

**SOUTH AMERICAN WAY:
CONSTRUCCIONES DE GÉNERO Y RAZA EN LOS ESTEREOTIPOS
PLASMADOS POR HOLLYWOOD (1930-1955)***

Sol Glik

Universidad Autónoma de Madrid

Come on and drink a toast,
And get closet o your neighbors;
Let's got to that Panamerican Jubilee,
You're gonna see the way those Latins
like to jitter

«Panamerican Jubilee», en *Springtime in the Rockies*

Carmen Miranda, 1942

A lo largo de todo el siglo XX –y muy particularmente desde la década del 40- nos hemos habituado a las imágenes de mujeres brasileñas sensuales y voluptuosas, argentinos viriles y nostálgicos, mexicanos rebeldes y feroces. Sin embargo, estas representaciones -plasmadas con insistencia por el cine- no forman un conjunto homogéneo, ya que otras figuras evidencian las fracturas de ese modelo aparentemente uniforme. Por su parte, el cine latinoamericano –particularmente el argentino- ha producido muestras de una fuerte resistencia a los modelos propuestos por Hollywood.

A lo largo del siglo XX, veremos emerger múltiples y discontinuas formas de representación de latinos y latinas. Se mantendrá, sin embargo, una tendencia caricatural (aún cuando se trate de héroes románticos como “El Zorro”). Lo que sí parecen eternizarse, con todos sus matices, son el coraje, el valor y la superioridad norteamericanas, incorporados por personajes imbuidos, además, de un romanticismo más suave, racional y “civilizado”.

Para comprender estas continuidades y discontinuidades, es necesario conocer el contexto de la producción de esas imágenes. En este trabajo propongo un examen de las circunstancias históricas que propiciaron la realización de un voluminoso conjunto de películas dedicadas por la industria de Hollywood a temas latinoamericanos, durante la Segunda Guerra Mundial. Bajo una perspectiva feminista, apuntar tales contradicciones contribuye a desmontar la supuesta estabilidad de esas imágenes.

Panamericanismo y Buena Vecindad

En una carta interceptada en junio de 1941 por la policía especial del presidente brasileño Getulio Vargas, el agente secreto norteamericano “Jack” asegura que «éste sería el momento perfecto» para que los Estados Unidos «penetrasen con su cultura en la sociedad brasileña», acostumbrada a una circulación de literatura y revistas francesas que ahora se veía perjudicada por la guerra. El agente afirma que los brasileiros «son grandes frequentadores de cine». Por otro lado «admiran la fuerza, el orden y la organización», y por esto la propaganda alemana habría tenido una mejor aceptación entre este público que la inglesa, la cual traía desde el frente europeo imágenes de sus

* La tesis doctoral en curso cuenta con la ayuda financiera del Programa Propio FPU de la Universidad Autónoma de Madrid.

soldados desaliñados, sucios y sin afeitar¹. El autor de la carta no especifica entre qué tipo de público brasileño recogió esas impresiones, pero lo que se puede inferir es el interés del gobierno norteamericano por los aspectos culturales de la sociedad brasilera, y su utilidad para el éxito en el alcance de objetivos políticos. La intensa actividad de “Jack” en Río de Janeiro, así como la de otros colegas suyos, tenía por objetivo alimentar un sistema de información sobre el cotidiano de brasileiros y brasileiras. Más aún, sobre los modos de ver, pensar y sentir la realidad que les tocaba vivir en aquellos complicados años de la guerra europea.

