

## Celuloide Lavado: Erosión étnica en el cine de Hollywood

Fecha de recepción: julio 2019  
Fecha de aceptación: septiembre 2019  
Versión final: noviembre 2019

Luz Collioud (\*)

**Resumen:** Este proyecto analiza la relación del cine de Hollywood con la diversidad étnica, y cómo esto se refleja en el espectador postmoderno. Inicialmente se retrata la estrecha relación del cine con el proceso de erosión étnica, analizándola desde un foco económico, además de sus conexiones con el racismo. Se hace también un cálculo del impacto que el fenómeno tiene en el espectador y la necesidad de la representación cultural en la gran pantalla. Por último, el proyecto se referirá a un nuevo espectador que ya no se pliega al proceso y busca maneras de rebelarse ante este.

**Palabras clave:** Cine – identidad - segregación - representación cultural - diversidad

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 188]

### Celuloide Lavado: Erosión étnica en el cine de Hollywood

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

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

### Desarrollo

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

Aunque los orígenes de este término serían desconocidos incluso para el más aplicado de los estudiosos, este viene de mano de otro nombre implementado en períodos más contemporáneos, el *racebending*. Ambos alu-

den a una práctica que se podría decir poco saludable dentro del punto de vista cultural y, de no instaurarse como uno de los pilares más tradicionales de la realización audiovisual, hasta podría verse ridícula: “El término *racebending* se refiere a situaciones en donde un creador de medios (estudio de cine, productor, etc.) ha cambiado la raza o etnicidad de un personaje.” (Arthur, Bugayong, et al, s/f, s/p).

El *whitewashing* lleva consigo una carga muy pesada en lo que se refiere a la construcción de la identidad colectiva, ya que las imágenes parecerían tener una carga mayor a la de cualquier libro de historia, como señalan Shohat y Stam (2014),

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

Así, este proceso podría decirse que está mucho más relacionado a una carga visual que educativa, a pesar de la aparición recurrente de historia europea y norteamericana en los libros de texto de grandes comunidades así como la latinoamericana. A través de este proceso, se crea un significado particular que puede o no relacionarse con el racismo, así como señala la profesora y antropóloga Mica Pollock (2009):

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

Si hubiese que reiterar su definición, o mismo simplificarla sin incluir sujetos, se podría decir que el *whitewashing* o *racebending* tiene como propósito directo cambiar la apariencia de un personaje en favor a un intérprete caucásico, con motivos varios que se irán repre-

sentando a través de ejemplos históricos, desde pinturas hasta uno de los hogares favoritos del proceso: el cine. La erosión de razas que conlleva el término *whitewashing* se aplica en diversos espacios del panorama cinematográfico, y no solo desde el punto de vista del casting, ya que también se puede aplicar desde su guion o mismo desde aspectos meramente técnicos como el idioma en el que hablan los personajes, encontrándonos como espectadores en más de una ocasión viendo el ascenso de una figura política latinoamericana completamente en idioma inglés, como pasó con *Evita*, la adaptación de Alan Parker de 1996.

El *whitewashing* cinematográfico podría decirse que viene de mano de una ineptitud al momento de crear una diversidad cultural en la gran pantalla, plasmando en la gran pantalla un ideal de héroe caucásico al que a veces se tiene que caracterizar de forma ridícula para llegar a una apariencia similar a la étnica (que fácilmente se hubiese solucionado de contratar a alguien realmente perteneciente a esta), encasillando a talentos étnicos en roles secundarios o agudizados estereotipos alejados del rol de héroe, robándole a estos la chance de poder liderar un gran proyecto cinematográfico.

Se podría crear un caso hipotético: si un actor caucásico toma los roles de mayor importancia no importa la etnia de los personajes, ¿qué otra opción tiene un actor perteneciente a una raza diferente a la caucásica?

Es imprescindible reiterar que no importa el género ni la trama a la que pertenezca un personaje pasado por el espectro del *whitewashing*, su impacto es el mismo, la remoción de una oportunidad para un talento étnico de protagonizar una película de Hollywood o, al menos, no verse relegado a una figura estereotípica.

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

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

Un estudio de 2011 publicado por el profesor de la Universidad de Indiana Andrew J. Weaver en *Journal of Communications* encontró una característica particular entre el público que llegaría a ser el target base de los estudios cinematográficos, a través de un experimento en el que el Weaver expuso a dos grupos variados de espectadores a algunas películas y les pidió su opinión de los elencos:

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

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

Dentro de este proceso de pre-producción se pone en consideración también el presupuesto. Así como previamente se analizó el bajo costo económico de las coloquialmente llamadas *black movies*, no sería sorpresa encontrarnos con que los mayores casos de *whitewashing* empiezan a aparecer en films de gran presupuesto, mejor conocidos como *blockbusters*.

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

Pero, ¿es el *whitewashing* racismo? El sociólogo Benjamin Bowser (1995) propone una definición más posmoderna del término racismo: “Cuando se aplica a individuos, el término debería estar limitado a aquellos que activamente apoyan la supremacía de los blancos o diseminan (...) odio de cualquier grupo racial.” (p. 130). De basarse en esta definición, el proceso de *whitewashing* no sería en su totalidad racista ya que, para activamente declarar la supremacía o crear estereotipos, debería haber primero un guion que promueva estos términos, con roles que luego pueden ser interpretados o no por actores de diversas etnias. Una posible definición

del proceso en el contexto del racismo sería la promoción despistada de los ideales eurocéntricos a través de la exclusión de oportunidades para actores de diversas etnias, radicada en gran parte desde el comercio, perpetuada a lo largo de la historia.

