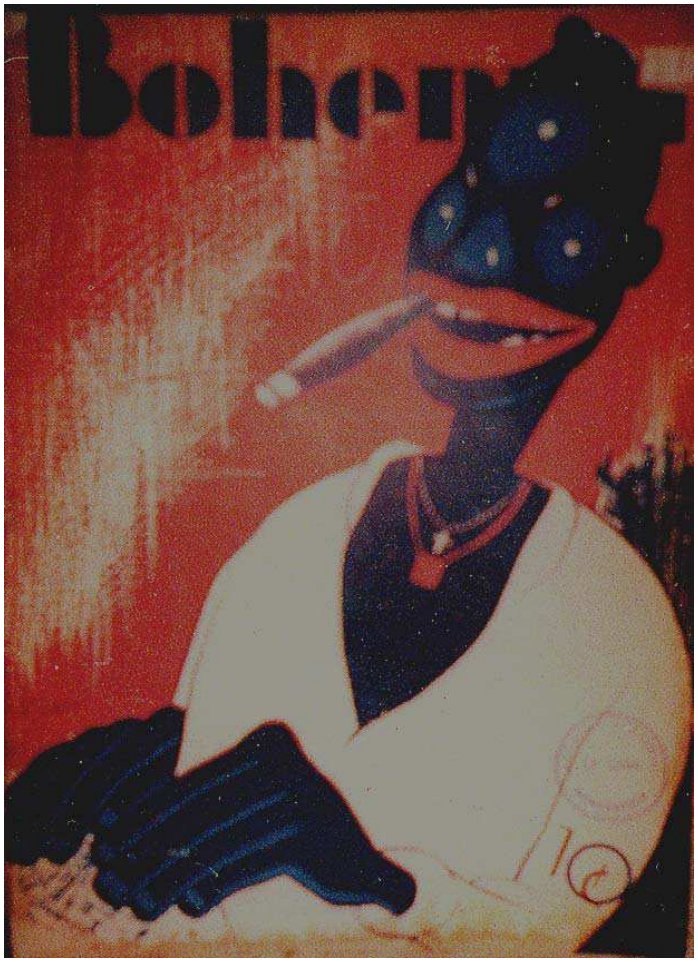
---

[6] Una interesante definición para el uso de la imagen como materia de análisis histórico la da Serge Grusinski (1994:14).

[7] Para ahondar en la intención con la que se utiliza la imagen que conlleva una interpretación *vid* Michel Foucault, quien interpretó la trasgresión que implica el uso de la misma a través del ejemplar análisis que hace del lenguaje en "Las Meninas" de Velázquez, (1998:13-25). Mircea Eliade había propuesto, en 1952, que "las imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio, y por consiguiente, no puede expresarse en conceptos"(1994: 15).

[8] Ricardo Pérez Montfort ahonda en este fenómeno interpretativo que son los estereotipos culturales en América Latina. Él mismo aplica el término *imposición*. Advierte que, "en la construcción del fenómeno estereotípico se ha apelado a tres vertientes originarias: "lo negro", "lo indio" o "lo hispano". Éstas se han combinado para formar las categorías de "lo mestizo" o "lo criollo", que forman parte sustancial en la representación de "lo latinoamericano", en general y de "lo caribeño", en lo particular.", "Lo "negro" en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX y XX" (1996: 129)

mantenido sus propiedades estéticas, y que podrían ser identificadas con las mismas del nacionalismo cubano. Hay que ver las composiciones de los anuncios en periódicos y revistas, los carteles de cine y las carátulas de los discos. La adscripción de los estereotipos de los negros y las mulatas cubanos a la industria cinematográfica mexicana, planteó la posibilidad de una asimilación cultural.



Autor no identificado, El Bongosero, portada de Bohemia,
La Habana, año XXIII, vol. XXIII, no. 19, 4 de julio de 1931.

El análisis iconográfico del cine que a continuación realizamos pretende la apreciación de estas imágenes desplazadas del escenario cubano, en donde sus mensajes tuvieron que ver con la invención de una iconografía cultural nacional, y su asimilación al contexto cultural mexicano. Este proceso sin embargo, no atañe sólo a México. Los mecanismos de recepción pública de los medios de comunicación estimularon el desplazamiento de estos

estereotipos culturales a otros sitios del mundo.[9] El discurso de los estereotipos aludidos, los negros y las mulatas, articulado al lenguaje fílmico en realidad adquiere muchas caras. Si la modernización aplicó un discurso democratizador de los bienes sociales, en toda América Latina, la cultura se asoció a este esquema. Esto implicaría que la importación de discursos relativos a "lo extranjero", y su difusión masiva, diera la apariencia de la inserción cosmopolita de México, en particular, a una cultura "universal".[10]

La asimilación de los estereotipos del negro y la mulata cubanos, como recursos escénicos en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, posibilitó el desarrollo de la temática de "lo tropical" y "lo exótico", manteniendo el sentido de extranjería de estos personajes. Dos son las películas a las que haremos mención en este inciso: *La reina del trópico* de Raúl de Anda (1945) y *Angelitos negros* de Joselito Rodríguez (1948). La elección tiene que ver, entre otras razones, con que consideramos que las historias presentan como trama central la idea de desentrañar una raíz tropical, mulata o negra, en sus casos, que se supone oculta en el comportamiento de sus personajes, misma que se lleva en la sangre y que aflora en circunstancias catárticas. Otros filmes permiten a su vez seguir el hilo conductor de la representación estereotípica de los personajes. No son las únicas películas de aquella época en las que se expusieron los temas mencionados. La representación de "lo tropical", inserta en la vida urbana, fue recurrente, sobre todo en argumentos en los que se develaron los destinos trágicos de la vida nocturna capitalina.

Al inicio del trabajo hablamos de las creaciones de teatro bufo en las que los personajes de los negros y las mulatas aparecieron como parte medular del discurso dramático. Comentamos también lo que se presenta como una multiplicación de los estereotipos, mencionando así la invención de una mulata noble y tierna, y aquella que posee un misterioso encanto tropical, dueña de "lo exótico"; un negro sabio y de regia conducta ética, y aquel desparpajado y ligero, que con una palmada revela el ritmo secular que, dirían los cubanos, subyace en la entraña nacional. Los mecanismos de expresión popular que desarrolló este género y en el que pueden ubicarse símbolos destacados en la

[9] Desde la década de los treinta, ya aparecía "la mulata brasileña" en la industria cinematográfica de Hollywood. Acerca del estereotipo de la mulata en Brasil, véase Natasha Pravaz, 2001.
[10] *Véase* García Canclini, 1989; Carlos Bonfil y Carlos Monsiváis, 1994; Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vivir de sueños*, 1996.

conformación de las nociones de identidad, pasaron del solar y el teatro de revista, a la radio y de ahí al séptimo arte.[11]

Músicos, cantantes, actores y actrices, bailarines y bailarinas, directores y empresarios, que comenzaron sus carreras artísticas en este medio activo y de amplia difusión que fue el teatro popular en aquellos años, al igual que en otros países, guardaron una estrecha relación con ritmos o personificaciones cuya apreciación está vigente aún hoy en día. La alusión a la temática de los comportamientos humanos y circunstancias "naturales" de la vida en el trópico, fue abordada también en cintas como *A la orilla de un palmar* (1937), *Huapango* (1937), *Allá en el trópico* (1940) y *Konga Roia* (1943), entre otras.

[11]Aurelio de los Reyes señala al respecto que, "la dependencia entre teatro y cine es explicable: ambos espectáculos se dirigen al mismo público. Antes que el cine mexicano se desarrolló el teatro frívolo, hijo de la zarzuela española, hermano del teatro criollo sudamericano o del teatro bufo cubano, particularmente durante la revolución [...] Suele ser difícil precisar dónde empieza el teatro o dónde termina el cine; escenarios, cantantes, comparsas musicales, orquestas son los mismos [...]" en Panorama del cine mexicano. De 1930 a 1950, con un epílogo (II parte) (1995: 52-5). Aunque en este trabajo no se describe el contenido fílmico de las películas cubanas de la época silente y las de los primeros años de sonoridad (1920-1930), ya que no hemos tenido acceso a ellas, algunos de los títulos son muy sugerentes: "Estampas Habaneras", "Alma Guajira", "Mamá Zenobia", "La Perla del Mar", etcétera. *Primer Anuario Cinematográfico y Radial Cubano*, La Habana, 1940-41.

Konga Roja (Alejandro Galindo, 1953).
Tomada del libro: *Carteles de la época de oro del cine mexicano* de Rogelio Agrasánchez, 1997.

El cine mexicano de los años 1930 a 1950, acogió a las mulatas y a los negros como personajes que adquirieron una considerable popularidad. Se aprecia su tránsito por los escenarios cinematográficos en argumentos, canciones, ritmos, hasta en la creación del conocido "cine de las rumberas." Este último dio cabida a ambos tipos populares. Tras este fenómeno de asimilación cultural, la industria cinematográfica en México se desbordó en la construcción de personajes con los que se aludió al trópico y que si bien describieron aspectos del mestizaje, no dejan de ser, a ojos del espectador, referencias a "lo ajeno".

La distancia cultural entre la urbe y el campo mexicanos fue, *en La reina del trópico*, el planteamiento propicio para explorar las paradojas de una nación socialmente heterogénea. No serán indios y mestizos quienes se encuentren en esta cinta, sino el mestizaje particular de la costa de sotavento veracruzana y el "México moderno".[12] María Antonia (María Antonieta Pons), el personaje central, es una mujer de alma mulata. Siendo niña queda huérfana y es recogida por un par de viejos nobles que son respetados y queridos por los de su comunidad en El Naranjal, Veracruz. Espera el regreso del hijo de éstos, quien había marchado a la capital a estudiar leyes y a quien estaba decidida a entregar su amor. Esteban (Carlos López Moctezuma) vuelve pero no para quedarse; el impacto de la vida urbana, sus éxitos como abogado tramposo y el encanto de la frivolidad citadina habrían de cambiarlo. Mira con ojos de extranjero las festividades primaverales de la tierra de sus padres.

La bienvenida a Esteban coincide con una escena festiva en la que reluce el fandango, como un cuadro que alude a lo "típicamente mexicano". Por un lado están Andrés Huesca y su grupo Veracruzano entonando *La Bamba* y por el otro, con la cámara que rodea un tablado levantado con paredes de palma, vemos al grupo de baile folklórico de Federico Ruiz. En los versos entonados por los soneros se menciona a los cubanos, resultando un espacio musical por medio del cual hacer alusión al contacto entre la isla y la costa veracruzana:

> [...] Una niña en un baile carne vendía
> Yo no he visto en los bailes
> Yo no he visto en los bailes carnicería
> Ay, arriba y arriba
> Ay, arriba y arriba por ti seré, por ti seré, por ti seré
> De La Habana han llegado
> De La Habana han llegado muchos fuereños
> Que se casen las viejas con los costeños
> Que se casen las viejas con los costeños.[13]

---

[12]Ficha de *La reina del trópico*: Producción: Raúl de Anda. Jefe de producción: Guillermo Alcayde. Dirección: Raúl de Anda. Fotografía: Domingo Carrillo. Música: Rosalío Ramírez. Canciones: Pedro Galindo. Letras: Ernesto Cortázar. Sonido Eduardo Fernández. Escenografía: José Rodríguez Granada. Edición: Carlos Savage. Reparto: María Antonieta Pons, Luis Aguilar, Carlos López Moctezuma, Emma Roldán, Fernando Soto Mantequilla, Arturo Soto Rangel, María Gentil Arcos, Luis G. Barreiro, Slavador Quiroz, Kiko Mendive. Duración: 100 minutos. Fecha: filmada a partir del 23 de julio de 1945 en los Estudios Azteca. Estrenada el 25 de octubre de 1946 en el Cine Insurgentes. Emilio García Riera, 1993: 271).

[13] Andrés Huesca y su grupo Veracruzano, *La Bamba* en *La reina del trópico*, *ibid.*

La gente mira atenta el espectáculo. Lo estilizado del conjunto da la impresión de una distancia entre el público y la puesta en escena de este producto "propio" de la cultura local veracruzana (Pérez Monfort, 1992: 59-72). Hay otros momentos de representación de "lo propio" durante esta fiesta. En especial aquel en el que las mujeres, "las jarochas", entre ellas María Antonia, entonan los versos con los que defienden, en un duelo musical, el valor de la mujer como centro del amor galante y la familia. Aprovechando la alegría y embriaguez de esta noche festiva, Esteban engaña a María Antonia y consigue que ésta le entregue el amor que ha sentido hacia él desde niña, y al día siguiente regresar a la capital.

El padre de Esteban cae enfermo y María Antonia desesperada decide ir a buscarlo. Su primer encuentro con la ciudad de México es el de los escenarios violentos y lúgubres de la vida nocturna. Le roban el poco dinero que lleva encima y al llegar al departamento de Esteban, se da cuenta de la vida frívola a la que su galán se ha entregado. Desengañada y sola, camina sin rumbo por las calles capitalinas. Azarosamente se encuentra con el hombre que se convierte en su protector y quien la salva en el momento de un tipo ebrio que intentaba abusar de ella. Es un músico-poeta, Luis Aguilar, quien con sus pocos recursos le da alojamiento y le consigue trabajo. Una tarde el músico y su orquesta de negros dicharacheros --integrada por Kiko Mendive y su grupo-- se preparan en casa para hacer una audición en un cabaret importante de la ciudad. Mientras María Antonia en el cuarto contiguo está cambiando unas cortinas, la música que escucha le despierta una "esencia" que se desata en una danza "improvisada". En esta escena será descubierta por los presentes y nace ahí la reina del trópico, "bailadora oriental", al compás de un bongó. Ella será fuente de inspiración constante para su protector y él será a su vez quien le brinde la oportunidad de reconocer su alma mulata. Reconocimiento que le abrirá las puertas de una carrera artística exitosa y del amor leal. El músico-poeta dedicará sus esfuerzos para componerle "música cálida, arrebatadora, con algarabía de guacamayas, ritmo de olas y rumor de palmeras".[14]

"La reina del trópico" será presentada desde entonces y en escenarios majestuosos como la mujer de "los bellos ritmos cadenciosos", "la sacerdotisa del baile", "la reina más criolla y más linda", "la reina tropical". Ella será una mulata despierta, alegre como fandango y embajadora de atmósferas exóticas.

[14] Palabras de Luis Aguilar en *La reina del trópico*, *ibid*.

En la película encontramos diversos recursos dramáticos que rodean al personaje femenino. Por un lado están los escenarios naturales, el ambiente que alude a "lo tropical" y que contiene la esencia festiva de la costa veracruzana, misma que relaja la vida cotidiana del campesino. Este ambiente protege a las emociones, amistad y amor, de la corrupción intrínseca a la modernidad. La atmósfera del trópico mexicano ofrece una serie de elementos y comportamientos típicos, que resultarán ajenos a la vida urbana, desde la naturaleza hasta la sencillez del habitante. La representación de la cultura local del trópico, momento en el que se inventa al estereotipo, resulta una vía idónea para apelar a las tradiciones. Las escenas que dan entrada al argumento son una muestra de esto: el tipo de vestido y de alimentación y los escenarios selváticos en los que se desenvuelven los comportamientos de festividad y fidelidad como parte de la vida cotidiana, contrastan con la atmósfera citadina, adherida a la modernidad. Los escenarios nocturnos de la ciudad capturan el estado de regocijo sugerido por este ambiente, para colocarlo en una "vitrina" que es el centro nocturno. Momento de ocio que posibilita la representación del trópico en la urbe, que es una urbe maligna, malsana, corrupta.

Por otro lado, están las cualidades arquetípicas de los personajes. Mientras María Antonia se encuentra en un ámbito tropical natural, es una mujer del trópico mexicano, una jarocha. Una vez en la ciudad, al evidenciarse su capacidad de interpretar una rumba de manera natural, a este personaje femenino se le presenta la oportunidad de reconocer su esencia mulata, explorarla y manifestarla de una manera idílica. Sus vestidos y pasos de baile no son más los de aquella muchacha inocente del sotavento veracruzano, sino los de una hembra sensual y provocativa. Esteban, por otro lado, al renunciar a su forma de vida tropical y adoptar los comportamientos de la compleja vida moderna, pierde la tradición. Por ello se corrompe y su esencia se urbaniza. El músico-poeta es quien tiene la posibilidad de reconocer al otro. Reinventa y representa lo que es para él la exótica sensibilidad de su musa, convirtiéndose en el artífice de una representación del trópico en la vida urbana. Así, la naturaleza que fuera rechazada por Esteban, a decir, por la modernidad urbana, pero auténtica por ser materia de la esencia tropical, encuentra un sitio idóneo en ese espacio de expresión artística.