Las preocupaciones del gobierno norteamericano se basaban en una posible influencia ideológica del nazi-fascismo europeo, y se extendían sobre todos los países que habían recibido una numerosa inmigración italiana y germánica entre los siglos XIX y XX, particularmente los del Cono Sur y, muy especialmente, Argentina y Brasil. Estos dos, por su extensión territorial, su población, su posición continental, su potencial económico y su influencia hemisférica eran claramente estratégicos para los planes del presidente Franklin Delano Roosevelt, quien había impulsado un importante cambio en los modos de relacionarse con América Latina, a través de su política de buena vecindad, la “Good Neighbor Policy”. Con ésta, implantada desde que había asumido el gobierno de los Estados Unidos en 1933, Franklin Delano abandonaba el implacable “Gran Garrote” (“Big Stick”), con el que su tío Theodore Roosevelt se había relacionado durante casi una década con sus vecinos continentales. Apoyado en la plataforma discursiva que le proporcionaba el Panamericanismo idealizado por Simón Bolívar en 1824, iluminado por la Doctrina Monroe y los principios fundadores del Destino Manifiesto, este nuevo Roosevelt inauguraba una importante etapa en las relaciones intercontinentales, en la que las habituales pretensiones hegemónicas de su

¹ Carta del agente “Jack” a J. Kayston. Rio de Janeiro, 01/06/1941 Archivo: CPDOC/Serie Confidencial.

país se chocarían, principalmente, con la resistencia argentina. La adopción de esta nueva política estadounidense aliaría la práctica diplomática con el poder militar y, por primera vez, con una estrategia de “penetración” cultural en los países que componen el espectro de intereses. Esta novedosa práctica de “guerra” contará con un arsenal de artefactos culturales, cuya instrumentalización será directamente coordinada por el Departamento de Estado norteamericano. La implantación de esta nueva política “de buena vecindad” significará, a partir de entonces, una significativa intromisión en la esfera privada, que causará un poderoso y duradero impacto en la vida de las personas. El Departamento de Estado norteamericano, a través de la creación, en agosto de 1940, de la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA)*, producirá, controlará y apoyará, directa o indirectamente, aquellas iniciativas que en los ámbitos del cine, de la prensa, la radio y la literatura popular² circulen por el continente portando los valores del *American Way of Life*. Los valores relativos al modo de vida americano, la retórica sobre la “libertad” y la insistencia en la configuración negativa del enemigo serían los tópicos recurrentes de este novedoso proselitismo cultural. Se trataba de imponer valores novedosos y atractivos para el público latinoamericano, capaces de contrarrestar el efecto de las imágenes triunfalistas que llegaban a través de la cinematografía alemana. Las pantallas del cine, las caricaturas y las páginas de publicidad, fueron algunos de los frentes donde se libraron estas luchas de representación, para las cuales las armas culturales resultaban tan importantes cuanto los tanques que atravesaban la Europa en guerra.

Numerosos documentos evidencian la participación de los gobiernos de Estados Unidos y Alemania en la producción de películas de entretenimiento, transformadas en

1941.06.01. Microfilm: rolo 19 -579 a 581.

² Entendiendo “literatura popular” según la concepción de Rocher Chartier, para quien el género se define por la extensión y alcance de la lectura, y no por padrones de “calidad”.

instrumento de propaganda³. Su proyección en los países latinoamericanos fue objeto de una intensa disputa, canalizada por medio de fuertes presiones diplomáticas⁴.

Pero el caso de la producción norteamericana presentaba varias singularidades. Se trataba de una operación en doble dirección: por un lado, era necesario conquistar al público latinoamericano, demostrarle que el modo de vida estadounidense era *mejor* que el ofrecido por el nazi-fascismo europeo. Por el otro, había que convencer a los propios ciudadanos norteamericanos sobre las conveniencias de aliarse a las vecinas repúblicas, que en muchos casos eran gobernadas por dictaduras aparentemente inconciliables con la democracia americana. Fueron justamente esas contradicciones las que propiciaron la invención de una Latinoamérica de ensueños, edénica, sensual, voluptuosa y abundante.