Sin embargo, hay un motivo por el cual se diría que el *whitewashing* es solo parcialmente racista: porque históricamente modificó la forma de pensar de un grupo de personas, al punto de condicionarlas a esperar actores caucásicos en roles de gran importancia, llevando incluso a reaccionar negativamente ante la posibilidad de un actor de color tomando un papel étnicamente neutral. Reacciones violentas frente a la participación de un actor de color en un rol étnicamente caucásico o neutral sí podría ser un engranado del racismo provocado a través del *whitewashing* que lleva, como marcaba la definición de Bowser, a una creación de un pensamiento relacionado a la supremacía blanca y al estereotipo de etnias, más si los roles disponibles para actores de color radican en ocupaciones violentas, caracterización negativa, o a la visualización de una cierta etnia como un hombre caucásico con bronceado.

Para una mente aislada de la visión global, o incluso aquella experta, una imagen tan dócil como la que aparece en la gran pantalla llegaría a dejar una huella cognitiva involuntaria simplemente por exposición en el espectador que la presencia. Quizás incluso se puede hacer la simple prueba de traer una película a la mente y recordar qué es lo que se puede evocar de ella, al punto en que algo siempre aparecerá, probando que dentro de nuestro subconsciente está albergado ese largometraje y, cómo surgió lo que salió, hay otros factores que quedan grabados y que no salen con la simple evocación: jugarán luego un rol en la creación de la marcación racial.

Al estar expuesto a constantes estímulos visuales que representan y fomentan la figura del hombre caucásico occidental, el espectador promedio de color se vería absorbiendo una cultura diferente a la suya, tomando las características de esta, de alguna manera deseando ser parte de ella a través de las imágenes que se le presentan, en especial cuando al caucásico se lo centra como el héroe del proyecto y a los personajes étnicos como villanos o gente socialmente despreciada. Uno podría decir que para crear la aspiración de la figura caucásica como aquella a perpetuar, aquellos de la misma cultura serían clasificados como innecesarios o indeseables físicamente, perpetuando una sociedad resentida sobre su misma identidad:

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

Así como uno de pequeño podría llegar a ignorar la presencia de todo un mundo por simplemente no verlo, no se tendría que negar que el proceso de *whitewashing* aplica este mismo principio, señalándole al espectador que le sería más conveniente seguir aquello que ve en la pantalla, lo que no ve no existiría. Las comunidades

culturales impulsaron un desarrollo de la identidad de estas afianzada fuertemente a campañas mediáticas realzando las cualidades de cada grupo étnico, aunque debería destacarse que sería difícil para estas alcanzar el nivel de popularidad e impacto que el cine tiene en una persona, particularmente cuando se ve reflejada de una manera distorsionada en la pantalla. ¿Por qué ese personaje supuestamente latino no se diferencia visualmente de aquel caucásico?

El espectador promedio no tendría acceso a los desarrollos que ocurren en la etapa de pre-producción de un proyecto cinematográfico, llevando a una contextualización que se convertiría en algo potencialmente peligroso para su misma identidad cultural, proyectándose eventualmente en resultados que van desde disociación a rechazo:

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

Dentro de su análisis, Dávila ve a esta nueva identificación como un rasgo positivo y transgresor, una señal de que los latinos se están integrando al colectivo masivo sin entrar en calificaciones. Sin embargo, esto podría verse de manera completamente negativa ya que, ¿por qué sería necesario cambiar el significado mismo de la etnia? El que un latino prefiera ser identificado como caucásico, particularmente en un censo, marcaría un declive en la definición de pertenencia cultural y dentro de la genética misma, con una imagen potencialmente impulsada por la vista en la gran pantalla llevando a una persona a preferir cambiar todo su bagaje histórico y herencia o, quizás aún peor, ponerse bajo un grupo tan diverso y genéricamente inidentificable como lo es el casillero de alguna otra raza en ese censo.

¿Por qué el latino tendría que levantar su voz y orgullosamente señalarse como tal, si su representación cultural estaría marcada por una imagen distorsionada o el desconocimiento de un proceso que lleva a actores étnicamente correctos a ser reemplazados por un elenco relucientemente blanquecino bajo la idea de una mayor pretensión económica? No debería ser la raza la que deba modificarse a través de un censo, debería ser el impulso de una protección del patrimonio cultural de una herencia histórica.

Un proceso histórico no se extendería a lo largo de los años, siquiera siglos, sin alguien dispuesto a absorberlo y aplicarlo a su vida diaria. Con respecto al *whitewashing*, la significación social de este se perpetuaría a través de un espectador étnico doblegado ante una alienación prolongada, una erosión de los componentes visuales y psicológicos que harían de una identidad cultural algo rico y único para cada individuo. Un proceso tan extenso como lo es el *whitewashing* podría haber sido impedido o al menos relegado a un segundo puesto de haberse detectado y ampliamente criticado en la prensa desde su concepción.

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

Con la mención de los comentarios sobre *whitewashing* de la producción, el director británico explicó el motivo por el que Bale y Edgerton terminaron como protagonistas, mientras que actores de las regiones geográficas correctas acabaron siendo ladrones y esclavos: “No puedo montar un film de este presupuesto (...) y decir que mi actor principal es Mohamed tal y tal de dónde y dónde. Simplemente no conseguiré financiarlo.” (Scott en Foundas, s/p).