Emilio García Riera, en su *Historia documental del cine mexicano*, opinó de *La reina del trópico* que,

> [...] el trópico, lugar con palmeras y Kiko Mendive, sirve para exportar a la capital rumberas que el cine mexicano hará triunfar arrolladoramente mientras las pobres viven, entre meneíto y caderazo, percances muy melodramáticos, pues es difícil encontrar el amor verdadero a quienes fueron creados por la naturaleza para provocar avalanchas de lujuria. Sin embargo, a toda rumbera se le propone en algún momento un comercio satisfactorio: ella recibirá el amor de una artista lleno de ideales a cambio de darle a él la inspiración que tanto necesita para descubrir su genio. *La reina del trópico* abundaba en esos tópicos, pero algo tuvo de original: un reportero de *Cine Mexicano* se entusiasmó al comprobar que De Anda usaba tres cámaras al mismo tiempo durante la filmación de la cinta. "¡Tres cámaras...!" –escribió-. Para que dejen de presumir de una vez los norteamericanos [...]" (1993)

El crítico tendría razón en cuanto a la exportación de un trópico imaginado (las palmeras y la música interpretada por Kiko Mendive y su orquesta), con todo y el estereotipo femenino de la rumbera, a la capital, vía la cinematografía. Hemos visto que esta cinta ofrece otras posibilidades de interpretación en lo que respecta a la invención de "lo tropical". En cuanto al "comercio satisfactorio" entre la rumbera y el músico, hemos argumentado que es él quien le construye el lugar idílico que ocupará en el marco del espectáculo nocturno, a decir, es quien le da vida a su imagen.

Entre la tradición y la marginalidad urbana se construye un argumento que da cabida a "lo exótico" como elemento que describe y regula la relación entre "lo propio" y "lo ajeno". Los aspectos internos de este diálogo están dados, en este caso, por la evolución de las características de la mulata en los diferentes escenarios en los que se desenvuelve. En este personaje femenino se resuelve la preservación de sus raíces culturales, adaptándose a nuevas formas de expresión plástica. La rumba de los solares, el baile sobre plataformas colocadas en los traspatios o en las plazas de los pequeños pueblos veracruzanos, es distinto del mostrado en los centros nocturnos. Su esencia mulata-jarocha cambia en su expresión plástica urbana. Las caderas y los pies de la mulata solos encuentran la rumba y no el zapateado. Hay una guía natural, marcada por el bongó y las maracas, que la invita a reconocer su entraña extrovertida, desbordante de sensualidad y calor. Extraña para quienes la observan boquiabiertos, extraña para quien ha olvidado su origen, extraña e invitante para quien la ama, extraña para el mundo moderno que la acoge como un elemento fuera de lo cotidiano, esta mulata inventada por el medio artístico –además de ser aquella que los espectadores urbanos querían ver- resume los instantes lujuriosos del trópico mexicano.

La cinta *Angelitos Negros*, filmada por Joselito Rodríguez, en 1948, es un ejemplo del tratamiento que se le dio al tema de "lo negro" en México, en el ámbito cinematográfico.[15] Los momentos más álgidos de este melodrama se centran en los problemas existenciales a que se enfrenta la protagonista en su contacto con los negros. El argumento abreva en las contrariedades a que conduce el rechazo o la aceptación racial. Sin embargo, lo que llama nuestra atención es que para dramatizar este discurso fílmico, para enfatizar los momentos esclarecedores de dicho conflicto racial, los recursos escénicos a los que se recurrió fueron cubanos.

El protagonista de esta historia, José Carlos (Pedro Infante), es un actor de gran popularidad entre la población mexicana y latinoamericana. Ana Luisa (Emilia Guiu) hace el papel de directora de una escuela para niñas. Es una rubia de personalidad seria y hostil, que siente animadversión hacia los negros; sentimiento que aflora en distintos momentos de la trama. Más adelante sabremos que su verdadera madre es Mercé-Naná (Rita Montaner), una negra dulce que la crió. La ignorancia hacia sus orígenes es un elemento clave en la tensión dramática. Ana Luisa le tiene cariño a Naná, aunque la manifestación de este sentimiento estará medida por el rechazo a "lo negro" y el sentimiento de superioridad que le da el ser blanca. Sin embargo, como una suerte de sino, a lo largo del filme Ana Luisa conocerá a otros negros.

Por azares del destino, José Carlos y Ana Luisa se conocen y se enamoran. Mientras el primero la corteja y los preparativos para llevar a cabo su matrimonio concluyen, el actor invita a su futura mujer a una de sus presentaciones en cabaret. En un escenario apenas iluminado aparece José Carlos con el rostro, brazos y torso pintados de negro, descalzo, sin camisa y amarrado un pañuelo a la cintura, elementos de representación del jarocho y el guajiro. Serán los recursos que se utilizaron en esta escena los que nos recuerdan más al guajiro-negro. En medio de una escenografía de palmeras, la luz se concentra en la blancura de los labios del cantante, mientras comienza a cantar la "Danza sagrada" de

[15] La novela de Fannie Hurst, *Imitation of Life*, publicada en 1933 (que fue llevada a la industria del celuloide, en 1934, en la película dirigida por John Stahl, y en 1959, en una película dirigida por Douglas Sirk) retrata, entre otras cosas, los conflictos de una joven mulata que rechaza sus orígenes negros, encarnados en su madre negra, a quien hace sufrir con ello. Este problema forma parte de una trama distinta de la planteada en *Angelitos Negros*. Sin embargo, podría pensarse que el factor del conflicto interno racial, expresado por Hurst en su novela, influye en el propio representado en el filme mexicano. Ficha de *Angelitos negros*: Director: Joselito Rodríguez. Reparto: Pedro Infante, Emilia Guiu, Rita Montaner, Titina Romay, Chela Castro, Chimi Monterrey. Música: Raúl Lavista y Nacho García. Canciones: *Angelitos negros* (Manuel Álvarez Maciste y Andrés Eloy Blanco); *Belén* (Eliseo Grenet); *Mi primer amor* (Chucho Monge); *Sus ojitos* (Chucho Monge); *Danza Sagrada*. Apariciones musicales: Cuarteto América; Meride y Pastor (Bailarines). Fecha: 1948. Duración: 100 minutos. En 1970, se hizo una versión para televisión de la misma historia.

Armando Rosales, con la que evoca a Changó y a Yemayá. El elenco dancístico, integrado por negros vestidos como el protagonista y mulatas descalzas, cuyos vestidos están cubiertos por olanes, lo rodea. El sonido de los bongóes se acelera, junto con los movimientos de los bailarines. Al detenerse de golpe la música, una mulata cae en brazos del cantante.

La única persona en el público que no aplaude y denota cierta incomodidad es Ana Luisa. Al finalizar el acto, ella va al camerino y José Carlos presenta a un negro llamado Fernando (Jimmy Monterrey) y a una mulata, Isabel (Chela Castro), como dos de sus mejores amigos. Ana Luisa no les devuelve el saludo y ellos bajan la mirada entristecidos.

Mercé, la criada-madre negra de Ana Luisa, no termina de aceptar la relación entre José Carlos y Ana Luisa. Reconoce al hombre bueno que quiere a su hija, pero intuye que con el enlace se sabrá la verdad acerca del origen de ésta. Ese hombre que le dice a Mercé cosas lindas como "mi puñito de hollín", "mi tablilla de chocolate", "negra fina, hecha con el carbón del que salen los diamantes", "gotita de tinta", no tiene los conflictos internos contra las que se debate Ana Luisa. Además José Carlos le profesa un respeto que no es compartido por la protagonista, al grado de que la misma le pide a la negra le prometa que no se aparecerá cuando sea la ceremonia matrimonial. Mercé se esconde detrás de unos árboles mientras a lo lejos se ve a la pareja salir de la iglesia rodeada por los invitados. José Carlos la descubre y la llama presentándola como la persona más importante en la vida de Ana Luisa.

Al nacer Belén (Titina Romay), una negrita, la ruptura en el matrimonio se da, siendo un hecho ya anunciado para los espectadores. Decidido a mantener oculto el verdadero origen de Ana Luisa, José Carlos debe enfrentarse a la ola de reproches y burlas de que es objeto por parte de su mujer. Naná cuida de Belén, le canta una canción de cuna que lleva su nombre y que describe a una negra mandinga con los ojos despabilaos y la bemba colorá.[16] La negrita crece sin entender porqué su madre no la quiere. José Carlos se acerca a su "copito de hollín" y mientras la niña lo mira y bosteza, sentada en el piano, la voz de Pedro Infante resume el punto más álgido y melodramático de esta historia. La canción *Angelitos negros*, del venezolano Andrés Eloy Blanco, destapa los sentimientos confundidos y desesperados, las preguntas,

[16] *Belén* de Eliseo Grenet, en *ibid.*

Pintor nacido en mi tierra
Con el pincel extranjero
Pintor que sigues el rumbo
de tantos pintores viejos
Aunque la virgen sea blanca
Píntame angelitos negros
Que también se van al cielo
Todos los negritos buenos
Pintor si pintas con amor
Por qué desprecias su color
Si sabes que en el cielo
También los quiere Dios
Pintor de santos de alcoba
Si tienes alma en el cuerpo
Por qué al pintar en tus cuadros
Te olvidaste de los negros
Siempre que pintas iglesias
Pintas angelitos bellos
Pero nunca te acordaste
De pintar un ángel negro.[17]

Cuando Belén se da cuenta de que es por el color de su piel que su madre no la quiere, se polvea el rostro y las manos con talco. Ana Luisa se va de la casa e intenta alejarse de su pesadilla. La niña enferma. Ana Luisa regresa sólo para verla, se encuentra a José Carlos abrazando a Isabel, la amiga mulata del cantante, quien se había hecho cargo de Belén. Sale del cuarto y se enfrenta a Naná, quien intenta detenerla; en esa acción la negra cae por las escaleras. La voz del cantante le grita que esa negra es su madre. Naná yace en su lecho de muerte mientras Ana Luisa se arrodilla y le pide perdón. Una mano negra oprime la mano blanca de sangre negra. El reconocimiento, con la antesala de la muerte, se da cuando Ana Luisa abraza a Belén y besa la mano de José Carlos.

A diferencia de *La reina del trópico*, los ambientes naturales en esta cinta son aquellos sugeridos por el tono de las voces, las alusiones a "lo negro" en las canciones, los ritmos y, por supuesto, la piel. El ser negro aparece así como un gran recipiente que mantiene viva una tradición. Son los negros, como Fernando y Naná, así como Isabel, la mulata, quienes encuentran en la dignidad y los sacrificios adscritos a su esencia negra, la manera de sobrevivir al rechazo social. La negra vieja, sabia y conforme con su destino, la mulata hermosa y leal, y los negros nobles y festivos, atraen la atención del conflicto, dándole peso real al problema. Los protagonistas de esta película les sirven de marco, los

[17] *Angelitos Negros* de Álvarez y Blanco, en *ibid.*

acogen o los rechazan, los reconocen o los ningunean. Ana Luisa no puede por más tiempo rehuir a su sangre ni despreciar sus orígenes, desenmascarados en la sola presencia de su hija.

La representación de "lo negro" en esta cinta lleva también a una reflexión acerca de "lo ajeno", aquello que es extraño porque no forma parte de una realidad cotidiana, en este caso de la mexicana. Sin embargo, es quizás esa ausencia de parámetros naturales la que disuelve las fronteras geográficas traduciendo el plano del conflicto a uno interno y de mayor envergadura, el de la identidad. Al desconocer sus orígenes y menospreciar sus indicios, Ana Luisa es una mujer que flota sin ser. El sufrimiento de Naná es el del temor al rechazo de su hija, al rechazo experimentado por los negros. Así, los límites del discurso escénico están definidos por las representaciones físicas y estereotipadas de ese mestizaje que incluye a "lo negro".

3. "Lo tropical" y "lo negro" en el celuloide: conclusiones

Para realizar el análisis de la asimilación mexicana de "lo cubano", elegimos las cintas *La reina del trópico* así como *Angelitos negros*, porque en ambas películas se aborda el tema de la raíz y de los orígenes negros, en los significados étnicos e identitarios. En este sentido, ambas propuestas cinematográficas concentran una cantidad de elementos simbólicos que ofrecen una percepción de los criterios de "lo tropical" y "lo negro" como elementos ajenos, extranjeros, a "lo propio" de la cultura urbana mexicana. La rumba es admirada allá lejos, en un escenario; lo negro es rechazado y controvertido, al final, víctima del prejuicio. Estos dos temas plantean la existencia de las tradiciones, la fuerza de la naturaleza consanguínea como núcleo cohesionador, el acercamiento a lo extraño por diferente y exótico, y la revelación de sentimientos seculares.

Entre el argumento idílico de *La reina del trópico* y el melodramático desarrollo de *Angelitos negros*, se establece un diálogo que se vale de los recursos escénicos para integrar un discurso con el que se inventan los orígenes. Diálogo que integra a los estereotipos cubanos, con lo que se refuerza la percepción del trópico como algo ajeno a la cultura moderna urbana.

María Antonia en *La reina del trópico*; Naná, Belén, Isabel y Ana Luisa, en *Angelitos Negros* son los personajes femeninos que en estas cuatro historias ejemplifican y

narran el mestizaje mulato: el estereotipo ya formado. Unas en la apariencia fabricada de la mujer blanca cuyo cuerpo, comportamiento y vestido hablan más que el tono de piel,[18] otras que en el tono de piel llevan el estigma o la fortuna de representar su origen antillano. Melodrama o comedia, los argumentos cinematográficos que las incluyeron como protagonistas de sus repartos proyectan la versatilidad de su discurso iconográfico. La esencia femenina de estas mulatas estará signada por atributos, como el erotismo y la sensualidad, relativos a la vida nocturna. En los movimientos rumberiles siempre hay una buena dosis de sensualidad. Lo circunstancial en estos casos deviene de sus posiciones alusivas a "lo ajeno", a "lo otro", a "lo extranjero", en el ámbito urbano.

La reina del trópico (Raúl de Anda, 1945)

Recapitulando, María Antonia es una presencia ajena a la vida capitalina, la expresión de su naturaleza tropical se hace evidente de manera "espontánea" y su manifestación en el espectáculo capitalino no mantendrá la misma estética de la danza en el solar jarocho natal. Ana Luisa es una hermosa mujer blanca, cuyo espejo son Naná y Belén, su madre negra e hija negra; desdoblamiento del mestizaje en un melodrama que plantea el

[18] Muñoz Castillo cita a David Ramón quien al referirse a Mapy Cortés la denominó como "la rumbera blanca", *op. cit.*, p. 22.

conflicto de dicha identidad en la urbe y los convencionalismos de clase media, siendo así "lo negro" una frontera que su destino debe de cruzar.

Kiko Mendive y su orquesta de negros en *La reina del trópico*; Pedro Infante pintado con betún y su amigo negro, Fernando, en *Angelitos negros*; los bongoceros de Amalia Aguilar, en *Calabacitas tiernas* y, por último, "Tin Tán", maquillado como negro en *Una estrella y dos estrellados*, interpretan en estas historias al estereotipo masculino del negro. Unos dando énfasis al estereotipo al tocar las percusiones, otros en la artificialidad que les confiere el uso del betún y otros más en sus incursiones esporádicas por medio del diálogo. Así como en el caso de las mulatas, estos negros remiten a "lo ajeno", aunque cercano por ser identificable. Su extranjería es un hecho remarcado por la posición que ocupan como representantes de una cultura importada a la ciudad.

Kiko Mendive y su orquesta aparecerán en los espectáculos de *La reina del trópico*. Las interpretaciones musicales vigorosas y su presencia en los encuadres de la cámara nos hacen percibirlos como parte de la escenografía que alude al paisaje tropical en el cual se desenvuelve la danza. Como parte de la composición estética su presencia es fundamental; estos negros son los que acompañan los movimientos de la mulata, sin ellos la narración de ese otro tropical quedaría incompleta. José Carlos (Pedro Infante) es un artista reconocido que incorpora en su repertorio danzas negras, pintándose la cara y el cuerpo con betún. Uno de sus mejores amigos es un bailarín que lo acompaña, Fernando, un negro noble. La representación de la danza negra será una de las escenas más representativas en el argumento, en cuanto a la asimilación de los estereotipos cubanos, ya que es a su vez una actuación y alusión al centro dramático de la historia: el origen negro oculto. La extranjería del estereotipo del negro se percibe en todos los argumentos. Disfraz, compañía, escenografía, estos personajes mantienen la distancia, la diferenciación, que les otorga el contexto urbano; la diferenciación de raza, de clase. Sin embargo, estas interpretaciones arman el conjunto de referencias simbólicas con las cuales se alude al *otro tropical*.

Esencias que brotan o espectáculos que recrean a "lo mulato", los estereotipos en su conjunto están enmarcados por la música, la danza, el ambiente del teatro-cabaret, las escenografías. En los casos aquí expuestos los recursos utilizados en las distintas producciones fueron, en gran parte, inventados por los cubanos. El cine mexicano los

proyectará con sus matices y confiriéndoles otros, como resultado de un proceso de asimilación a los discursos de la cultura popular nacional, de Cuba a México.

BIBLIOGRAFÍA

Agrasánchez, Rogelio, 1997, *Carteles de la época de oro del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Imcine.

Bonfil Carlos y Monsiváis, 1994, Carlos, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El Milagro, IMCINE,

Boogle, Donald, 2006, *Bright Boulevards, Bold Dreams. The Story of Black Hollywood*, Nueva York, One World Books.

Carpentier, Alejo, 1971, *La Música en Cuba*, 2a. ed. México, FCE, (Colección popular)

Díaz Ayala, Cristóbal, 1981, *Música cubana. Del Areyto a la Nueva Trova*, Puerto Rico, Cubanacán,

Eliade, Mircea, 1994, *Imágenes y símbolos*, España, Planeta-Agostini

Foucault, Michel, 1998, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, 26ª edición, México, Siglo XXI.

García Canclini, Néstor, 1989, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, CONACULTA, México.

García Riera, Emilio, 1993, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, CONACULTA, IMCINE, tomo 3.

Gruzinski, Serge, 1994, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, FCE, México.