Al mismo tiempo que los brasileños eran cubiertos de imágenes sobre el modo de vida norteamericano, en Estados Unidos se producían documentales que mostraban el Brasil del -hasta entonces- dictador Getúlio Vargas. Con fondo musical del clásico y emblemático *Acuarela do Brasil*, las imágenes nos muestran el mapa del país sudamericano, al que se superponen las respectivas siluetas de Estados Unidos y de Europa, mientras una voz en off explica que su tamaño y población son comparables entre sí. Las multitudes ilustran las escenas, que ahora se muestran en la ciudad de Sao Paulo, “la mayor de Sudamérica”. Más referencias a su tamaño y grandeza insisten en su importancia en el sur del continente. Las últimas imágenes muestran la gigantesca red de distribución del periódico *La Gazeta*, “por tren y por avión”.⁵

³ Estos documentos se encuentran en los *National Archives and Records Administration* (College Park, Maryland, USA); el *Archivo Histórico de la Cancillería Argentina*, el *Archivo General de la Nación Argentina* (Buenos Aires) y el *Centro de Pesquisa Documental de História Contemporânea* (Río de Janeiro)

⁴ Ver: GLIK, S.: «No escurinho do cinema: o Cone Sul entre a Alemanha nazista e a pressão aliada (1940-1945)», *Anais do IX Encontro da ANPHLAC*. Goiânia, Brasil, 2010. Disponible en: <http://www.anphlac.org/html/anais_artigos.php?a=9>

⁵ *A entrada do Brasil na Guerra*. Estados Unidos, 1943. VEJA Vídeos. Disponible en:

Hollywood y América Latina

A medida que los gobiernos de Estados Unidos y Brasil iban aproximándose, aumentaba la producción destinada a mejorar la imagen del país de Getulio Vargas. Los directores John Ford y Orson Wells fueron encargados de la misión especial de filmar documentales positivos sobre Brasil. Éste último, bajo contrato de la RKO, viajó a Río de Janeiro en febrero de 1942 para rodar un documental con fines publicitarios, por encargo del Departamento de Estado norteamericano. Su misión era mostrar el carnaval de Río, con destaque para los turistas extasiados por el espectáculo, el despliegue de colores, la maravilla de las playas, la fuerza del *samba*, la «sensualidad de sus mujeres»⁶. Wells habría ido un poco más lejos, buscando en las *favelas* – chabolas brasileñas- el origen de ese ritmo, dedicando muchos metros de filme a escenas de miseria que escandalizaron tanto a los contratantes como al gobierno brasileño, ante quienes se había enviado a Wells como «embajador de buena voluntad»⁷. La RKO despidió rápidamente a Wells y montó una campaña de desprestigio contra el director, bajo la acusación de ser irresponsable y anárquico en su trabajo. Además, publicó un anuncio en los periódicos de Río de Janeiro, donde anunciaba que había dejado de hacerse cargo de los gastos del filme. Wells no consiguió terminar su película, que acusaba de “maldita”. En 1985 se descubrieron 309 cajas de negativos en los estudios de la *Paramount Picture*, y con ellos se hizo una re-edición de la película, que sería estrenada en España, en 1994⁸. Encontramos un interesante comentario, del agente de

< http://veja.abril.com.br/especiais_online/segunda_guerra/html_edicoes.shtml >. Acceso en: 06/01/2007.

⁶ Dossier «Carnival». National Archives and Records Administration – NARA: RG 229/Box 135

⁷ Contratos entre Nelson Rockefeller y Orson Wells. Washington, 14/05/1943. National Archives and Records Administration – NARA: B-RA-1515/ RG 229/Box 255.

⁸ «Llega la película ‘maldita’ de Orson Welles». *El Mundo*, 29/10/1994. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/10/29/cine/11173.html>>. Acceso en: 14/11

cine Richard Wilson: «Sólo tenían que hacer un documental turístico para quedar bien. Pero se les ocurrió enviar a Orson»⁹.

La *Oficina* Interamericana también patrocinaba giras de estrellas entre Hollywood y América Latina. Entre otros, visitaron Río de Janeiro Tyrone Power y Bing Crosby. Entre los brasileños invitados por el Departamento de Estado norteamericano se cuentan Carmen Miranda y Ary Barroso, éste último encargado de escribir guiones cinematográficos y componer músicas para las películas sobre Brasil. En 1941, se realizó en Río de Janeiro la 3ª Convención Sudamericana de Ventas, patrocinada por la RKO, en la que participó Walt Disney¹⁰. Por encargo de la Oficina Interamericana, Walt Disney realizó una gira por Latinoamérica, buscando ideas para la creación de personajes portadores de los ideales panamericanistas¹¹. Visitó en 1941 Río de Janeiro, donde se lo ve fotografiado en medio a ruedas de samba. Poco después, surgiría el popular papagayo *Pepe Carioca* (*Zé Carioca*), que fue presentado al mundo como amigo del pato *Donald* en la película *Saludos, Amigos*; ayudando así a construir el perfil del brasileño simpático y cordial¹². *Saludos...* fue estrenada en Brasil bajo el título de *Aló, amigos*, en agosto de 1942. El estreno mundial se produjo en Buenos Aires, en octubre de 1942, pero los estadounidenses sólo la verían en febrero de 1943.