Varias aristas pueden despegarse de este simple comentario que, a simple vista, parecería una manera de martirizarse frente a una situación inevitable. La perduración del *whitewashing* a lo largo de la historia no solo afectaría a la identidad cultural de un espectador de color, sino también a aquellos cinéfilos caucásicos que, acostumbrados a ver al héroe blanco, tendrían grabado en sí mismos la reducción cultural de la persona perteneciente a una etnia diferente, claramente proyectado en la manera en la que Scott se refirió a un posible actor de Medio Oriente.

El director no parecería conocer la industria cinematográfica de esa región como para incluso poner un ejemplo de algún talento de la zona, ¿cómo se esperaría que este contratase a un actor étnicamente correcto si este no tiene idea del panorama cinematográfico correspondiente a la situación geográfica en la que se lleva a cabo su proyecto? Parecería incluso que Scott ni tenía planeado contratar a alguien que no fuese caucásico para su film, nada relacionado con los temas económicos y de financiación de tal.

No estaría de más destacar que la cita de Scott, una pequeña oración en un extenso perfil para una revista, disparó aún más la controversia frente al film de 2014, apareciendo en casi todo material de prensa desde su aparición hasta el estreno del proyecto, quizás porque sería la primera vez que un director intentaba de alguna manera excusar la decisión de aplicar el proceso de *whitewashing* en la pre-producción de un *blockbuster*, a pesar de que, con esto, solo lograrse aumentar aún más la gravedad del tema y dañar la reputación del proyecto que estaba promocionando.

¿Hubiese sido el mismo impacto mediático si Scott se hubiera mantenido callado frente al tema, así como

lo hicieron miles de directores enfrentados con la propuesta? Nadie descarta la posibilidad de que el silencio solo seguiría propagando el *whitewashing* en el cine pero, gracias al director, al menos se pudieron presenciar dos aristas destacables dentro de la cita, la posible irresponsabilidad de un realizador conocido y venerado en Hollywood, y la economía que se oculta detrás de un proceso histórico potencialmente perjudicial para su espectador y que, con la llegada de la posmodernidad, hasta empezaría a flaquear en comparación con otros proyectos cinematográficos que no siguen la pauta del *whitewashing*.

Rara vez en el cine un evento controversial de la magnitud que tuvo la cita de Ridley Scott para su perfil en *Variety* tuvo que ser defendido por más de uno de sus participantes, y la campaña publicitaria previa al estreno de *Exodus: Gods & Kings* no fue la excepción, teniendo al director como estandarte de sus propias ideologías, casi como si se lo inculcase a él solo del *whitewashing* en el film ya que fue el único en hablar de ello.

No ayuda el que, cuando el diario *Associated Press* le preguntase al respecto, este respondiera que los que buscaban igualdad étnica en el cine tenían que “conseguir una vida” (Scott en Carucci, 2014, s/p) pero, en el mismo artículo proveniente de un *press junket*, o pequeñas entrevistas con el elenco y director previo al pre-estreno de un film, Christian Bale fuese un poco más reservado en su opinión del *whitewashing*, apuntando la culpa al espectador promedio que no mira cine proveniente de territorios como Medio Oriente:

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

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

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

Sin embargo, *Exodus: Gods & Kings* cerró su primer mes en la taquilla estadounidense con 63 millones de dólares en su bolsillo, menos de la mitad de su presupuesto. El estimado global de 265 millones no alcanzaría ni para dejar una verdadera ganancia ni tampoco para cerrar los gastos de marketing del proyecto, probando posiblemente que los espectadores prestan atención a lo dicho en las ruedas de prensa promocionales de un film, tanto sea por la controversial cita de Scott como por la incitación de Bale a ver películas internacionales: la taquilla del drama bíblico quizás fue diezmada porque el espectador promedio decidió guardar lo que gastaría en su entrada para el eventual día que llegase un film egipcio a la sala local.

Una herramienta que le permitió a este espectador inconforme hacer llegar su voz a todas partes fue *Internet*, que no solo abrió las fronteras para la culturización de un nuevo público, sino que en casos como el de *Exodus: Gods & Kings*, pudo haber sido el clavo en el ataúd que el film no veía venir.

Con la aparición de *Internet*, aquel cinéfilo que requería ver un film con diversidad étnica encontró una cartelera amplia de películas de otras partes del mundo o largometrajes producidos fuera de Hollywood que cumplieran con sus requisitos, además de una comunidad de fanáticos que compartían sus mismos sentimientos y estaban más que listos para quejarse del proceso de *whitewashing* al que se habían acostumbrado sus antecesores. Con la expansión del universo informático y la red, los realizadores también empezaron a tener en cuenta la voz del público y aplicar estos conceptos a sus proyectos, en lo que sería un panorama diverso en crecimiento.

Los usuarios de las redes sociales fueron los primeros en impulsar campañas contra *Exodus: Gods & Kings*, particularmente de boicot previo a su estreno, utilizando incluso la plataforma de recolección de firmas *Change* para intentar la detención de la llegada del largometraje a los proyectores.

*Twitter* tuvo por varios días al comienzo de Diciembre de 2014 como *trending topic* la *hashtag* *#BoycottExodusMovie*, en donde los usuarios del sitio pudieron expresar su disconformidad con respecto al proyecto, además de comunicarle a sus amigos y familiares los temas potencialmente discriminativos del film, impulsando así una cadena de mala publicidad posiblemente no esperada por el equipo de 20th Century Fox que en su mayoría era bastante agresiva frente a la película; de alguna manera, el espectador cinematográfico en ese período temporal no quería seguir viendo material mediático que impulsase la figura del hombre caucásico como el héroe, y posiblemente aún menos dentro del contexto de la Biblia, un libro universalmente adoptado de gran peso religioso.