Leal, Rine *La selva oscura*. *De los bufos a la neocolonia. (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*, La Habana, Edit. Arte y Literatura, 1982, pp. 23-24.

López, Álvaro , Estudio complementario al texto *Teatro Alhambra. Antología*, selección, prólogo y notas de Eduardo Robreño, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

Moore, Robin D., 1977, *Nationalizaing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

Muñoz Castillo, Fernando, 1993, *Las Reinas del Trópico: María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla & Rosa Carmina,* Grupo Azabache, México.

Pérez Monfort, Ricardo, 1996, "Lo negro en la formación del estereotipo jarocho" en Cuicuilco, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Vol. 3, No. 8, septiembre-diciembre
1992, "El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe hispanohablante" en *Anales del Caribe*, No. 12, La Habana, Casa de las Américas, pp. 59-72.

Pravaz, Natasha, 2001, "The Spectacle of the Nation: The Mulata's Shows in the Land of Carnival", conferencia presentada en el *LASA XXIII Congreso Internacional LASA, s*eptiembre 2001

Pulido, Llano, Gabriela*, 2010, Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950,* México, INAH.

Reyes, Aurelio, de los, 1995, "Panorama del cine mexicano. De 1930 a 1950, con un epílogo (II parte)" en *Encuadre. Revista de cine*, No. 54, Caracas, Consejo Nacional de Cultura, pp. 52-53.
(1996) *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vivir de sueños*, II vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Primer Anuario Cinematográfico y Radial Cubano, La Habana, 1940-41.

Robreño, Eduardo, 1961, *Historia del teatro popular cubano*, La Habana, oficina del historiador.
1979, (selección, prólogo y notas) Teatro Alhambra. Antología, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Tuñón, Julia, 1986, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, México, Universidad de Guadalajara, UNAM.

Etnografía visual y diversidad étnica: análisis de representaciones videográficas sobre *lo cucapá*.

Alejandra Navarro Smith
Universidad Autónoma de Baja California

Resumen

La representación de alteridades étnicas, en particular usando imagen en movimiento, plantea al investigador el reto de identificar cómo el uso de elementos de ciertos códigos –como los del "folclor"– *importan* consigo cargas de sentido históricamente asociadas a formas de relaciones interétnicas y de poder. En el presente documento se analizarán fragmentos de videos recientes y etnografías visuales sobre el caso de los cucapá. Con ello se ilustrará cómo el uso de diferentes elementos asociados a lo étnico, producen representaciones en las que los cucapá, o bien son construidos como sujetos silenciosos, o bien, aparecen como sujetos con voz propia y capacidad de acción.

Los resultados del ejercicio sugieren pistas interesantes para pensar las relaciones entre las representaciones históricamente construídas a propósito de *lo indígena* –usadas cotidianamente en las narrativas que articulan la lógica de la cultura nacional dominante para justificar procesos de exclusión o discriminación hacia grupos minoritarios– y los cambios en las representaciones estigmatizantes que los materiales etnográficos pueden propiciar.

Imaginar *lo indígena*

En noviembre de 2008, un grupo de estudiantes de humanidades salió a las calles de Mexicali para identificar las representaciones más generalizadas sobre los indígenas **en México**. En el ejercicio de clase donde los estudiantes aprendían técnicas de investigación y

análisis de datos cualitativos, se realizó –entre otras- la siguiente pregunta a los entrevistados:

> **¿Que ideas se te vienen primero a la mente cuando te digo la palabra indígena[19]?**
>
> *"Indígena… no sé, es este, un tipo de persona, […] son personas que viven* ***aisladas*** *de las ciudades, no sé, en el campo; son personas* ***marginadas*** *que inclusive* ***no estudian****, bueno… me imagino que algunas, son* ***pobres****,* ***no tienen mucho acceso*** *acá a la ciudad… no sé no sé que más. Sus* ***rasgos****, su* ***vestimenta*** *son diferentes a uno, su forma de hablar, inclusive son otros idiomas los que ellos hablan, sus costumbres, todo muy* ***diferente a uno****. La forma de vivir de ellos pues* ***son muy pobres****, su forma de convivir con las personas son mas aisladas****, sus costumbres completamente son diferentes*** *a las de acá de la ciudad. Todo es muy diferente. Nada más, no sé que más".*
> **Fragmento de entrevista**
> **45 años, Femenino, Ama de casa, Secretaria Bilingüe**
> **Lugar de nacimiento: Mexicali, B. C.**
> **Lugar de residencia: Mexicali, B. C.**

Este tipo de representaciones –generalizadas en México cuando se imagina *lo indígena*, reproducen visiones que *invisibilizan* las relaciones –en particular las de poder– que vinculan a los pueblos indígenas con la economía global, la política, y las dinámicas de las sociedades de las que forman parte. La construcción social que se ha hecho de los grupos étnicos en México –como sujetos aislados/marginados/muy pobres, sin estudios (sin preparación), diferentes su rasgos (raciales) y sus costumbres (cultura)– indica un claro patrón de percepción y valoración para entender qué lugar tienen estos grupos en las relaciones interétnicas en México. A través de esta construcción social, se establece el horizonte de las relaciones posibles con estos grupos de población. Por ejemplo, en el imaginario social se da por sentado que los indígenas viven en áreas rurales; pero no se les definiría como sujetos informados de sus derechos civiles y étnicos. En la misma línea, pocas veces se les construye en este imaginario colectivo como sujetos acreditados –socialmente legitimados- para la defensa de sus derechos (Navarro Smith 2007). Por lo

[19] En mi experiencia, al enseñar métodos y técnicas de investigación cualitativa a estudiantes de licenciatura, resulta sumamente productivo retomar temas cercanos a su cotidianidad sobre los que pueden generar reflexiones críticas que les permitan entender cómo se construye el sentido social del mundo. El tema de las representaciones sociales sobre los indígenas en México es un tema útil para darse cuenta de los estigmas naturalizados sobre estos grupos de población en México.

tanto, el ejemplo indígena nos sirve para pensar las dinámicas a través de las que se "separa" o "invisibiliza" a los grupos de población históricamente subordinados a intereses colonizantes y poscolonizantes. En otras palabras, a los grupos étnicos –indígenas o afrodescendientes– se les construye desde la misma lógica de pensamiento: como grupos pensados con las categorías de la colonización cultural y económica. Estas categorías de pensamiento se reproducen tanto en el habla cotidiana (sentido común), como en discursos textuales y visuales.

Realizar etnografía visual con grupos subordinados, desde mi perspectiva, toca necesariamente el tema de codificación del sentido. Con el interés de trabajar las representaciones desde lógicas diferentes a las ya señaladas, propongo revisar la triada: imagen, representación e ideología, para identificar las dinámicas en las que el sentido se *adhiere* a ciertos códigos, sean lingüísticos, visuales o musicales, como veremos más adelante.

Imagen, representación e ideología

Las imágenes, al igual que el lenguaje, son códigos en los que construyen significaciones del mundo social. Barthes (1972), por ejemplo, retoma los estudios lingüísticos de Saussure para sugerir que la relación entre significantes[20] y significados[21], se articulan en sistemas de significación, que con el paso del tiempo, son asimilados por otros. Cuando los signos[22] del primer sistema de significación son convertidos en significantes, el nuevo sistema de significación se convierte en un metalenguaje del primero. Este proceso identifica Barthes, da como resultado la encadenación de sistemas de significación en lo que define como *mitos*, explicados como estructuras profundas de sentido a las que se les añaden nuevas "capas" de significación. En palabras de Barthes:

> …en el mito hay dos sistemas semiológicos, uno que es detonado en relación a otro: un sistema lingüístico, el lenguaje (o los modos de representación que están asimilados a él), que llamaré lenguaje-objeto, porque es el lenguaje del que el mito echa mano para construir su propio sistema; y el mito en sí mismo, al que llamaré metalenguaje, es un

[20] Palabra/imagen, ejemplo: tsi (en tseltal), perro (en español).
[21] Representación mental asociada a la palabra/imagen: existe sólo como **concepto** en la mente de quien decodifica.
[22] Objeto, palabra o imagen a la que se le asigna el sentido generado por la relación entre significante y significado.

> segundo lenguaje, en el que uno habla acerca del primero (Barthes, 1972:115-115).

Ahora bien, el lenguaje y las imágenes son códigos sociales. Y cómo tales están situados: es decir, se dotan de sentido desde ciertas perspectivas. Sus signos y significados se acuñan en sistemas de relación sociales específicos, en momentos históricos determinados. Van Dijk (1999) sugiere que la base de organización de las creencias colectivas, es decir, las formas de pensamiento social, son las ideologías. A éstas las define como "la *base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo"* (Ibid: 21). Y agrega, "una ideología es algo así como un marco compartido de creencias sociales que organizan y coordinan las interpretaciones y prácticas sociales de grupos y sus miembros, y en particular, el poder y otras relaciones entre grupos" (Ibid:22).

La producción de significados, por lo tanto, se hace a través de leguaje(s). Éstos se construyen y reproducen en el trabajo de la representación (Hall, 1997). El "trabajo" de la representación –como fenómeno productor de significados sociales- es el de organizar y clasificar el mundo social, según los códigos o convenciones que gobiernan ciertos lenguajes (Ibid: 26-28). Los significados se construyen –y son objeto de estudio- en las prácticas sociales, que incluyen las discursivas. Hall explica el proceso de la siguiente manera. Primero, los conceptos son formados en nuestra mente a través de los sistemas de representación (lenguaje, objetos, imágenes). Ello nos permite clasificar y organizar el mundo en categorías significativas. Una vez que *conocemos* los significados de los conceptos los comunicamos. Para ello necesitamos nuevamente un sistema de representación, el del lenguaje (ibid: 28). Los signos, continúa Hall, sólo pueden contener sentido en cuando que quien los lea conozca el código que le permita traducir el concepto al lenguaje, y viceversa (ibid: 29). Por lo tanto, los códigos son cruciales para la producción de significado y representación. Éstos resultan de las convenciones sociales, son parte de las culturas. Son "mapas de sentido" que se internalizan por los miembros de la misma cultura (ibid.).

El código de una relación colonial

Cuauhtémoc: ejemplo de la representación del indígena histórico

Ahora bien, en el área de interés de este manuscrito, ¿cómo podemos articular la discusión anterior con la construcción de sentidos sobre el ser indígena, codificados textual e icónicamente? Flores (Flores 2007) hace una revisión de lo que podríamos considerar los primeros códigos que dan sentido a la producción de imágenes como forma de conocimiento sobre poblaciones "nativas". Estudia el conocimiento generado desde la antropología británica y su rol en la creación de imaginarios visuales a propósito de las regiones y sujetos colonizados (ibid: 66). También revisa el código de los imaginarios poscoloniales latinoamericanos donde los indígenas aparecen vinculados a ideologías de construcción de *lo* nacional: En un primer impulso, las élites latinoamericanas buscaron reinvindicar al indio histórico, primero como constructor de grandes civilizaciones, y luego como el defensor de la soberanía nacional […] El nativo vivo, sin embargo tenía […] que ser transformado, domesticado y *civilizado* para adecuarlo a las necesidades de dichas élites nacionales (…) (ibid:74).

Benito Juárez: ejemplo de la representación del indígena defensor de la soberanía nacional: ganó contra el intento de invasión de los franceses.

Según el marco de referencia propuesto, los sentidos contemporáneos del ser indígena –al menos en casos como México, Guatemala y Perú– tiene su origen en la producción de discursos nacionales. Y los grupos sociales que organizan los símbolos y el sentido de las representaciones del ser indígena son
las élites nacionales (políticas y económicas) de ese momento. Así planteado, el origen de las significaciones sobre el ser indígena es una construcción reciente, en México, *de apenas* 200 años. Con lo que toca al discurso académico –en particular el antropológico- los referentes más fuertes se han construido a partir de 1970, con el impulso del Instituto Nacional Indigenista (antes INI, ahora CDI). Estos datan de apenas 40 años. Un código más reciente que articula sentidos de ser indígena a discursos contemporáneos, es el del turismo. En este tipo de construcciones se retoman las ideas románticas que congelan elementos de las culturas indígenas como se documentaron antes del "contacto" con Occidente. El salvaje en un entorno natural no tocado por el desarrollo. Pero, ¿cómo se adhieren los sentidos a los signos del código?

Discursos, códigos y procesos de interpretación

Cualquier trabajo de representación crea imágenes –sean mentales o materiales (en fotografía y cine/video). Las imágenes, indica Barthes (1977) son polisémicas por naturaleza. Se dice que la fotografía es un "texto abierto", cuya lectura depende en gran medida del contexto de quien realice la interpretación. Sin embargo, cuando se colocan ciertas imágenes (o sonidos) articulados a algún discurso (contenido) y código (indicación del tipo de relación con el contenido) específicos, en ciertas condiciones de interpretación, las posibilidad de lectura se limitan a las connotaciones que el código posibilita (relación paternalista con los indígenas, por ejemplo). Por ejemplo, si consideramos el código *indígenas en México* y analizamos representaciones fotográficas o de video, encontraremos signos similares en su construcción: lo indígena se ha adherido a las categorías de *vestido, fisonomía, idioma, forma de pensar y condiciones materiales de la vida cotidiana.* Estas categorías constituyen los centros de sentido, los signos, en términos del mismo autor. Si se sustituyen por otros centros de sentido, eliminando el resto, por ejemplo al representar a un grupo de indígenas sólo cuando se manifiestan en el zócalo, y se les muestra en sus tiendas de campaña, con sus familias, pero sin ropa *tradicional, sin música tradicional de fondo,*

sin idiomas indígenas ni artesanía alrededor, difícilmente se identificaría que se trata de un grupo indígena.

Este juego de asociaciones que posibilita la construcción de signos indígenas, construye no únicamente al sujeto indígena, sino que también instruye al lector sobre cómo relacionarse con él. Mediante el lenguaje, entonces, al mismo tiempo que se comparten significados asociados a ciertas etiquetas o códigos sociales –*lo indígena*, por ejemplo– el lenguaje también contiene instrucciones de cómo relacionarse con esa etiqueta, y si es positiva, sagrada o indeseable, por mencionar algunas formas de relación (ver Rex, 1999:143). El lenguaje, lejos de tener un papel estrictamente cognitivo al vincular las etiquetas a cosas, símbolos o sujetos particulares, también comunica un conocimiento sobre las actitudes apropiadas para relacionarse con ellos. "[…] al hacer esto, se adquiere una educación científica, pero al mismo tiempo, también se adquiere una educación moral y religiosa" (op.cit). Ambas instrucciones, la cognitiva (de conocimiento del mundo social) y la valoral, se comunican de manera simultánea en cada acto de habla. Por ello, el sujeto que aprende a hablar, podría explicar el significado de la etiqueta, pero difícilmente podría explicar el sistema social en el que se genera la valoración asociada a la etiqueta, ya que esta dimensión ha sido construida a través del tiempo. Cuando aprendemos a hablar no aprendemos la historia de las ideas y el contexto de su producción, el tipo de sociedad que las acuñó, o el grupo que tuvo el poder de nominación. Todas estas valoraciones connotadas están organizadas en sistemas de creencias, es decir, en ideologías:

> Las ideologías se pueden definir sucintamente como la *base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo*. Esto significa que las ideologías les permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia […] **Las ideologías también pueden influir en lo que se acepta como verdadero o falso, especialmente cuando dichas creencias son consideradas importantes para el grupo**. En este último sentido, un sentido epistemológico, **las ideologías también pueden formar la base de argumentos específicos a favor de, y de explicaciones sobre, un orden particular**, o efectivamente influir en una comprensión particular del mundo en general (Van Dijk, 1999, p. 21, *las negritas son mías*).

Los discursos –entendidos éstos como tipos de prácticas sociales basados en ideologías (Van Dijk, op cit:24)– permiten el análisis de los sistemas de creencias que orientan las interacciones cotidianas. Las representaciones ***desvinculantes*** (o

desvinculadas) que se hacen de los grupos indígenas ponen de manifiesto la continuidad de un sistema de *relaciones coloniales* con los pueblos indígenas.

> " […las descalificaciones, agresiones verbales son] comunes en relaciones intergrupales en circunstancias coloniales, claramente no son únicamente respuestas intelectuales. En lugar de decir 'este tipo de persona es mi competidor por recursos y en mi intento de lograr mis objetivos tengo que detenerlo para que no logre los suyos,' el individuo elabora la respuesta más simple 'esta gente es maligna'". (Rex, 1999, pp. 144-145, *la traducción es mía*).

La calificación negativa, así como la forma simplificadora de representar a grupos de población está directamente relacionada con relaciones de poder entre los grupos, y por lo tanto, tienen la función de restar legitimidad a sus sistemas de creencias, formas de organización social y política. Lo que aquí opera es una lógica que llamaré de *racismo normalizado*, que además de justificar la posición subordinada de los grupos étnicos con respecto de los grupos de poder en la nación, perpetúa su definición. Dichas visiones incompletas del ser indígena constituyen actos de violencia simbólica (ver Bourdieu y Wacquant 1995) y están organizadas en una estructura subyacente que se ha identificado como la ideología del mestizaje (Moreno Figueroa, en prensa). La ideología del mestizaje ha ocultado exitosamente la discriminación racial que de hecho se practica en el tipo de sociedades que orientan sus relaciones sociales a partir de cuerpos racializados, posicionados también desde el género y la clase social (ibid). Incorporando a Van Dijk a esta discusión, la ideología del mestizaje constituiría una lógica subyacente al discurso (código) que da prioridad a lo mestizo/lo nacional, frente a *lo indígena/los derechos de los pueblos indígenas en el contexto de la nación.*

Análisis de discursos sobre cucapás

En este apartado se analiza la manera en que se representa a lo *indígena cucapá* en algunos videos que se han producido sobre el mismo tema. Se trata de la relación de los cucapá con la pesca comercial de la curvina golfina. Dicha pesquería se realiza en lo que desde 1993 se decretó Reserva de la Biósfera del Delta del Río Colorado y Alto Golfo de California. En medio de relaciones de conflicto con las instituciones del Estado, los cucapás organizados en cooperativas de pesca libran una lucha jurídica por defender su derecho como pueblos

indígenas a la explotación de recursos vivos que se encuentran en su territorio (ver Navarro 2010).