Pepe Carioca reúne las características del “malandro” que el público aprenderá a distinguir como propias del brasileño cordial, pacífico, irresponsable e indolente, y que corresponden a una imagen cristalizada por insistentes representaciones. Cuando el papagayo se presenta al Pato Donald –de paseo por Río de Janeiro- le obsequia su tarjeta de visita. Elegante y conversador, elocuente y desembarazado, desborda picardía

9 Disponible en: <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/FMPena/OrsonWelles.htm>>. La página cita como fuente un artículo de la *Sight and Sound*, (Londres, otoño europeo de 1970). Acceso en 14/11/2007.

10 MOURA, G.: *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*, São Paulo, Brasiliense, 1984

11 SAUNDERS, F. S.: *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, pp. 401-403.

y desenfadado. Parece no tener otra ocupación sino la de pasear por Copacabana, flirteando con lindas (exuberantes) mujeres. En contraste, Donald –que no es sino un *marin* norteamericano – ofrece una imagen torpe e inocente. No sabe cómo moverse en el bello e inhóspito paisaje, depende nítidamente de su nuevo amigo carioca. Hedonismo y lujuria se combinan en un tiempo elástico, sin prisas. Los personajes locales no parecen sujetarse a obligaciones ni pesares, deslizan por paisajes paradisíacos con una naturalidad que escapa a la lógica capitalista en la cual, sin embargo, habitan. Donald, desubicado, se deja conducir por un desconocido que controla toda la acción. El deslumbrado marinero norteamericano enloquece con las mujeres locales – exageradamente exuberantes-, integradas al paisaje. En una escena de otra película, cuya acción transcurre en Salvador de Bahía, Donald persigue a la irresistible Aurora Miranda, quien aparece vestida como su hermana Carmen. La actriz representa a una vendedora de dulces que anuncia sus productos por las calles cantando y balanceando constantemente las caderas. Donald no puede más. Pierde totalmente el control y necesita del auxilio paternal del experto papagayo, quien además se revela como un seductor irresistible, pero dueño de un calculado autocontrol. Al ritmo de la música, los edificios de la ciudad danzan y se balancean en un ambiente de sensualidad incontenible¹³.

En estas escenas conviven imágenes que resaltan elementos positivos, como la belleza y la alegría, pero que al mismo tiempo sugieren peligros y excesos, pereza e indolencia. ¿Se habría fascinado Walt Disney con este universo desconocido y hospitalario? Aún preservando y realimentando estereotipos raciales y culturales, el

12 Sobre la imagen del *brasieño cordial*, ver: BUARQUE de HOLLANDA, S.: *Raízes do Brasil*, São Paulo, Cia. das Letras, 1995.

13 *Los Tres Caballeros*, Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1944. Distribuida por RKO Radio Pictures

mundo de Disney no es un mundo cerrado, está poblado por imágenes contradictorias. En estas películas producidas por encargo de la OCIAA –y, consecuentemente, por el Departamento de Estado norteamericano- los personajes de Disney, comúnmente híbridos y asexuados, revelan un inusitado erotismo.