Si el *whitewashing* tiene una fuerte raíz en el tema de lo económico, el espectador no tendría otra opción más que contrarrestar eso con no contribuir al proyecto con su entrada, llevando así a las campañas de boicot y a la mala publicidad en las redes sociales, una proyección de su resentimiento contra una industria que oprimiría a las minorías.

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

*Exodus: Gods & Kings* podría también dar origen a una nueva manera de analizar el cine dentro de un punto de vista completamente racial o, al menos, de naturaleza investigativa con respecto al proceso de *whitewashing*, con un espectador más agudizado o informado sobre las cualidades de una película que presenta connotaciones potencialmente dañinas a la identidad cultural de un grupo étnico. Ninguna herramienta tecnológica, social, o histórica tendría valor alguno si no existiese detrás de esta a alguien dispuesto a aprender de ella y utilizarla para comunicar sus pensamientos, tener un lugar en donde hablar y ser escuchado:

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

A través de esta conexión entre fanáticos, entre los procesos de rebelión que se producen gracias a temáticas tales como el *whitewashing*, permitirían así no solo un espacio de charla, sino también una oportunidad de discusión y prédica, en donde aquellos no muy relacionados con el objeto de enfoque pueden conocer otra visión de este. Y, aunque podría llegar a parecer que esta especie de rebelión contra el *whitewashing* fuera una alternativa posmoderna a las cartas de quejas de tiempos pasados, se asemeja más a una escuela de pensamiento que, en su plasmación en diversos ámbitos y grupos generacionales, frenaría en un futuro la creación de individuos cuya imagen del héroe estuviese fuertemente influenciada por el eurocentrismo hollywoodense, e incluso estos llegarían a concientizar con sus propios proyectos o al menos con la relación de aquello que los rodea y el espejo distorsionado de la realidad que se les vende a través de las pantallas.

Este movimiento contemporáneo podría asemejarse metafóricamente a una oleada: su crecimiento va ocurriendo lentamente, y generalmente en aporte de corrientes de agua y viento que van impulsándola desde diferentes direcciones, absorbiendo lo que tiene a su paso para devolverlo luego en la orilla de forma modificada, en la mayoría de los casos pulida, y en otros destruida por completo. La voz del público puede ser lo suficientemente amplia como para impactar al proceso en donde pudiera llegar a radicar sus bases: la economía, llevando a la discusión en diversos foros de charla y debate, haciéndose cono-

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

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

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

Frente a una industria cinematográfica que continuamente mostraba figuras multiétnicas con imaginarios caucásicos, *Internet* sería una especie de apertura de las puertas globales de conocimientos culturales varios y de un no tan nuevo cine internacional, así como lo planteaba Christian Bale, el descubrimiento de muchos talentos desaprovechados por Hollywood y de una comunidad de fanáticos que no comprendía la razón de existir del *whitewashing*.

Conocido comúnmente en el ámbito como la *fandom*, cada temática en *Internet* presenta una gran cantidad de personas dispuestas a tanto defenderla como atacarla críticamente. Sin embargo, el término *fandom* sería recibido de forma bastante negativa en campos académicos, y hasta sería representado como un grupo de gente descontrolada con adoración ferviente por temáticas relacionadas a lo mediático. Tomando el caso del *whitewashing*, es de relevancia señalar que el cine contemporáneo resultó ser el más afectado por la *fandom*, no solo gracias al enorme grupo de espectadores multiétnicos que querían verse identificados en la gran pantalla, sino también a nichos más específicos.

Sería el crecimiento del boca en boca negativo sobre lo caucásico del elenco de *Exodus: Gods & Kings* el que llevaría al perfil de *Variety* a la temática del *whitewashing*, dando lugar a la cita de Ridley Scott y, producto de la aún mayor pésima recepción de esta, el director seguiría su opinión principal con la orden a la *fandom* de que se consigan una vida. El problema yacería en qué

tipo de vida la comunidad contemporánea viviría si no fuese gracias al grupo de gente que, a través de *Internet*, puede dar a conocer sus ideas y buscar mientras tanto una especie de solución para preconcepciones establecidas que modifican u ocultan partes importantes para un funcionamiento básico de la comunidad:

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

Pero, así como *Internet* da espacio para una nueva culturización del público, en el caso del *whitewashing* permitiendo el descubrimiento de un cine global y talentos pertenecientes a la etnia buscada en un personaje además de ser un medio de expresión y queja frente al desarrollo de prácticas potencialmente racistas, también presenta una nueva visión del pasado literario en el que estas temáticas parecerían no haberse tratado. No sería difícil descubrir en la búsqueda de información sobre el *whitewashing* que habría muy pocos libros físicos al respecto, con varios girando en torno al racismo, pero ausentes al momento de relacionar la idea del eurocentrismo siendo impuesto a través de la gran pantalla con la idea internalizada de racismo por parte de una población afectada por esto a lo largo de la historia.