Las dos formas de representación a analizar son: 1) un documental producido por un canal francés (ARTE) que en 1998 envió un equipo de grabación a Baja California para realizar la producción; y 2) algunas secuencias de video etnográfico grabadas como parte del proyecto de investigación de la autora.

El Colorado: los ladrones del río, un film de Sandrine Feydel

El argumento central de la película se centra en las políticas de aprovechamiento de un río internacional. Las secuencias de apertura nos colocan en El Mayor cucapá, población en la que vive una parte de este grupo indígena. A los cucapá se les muestra caminando en medio del desierto, respondiendo a las preguntas sobre la pesca y los problemas de la falta de agua. El género documental, en el caso de esta representación, coloca a la directora al centro de la película como *editorialista*. Es incluso su voz, en *off*, orienta en su totalidad el sentido de las imágenes presentadas.

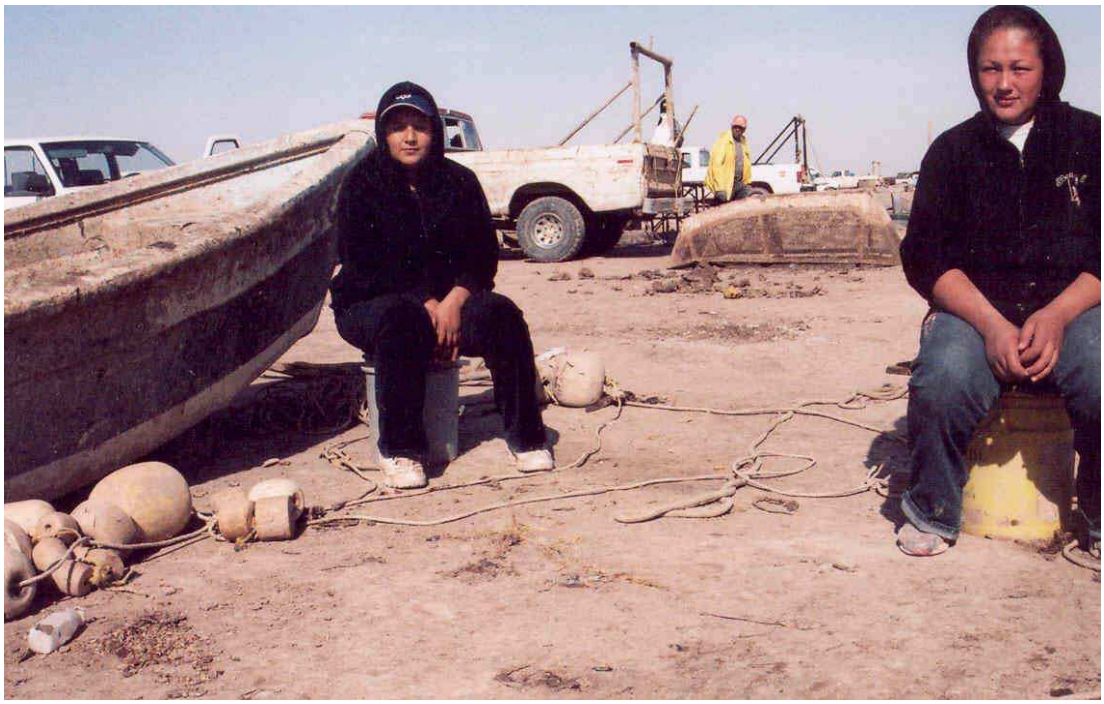
Los indígenas cucapá son representados como **sujetos sin agencia**, supeditados a fuerzas de poder que están más allá de ellos, en oficinas donde se decide que el agua que antes desembocaba en el Delta del Colorado se almacene en la presa Hoover, o alimente los canales del hotel veneciano en Las Vegas. En el discurso, la visión de la autora francesa los coloca como víctimas del capitalismo global, caminando en su desierto, *aislados* de un sistema de decisiones que les afectan directamente. Al mismo tiempo, las entrevistas muestran indígenas que se quejan de los efectos negativos de la falta de agua, pero en el video no hacen nada para cambiar su situación. Se quedan pasivos, como tristes ante su desesperante situación.

Como se aprecia, las categorías que se identificaron en el fragmento de la entrevista del inicio del documento, aparecen nuevamente aunque de forma implícita explícita: la voz en *off* nunca llama a los cucapá aislados, marginados, pobres, sin preparación o diferentes. Estos sentidos se construyen al articular las piezas cucapás, con el resto del argumento sobre el manejo del agua y el fatal destino de los pescadores del sur.[23]

[23] La introducción del documental se puede visionar en el sitio web de la producción: http://www.viadecouvertes.fr/pages/fr/reference.php?id=67 También se puede consultar en youtube a través del link: http://youtu.be/2JEacW2lH3g

Salidas del laberinto de la representación colonial

¿Cómo hacer para salir de las lógicas de representación que construyen grupos étnicos sin agencia, encadenados al fatal destino de su lugar en las relaciones coloniales y poscoloniales? Propongo que debemos trabajar ***productivamente en contra de estas categorías*** para ir más allá del tipo de ideologías del mestizaje/ideologías de colonización, y así discutir la posibilidad de pensar a los sujetos "indígenas" desde fuera de este discurso homogenizador, donde se les construye como sujetos subordinados a las lógicas de la



Indígenas cucapá, durante la temporada de pesca de la curvina golfina, abril 2008

nación, y que por lo mismo hacen imposible pensarlos como sujetos de agencia y de poder político y cultural legítimo. ¿Cómo hacer sentido de los mismos elementos de información desde una lógica que permita pensarlos como pueblos con poder de acción y decisión para construir el curso de su futura reproducción cultural?

Trabajar representaciones etnográficas y visuales desde este planteamiento permitiría –abonando a la utopía del cambio social- la construcción de imaginarios sociales descolonizantes. A manera de pistas, se proponen tres dimensiones de trabajo:

- El uso intencionado de códigos descolonizadores (por ejemplo, retomar el discurso del convenio 169 de la OIT).

- Creación de nuevas yuxtaposiciones de texto-imagen, para *adherir* nuevos sentidos al ser indígena. Aquí un ejemplo. Esta misma foto se presenta con un texto que indica la adscripción étnica de la pescadora. Sin el texto, posiblemente no se vería a una indígena en la fotografía. El texto dirige la interpretación y con éste, un sentido diferente se propone: se puede ser indígena sin usar el vestido tradicional, sin hacer un trabajo artesanal, ni hablar una lengua indígena.

- **Producción de etnografías visuales que contradicen los estereotipos existentes**

El conocimiento generado textualmente produce un conocimiento racional, mientras que el conocimiento generado por registros visuales produce un conocimiento que permite acercarse a las experiencias cotidianas de los sujetos investigados (MacDougall 1998).
Pero, ¿cómo trabajar las imágenes –como formas de representación de los cucapás y de su lucha jurídica por la pesca- en el marco de representaciones pre-existentes sobre el ser indígena en el contexto de lo nacional? Para iniciar esta construcción, se buscaron las formas en que los cucapás se perciben a sí mismos. Para ello se analizaron tanto las transcripciones de las entrevistas, como las interacciones registradas en video[24]. Los siguientes son los hallazgos que los estudiantes encontraron sobre los sentidos del ser cucapá durante sus discusiones en clase. Estos nuevos sentidos fueron siempre contrastados con las ideas que ellos mismos tenían sobre los indígenas (en general) antes del ejercicio de la aplicación de las encuestas (supra).

Saben mucho de leyes

Mónica González es la presidenta de la Sociedad Cooperativa Pueblo Indígena Cucapá. Es pescadora, y junto con los 34 socios de la cooperativa, integran la actividad de la pesca al amplio rango de actividades económicas que realizan durante el año. Aunque transformada por factores medioambientales y de organización socio-político-económica de las dinámicas regionales, del Estado y del mercado global, los cucapá argumentan que la pesca es una de las prácticas de la cultura cucapá que se han mantenido a través del tiempo y que ellos tienen derecho a seguir practicando. El territorio donde pescan, la desembocadura del

[24] Dichas entrevistas y clips de video forman parte de los materiales etnográficos recabados en el marco de un proyecto de investigación titulado "De indígenas ribereños a pescadores acreditados: los roles de la etnicidad, el liderazgo y el ejercicio del poder en el caso de la pesca cucapá y la sociedad industrializada" bajo la dirección de la autora. Estos materiales fueron usados como detonadores de las discusiones en clase cuando la investigadora daba el curso de investigación anteriormente referido.

Delta del Río Colorado y Alto Golfo de California, fue declarada en 1993 una zona de la Biósfera, y por lo mismo, se declaró ilegal todo tipo de extracción en su zona núcleo. Desde entonces, los cucapá han aprendido los marcos de derecho internacional para poder librar lo que ellos definen como "la lucha jurídica por la pesca cucapá". Mientras tanto, a nivel regional, nuevas leyes se han creado haciendo cada vez más difícil la legalidad de la pesca de la curvina golfina, especie que los cucapá capturan entre febrero y mayo de cada año. La más reciente es la creación de una veda temporal para la pesca de la curvina golfina. En uno de los clips de video que sobre el tema grabé (Clip de video 1 cf. infra), se aprecia la interacción entre Mónica y una autoridad de la SEMARNAT, durante un retén instalado recién iniciada la veda, el 1 de mayo de 2008. Mónica alega que la actuación de la autoridad es incorrecta, ya que en lugar de inspeccionar durante la transportación del producto, el operativo de vigilancia debía haber sido realizado en el delta, ya que el documento de la veda se refiere a la protección del área natural protegida, no a la pesca de la especie "curvina golfina".

CLIP DE VIDEO 1
MÓNICA EN RETEN

Este clip de video construye a Mónica, en tanto cucapá, como una indígena que "sabe mucho". "Incluso parece que sabe más que las autoridades", se comentó alguna vez en mis clases. Ese mismo comentario lo hizo el chofer del trailer que fue detenido por el retén, mientras Mónica e Inés establecían este tipo de interacciones con las autoridades.
Ver el video en línea http://www.antropologiavisual.cl/navarro_12.htm[25]

Son mujeres indígenas que conocen y defienden sus derechos

En la misma temporada de pesca, Hilda, la secretaria de la cooperativa, sostuvo la siguiente interacción con las autoridades de la PROFEPA en el río (Clip de video 2). Por una parte, las autoridades llegan a avisarles a los pescadores "una vez más" que se encuentran en una zona de reserva en donde está prohibido todo tipo de extracción. Hilda, se posiciona como "india" y defiende su derecho a estar ahí desde antes de que se creara la reserva. Señala

[25] Alejandra Navarro (2008), "Cucapás, derechos indígenas y pesca. Dilemas del sistema productivo pesquero *vis a vis* las políticas de conservación de las especies en el Golfo de California". *Revista Chilena de Antropología Visual.* Vol. 12 (2). Pp. 185. *ISSN* 0717-876X.

además que se les ignoró al crearla, pues nadie se fijó que ellos estaban ahí, y tampoco se les consultó. En respuesta, la autoridad responde que ellos son respetuosos de "los usos y costumbres de los pueblos indígenas", que "son respetuosos de sus costumbres", pero que tienen cumplir con la ley y cuidar un área natural protegida. Esa ley, le replica Hilda, está por debajo de la constitución, que respeta los usos y costumbres de los pueblos indígenas.

CLIP DE VIDEO 2.
HILDA INTERACTUA CON AUTORIDADES EN EL RIO

Este clip de video representa a una mujer que se autoproclama como indígena cucapá, que demuestra un conocimiento de leyes y jerarquía entre ellas. Asimismo, se muestra como una mujer informada, que habla por su pueblo y demuestra su liderazgo en la interacción ante las autoridades. Ver el video en línea http://www.antropologiavisual.cl/navarro_12.htm[26]

Como se puede observar, ambos clips de video producen sentidos que permiten conocer a estas lideresas cucapá como sujetos que conocen, se articulan y trabajan activamente para defender su derecho a la pesca en la desembocadura del Delta del Colorado en el Alto Golfo de California.

Para la discusión: imágenes y rearticulación de los sentidos sobre ser indígena cucapá contemporáneo en Baja California

Las representaciones sociales pre-existentes ordenan conocimientos, percepciones y valoraciones sobre los grupos indígenas en México. El origen de dichas representaciones está en el discurso del nacimiento de las naciones independientes, de no más de 200 años en México. El sentido del ser indígena está articulado a los intereses de las élites políticas y económicas de ese momento. Dichos contenidos siguen operando de modo cotidiano en nuestra sociedad.

En este documento se descubre cómo operan las lógicas de una ideología del mestizaje en la reproducción de las ideas del indígena subordinado a los intereses de la nación. Asimismo, se identifican el tipo de argumentos que se construyen sobre esta lógica

[26] Alejandra Navarro (2008), "Cucapás, derechos indígenas y pesca. Dilemas del sistema productivo pesquero *vis a vis* las políticas de conservación de las especies en el Golfo de California". *Revista Chilena de Antropología Visual.* Vol 12 (2). Pp. 191. *ISSN* 0717-876X,

para comprender a los indígenas, y se explica cómo, a partir del proceso de codificación, se *adhiere* al contenido una instrucción valoral que tiende a reproducir relaciones sociales de tipo colonial.

El académico consciente de dichas representaciones pre-existentes a su trabajo, puede trabajar intencionadamente en la subversión de ese orden de sentidos acumulados a través de la historia –y las imágenes son aquí herramientas muy útiles para esta actividad. En este sentido, la antropología visual puede ayudar a producir imágenes etnográficas más cercanas a los modos contemporáneos de ser indígena en México. En el caso de las representaciones sobre los cucapás que son parte de la investigación de la que se retoman los ejemplos en este manuscrito, se han presentado como sujetos étnicos con agencia y legitimidad para ejercer liderazgo y control sobre su entorno político, económico y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland, 1972, Mythologies. Londres: Cape.Hall, Stuart, ed.
1997 Representation. Cultural representations and signifying practices. Londres/Thousand Oaks, CA/ Nueva Delhi: The Open University/SAGE.

Bourdieu Pierre, yWacquant, Loïc J.D., 1995, Respuestas. Por una antropología reflexiva. México: Grijalbo.

Moreno Figueroa, Mónica, (en prensa) "'Linda morenita': skin colour, beauty and the politics of mestizaje in Mexico", en Horrocks, C. (ed) Cultures of Colour, Berghahn Books.

Navarro Smith, Alejandra 2010, "Cucapás y reconocimiento de sus derechos como pueblo indígena", en Alejandra Navarro y Carlos Velez-Ibañez (coords.) Diversidad cultural, racismo, exclusión y xenofobia en la frontera Norte México-EEUU. Mexicali: Cuadernos del CIC-Museo. PP. 87-117s
2007 Los indígenas no hablan "bien". Defensores comunitarios, ciudadanía étnica y retos ante el racismo estructural en México. Culturales 3(5):105-134.

Rex, J., 1999, "Racism, Institutionalized and Otherwise", en Leonard Harris (ed.), Racism. Key Concepts en Critical Theory, pp. 141-160, Humanity Books, Amherst (Nueva York).

Van Dijk, Teun A., 1999. Ideología. Una aproximación multidisciplinaria, L. Berrone-de-Blanco, transl. Barcelona: Gedisa.

De las "minorías visibles" a los neo-estereotipos: los desafíos de los regímenes de la representación televisiva de las diferencias etno-raciales[27]

Éric Macé,
CADIS (EHESS – CNRS) –
Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Resumen

Desde finales de los años 1990, la introducción de la noción de « minorías visibles » en los debates en torno a la representatividad etno-racial de los programas de la televisión francesa, contribuyó a tensar aún más la paradoja francesa de una "indiferencia hacia las diferencias", que a su vez conllevó una indiferencia hacia las discriminaciones. Ahora bien, desde el 2004 el conjunto de los profesionales de la televisión operó con un enfoque voluntarista muy eficaz hacia la visibilidad de las minorías. Sin embargo, la creciente presencia de no-blancos contra-estereotipados no condujo necesariamente a una reducción de los estereotipos positivos o negativos de tipo esencialista, ni al desarrollo creciente de anti-estereotipos con respecto a las "nuevas etnicidades" producidas por el postcolonialismo. Al contrario, tienden a legitimar la transición de un modelo de integración "*colour blind*" a otro: cuando antes existía una marginación de los no-blancos en nombre de la indiferencia hacia las discriminaciones, su nueva visibilidad tiene como corolario la negación de cualquier etnicidad no-blanca y de las mismas discriminaciones.