Pepe Carioca no fue la única creación de los estudios Walt Disney. En la película *Los tres caballeros* (1944), aparece otro personaje que compartirá sus aventuras con el papagayo brasileño y el pato estadounidense. Se trata del mexicano *Pancho Pistolas*, un gallo de riñas que calzaba revólver y sombrero, pero que no era feroz como los bandoleros mexicanos que hasta entonces poblaban las escenas de Hollywood, sino más bien torpe e infantil. Walt Disney había creado un personaje también para Chile, el avioncito Pedro, «que se empinaba con gran esfuerzo por los Andes»¹⁴. El nombre del avioncito sería un homenaje al recién fallecido *Pedro Aguirre Cerda*, que presidió Chile desde 1938 hasta su fallecimiento. Cerda era militante del Partido Radical chileno y tenía una conocida vinculación a la masonería. Un episodio significativo en su trayectoria, y que tal vez pueda ser asociado al homenaje norteamericano, fue la recepción de los republicanos exiliados del franquismo al final de la Guerra Civil Española, que desembarcaron del “Winnipeg” en el puerto de Valparaíso -Chile- en 1939. Cerda fue personalmente a recibirlos, en compañía de Pablo Neruda¹⁵. Pero el avioncito no agradó demasiado, y el dibujante chileno Pepo creó entonces a *Condorito*, una alusión al cóndor que figura en el escudo del país, y que calza *ojotas*, una sandalia comúnmente usada por los indios e indias americanos. Según su creador, Condorito se diferenciaba de los personajes de Walt Disney, que habitaban un mundo irreal, porque éste vivía entre humanos: «Walt Disney inventó un Pepe

14 ULIBARRI, L.: «Caricaturas de ayer y hoy», en *Nosotros, los Chilenos*; Santiago de Chile, Editorial Quimantu, 1972.

Carioca para Brasil y un Pancho Pistolas para México, y dejó a Chile con un avión, pobre y muy poco humano». Para Luisa Ulibarri, uno de los principales méritos de este personaje fue el de «dejar un símbolo que reivindicó a la historieta chilena, en un momento en que se venía encima el aluvión historietas estadounidenses»¹⁶.

Argentina fue contemplada de una manera diferente por esta cruzada panamericanista del comic estadounidense. Disney no creó un personaje específicamente argentino, pero sí trasladó al vaquero norteamericano Goofy a la llanura pampeana, donde se divierte bailando con su caballo antes de retornar a su país. Como afirma Jean Franco, Argentina se ofrece, así, como una cultura fronteriza y una tierra de fantasía, a la que podemos conocer, y luego abandonar¹⁷. Llama particularmente la atención que en esta escena del baile -contrariando el reiterado estereotipo masculino “de los Pampas” que suele atribuirse a los argentinos- se produzca un apasionado beso entre el gaucho argentino -interpretado por Goofy- y su corcel. Lo curioso es que esta escena se repetirá entre personajes de carne y hueso –caballo incluido- en la película *Serenata Argentina*¹⁸

Carmen Miranda: “The Brazilian Bombshell”

Es en este contexto que triunfa en los Estados Unidos Carmen Miranda, *la pequeña notable* que, con sus ropas coloridas y sus sombreros cargados de frutas tropicales, representa para el mundo una imagen de alegría, encanto y picardía¹⁹.

15 CORREA, S., FIGUEROA, C., ROLLE, C. R., VUCUÑA, M. y JOCELYN-HOLT, A.: *El siglo XX Chileno*, Santiago, Sudamericana, 2001.

16 ULIBARRI, L.: «Caricaturas de ayer y hoy», en *Nosotros, los Chilenos*, Santiago de Chile, Editorial Quimantu, 1972.

17 FRANCO, J.: «Matándonos dulcemente: la guerra fría y la cultura», en *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Debate, 2003, p. 41.

¹⁸ *Serenata Argentina*. Dirigida por Irving Cummings. Estados Unidos, 20th Century Fox, 1940.

¹⁹ Películas interpretadas por Carmen Miranda, producidas por la 20th Century Fox: *Serenata Argentina* (1940); *Down Argentine Way* (1940); *That night in Rio* (1941); *Week-end in Havana* (1941); *Springtime*

Mucho se ha escrito sobre la legendaria figura de la actriz, bailarina y cantante luso-brasileña. Carmen dejó Brasil en 1939, invitada por el gobierno norteamericano a través de la OCIAA. Llamada frecuentemente “la reina blanca del samba”, Carmen Miranda fabricó un nuevo modelo de “brasilidad” que habría de imponerse como la identificación de la “mujer brasileña” y, por extensión, latinoamericana.