Una fuente alternativa de material sobre la temática empezaría a aparecer en las últimas dos décadas a través del *paper* académico, escritos en su mayoría universitarios en donde jóvenes escritores, posiblemente atados a una *fandom* particular impulsada por la instauración de *Internet* como un modelo de apertura cultural, toman corrientes contemporáneas y empiezan a atarlas al pasado, en este proceso redescubriendo o dando un origen masivo del *whitewashing* con las consecuencias que su permanencia tuvo en la sociedad.

Sería posible, así, teorizar que la bibliografía física sobre esta temática es limitada porque sus autores no habrían sido tan expuestos en un pasado a la información cultural global de *Internet* y, a su vez, el flujo de actividades de estos no se vería tan reflejado en sus experiencias a diferencia del espectador posmoderno, cuyo paso por el mundo estaría naturalmente abierto a múltiples espacios, plataformas, y así un mayor conocimiento de aquello que lo rodea y las fallas en esto mismo, particularmente el impacto que tiene el racismo en la construcción de una juventud multiétnica, y potencialmente es por esto que sus análisis resultan limitados:

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

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

Este nuevo panorama multicultural no solo resignifica las concepciones potencialmente arcaicas, sino que también rehace el material perteneciente a los viejos conceptos de supremacía eurocéntrica aplicándolos a una nueva inclusión cultural que conectaría a tanto el personaje como a aquel que lo interpretaría.

*Big Hero 6* es un film ganador del *Academy Award* en donde los protagonistas viven en un universo multiétnico y nuestro protagonista de raza mixta es interpretado vocalmente por un actor también japonés/estadounidense, Ryan Potter (sin contar con el resto del elenco proviniendo de trasfondos asiáticos, afroamericanos, y latinos).

En las películas de *The Maze Runner*, Minho (interpretado por Ki Hong Lee) es destacado como uno de los roles más activos y venerados por los demás miembros del equipo, además de que personajes cuyas etnias no estaban especificadas en el material literario fueron encarnados en la película por actores de color, incluso aquellos que tendrían un destino más amplio en futuras secuelas. Los estereotipos y caracterización ofensivos asiáticos desaparecieron en la serie de Netflix *Marco Polo*, en donde solo el protagonista es caucásico (correspondiente con la figura histórica titular) y los miembros de la renombrada dinastía Yuan están interpretados por actores asiático-americanos o figuras semi-reconocidas provenientes de Asia.

También en el ámbito televisivo, la presencia nativo-americana dejaría de ser una exageración como en *The Lone Ranger* o *Geronimo*, tomando importancia en shows como *Longmire*, en donde personajes pertenecientes a reservaciones Cherokee, por ejemplo, están correctamente representados étnicamente por actores de herencia nativa como Lou Diamond Phillips o Zahn McClarnon.

Estrenándose casi seis meses después de *Exodus: Gods & Kings*, *Sense8* probaría a Ridley Scott la baja probabilidad de no recibir financiación de no conseguir un elenco caucásico, ya que se apoyaría únicamente en el pedigrí de sus directores, las hermanas Lilly y Lana Wachowski, y el autor alemán Tom Tykwer. Con una premisa considerablemente menos comerciable que otra historia bíblica, *Sense8* sigue a personajes de todas partes del planeta que se unen telepáticamente con un bien común, permitiendo la participación igualitaria de un elenco multiétnico de actores con pocos créditos en su filmografía.

La contratación de estas figuras recién empezadas en el medio circuló por *Internet* y hasta podría haberse pensado que era otra excentricidad de las Wachowski, pero

esto probó ser exitoso en el nuevo espectador afectado por las *fandom* y una historia de exposición a visuales conflictivas que atentaban contra su identidad, y *Sense8* fue acogido por redes sociales, en donde se viralizó al punto de ser renovada por Netflix solo dos meses después de su estreno en el servicio: una inversión (bastante grande, considerando que se lleva a cabo en muchas locaciones mundiales, pidiendo permisos especiales en cada una y adaptando los equipos a los climas de países como, por ejemplo, Islandia) que probó resonar lo suficiente con el nuevo espectador de cara al panorama global como para que este pudiese identificarse con al menos uno de sus integrantes y, a través de solo una historia, votase con su presencia al momento del estreno de los episodios en búsqueda de muchas más representaciones que, posiblemente, en un futuro renovarían una pantalla tanto grande como chica visualmente monocromática.

### Conclusiones

Lo que se conoce como magia del cine rara vez puede ser desmentido, sin duda un espectador puede sentarse frente a la pantalla y disfrutar de dos horas o más de imágenes que pasan frente a sí, de historias que lo entristecen, alegran, asustan, o simplemente maravillan. Sin embargo, dentro de la construcción participativa de los ingredientes que hacen del cine tan atrapante y envolvente, se escondió a lo largo de la historia del medio un proselitismo mayoritariamente influenciado por el tumultuoso pasado sociopolítico estadounidense, hogar de la enorme industria cinematográfica que se conoce como Hollywood.

En este proselitismo, el posicionamiento de la figura del hombre blanco como héroe necesitó aparecer de forma más creativa que en los libros de historia con su tergiversación de la realidad, representándose con el *whitewashing*, proceso cinematográfico en el que a muchos actores caucásicos se les permitió usurpar roles de color cuyas oportunidades pertenecían a talentos correspondientes a esas etnias que en sí ya tendrían aún menor chance de liderar un film de Hollywood por únicamente su color de piel.

Analizando el lazo histórico del *whitewashing* con el cine, se pudo discernir que la industria fílmica de grandes presupuestos (o al menos con mirada apuntada a temporadas de premios) tendría poco espacio de representación cultural para un crisol de talentos multiétnicos, excusándose por la baja aceptación internacional de protagonistas y héroes que no fuesen caucásicos.