Palabras clave: Discriminación – relaciones de raza – etnicidad - televisión – estereotipos- visibilidad

La televisión, en oposición a las instituciones, no tiene vocación para la representación de la nación. Antes que nada, la televisión es una industria cultural "de riesgo" movida por las tensiones entre las supuestas rentas del conservadurismo y los supuestos riesgos de la innovación, por un lado y, simétricamente entre las ganancias esperadas de la innovación y los riesgos de la lasitud del conformismo por el otro (Hesmondhalgh, 2002). Las cadenas de televisión se ubican cada vez más en un mercado competitivo, transnacionalizado y transmediático, por lo cual deben anticipar las supuestas

[27] Texto publicado en el *Journal des anthropologues*, Hors-série "Identités nationales d'État", 2007, pp. 69-87. Traducción y revisión del francés al español Nahayeilli Juárez Huet y Lorraine Karnoouh.

expectativas de un público imaginado, articulando su representación del conformismo del momento y las preocupaciones colectivas y específicas, alimentadas por las incertidumbres y perplejidades de la segunda modernidad (Ellis, 2002).

Sin embargo, aunque no sea su vocación, la televisión está constituida por actores, ellos mismos ubicados en una arena y escena de representación de la nación, llevando sus luchas por el reconocimiento en el campo político hacia representaciones mediáticas, como fue el caso del movimiento de los derechos civiles de los afro-norte-americanos (Gray, 2004). En Francia, la televisión se transformó paulatinamente en campo de batalla de la identidad nacional y arena de los conflictos de definición de lo visible y lo invisible (Brekhus, 2005). Por ejemplo, donde antes sólo se veía un "equipo nacional de futbol", aparece de pronto un equipo "Black Blanc Beur",[28] (negro, blanco, árabe) remitiendo a una diversidad "positiva". Pero esta diversidad "positiva" cuando comenzó a ser visible, se transformó en una (supuesta) extrañeza con respecto a la nación, ya que el equipo se volvió esta vez en uno "negro negro negro".[29] De la misma forma, en la Asamblea Nacional, anteriormente, lo único que se veía eran "representantes del pueblo francés" y de pronto, se destacó la visibilidad de una asamblea nacional « blanca, blanca, blanca » (pero también « masculina, masculina, masculina » a pesar de la ley sobre la paridad). De esta forma, se evidenciaron los poderosos mecanismos de discriminación etno-raciales (y sexistas), directos e indirectos, vigentes en el sistema político francés.

En este contexto, la televisión se vuelve una arena en la medida en que las dinámicas conflictivas de la esfera pública entre movimientos y contra-movimientos culturales, entre movimientos hegemónicos y contra-hegemónicos, persisten hasta en la elección de la programación, los castings, ya sea para debate o ficción, un encuadre de reportaje, o el tema de un juego (Macé, 2006a). La televisión se vuelve también un escenario performativo porque no es una representación de una realidad dada, sino la

[28] Nota del traductor: *Beur* es un término popular que designa a los descendientes de los emigrados de África del Norte, residentes y nacidos en Francia.

[29] Una imagen de este equipo puede ser consultada en el siguiente link :: http://www.google.com.mx/imgres?q=l%27equipe+francais+de+football+2010&hl=es&gbv=2&tbm=isch&tbnid=3TbGlLV_HgSx2M:&imgrefurl=http://www.lejdd.fr/Sport/Images/du-9-au-15-Novembre/irlande-France-barrage-coupe-du-monde-2010-150089/&docid=V0OIaYKinIPACM&w=809&h=518&ei=eN1bTq3FLcbLsQK0uJ2MBQ&zoom=1&iact=hc&vpx=531&vpy=165&dur=175&hovh=180&hovw=281&tx=133&ty=150&page=1&tbnh=133&tbnw=184&start=0&ndsp=8&ved=1t:429,r:6,s:0&biw=1024&bih=464.

demostración de un punto de vista, la puesta en escena de un marco interpretativo (Dayan, 2006). Por último, se erigió la televisión en recurso cultural, ya que no se trata de una « cultura popular » con bajo nivel de legitimidad ni de una "cultura de masa" mistificadora, sino de una oferta de *"media-culturas"* comunes a todos y que forman parte de una antropología contemporánea del individuo y las identidades (Maigret y Macé, 2005). Por todas estas razones, la televisión no se puede considerar ni como un instrumento de mistificación de masas ni tampoco como una diversión sin consecuencias, sino más bien como un observatorio del "trabajo de imaginación" de los colectivos y de las tensiones vinculadas a la segunda modernidad, en particular a la configuración de las identidades en un régimen de "postcolonialidad glocalizada" (Appadurai, 2001; Hall, 2007a).

Desde este punto de vista, es asombroso observar cómo, entre 1998 y 2006, la televisión francesa se constituyó en una arena y escenario de representación de la nación, pasando de un régimen de representación de las minorías no-blancas a otro: desde un régimen *colorblindness* a un régimen de políticas voluntaristas de visibilidad. Para entender este cambio, es necesario mostrar primero cómo las dinámicas conflictivas existentes en la esfera pública francesa han conducido a transformar "las luchas por la visibilidad" en un "problema público", particularmente después de los motines de noviembre de 2005 que tuvieron lugar en suburbios populares. Posteriormente analizaremos cómo la aparición creciente de contra-estereotipos no conllevó necesariamente a una reducción de los estereotipos positivos o negativos, ni al desarrollo de anti-estereotipos reflexivos en cuanto a las "nuevas etnicidades" propias del postcolonialismo, ni tampoco a una salida del *colorblindness* asimilasionista.

De una visibilidad desviante a una visibilidad voluntarista

Hasta 1998, la televisión francesa era el reflejo del modelo republicano francés: en nombre del principio de igualdad entre los individuos, convenía ser "indiferente a las diferencias", o sea, ocultar las diferencias entre individuos y grupos para no amenazar la unidad de la nación, oponiéndole el argumento de la existencia de "comunidades" fundadas en la raza, la etnia, el género, la religión... *etc.* Sin embargo, bien se conoce el efecto perverso de esta "indiferencia a las diferencias" o sea, la indiferencia a las discriminaciones, ya que en

nombre de la igualdad en derecho se impide tomar en cuenta las discriminaciones de facto (Wieviorka, 1996). Si los no-blancos estaban claramente marginados y casi ocultos, su invisibilidad no era, por lo tanto, completa. Al contrario, es precisamente la desviación que representaban con respecto de la norma blanca (la norma de la mayoría de la población francesa, implícita en la identidad francesa) que los vuelve hipervisibles, mientras invisibilizaban a las discriminaciones etno-raciales de las cuales eran objetos.

En 1998, este sentimiento de sub-representación, ocultación y tratamiento sistemáticamente estereotipado de las minorías no-blancas, fue precisamente denunciado por el *Collectif Egalité*. Este Colectivo, impulsado por la escritora Calixte Belaya, está conformado por artistas e intelectuales negros. A través de manifestaciones públicas, cuyo objetivo era hacer noticia (como perturbar el festival de Cannes, por ejemplo), el Colectivo denunciaba de manera explícita el prejuicio de esta televisión francesa "blanca". Es decir, una televisión obcecada ante las transformaciones de la sociedad francesa cada vez más diversa, producto de las migraciones poscoloniales y la presencia creciente de ciudadanos franceses no-blancos descendientes de migrantes africanos o antillanos.

De acuerdo con la retórica republicana a la francesa, esta lucha "por la visibilidad" ubicada dentro del régimen de "indiferencia a las diferencias" vigente en Francia en ese entonces (Voirol, 2005), no hubiese tenido que estar considerado como un problema público por el temor a que un "comunitarismo étnico" amenazara la unidad de la nación. Pero, en aquel período, el presidente del Consejo Superior del Audiovisual (CSA), Hervé Bourges, se sensibilizó con estas preocupaciones, sensibilidad que lo llevó, en 1999, a tomar la iniciativa de levantar un estudio cuantitativo y cualitativo con el objetivo de evaluar la realidad de las discriminaciones etno-raciales. Este estudio titulado *Presencia y representación de las minorías visibles en la televisión francesa*, publicado en el 2000, demostraba la validez de las denuncias formuladas por el *Collectif Egalité*. Los resultados del mismo, destacaron la presencia notable de los negros en programas sobre todo deportivos o musicales, más que en programas ordinarios o de ficción. Que existe esta presencia negra en programas de ficción, pero son programas mayoritariamente norteamericanos, además dicha presencia nunca ocupa un papel protagónico. En cuanto a los árabes, se encuentran prácticamente ausentes en todos los programas, a pesar de representar la mayoría de los no-blancos en Francia (CSA, 2000). Desde este punto de

vista, los resultados coinciden con los obtenidos de los estudios efectuados en Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña, y los que se fueron llevando a cabo más adelante en Francia. En ellos se observa una sobrerrepresentación de los negros con respecto a otras minorías no-blancas; una sobrerrepresentación de los no-blancos en los géneros televisivos estereotipados (deportes, música); una subrepresentación en la publicidad, géneros de ficción y emisiones de vida cotidiana; y la persistencia de estereotipos negativos en los programas informativos, en especial aquellos relativos a la violencia y criminalidad (Hunt, 2005, Macé, 2007).

A pesar de estos resultados, el estudio no tuvo efectos inmediatos sobre las prácticas de los profesionales de la televisión. En primer lugar, porque se usó de forma demasiada ambigua la noción de "minoría visible". Por un lado, se reconoció una asimetría relacional entre una "mayoría" y una "minoría"; pero por otro, se estuvo ocultando la problemática real o sea, las relaciones sociales de raza, justamente con el uso del eufemismo "visible". En otras palabras, la expresión "minoría visible" conllevó a incrementar la visibilidad de estas minorías como desviantes con respecto a la norma blanca, mientras dejó invisibles los procesos mismos de la discriminación. Esta manera eufemizadora de tomar en cuenta la cuestión etno-racial tuvo como consecuencia la reproducción de los sobrentendidos hegemónicos, según los cuales, los no-blancos eran menos sujetos a la discriminación que marcados por su extrañeza con respecto a la identidad francesa "normal" (Brekhus, 2005). Así, se llegó a considerar la noción de "minoría visible" como equivalente a "procedentes de la inmigración", por medio del uso banal de la noción absurda de "personas procedentes de las minorías visibles".

Otra de las razones que explica el reducido efecto de este estudio, ha sido la fuerte resistencia de las instancias encargadas de las políticas de integración con la que se ha tenido que enfrentar. En 2004, ante la reticencia del mundo político e intelectual francés en cuanto a la cuestión de las discriminaciones y las minorías, el CSA se retractó, sumándose a las posiciones clásicas de la igualdad a la francesa defendidas por el Alto Consejo de Integración. Alegaba que, si bien se debían lamentar las discriminaciones etno-raciales y fomentar la "diversidad", se tenía que aplicar el principio de "indiferencia a las diferencias", fundador de la igualdad en derecho, incluso en los programas de televisión. De tal modo que, en oposición al estudio realizado en 2000, la actitud correcta se resumía

en “no cuantificar, no nombrar” (Macé, 2006b)[30]. Además de este retorno oficial a la ortodoxia del igualitarismo abstracto, se puede observar cómo al pasar de la noción de “minoría visible” a la de “diversidad”, el mismo proceso de eufemización condujo a los mismos efectos. De hecho, hoy en Francia se puede observar un proceso de banalización de la expresión absurda “persona procedente de la diversidad” para designar a las personas no-blancas, lo cual significa la permanencia del vínculo con la expresión “procedente de la inmigración” que opera como matriz de designación de los no-blancos en Francia (Lapeyronnie, 1993).

Sin embargo, después de los motines de noviembre de 2005 que estallaron en numerosos suburbios populares (a raíz de la muerte de dos adolescentes no-blancos perseguidos por la policía) se empezó a legitimar el cambio hacia una política voluntarista. Por cierto, durante los motines, el guión interpretativo del gobierno (Macé, Peralva, 2002), y en particular del Ministro del Interior, Nicolás Sarkozy, consistió en denunciar los sucesos no como producto de una rebelión en contra del hostigamiento policíaco y la discriminación, sino como la expresión violenta e ilegítima de clases peligrosas, compuestas por delincuentes no-blancos que rechazaban su integración a la sociedad francesa (por cierto, este discurso participó tanto en la negación de la responsabilidad policiaca como en la criminalización de las víctimas, y contribuyó sin duda alguna en atizar la ira de los jóvenes manifestantes). Por lo tanto, al cesar los motines, el presidente Jacques Chirac apareció solemnemente en la televisión y proporcionó una lectura muy distinta[31]. Explicó la intensidad de estos problemas no como un defecto de integración de una minoría, sino por la crisis del mismo modelo francés de integración. Planteó la razón de esta situación en el efecto perverso que conllevaba el principio igualitarista de “indiferencia hacia las diferencias” o sea la indiferencia hacia las discriminaciones, corrompiendo desde el interior el igualitarismo republicano. El Presidente Chirac fue el primero en identificar oficialmente la cuestión de las minorías y la diversidad no solamente como una problemática liberal de reconocimiento de las diferencias, sino más bien y sobre todo, como una cuestión meramente social y política relativa a las discriminaciones. Por ello

[30] Este punto de vista fue confirmado el 15 de noviembre 2007 por el Consejo Constitucional, que consideró ilegítima, cualquier medida estadística de las discriminaciones etno-raciales indirectas con indicadores etno-raciales, en el nombre del principio abstracto de igualdad e indiferencia a las diferencias.
[31] Alocución en la televisión del 14 noviembre 2005.

propuso poner en marcha un vasto programa voluntarista de lucha contra las discriminaciones en todos los ámbitos, incluso en los programas de televisión. La dimensión performativa de la televisión como puesta en escena de la identidad nacional, se confirmó finalmente cuando se promulgó el artículo 47 de la llamada ley por "la igualdad de oportunidades" el 31 de marzo de 2006. En este artículo, se dispone que "El Consejo Superior de lo Audiovisual contribuye a las acciones en favor de la cohesión social y la lucha contra las discriminaciones en el ámbito de la comunicación audiovisual. Vigila particularmente que la programación refleje la diversidad de la sociedad francesa." Así, ocho años después de la acción del *Collectif Egalité*, se llegó a incluir la cuestión de las discriminaciones en los programas de televisión francesa en la agenda tanto institucional como televisiva francesa.

Los estereotipos a cargo del nuevo voluntarismo

Este voluntarismo neo-republicano en torno a una mayor "visibilidad" de los no-blancos, tuvo efectos en la televisión desde antes que promulgara la ley. Desde el 2004, esto se manifestó cuando contrataron primero a la periodista negra Audrey Pulvar para presentar el noticiero llamado *19-20* del canal France 3, y luego a Harry Roselmack, igualmente periodista negro, para presentar temporalmente el noticiero de las 8 pm del canal TF1.[32] También se pudo observar el cambio en los programas ordinarios como los *reality shows*, los juegos, e incluso las ficciones francesas, lo que hasta entonces había sido prácticamente un monopolio de las ficciones americanas. Sin embargo, la velocidad y unanimidad de esta transición de un régimen de indiferencia hacia las discriminaciones etno-raciales en los programas de televisión, a un régimen sumamente voluntarista, no deja de sorprender dentro de un contexto nacional donde se ocultó y descalificó durante mucho tiempo esta problemática en nombre de los principios republicanos. Por ello, hay que constatar y tratar de entender los efectos de esta reconfiguración.

En primer lugar se plantea la cuestión de las categorías propias de la praxis. Ya que la ley valida la legitimidad de la lucha contra las discriminaciones, se volvió necesario elaborar un método con sus respectivos indicadores. En este ámbito surgió a menudo una

[32] TF1 es el canal privado de mayor audiencia en Francia.

confusión entre la noción de "estadísticas étnicas" o "raciales" y más recientemente, de "estadísticas de la diversidad". Desde el punto de vista científico, estas nociones no son válidas porque, primero, no existe ninguna esencia identitaria racial o étnica de la cual un grupo fuese portador. Luego, porque medir la "diversidad" no tiene sentido: toda sociedad, así como todo individuo, es tautológicamente diverso. Por esto no se trata en realidad de las identidades etno-raciales sino más bien de las discriminaciones. Porque si no existen ni las razas, ni la reducción culturalista de las culturas a lo "étnico", operan sin embargo, procesos de racialización y etnicización. No se trata entonces de observar ni medir una improbable "verdad etno-racial" de los individuos o su muy complejo "trabajo de etnicidad" (Poutignat, Streiff-Fénart, 1995) sino más bien observar y medir las acciones discriminatorias de etnicización y de racialización. Para lograrlo, el CSA deberá optimizar un método que le permita contribuir de manera pragmática con los objetivos de la ley. Por mi parte, sugiero que la observación y la medida del tratamiento diferencial televisivo según una supuesta pertenencia etno-racial de los individuos y los grupos, se realice sobre la base de los mismos marcadores que activan estas discriminaciones tanto en las prácticas como en las representaciones. Podríamos observar entonces, como es común en los países anglosajones, la manera en que los individuos "vistos como" blancos, negros, árabes o asiáticos son mostrados en televisión. Esto permitiría evaluar eventuales disparidades en el tratamiento según su distribución en los géneros televisivos, su protagonismo en papeles principales o subalternos, los estatus sociales personificados, etc. y analizar en qué medida estas disparidades se pueden considerar efectivamente como la expresión de discriminaciones etno-raciales (Macé, 2006c).