Según Ana Mendonça, Carmen Miranda se presentaba como la síntesis de un primoroso equilibrio que pretendía borrar la herencia negra, invariablemente vista como negativa. Así, «fue decretada la armonía pretendida por Silvio Romero, en la que blanco, negro e indio realizan nuestra síntesis racial»²⁰.

Aunque sea difícil encontrar a una mujer procedente de cualquier país sudamericano (o asiático, o africano, o europeo) vestida como Carmen Miranda, su imagen cristalizó un estereotipo frecuentemente asociado a los trópicos. Su particular indumentaria unifica elementos aparentemente irreconciliables: faldas largas, altas plataformas, plumas enormes y espectaculares sombreros o turbantes, cargados de frutas. Muchas frutas. En una película producida por Hollywood en 1943, aparece un organillero con un chimpancé al hombro, sucedido por una gran cantidad de bailarinas disfrazadas de bananos. A continuación, Carmen Miranda irrumpe en la escena, bajando de un barco cargado de frutas²¹. ¿Por qué tantas frutas? Nuevamente, será necesario contextualizar el problema.

La doble ofensiva cultural de la OCIAA operaba, como he mencionado, en dos direcciones. Por un lado, se trataba de transmitirle al público latinoamericano una visión

in the Rockies (1942); *The Gang's all here* (1943); *Four jills in a jeep* (1944); *Greenwich Village* (1944); *Something for the boys* (1944); *Doll face* (1945).

²⁰ MENDONÇA, A. R.: *Carmen Miranda foi a Hollywood*, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Record, 1999, pp. 60-62.

²¹ «The Lady In The Tutti-Frutti Hat», escena de la película *The Gang's All Here*. Estados Unidos, 20th Century Fox, 1943. Trecho disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=flfB4PGBHhE>>. Acceso en: 21/06/2010.

positiva de los Estados Unidos. Por el otro, se concentraban grandes esfuerzos en convencer al público estadounidense para que aceptase el acercamiento estratégico a los países sudamericanos -muchos de ellos gobernados por dictaduras- ya que la política de buena vecindad tenía como principal objetivo la mutua defensa y el abastecimiento de materias primas para los Estados Unidos. En tiempo de guerra, la riqueza de alimentos que se encontraba en los países vecinos constituía un interesante atractivo. Grandes compañías fruteras estadounidense estaban ya instaladas en países centroamericanos, y habían instalado alrededor de sus plantaciones una inédita Infra-estructura de vías de transporte y comunicación. Otros, como Brasil, contaban con la abundancia de una gran variedad de frutos, entre ellos, la banana²².

Para algunos autores, Carmen no es propiamente brasileña, argentina, cubana o mexicana, sino un símbolo de toda América Latina; representado a través de una imagen caricatural e indivisible, conformada por un modelo de indumentaria, baile y música. La historiadora brasileña Tania García afirma que el ideario panamericanista divulgado por Hollywood pretendía la subordinación de una América Latina *inferior* a una *superior* nación del Norte²³. No obstante, algunos matices deben ser ponderados en esta apreciación sobre una imagen indivisible de América Latina, por lo menos en el caso de Argentina, a veces asociada a una estética telúrica, y otras veces vinculada, de una manera simplificadora, al tango²⁴. Diferentes serán las representaciones de los

²² Ver: GLIK, S.: «Yes, tenemos bananas», en *Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica*, Santiago de Compostela, USC, 2010.

²³ GARCÍA, T.: «Carmen Miranda: “Imagem e símbolo da América Latina construído por Hollywood”», en: *Idéias, representações e mitos norte-americanos*, V Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores de História Latino-Americana e Caribenha – ANPHLAC, Belo Horizonte, 2002.