Pero, en lo que parecerían no comprender a través de esta excusa, sería que este condicionamiento asociado relativamente a la modernidad se asienta a raíz de que Hollywood desde sus inicios hizo llegar a las pantallas globales historias en las que el hombre blanco era el héroe y, aparte del cine local de cada región predominantemente étnica, no existiría una expansión global de películas internacionales más allá de aquellas distribuidas por los mismos grandes estudios que proveen los films eurocéntricos. Las oportunidades no serían las mismas para un actor multiétnico que para un caucásico y, habiendo tantas narrativas creadas por y para caucásicos, resulta aún más increíble encontrar proyectos cinema-

tográficos en donde roles étnicos son interpretados por actores de rasgos claramente caucásicos, a través de la manipulación del origen histórico del personaje o, en lo que podría ser más ofensivo para el espectador general, representando un color de piel a través de maquillaje y vestuario/peinado estereotípicos.

Es en base a esto que reside el concepto más definido de *whitewashing*, que a lo largo de la historia del cine se ataría extensivamente al proceso de la pre-producción de un proyecto filmico, ya que un productor o grupo inversionista examinaría las posibilidades económicas relacionadas a este proselitismo instaurado y haría de la contratación de un rol particular una especie de plastilina lista para adaptarse a la idealización que tiene este inversor de lo que cree el público querrá ver en la gran pantalla. A veces esta modificación no puede evitar ser cuestionable, particularmente cuando roles secundarios étnicos en adaptaciones lideradas por héroes caucásicos también son transformados a más de lo blanco, lo que deja la cuestión de que si el *whitewashing* es o no racismo.

Tras el análisis de la relación histórica del proceso con el pasado y colectivo hollywoodense, una definición más clara de esto sería que el *whitewashing* no es exactamente racismo, sino más bien un elemento de características opresivas a una selección extensa de etnias que, en su prolongación a lo largo del tiempo, instaura pensamientos racistas en el espectador, llevando así a reacciones incendiarias como respuesta a actores étnicos tomando roles enlazados al imaginario caucásico, o demostrando indiferencia al cambio repentino de un talento de color por otro blanco en el mismo personaje de una franquicia cinematográfica.

El *whitewashing* sería así producto y germen de racismo, ya sea desde el productor que decide que un personaje asiático tiene que lucir caucásico para justificar un exorbitante presupuesto que no tendría que ser tan grande de contratar a un actor no tan conocido pero perteneciente a la etnia, al espectador que se irrita y queja de ver a una niña afroamericana interpretando a una huérfana cuya identidad cultural nunca tuvo una caracterización definida (y, por ende, podría adoptar un crisol de razas).

Además, lo que se destacaría de esto a lo largo de la fundamentación de los capítulos previos es el impacto que esta erosión étnica tiene en el espectador más allá de germinar un racismo interiorizado dañino para su propia identidad cultural y la de su pares. Sería básicamente imposible encontrarle el sentido a una película sobre una figura histórica cuyo intérprete no capture la identidad racial de esta, con el bagaje cultural que esto trae y que sin duda alguien más familiarizado con este personaje, no a través de leer una enorme cantidad de libros al respecto sino sabiendo las duras experiencias sociopolíticas de pertenecer a esa misma etnia e identidad colectiva. Esto a su vez marginalizaría cómo el individuo se ve a sí mismo, al punto en que se vio a lo largo de este análisis cómo parte de la población prefería verse identificada con una categorización no tan descriptiva antes de pertenecer directamente a un grupo étnico en concreto. ¿Qué diría eso de las historias que valen la pena ser contadas, de los actores que merecen un espacio en el panorama cinematográfico?

Esta visión cerrada del mundo llevaría a proyectos como *Exodus: Gods & Kings*, otra película más del director Ridley Scott que está cruzada por el proceso de *whitewashing* y que todo su elenco está compuesto de actores caucásicos incluso cuando la temática bíblica estaría geográficamente ubicada en un espacio y tiempo determinados, aparte de ser étnicamente variada.

Uno como espectador crítico no podría evitar asombrarse al leer la clara excusa de Scott para justificar no solo un par de protagonistas sino todo un elenco cuyo rasgo egipcio o hebreo solo venía a través de un severo bronceado y amplias barbas, respectivamente; el que los inversores no contribuyesen con el capital deseado a menos que se blanqueara el repertorio palidece frente a la generalización de Scott al nombrar un posible actor de Medio Oriente, que sin duda probaría la ignorancia de este (sin contar con su terqueza al defenderse mediante decirle a sus críticos que se consiguiesen una vida), un director cuyo pedigrí cinematográfico abriría muchas puertas con solo su nombre, así como lo hicieron las hermanas Wachowski al momento de vender el proyecto multiétnico *Sense8* a la cadena Netflix con una mayor inversión aún que la de *Exodus: Gods & Kings*.

La expansión masiva de Internet empezó a dejar una huella interesante con el espectador posmoderno, aquel que conoció a través de esta herramienta un cine internacional y con esto descubriría un sinfín de talentos que hubieran sido más visualmente y culturalmente aptos para personajes históricamente afectados por el *whitewashing*. Armándose en comunidades, estos nuevos espectadores resignificarían la manera de reaccionar frente al proceso, trasladándose no solo a sus espacios *online* para proyectar su disconformidad con proyectos como *Exodus: Gods & Kings*, sino también haciéndose lo suficientemente vocales en el día a día para afectar la potencial taquilla de films con erosión racial.