Sin embargo, como se puede suponer, una presencia más fuerte de las minorías no-blancas en los programas de televisión no agota la cuestión de los regímenes simbólicos de su representación televisiva. Aquí, la problemática se plantea en torno a las categorías del imaginario, o más bien, en torno a las categorías hegemónicas y contra-hegemónicas que configuran los imaginarios colectivos, y *a fortiori* nacionales. Me parece que la noción de estereotipo puede ser un buen indicador de la manera en que los regímenes de representación de las minorías no-blancas participan o no en la legitimación simbólica de las discriminaciones. Si definimos a los estereotipos como la expresión naturalizada de una asimetría en las relaciones de poder –que nombra, demuestra, reduce o asigna (Memmi,

1984; Said, 1980)- no se trata tanto de su existencia o persistencia como de la manera en que son reconfigurados. Por ello, me parece que debemos completar la noción clásica de estereotipo (positivo o negativo) con las nociones de contra-estereotipo y anti-estereotipo, para poder dar cuenta de los desplazamientos contemporáneos del contrapunteo entre visibilidad e invisibilidad. Sin perder de vista la polisemia intrínseca de las narraciones televisivas y la diversidad de sus interpretaciones por individuos diversos y complejos, podemos distinguir entre varios regímenes de representación de las minorías no-blancas, que distribuyen a dichos individuos según no-estereotipos, estereotipos positivos o negativos, contra-estereotipos y anti-estereotipos. Sobre esta base metodológica propongo observar cómo la televisión francesa parece mostrar hoy a las minorías no-blancas y analizar su relación con el imaginario de la identidad nacional en este período postcolonial.

No podemos perder de vista que los numerosos estereotipos etno-raciales existentes antes de que se plantee la cuestión de las discriminaciones siguen vigentes. De manera general, el estereotipo etno-racial es, por excelencia, la expresión de las operaciones de racialización y etnicización de los individuos. En todos los casos, lo que se evidencia es la desviación de los no-blancos con respecto de la norma blanca, y lo que se oculta es tanto el proceso de discriminación de los no-blancos como la norma blanca misma. Ciertos estereotipos son positivos. Estos remiten a una naturaleza subalterna pero gratificante de la relación de los no-blancos hacia los blancos. Existen numerosos ejemplos de ellos en el entretenimiento, el deporte, el exotismo y las campañas humanitarias. Otros estereotipos son negativos. Estos remiten a la duplicidad, el engaño, la envidia, lo natural, lo incivilizado de lo no-blanco. Además de las connotaciones peyorativas vinculadas al Islam en general (Macé y Guénif-Souilamas, 2006, Deltombe, 2005), el estereotipo negativo más persistente es sin duda alguna, el que consiste en asignar la cualidad de "étnico" a todo individuo no-blanco, legitimando, por un lado, las evidencias hegemónicas de la singularidad étnica de cualquier individuo no-blanco, y, por el otro, la "normalidad" y "universalidad" de los blancos. Se pueden observar ilustraciones recurrentes de ello en el tratamiento ordinario de la violencia urbana y los motines recientes. La evidencia hegemónica plantea la noción de "pandillas étnicas" a partir de lo que cualquiera puede ver en la televisión: los protagonistas son negros y árabes (Macé y Peralva, 2002).

Además de esta persistencia de los estereotipos, se observa la nueva aparición del *no-estereotipo*. Se trata de una referencia discreta que remite solamente al acto de presencia cuando la narración es residual o hasta ausente. Esto sucede por ejemplo, cuando un no-blanco aparece como figura muda en último plano y sin cualidad particular en un programa de ficción o como parte de un público de plató. La existencia creciente de no-estereotipos es sin duda un efecto de las conminaciones a la diversidad y de la legitimación de esta preocupación así como de una mayor sensibilidad de los profesionales de la televisión con respecto a la diversidad de los castings (Humblot, 2006).

Pero lo más impactante de las transformaciones recientes en las representaciones televisivas francesas, es la aparición y multiplicación de los contra-estereotipos. Ya ubicado en el centro del discurso, el contra-estereotipo va a contrapié del estereotipo con una presentación televisiva invertida: cuando el estereotipo muestra a no-blancos culturalmente mal integrados, excluidos socialmente o en papeles subalternos, el contra-estereotipo muestra a no-blancos de clase media, o incluso de estatus sociales prestigiosos, ocupando papeles protagónicos, como se observa a menudo en los programas que provienen de los Estados Unidos (Hunt, 2005). El contra-estereotipo tiene una virtud: amplía el repertorio de los regímenes legítimos de representación de las minorías no-blancas, proponiéndole al público interesado tanto un igualitarismo universalista "*colour blind"* cumplido como un ideal positivo y no estigmatizado del Yo. Sin embargo, el contra-estereotipo tiene también sus límites (Gray, 2004, Hunt, 2005). En primer lugar, consiste en la negación de la etnicidad, porque la condición necesaria para la multiplicación de contra-estereotipos descansa en la asimilación alcanzada por aquellos que los personifican, y les prohíbe, cualquier referencia a la especificidad de su etnicidad que pudiese comprometer la "ficción" de su asimilación a la "blanquedad" y por tanto, su capacidad para presentarse como contra-estereotipo. En segundo lugar, el contra-estereotipo niega las discriminaciones y la existencia de los estereotipos, como si las discriminaciones ya no existiesen. Esta escenificación de un mundo "post-racista" en nombre de la abolición de las representaciones discriminatorias, puede por una parte, deslegitimar la cuestión de las discriminaciones en las prácticas, o, por otra parte servir a estas mismas discriminaciones, como es el caso, por ejemplo, cuando un presentador negro del noticiero televisivo lanza, sin pestañear, un reportaje ilustrando la categoría de "pandillas étnicas". Podemos encontrar

dos ejemplos recientes de estos contra-estereotipos. Primero está el personaje de Malik Nasri, el abogado de la telenovela *Plus Belle la Vie* del canal France 3, papel desempeñado por el actor Sofiane Belmouden. Aunque evidentemente árabe tanto por su nombre como su fisionomía, el personaje auto-censura cualquier referencia a una etnicidad singular, omitiendo remitirse culturalmente a su propio proceso de socialización y trayectoria familiar o haciéndolo sólo de forma negativa para enfatizar la ruptura. El texto de presentación del personaje en el sitio web oficial de la novela es un concentrado de contra-estereotipo a la francesa:

> "Pronto, Malik entendió que tenía que echarle más ganas que los demás para salir de su entorno. Como nació en los barrios del Norte de Marsella, juró que iba a subir los escalones sociales. Con su determinación y seriedad, logró salir de la *cité*[33] y se instaló en *Mistral*[34] para terminar su carrera de derecho. Malik cree en los valores del trabajo y la República. Es trabajador y no esconde su ambición. A veces hasta llegó a desatender a su familia, entre otros a Samia, su hermana menor, que luego, se refugiaría en su casa para huir de un matrimonio arreglado por sus padres".

El segundo ejemplo es también una negación de etnicidad. En el telefilme titulado *Notable donc Coupable* producido por el canal France 2 y difundido en octubre de 2007, la actriz Rachida Brakni es la protagonista principal. Desempeña el papel de una periodista que investiga sobre el posible involucramiento del alcalde de una gran ciudad en una red criminal de orgías sexuales. Sin embargo, esta particularidad del casting no es relevante en el guión ya que el personaje de la periodista se llama Claire Laris, identidad que le prohíbe cualquier dimensión étnica que no sea la de una francesa blanca. Para decirlo de otra manera, si no fuera por su apariencia, los individuos que personifican los contra-estereotipos podrían ser blancos. Pero sólo pueden pretender serlo si se logran ocultar tanto las discriminaciones como las etnicidades no-blancas y hasta la misma norma blanca que los gratifica y los promueve como contra-estereotipos. Aquí más que nunca el punto de vista hegemónico descrito por Fanon sustenta esta representación: "piel negra, máscaras blancas" (Fanon, 1952). Desde esta perspectiva, estos nuevos estereotipos se pueden considerar como neo-estereotipos. Como ya lo subrayaba Stuart Hall, se trata de una

[33] En Francia, el término « cité » en este sentido remite a la idea de barrio popular segregado y considerado como distinto del resto de la ciudad.
[34] Mistral es el barrio imaginario en el cual toman lugar varias escenas de la telenovela *Plus Belle La Vie.*

ostentación de las diferencias "que no hacen ninguna diferencia" desde el punto de vista de la economía general de las discriminaciones etno-raciales (Hall, 2007b: 217).

De esta forma se entienden mejor las razones del bajo costo simbólico de la multiplicación de los contra-estereotipos. Lejos de relativizar la normatividad blanca implícita de la identidad francesa, contribuyen a su legitimación. Así podemos ver cómo se da un sincronismo hegemónico entre la multiplicación voluntarista de los contra-estereotipos en los regímenes de representación televisiva de los no-blancos y el voluntarismo político operando en el casting gubernamental (únicamente porque el parlamento francés sigue siendo casi exclusivamente blanco y masculino). En estos dos ámbitos, podemos observar de hecho los mismos límites y efectos perversos en cuanto a la negación de la etnicidad y la negación de las discriminaciones. El caso de Rachida Dati, Ministra de la Justicia de origen magrebino, fue la más emblemática de este voluntarismo político contra-estereotipado. Concentra todos los aspectos. Prácticamente se le prohíbe simbólicamente referirse a una etnicidad particular en nombre de su perfecta integración/asimilación y más porque debe apoyar en todo a la política gubernamental de lucha contra la inmigración magrebina y africana (llamada "inmigración sufrida") para favorecer a la inmigración "blanca" de Europa del Este (llamada "inmigración escogida"). Sigue aquí una cita del periódico *Libération* que resume tanto en su enunciado como en su enunciación estas dimensiones hegemónicas del contra-estereotipo/neo-estereotipo[35]:

> "La gente cercana de la ministra explica su silencio acerca de las pruebas ADN por su línea de conducta, que siempre ha sido evitar las intervenciones sobre temas donde se la quiere oír como 'hija de inmigrado'. Para ella no tiene caso dejarse encerrar 'dentro de la casilla donde la quieren meter'. Este argumento *muy válido* sería aun más pertinente si Nicolás Sarkozy no se pasara el tiempo erigiéndola justamente en símbolo de una integración exitosa" (subrayo yo el registro de enunciación del periodista que parece indicar que comparte la idea según la cual el contra-estereotipo sólo es posible a través de esta doble negación).

Sin embargo, a pesar de su proliferación reciente, los contra-estereotipos no cubren la totalidad de los regímenes de representación. Se observan también anti-estereotipos que no son necesariamente de aparición reciente pero que tienden también a ser más numerosos dentro de una dinámica contra-hegemónica. El anti-estereotipo se define en lo que

[35] "Rachida Dati examinada", *Libération*, 15 de octubre 2007.

justamente constituye a los estereotipos como materia misma de su reflexividad. De esta forma, los visibiliza y permite así desestabilizar las evidencias esencialistas, culturalistas y hegemónicas de la etno-racialización de las minorías, pero también de la "normalidad" blanca de la mayoría, sea con un tono humorístico, una interpelación más directa o a través de la complejidad narrativa de la ficción (Hall, 2007c). El humorista Jamel Debbouze es sin duda la personificación más famosa del anti-estereotipo. Su éxito se funda justamente en la escenificación burladora de los estereotipos etno-raciales ordinarios de la cultura francesa contemporánea, los blancos, incluidos. Podemos acordarnos de su intervención en un noticiero de la una de la tarde en el canal Antenne 2 en 1999, cuando lo invitó el presentador Rachid Arhab, uno de los primeros ejemplos de contra-estereotipos de la televisión francesa. Mientras Jamel Debbouze estuvo invitado para comentar su éxito en el escenario, se pasó todo el tiempo preguntándole a su interlocutor: "¿No sería mucha molestia, Señor Rachid Arhab, que le diga 'Señor'?". Con esto, el humorista destacaba el carácter excepcional de un noticiero que les diera el protagonismo a dos "árabes". Sin embargo los límites de este papel de bufón, como es el caso en este ejemplo, ya se conocen bien: transgrede tabús pero solamente dentro de los límites del entretenimiento de los dominantes. Existen otros anti-estereotipos dentro del campo informativo. Se trata de personas vinculadas con los estereotipos y que los cuestionan a la hora de revelarlos. Esto fue el caso, por ejemplo, del futbolista Lilian Thuram quien declaró en el periódico deportivo *L'Equipe* que no era negro o por lo menos no en el sentido de su asignación etno-racial. Él sólo se autodefinía como tal cuando se refería a la ubicación histórica y cultural de sus orígenes antillanos[36]. También sucedió con algunas entrevistas de amotinadores en los reportajes de noviembre 2005 donde explicaban, con muy buenos argumentos, el sentido político de su rebelión en contra del acoso y los errores policíacos, analizados como productos de las políticas de seguridad del gobierno[37]. Desde hace poco se encuentran también algunos que otros anti-estereotipos en la ficción francesa. Por ejemplo, en la nueva serie policiaca *Les Bleus, premiers pas dans la police* en el canal M6, se puede observar un juego con los códigos de los estereotipos etno-raciales enmarcado en una mezcla entre gravedad y humor, con toda la ambivalencia que implica este ejercicio. De hecho, es la primera vez que una muchacha de facciones asiáticas protagoniza el personaje principal

[36] *L'Equipe*, 29 de junio 2006.
[37] Noticiero de las 8 pm, canal France 2, 6 de noviembre 2005.

("Laura Maurier", desempeñada por Elodie Yung). Sin embargo, se parece mucho a otros personajes femeninos asiáticos de ficción con las siguientes características: valientes (con pinta de marimacha) y emocionalmente frías (como "Cristina Yang" en la serie estadounidense Grey's *Anatomy* o los papeles desempeñados por la actriz sino-americana Lucy Liu). El caso de la telenovela *Plus belle la vie* del canal France 3 es aún más ambiguo. Sin embargo es sin duda la única ficción francesa que, en octubre del 2007, integró como parte de los personajes principales a una muchacha con velo islámico, objeto tabú en Francia desde que se prohibió su uso en las escuelas en el 2004, en nombre de una concepción de la laicidad muy cuestionable (Guénif-Souilamas, Macé 2006). Sin embargo, Djamila (papel desempeñado por Dounya Hdia) no es francesa sino argelina y lejos de ser adeptas del neo-islam moderno a la francesa, defiende valores musulmanes muy tradicionalistas. Por cierto, no está representada ni como islamista amenazante ni tampoco como víctima del islamismo. Sin embargo, está representada como una super-víctima del racismo blanco y de su propio tradicionalismo. Fue violada por falsos policías y no se atrevió a hablar por pena. Termina finalmente haciendo su propia justicia, matando a un policía inocente antes de suicidarse para escapar a su arresto y vergüenza. Acerca de esta cuestión de la representación televisiva de los musulmanes, se tendrá que esperar un tiempo antes de poder ver propuestas de ficciones francesas anti-estereotipadas al estilo anglosajón por ejemplo (Gillespie, 2003). "Acaso se puede dejar de usar el velo islámico durante las clases de gimnasia acuática si el maestro es gay?". Esta frase está extraída de un diálogo de la serie canadiense *La petite mosquée dans la prairie*, difundida el verano 2007 en el Canal+. Esta serie escenifica dinámicas subversivas de los procesos de aculturaciones recíprocas en un mundo de migraciones poscoloniales tales como las vive una familia de origen pakistaní en un pueblo canadiense.

El espacio de desarrollo de este tipo de anti-estereotipos depende de la capacidad de los mismos actores para problematizar los regímenes televisivos de representación de las minorías no-blancas más allá de la cuestión cuantitativa. Los programas de televisión quedan abiertos, en un sentido o en otro, a las transformaciones de los referenciales controvertidos que producen los imaginarios de la identidad nacional.

Referencias bibliográficas

APPADURAI A., 2001. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot.

BREKHUS W., 2005. "Une sociologie de l'invisibilité : réorienter notre regard". *Réseaux*, 129-130 : 243-272.

CEFAI D., 1996. "La construction des problèmes publics. Définition de situation dans des arènes publiques", *Réseaux*, 75 : 43-66.

CONSEIL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL, 2000. *Présence et représentation des minorités visibles à la télévision française*. Rapport non publié.

DAYAN D., 2006. "Quand montrer c'est faire" in DAYAN D. (dir.) *La terreur spectacle*. Bruxelles, De Boeck Université.

DELTOMBE T., 2005. *L'islam imaginaire. La construction médiatique de l'islamophobie en France, 1975-2005*. Paris, La Découverte.

ELLIS J., 2002. *Seing things. Television in the age of Uncertainty*. London, IB Tauris.

FANON F., 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Seuil.

GILLESPIE M., 2003. "From Comic Asians to Asian Comics: Goodness Gracious Me, TV Comedy and Ethnicity" in M. Scriven and E. Roberts (eds.) *Group Identities on French and British Television*. Oxford, Bergham.

GUÉNIF-SOUILAMAS N., MACÉ E., 2006. *Les féministes et le garçon arabe*. Paris, l'aube.

GRAY H., 2004. *Watching Race. Television and the Struggle for Blackness*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

HALL S., 2007a. "Quand commence le postcolonial ? Penser la limite", in HALL S., *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris, éd. Amsterdam.

HALL S., 2007b. "Quel est ce 'noir' dans culture populaire noire ?", in HALL S., *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris, éd. Amsterdam.

HALL S., 2007c. "Nouvelles ethnicités", in HALL S., *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris, éd. Amsterdam.

HESMONDHALGH D., 2002. *The Cultural Industries*. London, Sage.