²⁴ El primer registro de inclusión de un tango en el cine norteamericano fue la película *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*, con Rodolfo Valentino (UA, 1921). Le siguieron, en el período que nos ocupa: *The Gaucho* (UA, 1928); *Flying Down to Rio* (RKO, 1933); *Wonder Bar* (WB, 1934); *Bolero* (Paramount, 1934); *Rumba* (Paramount, 1935); *Under the Pampas Moon* (Fox, 1935); *Hi, Gaucho!* (RKO, 1935); *Cisco Kid and The Lady* (Fox, 1939); *Down Argentina Way* (Fox, 1940; ésta con Carmen Miranda); *Argentina Nights* (Universal, 1940), y *They Meet in Argentina* (RKO, 1941), *Anchor's Aweigh* (MGM, 1945) y *Gilda* (UA, 1946). Participaron en estas producciones Ginger Rogers, Fred Astaire, Frank Sinatra, Rita Hayworth, Gene Kelly, entre muchos estelares.

mexicanos, o de los brasileños. Lo que muchas de estas formas guardan en común es la construcción de estereotipos caricaturizados como primitivos, infantiles e impulsivos, en oposición al modelo racional y civilizado de los estadounidenses. Pero estas representaciones ya estaban presentes en otros personajes antes de incorporar el imaginario sobre Latinoamérica. La investigadora brasileña Ana Rita Mendonça nos recuerda que la supuesta ferocidad de los hispanos ya venía apareciendo en las páginas de la prensa norte-americana durante la guerra con España (1896-1898), en periódicos como el New York Jornal o el New York World²⁵. Otras caracterizaciones, como la infantilidad y la indolencia, ya estaban presentes en las representaciones sobre los indios norteamericanos.

Sin embargo, algunas características violentas atribuidas a esos estereotipos fueron retiradas de la producción cinematográfica norteamericana a partir de la gestión de Franklin D. Roosevelt, ya que la idea del panamericanismo era, ante todo, “integradora” de las diferencias²⁶. Frederick Pike introduce la idea de una virtual conexión entre la tradición de la *contracultura* norteamericana verificada a partir de fines del siglo XIX, y la noción integradora del panamericanismo. En la opinión del autor, la naturaleza -hábitat de estos personajes latinoamericanos- podría ser vista como el lugar de redención que los partidarios de la contracultura valorizaron como remedio a los males ocasionados por la civilización, ajustándose así al ideario panamericanista de culturas complementares y respeto por las diferencias²⁷.

Estas representaciones contradictorias aparecen muchas veces enfrentadas en una misma película. Las imágenes de Carmen Miranda como el estereotipo de una

²⁵ MENDONÇA, A. R.: *Carmen Miranda foi a Hollywood*, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Record, 1999.

²⁶ MOURA, G.: *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p.36.

²⁷ PIKE, F. B.: *The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of civilization and Nature*, Austin, The University of Texas Press, 1992.

supuesta sensualidad “tropical” conviven con escenas en las que la actriz se muestra dominadora, segura y equilibrada. Es verdad que las actrices norteamericanas parecen andar entre nubes de seda, hablando delicadamente y luciendo una dócil “femineidad” que contrasta con los portazos y escándalos que protagoniza la actriz brasileña. Sin embargo, *ella* es el carácter dominante en todas sus películas, seduciendo y controlando a todos los demás personajes.

Carmen Miranda protagonizó un total de 14 películas en Hollywood entre 1940 y 1953. Como cantante, vendió más de 10 millones de copias a lo largo del mundo. Fue la artista mejor pagada durante los años cuarenta, y en 1945 fue la mujer mejor pagada de Estados Unidos -200.000 dólares en ese año- según el Internal Revenue Service (IRS). Lo que aquí me interesa, es que toda la producción de Carmen Miranda fue el resultado de un contrato firmado con el Departamento de Estado norteamericano, a través de la empresa cinematográfica RKO. No se trata de una conspiración, sino de una confluencia de intereses políticos, culturales y comerciales.