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

## Bibliografía

- Arthur, K., Bugayong, C., et al. (s/f). *What is "racebending"?* Racebending.
- Arthur, K., Bugayong, C., et al. (2011). *"But she's a talented actress!" (a case study)* Racebending.
- Bartels, E. C. (1990). *Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race*. Shakespeare Quarterly.
- Beltrán, M. C. (2005). *The new Hollywood racelessness: Only the fast, furious, (and multiracial) will survive*. Cinema Journal.
- Bernardi, D. (1996). *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. Rutgers University Press.



- Bernardi, D. (2007). *The persistence of whiteness: race and contemporary Hollywood cinema*. Routledge.
- Booker, M. K. (2013). *Contemporary Speculative Fiction (Critical Insights)*. Salem Press.
- Bowser, B. (1995). *Racism and anti-racism in world perspective (Vol. 13)*. Sage Press.
- Brough, M. M., y Shresthova, S. (2011). *Fandom meets activism: Rethinking civic and political participation*. Journal of Transformative Works and Cultures.
- Carucci, J. (2014). *Scott, Bale defend 'Exodus' casting*. Associated Press.
- Churchill, W. (1998). *Fantasies of the master race: Literature, cinema, and the colonization of American Indians*. City Lights Books.
- Dargis, M. (2010). *Before the Sword Fights, Cue the Harlem Girls*. The New York Times.
- Dávila, A. (2008). *Latino spin: Public image and the whitewashing of race*. NYU Press.
- Desta, Y. (2014). *The whitewashed cast of 'Exodus' is irresponsible — and its own demise*. Mashable.
- Downing, L., y Saxton, L. (2009). *Film and ethics: foreclosed encounters*. Routledge.
- Duffett, M. (2013). *Understanding fandom: An introduction to the study of media fan culture*. Bloomsbury Publishing USA.
- Escholz, S., Bufkin, J., y Long, J. (2002). *Symbolic Reality Bites: Women and Racial/Ethnic Minorities in Modern Film*. Sociological Spectrum.
- Fisher, W. (2011). *Minorities in Entertainment, Has it Gotten Better? SAC's David White Speaks on Why We Need to Make It Happen*. B. Couleur Magazine.
- Foundas, S. (2014). *'Exodus: Gods and Kings' Director Ridley Scott on Creating His Vision of Moses*. Variety.
- Frankenberg, R. (1997). *Displacing whiteness: Essays in social and cultural criticism*. Duke University Press.
- Gatson, S. N., y Reid, R. A. (2012). *Race and ethnicity in fandom*. Journal of Transformative Works and Cultures.
- Giordano, E. (1996). *Propaganda racista y exclusión social del inmigrante*. CIC Cuadernos de Información y Comunicación.
- Hannaford, A. (2013). *Was the real Lone Ranger black?* The Telegraph.
- Harris, C. I. (2006). *Whitewashing Race: Scapegoating Culture*. California Law Review.
- Johnson, A. G. (2001). *Privilege, power, and difference*. Boston: McGraw-Hill
- Jurgensen, J. (2011). *Oscars: The Race to Find the Next Hailee Steinfeld*. Wall Street Journal.
- Kalogeras, S. (2014). *Transmedia Storytelling and the New Era of Media Convergence in Higher Education*. Palgrave Macmillan.
- Keegan, R. (2013). *USC study: Minorities still under-represented in popular films*.
- King, S. (1994). *Calendar's Big Oscars Issue: 'So, Did It Change Your Life?'* Los Angeles Times.
- Jablonski, N. G. (2012). *Living color: The biological and social meaning of skin color*. University of California Press.
- Lee, K. (2014). *Race in Hollywood: Quantifying the Effect of Race on Movie Performance*. Brown University.
- Lhamon, W. T. (1998). *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge, Harvard University Press.
- Lin, A. (2015). *It's A White-Washed Life*. American University Press.
- Lyman, R. (2002). *Job openings in Hollywood: heroes wanted*. New York Times.
- McDonald, M. G. (2009). *Dialogues on whiteness, leisure and (anti) racism*. Journal of Leisure Research.
- Mendelson, S. (2014). *Why 'Exodus' Didn't Need To Be Whitewashed*. Forbes.
- McCarthy, C. (2014). *The uses of culture: Education and the limits of ethnic affiliation*. Routledge.
- Pollock, M. (2009). *Colormute: Race talk dilemmas in an American school*. Princeton University Press.
- Polone, G. (2012). *Polone: The False Circular Logic Behind Hollywood's Resistance to Black Entertainment*. Vulture.
- Robinson, R. (2006). *Hollywood's Race/Ethnicity and Gender-Based Casting: Prospects for a Title VII Law-suit*. UCLA Press.
- Shohat, E., y Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.
- Sinckler, L. (2013). *And the Oscar Goes to; Well, It Can't Be You, Can It: A Look at Race-Based Casting and How It Legalizes Racism, Despite Title VII Laws*. Am. UJ Gender Soc. Pol'y & L.
- Tai, R. H., y Kenyatta, M. L. (1999). *Critical ethnicity: Countering the waves of identity politics*. Rowman & Littlefield.
- Vera, H., Gordon, A. (2003). *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*. Rowman & Littlefield
- Wanzo, R. (2015). *African American acafandom and other strangers: New genealogies of fan studies*.
- Weaver, A. J. (2011). *The role of actors' race in white audiences' selective exposure to movies*. Journal of communication.
- Wright, L. P. (2013). *White royalty [electronic resource]: whitewashing from Prince of Persia to Sofia the First*. UMI
- Zhu, L. (2009). *A 'last' straw for ignorance*. The Daily Pennsylvanian.