HUMBLOT C., 2006. "Que font donc les chaînes ?", in *Médiamorphoses*, 17 : 62-66.

HUNT D. (dir.), 2005. *Channeling Blackness. Studies on Television and Race in America*. New York, Oxford University Press.

JHALLY S., LEWIS J., 2005. "White responses: The Emergence of Enlightened Racism", in

HUNT D. (ed) (2005) *Channeling Blackness. Studies on Television and Race in America*. New York, Oxford University Press, pp. 74-88.

MACE E., 2006a. *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*. Paris, éd. Amsterdam.

MACE E., 2006b. "Ne pas quantifier, ne pas nommer. L'impossible lutte contre les discriminations dans les programmes de la télévision française", in GUENIF-SOUILAMAS N., *La république mise à nu par son immigration.* Paris, La Fabrique.

MACE E., 2006c. *La société et son double. Une journée ordinaire de télévision*. Paris, Armand Colin.

MACE E., 2007. "Comment mesurer les discriminations ethnoraciales à la télévision ? Une comparaison internationale", in RIGONI I., *Qui a peur de la télévision en couleurs ?* Montreuil, Aux lieux d'être.

MACE E., PERALVA A., 2002. *Médias et violences urbaines. Débats politiques et construction journalistique.* Paris, La documentation française.

MAIGRET E., MACE E., 2005. *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris, Armand Colin.

MEMMI A., 1957. *Portrait du colonisé.* Paris, Gallimard.

POUTIGNAT S., STREIFF-FENART J., 1995. *Théories de l'ethnicité*. Paris, PUF.

SAID E., 1980. *L'orientalisme. L'orient créé par l'occident.* Paris, Seuil.

VOIROL O., 2005. "Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique", *Réseaux*, 129-130 : 243-272.

WIEVIORKA M. (dir.), 1996. *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*. Paris, La Découverte.

Memorias de un olvido: Cuestionando las invisibilidades de la historia negra en el paisaje urbano de Rio de Janeiro

André Cicalo[38]
Freie Universität, Berlin

Resumen

Este ensayo propone discutir la escasa visibilidad de la historia y memoria esclava en el paisaje urbano de Rio de Janeiro, especialmente en el contexto de procesos históricos de reconversión urbana, ideologías nacionales de mestizaje y políticas afirmativas recientes a favor de la población afrobrasileña. Las consideraciones aquí presentadas emergieron de mi proceso de investigación etnográfica audiovisual en el Centro de Rio de Janeiro y particularmente en el barrio portuario de Gamboa, que fue el mayor puerto de tráfico de esclavos en el mundo hasta buena parte del siglo XIX. Dada la 'invisibilidad' general de esa memoria, me pregunto de qué forma dicha 'ausencia' puede abordarse hoy de forma visual, de modo que no se convierta en un olvido permanente en el futuro. También reflexiono sobre la importancia del uso audiovisual como instrumento de investigación etnográfica.

* * *

Numerosos autores como Conde (2005), Caulfield (2000) y Abreu (1987) han descrito el proceso de reconversión urbana del centro de Rio de Janeiro entre los comienzos y la mitad del siglo pasado. El Centro de Rio, en la visión de sus gobernantes, no era una región digna de una ciudad con grandes aspiraciones en el contexto socioeconómico internacional, especialmente por sus problemas higiénicos y sociales. Allí se concentraba la población pobre en hacinados *cortizos*[39], con altos índices de criminalidad, prostitución y focos de enfermedades. Además, el centro de Rio contaba con un puerto poco utilizable y con una geografía que dificultaba el desarrollo urbano debido a sus montañas, lagunas y pequeñas islas. El proyecto de saneamiento físico y social elaborado por el gobierno reproducía sensiblemente la arquitectura de Haussmann en París: la ciudad tenía que ser no solamente

[38] André Cicalo es doctor en Antropologia Social con Medios Visuales por la Universidad de Manchester - UK). Actualmente es investigador para el proyecto *desiguALdades,* una red interdisciplinaria, internacional y multi-institucional de investigación sobre desigualdades sociales en América Latina de la Freie Universität de Berlin (http://www.desigualdades.net/). Correo electrónico:andre.cicalo@gmail.com
[39] Edificios-colmenas donde tradicionalmente se hacinaban las clases populares.

bella y moderna sino también tenía que "respirar" a través de grandes espacios abiertos, dado que el hacinamiento era una de las mayores causas de enfermedades.[40] La transformación se desarrolló a través de los puntos y fases siguientes:

1) Convertir Rio de Janeiro en una ciudad maravillosa, recalcando el estilo de París. Se proyectaron avenidas elegantes, plazas, parques, teatros, monumentos y edificios de lujo.
2) Crear una infraestructura viaria eficiente y digna de una capital moderna.
3) Desplazar la pobreza de la ciudad hacia la periferia. Porciones enteras del centro, donde la población pobre se concentraba, fueron demolidas.
4) En un segundo momento, el ideal de "belleza" y "salud" fue remplazado por el de "practicidad" y "racionalidad": buena parte de los edificios lujosos construidos a principios del siglo XX, fueron posteriormente demolidos y en su lugar se construyeron rascacielos y se incrementó el sistema de comunicación urbana. Se terminó por alejar –de manera violenta- a la población pobre y negra; se demolieron cerros enteros, se aterraron el puerto y las lagunas; se construyeron túneles y buena parte del centro histórico se transformó en área de negocio (Needell, 1995). Este proceso, que continuó bajo la Administración Lacerda en los años 1960, por un lado incrementó la creación de *favelas (*asentamientos irregulares) también en los cerros más próximos al centro, debido a que una parte de la población se negaba a desplazarse hacia la periferia de la ciudad - notablemente lejos de los sitios de trabajo – y por el otro coadyuvó a la inmigración hacia la capital desde otras partes de Brasil. Aunque esta nueva fase se completó a través de las ideas de arquitectura comunista de Niemeyer, la división del espacio público fue mantenida en lo 'privado'. Los edificios 'modernos' eran programados de una forma claramente clasista, estableciendo entradas y ascensores de servicios y espacios internos segregados; por ejemplo los pequeños cuartos de criada, usualmente poco iluminados, entre el área de lavandería y la cocina.

En este proceso, el área portuaria sobrevivió físicamente pero permaneció totalmente aislada del resto de los barrios residenciales. Con la gradual decadencia del puerto y la

[40] El primer promotor de esa reconversión fue el ingeniero Francisco Pereira Passos, alcalde entre 1902 y 1906.

promiscuidad social en el área, la burguesía local empezó a migrar hacia la actual 'Zona Sur' de Rio de Janeiro, cuyos barrios más conocidos en el exterior son Copacabana e Ipanema. Otros habitantes volvieron a sus tierras de origen (especialmente Italia, Portugal y España). Se favoreció así la conexión del centro de la ciudad con los barrios de la zona sur, mientras que los suburbios y otras áreas periféricas, cuya población era mayoritariamente mestiza y negra, permanecieron más aislados (Goldstein, 2003; Needell, 1995; Holston, 1989).

Como bien subraya Campos, este proceso de desplazamiento social no se puede leer sin considerarlo en términos de relaciones raciales (2006). El saneamiento de la ciudad coincidió con el movimiento centrífugo forzado de la población negra y de sus expresiones culturales hacia las afueras o hacia las *favelas* que se conformaron en los alrededores montañosos de las áreas nobles y centrales. Dicha dinámica, según Maite Conde se puede observar en las primeras películas documentales sobre Rio de Janeiro (2005). A principios del siglo pasado, hubo una explosión de películas que documentaban la conversión de la ciudad en una capital moderna y global. Los sectores negros y populares aparecieron marginalmente en las primeras películas mudas con sus expresiones folklóricas afrobrasileñas (danzas, Carnaval), sin embargo, desaparecieron de la escena cuando creció el interés en proyectar una imagen más eficiente y 'europea' de Rio de Janeiro. Robert Stam (1997) y Araújo (2000) explican también cómo con el desarrollo del cine Brasileño hablado, negros e indígenas por mucho tiempo pasaron a ser representados por actores blancos, marcando una tendencia ya presente en los Estados Unidos (ver el concepto de *blackface* en ese país). Este hecho en sí nos muestra aspectos de cómo la participación social de 'negros' e indígenas se ha desarrollado ambiguamente a través de procesos de invisibilidad y segregación; en efecto, cuando estos grupos se volvían más visibles en el ámbito público y cinematográfico, eran frecuentemente representados y caricaturizados por otros.

Cabe señalar que el escenario aquí descrito se desarrolló simultáneamente con el fortalecimiento de la ideología de democracia racial. A partir de los años 1920 y 1930, las ideologías eugenésicas y de inferioridad racial del comienzo del siglo pasado fueron sustituidas por una nueva visión. Autores como Gilberto Freyre empezaron a elogiar el mestizaje brasileño como un factor de fuerza y superioridad para Brasil (1954; 1959). Los

portugueses habrían sido exitosos en algo que franceses e ingleses no habían conseguido: establecerse sólidamente en los Trópicos. El arma de esa adaptación (*Lusotropicalismo*) fue la capacidad de los portugueses de cooperar con las poblaciones amerindias y africanas, que estaban más acostumbrados a los climas húmedos y a la interacción con ese medio ambiente. Esa "cooperación" entre "razas" resultó en un proceso de miscegenación que no sería solo "racial" sino también "sexualizado"; el mestizaje Freyriano representa, en efecto, la unión del "hombre" portugués y las voluptuosas "mujeres" indígenas y africanas que "turbaban su sueño". Aunque las teorías y políticas eugenésicas sobrevivieron sensiblemente por lo menos hasta los años 1950 (por ejemplo favoreciendo inmigración europea), las ideas de Freyre se volvieron ideología de unidad y orgullo nacional. Especialmente a partir del régimen militar de Getulio Vargas, Brasil se presentaba nacional e internacionalmente como un 'paraíso racial'.

Según Conde, las aspiraciones de modernidad para un país con pasado colonial esclavo, junto a la ideología de democracia racial, apresuraron a los gobernantes a cancelar cualquier huella física y arquitectónica del sistema esclavista (Conde, 2007). Sin embargo, el efecto principal de esa política no fue eliminar el racismo, sino silenciarlo y alejarlo del debate público y, parcialmente, de la fachada de la historia nacional. En este sentido, la expresión "democracia racial" se usa hoy más en el sentido de su negación: un sistema racista que niega el racismo y es suficientemente capaz de esconder sus pruebas.

En el principio de mi trabajo de campo, me sorprendió que Rio de Janeiro, el mayor puerto negrero del mundo hasta parte del siglo XIX no presentase huellas significativas de su pasado esclavo. Para explicar dicha situación, no era suficiente observar que la mayor parte del centro histórico carioca había sido derrumbado. En efecto, en lo que queda de la Rio vieja, las huellas esclavas tampoco emergen significativamente. La vida de los esclavos en el Centro de Rio de Janeiro (incluyendo la llegada, la venta y el trabajo forzado) está gravada en las pinturas de Debret y Rugendas o en archivos bibliohistóricos (Karasch, 1987; Coracy, 1988). Sin embargo, está ausente en los monumentos y en la lectura visual del espacio urbano. En Rio de Janeiro no hay las *senzalas*[41] y los *pelourinhos*[42] que en cambio son magnificados en Salvador de Bahía, una ciudad que ha utilizado el pasado esclavo no sólo para construir su identidad sino también para fines comerciales. Los lugares

[41] Viviendas-cárceles de los esclavos.
[42] Columnas en lugares públicos donde se fustigaban esclavos y criminales.

de la Rio colonial no hablan del sistema esclavo, sino de las familias blancas y ricas que se sirvieron de él. Un ejemplo es el área alrededor de Praca XV, donde sobrevive hasta hoy el sector más noble del centro histórico carioca. Los paneles explicativos de los monumentos no nos cuentan mucho de esclavitud, excepto que enfatizan su abolición por miembros de la familia real. En el Centro de Rio también se encuentra un escondidísimo, pequeño y decadente 'Museo del Negro' en la Iglesia del Rosario, cuya colección es extremamente pobre y limitada, sin objetos originales e información actualizada. También, sorprendentemente escasas son las referencias a la esclavitud en el Museo Histórico Nacional, lo que confirma el poder mistificador de la democracia racial.

En el área portuaria de Gamboa, que representó el fulcro del comercio esclavo en la Rio antigua, la visibilidad de esa historia es también mínima. Los lugares de venta de esclavos no se encuentran mapeados y ni explicados. Tampoco se emprendió excavación alguna del Cementerio de los Esclavos, citado por varias fuentes históricas y apenas localizado accidentalmente en 1996 durante las obras de remodelación en una casa privada. El Centro Cultural José Bonifacio, el único Centro Cultural dedicado a la cultura afrobrasileña, administrado por la Municipalidad tampoco escapa de esta dinámica: este Centro lleva el nombre de un notable portugués mientras que las principales placas oficiales ni siquiera lo definen como afrobrasileño; sus actividades son muy pocas y fragmentarias en relación con el tamaño del espacio; tampoco hubo sensibilidad por parte del Gobierno Municipal en colocar Directores negros. Entre los trabajadores de dicho Centro Cultural existe una falta de información acerca de la identidad del lugar. Varios entrevistados erradamente me afirmaron que 'José Bonifacio' era negro; otros consideran que el Centro no tendría que ser dedicado a la cultura Afro, sino a todas las 'razas' y 'culturas' que conforman Brasil. En mayo de 2011, me enteré que finalmente, este Centro Cultural se cerró por motivos de reforma estructural y hay un desconocimiento total por parte de la población local, y un misterio absoluto por parte de las instituciones sobre la futura función del edificio.

Es importante subrayar que, aunque la zona portuaria de Gamboa tuvo un papel significativo en el proceso de la trata esclava, ésta se encuentra mucho menos representada en Rio que en otras ciudades brasileñas en donde la tradición del tráfico fue mucho menor, como Belo Horizonte y Sao Paulo por ejemplo; incluso está menos representada que en

ciudades inglesas que tuvieron conexiones con este tipo de comercio sin ser objeto de importación masiva de esclavos. En Liverpool y Bristol, por ejemplo, hay rutas museales significativas sobre la esclavitud y la historia negra, mucho más que en Rio de Janeiro.

El contexto hasta ahora descrito se vuelve aun más importante a la luz de su entrelazamiento con dos fenómenos: 1) el debate sobre la reciente introducción de acciones afirmativas raciales en Brasil, y de derechos diferenciales para grupos étnicos y raciales en América Latina como medida para re-equilibrar las desigualdades que tradicionalmente afectan a estos grupos en la redistribución de recursos públicos. El debate alrededor de esas acciones ha sido enorme. En la opinión de algunos pensadores y parte de la opinión pública (Fry et al., 2007), políticas públicas de tipo 'racial' dividirían la sociedad brasileña en la forma bipolar 'blanco/negro', según un modelo típicamente extranjero 'impuesto' desde los Estados Unidos de una forma más o menos imperialista (Bourdieu y Wacquant, 1999). En este sentido, las acciones afirmativas de tipo racial no solamente significarían admitir abiertamente la presencia de discriminación racial en un país que ha construido mucho de su orgullo nacional sobre el 'mestizaje' y la ausencia de modelos de segregación racial oficial, como aconteció en los Estados Unidos y en Sudáfrica, sino que también representarían algo meramente anti-nacional. 2) Gamboa está siendo el objeto de un programa masivo de inversión , conocido como el proyecto 'Porto Maravilha', con el objetivo de transformar este área degradada y olvidada en Rio de Janeiro en un espacio residencial y comercial para el turismo y la clase alta, parecido a lo que ha ocurrido en otras ciudades del mundo (Barcelona, por ejemplo), con grandes dudas acerca del impacto de este proceso de gentrificación sobre la población de baja renta y sobre el olvido de la historia esclava en Rio de Janeiro. En efecto, el proyecto del 'Porto Maravilha' no planteó ningún elemento para la valorización de la historia esclava, ni tampoco para fines turísticos.

Estos dos procesos están fuertemente relacionados con la visibilidad/invisibilidad de la esclavitud en la época moderna, con su simbología potencial para el lenguaje del paisaje urbano, con el tradicional 'silencio' que Brasil le reserva a la cuestión negra y racial, y con la eventual reformulación de identidades históricas colectivas consideradas peligrosas para la armonía nacional.

En este contexto, un estudio visual de la memoria histórica negra en el centro de Rio solamente se puede realizar en términos de 'ausencia'. Una ausencia que es más

emblemática de la historia de la democracia racial que de la memoria histórica negra. Con certeza, darle visibilidad a la historia de la esclavitud es algo que está aparentemente en antítesis con la preservación de un orgullo nacional construido sobre el mestizaje, aunque quede la posibilidad de re-construir una nueva identidad común sobre la base de una tragedia colectiva compartida. La aceptación de tal abordaje, por lo tanto, no es tan sencilla; por lo menos en principio, parecería fomentar divisiones y odio más que comprensión y solidaridad nacional. La referencia bibliográfica más significativa que encontré sobre este tema no es relativa a América Latina sino a Sudáfrica. Annie Coombes (2003), en su '*History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa* (Historia después del Apartheid: Cultura Visual y Memoria Pública en una Sudáfrica Democrática) muestra cómo monumentos emblemáticos del orgullo nacionalista de las comunidades blancas se tornaron símbolos colectivos de una tragedia para toda la colectividad, siendo hoy altamente significativas para negros (y blancos) como un aspecto crucial de su historia. La fase post-Apartheid en Sudáfrica ha promovido también estrategias museales que han sido altamente criticadas por mostrar el sufrimiento y la tragedia vivida por las comunidades negras hasta 1994. Entre ellas, reproducciones de los interiores de las casas y de los lugares de trabajo, así como las expresiones culturales producidas en un contexto de subordinación institucional con pocas posibilidades de escape. Muchos museos en Johannesburgo se pueden interpretar como memoria pública del terror; secciones enteras están dedicadas a la documentación en periódicos y medios audiovisuales de homicidios ejecutados por la policía, represión del Movimiento de contestación por las masas negras. Los mismos recursos periodísticos y jurisdiccionales que en el pasado servían para justificar la supremacía blanca y desanimar oposición, hoy se han vuelto medios que enfatizan la tragedia nacional. Hay informaciones e imágenes chocantes, que disturban al visitante mientras que al mismo tiempo promueven la reflexión para evitar que lo ocurrido se repita en el futuro.