Queriendo obtener el consentimiento del público estadounidense para que avalase la alianza con los gobiernos latinoamericanos, el Departamento de Estado norteamericano coordinó una ofensiva cultural sin precedentes, cuyas consecuencias desbordaron la esfera política e impactaron profundamente la vida privada. El personaje compuesto por Carmen Miranda ha sido recreado por Jerry Lewis en *Scared Stiff* (1953), por Lucille Ball (*I Love Lucy*, 1951) y hasta por los personajes de diseño animado Tom y Jerry (1943). Más recientemente, fue recordada por Woody Allen en *Radio Days* (1987). Pero las imágenes, como las palabras, tienen historia. La figura de Carmen fue abandonando la representación de una supuesta “mujer latinoamericana”, para transformarse en una caricatura híbrida, que ha inspirado con frecuencia las performances de travestis e *drags queens*.

Consideraciones finales

La producción cinematográfica de Hollywood en la década de 1940 ha sido examinada con interés por historiadores e historiadoras bajo diversos focos, con una coincidencia casi generalizada en que la producción de los estereotipos plasmados por el cine había cristalizado imágenes de una supuesta “inferioridad” latinoamericana. Sin embargo, tales representaciones se prestan a una lectura plural, ya que las imágenes, fuera del contexto histórico en que fueron producidas, son solamente imágenes.

Aún cuando resulte evidente que el cine norteamericano contribuyó para la formación de una serie de representaciones colectivas sobre latinoamericanos y latinoamericanas, tales representaciones no constituyen un conjunto homogéneo. Al contrario –y como lo ha expresado Roger Chartier – las representaciones son casi siempre contradictorias y enfrentadas²⁸.

Existen además otros elementos que deben considerarse cuando se examinan las producciones culturales norteamericanas durante la Segunda Guerra. Las propias circunstancias -materiales y políticas- que propiciaron su elaboración, señalaban un camino de doble mano. En lugar de la corriente definición de “penetración cultural”, lo que estas imágenes sugieren es una mutua seducción.

Este análisis puede enriquecerse bajo la perspectiva teórica de la Nueva Historia Cultural. Algunos autores han analizado la atracción entre elementos similares de dos sociedades diferentes, ese peculiar magnetismo cultural, «de la misma forma que existe una influencia recíproca o circular entre las tradiciones populares y las de la elite»²⁹.

²⁸ CHARTIER, R.: *El mundo como representación. Historia cultural: Entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

²⁹ BURKE, P.: *Formas de Historia Cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p.203.

Ambas culturas experimentan cambios a consecuencia de sus contactos, no sólo la receptora³⁰.

La circulación de la cultura norteamericana propició una diversidad de reacciones entre sus vecinos. Muchas veces, una elocuente resistencia -como parece indicar el caso de Argentina-, otras, diversas formas de apropiación y *resignificación* de unos contenidos pretendidamente hegemónicos. Pero, a la vez, alimentó el imaginario estadounidense sobre América Latina con una renovada visión cargada de nociones positivas.

Parece necesario aclarar, sin embargo, que la idea que aquí defiendo sobre la circulación y reelaboración de los dispositivos culturales no implica desestimar las condiciones desiguales en las que tales procesos operan, aun más si se trata de analizar las relaciones entre Estados Unidos y sus “socios” latinoamericanos. Como afirma Edward Said, sería políticamente irresponsable subestimar sus profundos efectos, ya que «nunca ha existido un consenso al que fuera tan difícil oponerse, ni ante el que fuera tan fácil y lógico capitular, inconscientemente»³¹.

Por último, hay que considerar que la producción cinematográfica norteamericana de los años 1940 fue el resultado de una confluencia de intereses comerciales, políticos y culturales que acabaron por incidir en cuestiones de género, justamente porque éstas son siempre atravesadas por relaciones de poder. Como ha sugerido la historiadora norteamericana Joan Scott, es necesario examinar los procesos históricos de tal forma amalgamados, como si éstos «jamás pudiesen verse separados»³².

³⁰ ORTIZ, R.: *Mundialización y Cultura*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004.

³¹ *Culture and Imperialism*, citado en GIRAUX, H. A.: *Placeres inquietantes. Aprendiendo la cultura popular*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 52.

³² SCOTT, J. W.: «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *The American Historical Review*, 91 (1986).