---

**Abstract:** This project analyzes the relationship between Hollywood cinema and ethnic diversity, and how this is reflected in the postmodern spectator. Initially, the film's close relationship with the process of ethnic erosion is analyzed from an economic point of view, in addition to its connections with racism. There is also an analysis of the impact that the phenomenon has on the viewer and the need for cultural representation on the big screen. Finally, the project will refer to a new spectator who no longer folds into the process and looks for ways to rebel against it.

**Keywords:** Cinema - identity - segregation - cultural representation - diversity

**Resumo:** Este projeto analisa a relação do cinema de Hollywood com a diversidade étnica e como isso se reflete no espectador pós-moderno. Inicialmente, analisa-se a estreita relação do filme com o processo de erosão étnica, analisando-o do ponto de vista econômico, além de suas conexões com o racismo. Há também um cálculo do impacto que o fenômeno tem no espectador e a

necessidade de representação cultural na tela grande. Finalmente, o projeto se referirá a um novo espectador que não se dobra mais no processo e procura maneiras de se rebelar contra ele.

**Palavras chave:** Cinema - identidade - segregação - representação cultural - diversidade

<sup>(\*)</sup> **Luz Colliud.** Licenciada en Dirección Cinematográfica (Universidad de Palermo). Guionista y escritora de ficción.

## Pedagogía de la propulsión en las artes vivas

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

Laura Cornejo <sup>(\*)</sup> y Jéssica Orellana <sup>(\*\*)</sup>

**Resumen:** ¿Qué pedagogía requiere el docente de artes vivas para que él mismo se adapte a los cambios de dinámicas de la sociedad? Necesitará crear e imaginar nuevas maneras de abordaje de contenido, posicionarse como un docente escénico, enunciar consignas que planteen desafíos y diferentes grados de complejidad desde un decir concreto y que permita la resolución abierta, posibilitando la propia poética pedagógica del/la egresado/a.

Un docente escénico que sea consiente que la pedagogía de la propulsión se genera en el convivio donde las consignas persiguen un fin rizomático, dando origen a la búsqueda de diferentes identidades estéticas.

**Palabras clave:** Pedagogía - artes vivas – consigna – cuerpo - entrenamiento

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 192]

### Introducción

En la presente ponencia se pretende explicar y analizar lo que hemos llamado pedagogía de la propulsión en las artes vivas, con la intencionalidad de profundizar en una mirada focalizada hacia la enseñanza aprendizaje de las artes en nivel superior universitario. Para ello el texto dialogará con pensamientos y conceptos de diferentes autores, entre ellos Jorge Dubatti, Walter Benjamin, Patrice Pavis, Guido Raquel y Le Breton David logrando amalgamar con una mirada pedagógica desde la práctica vivencial áulica.

Se aborda la pedagogía de la propulsión según la metodología propuesta por Jorge Dubatti (2010), en su análisis *Filosofía del Teatro* (2006), donde aborda a la poética teatral desde tres ángulos de análisis: el trabajo, la estructura y la concepción de arte que tengan los hacedores analizados. Las mismas forman una unidad que hacen a la totalidad de la poética. A su vez se relaciona con la territorialidad y la historicidad, donde crean esos “mundos paralelos al mundo”. En este contexto, se organiza la siguiente ponencia en cuatro momentos, comenzando por la concepción de pedagogía de la propulsión, su recepción y convivio; en segundo lugar proponemos pensar a la consigna como un paisaje corporal; luego desandamos el posicionamiento y emancipación de esta pedagogía dentro de las artes vivas; y finalmente una invitación a problematizar e interrogar esta pedagogía con cuerpos sensibles de nuestra época actual.

El texto que aquí se presenta da cuenta de una manera particular de resignificar el abordaje pedagógico para

las artes vivas, bajo la construcción personal-profesional, resultante del tránsito por distintos saberes, prácticas, técnicas y espacios de formación, que hemos vivido como docentes escénicos.

### Pedagogía de la propulsión

Consideramos que la formación de un docente de arte debe tener la misma rigurosidad conceptual y procedimental que la de un artista propiamente dicho, y mucho más ya que se trabaja con futuros profesionales que tendrán a su cargo la formación integral de otras personas. Este recorrido posibilitará a los estudiantes disponer de las competencias requeridas en el manejo de los recursos técnicos e interpretativos propios de las artes vivas, utilizándolos creativamente en el ejercicio de la docencia. Se considera pertinente para este tipo de formación la pedagogía propuesta que tiene como características identitarias el convivio, lo aurático, lo rizomático, lo escénico y lo corpóreo de las artes vivas. Para ello es necesario conceptualizar cada una de ellas para comprender el carácter de la pedagogía planteada.

Las artes vivas asumen al cuerpo como motor de su razón de ser, y todo lo que el mismo conlleva: su movimiento, su fuerza, sus formas, sus configuraciones, sus contradicciones, sus inherencias, sus agrupaciones, su espacio, su individualidad y colectividad, su visibilidad y su invisibilidad. Según Pavis, no son un género nuevo, sino que son prácticas conocidas y excluidas del teatro literario y visual, que incluye: la *performance*, el *body art*, las artes visuales, la danza, el teatro físico,