Este nuevo abordaje institucional en Sudáfrica es muy diferente de lo que pasa en Rio de Janeiro. La diferencia no se debe sólo por la diversidad del contexto histórico y político de los dos países, sino también por la voluntad institucional de hacer uso de un hecho históricamente dramático para reconstruir la memoria colectiva y la identidad nacional sobre aspectos que han sido tradicionalmente ocultados bajo la censura

gubernamental. Por otro lado, es importante subrayar cómo los monumentos del *Apartheid* no han sido destruidos ni obliterados por el nuevo sistema democrático, sino enriquecidos y re-interpretados para subrayar una historia injusta y "domesticar" el sistema simbólico del *Apartheid* (Coombes, 2003:53). La parte visual de los monumentos nacionales sudafricanos pre-existentes ha sido re-procesada intentando contextualizar el pasado y "tal vez neutralizarlo a través de la objetivación de sus representaciones" (2003: 295). Esta estrategia, según Coombes puede tener el efecto paradójico de "re-contextualizar simbólicamente aspectos del pasado, al mismo tiempo que abre miradas sobre los procesos a través de los cuales ciertas historias son vividas en el dominio público" (2003:295). Pese a las críticas recibidas en ese mismo país donde parte de la opinión pública (inclusive Mandela) estaba más a favor de 'olvidar' con vista a la reconciliación, Coombes nota que estrategias similares, si hubiesen sido implementadas, llevarían el riesgo de favorecer una 'amnesia conveniente' acerca de la batalla para la democracia y los sacrificios hechos durante la lucha de liberación (2003:162).

Consideraciones sobre un estudio visual de la 'ausencia' de la historia negra en Rio de Janeiro

Dadas las condiciones aquí descritas, puedo explicar porqué mi intento de documentar visualmente la tradición de la historia negra y esclava en Gamboa obtuvo resultados diferentes de lo que yo esperaba. Se volvió, en este sentido, documentación de una 'ausencia' y de un 'olvido' que sin embargo deja entrever mucho de esa historia invisible. Filmé de abril a julio de 2008 en Gamboa, buscando la memoria de la esclavitud y sus representaciones visuales. Muy poco de esa memoria pudo ser capturada visualmente, debido a la ausencia de objetos o monumentos sensacionales para ser filmados, más allá de lo cotidiano de los habitantes de esta región y su relación con un barrio en transformación. En particular, abordé mi objeto visual a través de una mujer afrobrasileña, Tia Lúcia, que divide su tiempo entre el Centro Cultural José Bonifacio, donde desarrolla su pasión por la pintura; y el barrio de Copacabana, donde trabaja como criada para una familia de clase alta. Documenté su historia y parte de su vida diaria, como también su visión del barrio y sus memorias de una infancia difícil. Estos elementos en sí, comunican información no

tanto sobre la esclavitud, sino más explícitamente sobre formas menos convencionales a través de las cuales la esclavitud y sus memorias sobreviven y se reproducen hoy. Por un lado esa memoria se encuentra todavía cubierta bajo una ideología de democracia racial reflejada en el paisaje urbano; por el otro, no desapareció totalmente y está subterráneamente disponible para ser re-descubierta y re-procesada en la construcción de nuevas semánticas de identidad nacional. Esa memoria está por ejemplo disponible en el momento que Tia Lúcia se queja de que, hasta en el área donde existió el mayor puerto negrero del mundo (el martirio de los negros – como ella lo llama), nadie sabe y quiere saber algo de esclavos; o cuando ella describe los sufrimientos pasados por ser mujer negra. También esa memoria aflora, necesariamente, cuando el espectador aprende que el lugar de las fosas comunes de los esclavos muertos antes de la venta (los *Pretos Novos*) está totalmente cubierto por casas y es ignorado por del Estado, que no tiene el mínimo interés en rescatar la historia del sitio a través de excavaciones arqueológicas o recorridos museales. Para terminar, la memoria de la esclavitud emerge también a través de paradojas. Por ejemplo, el sentimiento de reverencia que Tia Lúcia tiene para el mundo blanco, hacia la familia donde trabaja de empleada doméstica y también hacia los edificios coloniales de Gamboa, que según ella son ”lindos” e deberías ser preservados. Entramos aquí en el terreno resbaloso de si la preservación de esa “bella” arquitectura colonial implica automáticamente preservar la historia de explotación negra en la cual el colonialismo se basó. Está claro que un poco de esa memoria sobreviviría, paradójicamente, más que si esos edificios fueran demolidos por completo. Por otro lado, preservar una bella arquitectura (por ejemplo para fines turísticos) sin también mostrar el otro lado de la moneda (la historia esclava) sería un ejercicio que desvía, silencia y niega verdades históricas incómodas para la democracia racial brasileña.

Tia Lúcia, filmada por el autor, entrando en su casa en el Morro do Pinto (Julio 2008)

La pregunta ahora es ¿Por qué un estudio de ese tipo tendría que ser necesariamente visual, especialmente considerado que mi objeto de investigación no se puede ver? Por supuesto, el ámbito visual se puede usar simbólicamente como una reacción a lo que históricamente se ha construido como invisible, llevándolo a la luz y dándole forma de imagen – lo cual es un instrumento poderoso en sí. Sin embargo, hay otra pregunta más sustancial: ¿Qué es lo que un documental etnográfico puede decir que un texto en cambio no puede? Siendo sincero, cuando decidí usar documentación filmada en mi trabajo etnográfico, nunca pensé que el medio audiovisual sería necesariamente mejor, sino un recurso más para explorar un asunto de mi interés. En mi tesis doctoral, lo visual fue usado como uno entre muchos métodos investigativos que, fuera del documental, han confluido en un texto de 265 páginas. En mi caso, usé lo visual porque quería aprender, experimentar y practicar nuevas formas de comunicación etnográfica. Por supuesto, hay algo en el tema de relaciones raciales que es profundamente 'visual' y que no se puede representar suficientemente de forma descriptiva en el papel. En mi tesis, por ejemplo, tuve que usar frecuentemente - cuando no lo hicieron mis informantes -términos como *negro*, *mestizo* y *mulato*. El problema constante era

¿Cómo entenderían aquellos que leyeran mi texto estas palabras y conceptos, especialmente debido a la inmensa variabilidad cultural con la cual las categorías raciales pueden ser interpretadas? La representación visual evita ese tipo de trampas porque la percepción de quien ve no está mediada por la descripción del autor, sino es más directa. Y más directas son también las reflexiones que puede hacer sobre la identidad racial el que ve con respecto al que habla (i.e., 'ella dice que es negra, pero para mi ella es simplemente una mestiza…').

Otro aspecto que merece consideración es lo que una videocámara puede representar para quien es filmado. La videocámara es un medio que produce curiosidad y a veces asusta. Hay gente que se para en frente de ella para ser filmados y gente que huye. De los que quieren ser filmados hay unos que sólo quieren jugar al payaso y otros que quieren decir algo importante. En este caso, lo visual es un recurso muy útil para que un informante – como a veces ocurre - llegue al investigador, subvirtiendo una dinámica típica del estudio etnográfico. Dicho eso, no siempre quien es filmado está completamente relajado, aunque un proceso de documentación etnográfica sistemática con cierto número de informantes durante muchos meses hace que el 'objeto' se acostumbre a la cámara y empiece a reaccionar de forma natural. Ya después de unas semanas de grabación, en este sentido, no notaba más diferencias entre la forma que mis informantes principales (Tia Lúcia, entre otros) hablaban o se relacionaban conmigo, independientemente si yo estaba con o sin la cámara. Eso puede depender también del hecho de que mi material se basó sólo parcialmente en entrevistas e incluyó bastante observación de la vida cotidiana de los entrevistados. Buena parte del material, por ejemplo, fue filmado mientras los entrevistados estaban pintando, danzando, limpiando, comiendo o yendo al trabajo; todos, casos donde no tenían que mirar la cámara. Hay momentos, de todas formas, en que la cámara se vuelve un medio no solo para 'contar', sino también para denunciar y para subrayar ideas políticas. En este caso, el entrevistado puede hacer un uso de la cámara como si fuese televisión y lo que se dice se proponga alcanzar un gran número de personas. Eso pasaba especialmente cuando las entrevistas estaban hechas en la calle y la gente hablaba de su barrio, evidenciando las precarias condiciones de las casas y la pobreza, requiriendo intervención del Estado.

Quiero resaltar que esos momentos filmados de 'denuncia', que también incluyen aspectos de olvido de la memoria negra en Rio de Janeiro y cuentos de discriminación

racial, tuvieron gran impacto cuando mi documental, o partes de él, fueron proyectados. Me di cuenta que la reacción de los presentes al documental fue inmediata y fuerte, fomentando discusiones animadas sobre el tema. Esas reacciones fueron también amistosas y simultáneas, de una forma que un artículo académico no consigue debido a su uso tendencialmente individual. También, el material filmado puede ser disfrutado por audiencias de tipo muy diferentes. Eso depende en parte de la duración limitada del material fílmico (30 minutos aproximadamente) pero más aún por el hecho de que el lenguaje usado no es académico y teórico, sino el de la calle, el del pueblo. En este sentido el documental alcanzó una multitud de personas de nivel intelectual y educacional diferente, teniendo su mayor impacto sobre personas brasileñas y de Rio. Muchas de esas personas no tenían la mínima información sobre Gamboa (y su historia) y muy poca sobre la esclavitud en general; por lo tanto, el documental produjo reflexiones inesperadas sobre la ausencia de memoria histórica de la esclavitud y sobre cómo esta ausencia se puede también interpretar como efecto de racismo institucional. Mi tesis y artículos escritos, en cambio, fueron y serán 'consumidos' por un número limitado de académicos, a menos que el material no sea reformulado de forma más simple para otras audiencias. En este sentido, un documental 'puede' tener un impacto político más inmediato y difuso que artículos académicos.

Establecido este marco sobre la posible importancia de lo 'visual', otras consideraciones deberían ser hechas. Una producción visual, especialmente si es embellecida a través del montaje, es un método interesante de información por varios motivos. Primero, añade colores, visiones y voces que un texto puede solamente transmitir de forma indirecta y plana de una forma vehiculada por el autor. Esas visiones y audiciones también producen sensaciones y emociones, lo que no vale solamente para la audiencia sino también para el mismo investigador cuando explora y usa el material filmado. Filmé en total 40 casetes y tuve que ver ese material muchísimas veces para escogerlo y montarlo. Cada vez que eso ocurría, me sentía invadido por un mar de sensaciones y emociones. Había escenas que me hacían reír debido a la forma que mis informantes hablaban o a sus expresiones faciales, y otras que, por motivos parecidos, me entristecían profundamente o casi me llevaban a llorar. También, con esas imágenes, tenía la sensación de ser nuevamente catapultado en el campo a distancia de dos años, viendo los lugares por donde

andaba, las personas que cruzaba. En muchos casos, estas sensaciones eran completamente nuevas porque había detalles que percibía la segunda o tercera vez que revisaba el material o que habían pasado completamente desapercibidos en el momento que filmé. Resumiendo, el material (original) filmado tiene un valor significativo por ser una representación más fiel de la experiencia de campo y ser disponible para análisis en cualquier momento sin ser potencialmente tan aburrido como el material de un audio-cassette o tan parcial como una transcripción. Por otro lado, no quiero decir que la experiencia audiovisual se configure necesariamente como una representación fiel de la realidad filmada por causa del montaje. El montaje no puede escapar de un proceso de intervención y, dependiendo de quien lo hace, de una manipulación significativa por representar la visión que tiene de las cosas quien filma. Hay entonces una diferencia substancial entre material filmado y material montado. Mi documental etnográfico puede verse en el siguiente link: http://www.socialsciences.manchester.ac.uk/disciplines/socialanthropology/visualanthropology/archive/phdmphil/

Concluiría ese texto diciendo que los medios audiovisuales representan un importante recurso de investigación y comunicación y son potencializados cuando dichos recursos son usados complementariamente con los otros métodos de las ciencias sociales. Estos métodos son importantes no sólo por el resultado finalizado y proyectado, y por el impacto sobre varios tipos de audiencias, sino también por la reflexiones generadas en el proceso a través del cual el cientista social se relaciona con –y reflexiona sobre- su objeto.

Bibliografía

Abreu, Mauricio de Almeida. 1987. *Evolução Urbana do Rio de. Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Jorge Zahar Editor.

Araújo, Joel Zito. 2000. *A Negação do Brasil. O Negro na Telenovela Brasileira*. São Paulo: SENAC.

Bastide, Roger y Florestan Fernandes. 1955. *Relações Raciais entre negros e Brancos em Sao Paulo*. São Paulo: Anhembí.

Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. 1999. "On the cunning of imperialist reason" en *Theory, Culture and Society* 16 (1):41–58.

Campos, Andrelino. 2006. *O Planejamento Urbano e a Invisibildade dos Afrodescendentes. Discriminação étnico-racial, intervenção estatal e segregação sócio-espacial na cidade do Rio de Janeiro*. Tesis Doctoral. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Caulfield, Sueann. 2000. *In Defense of Honor: Morality, Modernity, and Nation in Early Twentieth-Century Brazil*. Durham: Duke University Press.

Conde, Maite. 2007. Early Film and the Reproduction of Rio. In *Visualising the City*, edited by Alan Marcus and Dietrich Neumann. London/New York:Routledge.

Coombes, Annie. 2003. *History after Apartheid: Visual culture and Public Memory in a Democratic South Africa*. Durham: Duke University Press.

Coracy, Vivaldo. 1988. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. 3 ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988,

Freyre, Gilberto. 1954. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Freyre, Gilberto. 1959. *New World in the Tropics: The Culture of Modern Brazil*. New York: Knopf.

Fry, Peter; Yvonne Maggie; Marcos Chor Maio; Simone Monteiro y Ricardo Ventur Santos (ed.) 2007. *Divisões perigosas: políticas raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Goldstein, Donna. 2003. *Laughter Out of Place: Race, Class, Violence and Sexuality in a Rio Shantytown*. Berkeley: University of California Press.

Holston, James. 1989. *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília*. Chicago: University of Chicago Press.

Karasch, Mary. 1987. *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*. Schwarcz ltda: São Paulo.

Needell, Jeffrey. 1995. "Rio de Janeiro and Buenos Aires: Public Space and Public Consciousness in Fin-de-Siècle Latin América". *Comparative Studies in Society and History* 37(3):519-40.

Stam, Robert. 1997. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press.

1. *Compilación Bibliográfica sobre Belice. Bibliographical compilation on Belize. Compilation bibliographique sur le Belize.*
   Elisabeth Cunin & Odile Hoffmann. Septiembre 2008

2. *La representación de Cartagena de Indias en el discurso turístico.*
   Freddy Ávila. Octubre 2008

3. *Antología de textos: africanos y afrodescendientes en México.*
   María Elisa Velázquez y Ethel Correa. Noviembre 2008 (nueva edición en 2010)

4. *Los comerciantes y los otros. Costa Chica y Costa de Sotavento, 1650-1820.*
   Rudolf Widmer Sennauhser. Junio 2009

5. *Symposium International Congress of Americanists.*
   Elisabeth Cunin & Odile Hoffmann. Julio 2009

6. *Aproximaciones teóricas y metodológicas a los estudios del racismo.*
   Clara Inés Fonseca Mendoza. Julio 2009

7. *Tourisme et Garifunas à Livingston, Guatemala. Economie et culture en contexte touristique.*
   Olivier Cuisset. Agosto 2009

8. *Estudiar el racismo. Textos y herramientas.*
   Odile Hoffmann y Oscar Quintero. Abril 2010.

9. *Reflections on Ethnicity and Nation in Belize.*
   Assad Shoman. May 2010

10. *Poblaciones negras en América Central. Compilación bibliográfica y selección de textos.*
    Carlos Agudelo & Nahayeilli Juárez Huet. Marzo 2011

11. *"Reimaginando" la nación en Honduras: de la "Nación homogénea" a la "Nación pluriétnica". Los Negros Garífunas de Cristales.*
    Jorge Alberto Amaya Banegas. Abril 2011

12. *Antología de textos sobre afrodescendientes en la península de Yucatán.*
    Elisabeth Cunin & Nahayeilli Juárez Huet. Agosto 2011

13. *Apariencias raciales, visibilidad e invisibilidad de las poblaciones afrodescendientes: confrontación de los enfoques y diversidad de los contextos dentro del ámbito visual.*
    Nahayeilli Juárez Huet & Christian Rinaudo. Agosto 2011

AFRODESC. http://www.ird.fr/afrodesc