



HAL
open science

**Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza
en los estereotipos plasmados por Hollywood
(1930-1955)**

Sol Glik

► **To cite this version:**

Sol Glik. Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood (1930-1955). XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional, Sep 2010, Santiago de Compostela, España. pp.2371-2384. halshs-00532554

HAL Id: halshs-00532554

<https://shs.hal.science/halshs-00532554>

Submitted on 4 Nov 2010

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.

YES, TENEMOS BANANAS: CONSTRUCCIONES DE GÉNERO Y RAZA EN LOS ESTEREOTIPOS PLASMADOS POR HOLLYWOOD (1930-1955)³²

Sol Glik
Universidad Autónoma de Madrid
España

Este trabajo indaga la construcción de un imaginario estadounidense sobre América Latina, a partir de las películas producidas en Hollywood en la primera mitad del siglo pasado, en las que son recurrentes las invenciones de estereotipos caricaturizados como primitivos, infantiles e impulsivos, en contraste al modelo racional y civilizado de los personajes estadounidenses. Así, se tiende a naturalizar el sujeto-mujer-latinoamericana, así como tipos viriles argentinos e indolentes o feroces mexicanos. Sin embargo, estas representaciones son complejas, contradictorias y frecuentemente enfrentadas.

*Have you ever danced in the tropics?
With that hazy lazy
Like, kind of crazy,
Like South American Way
Have you ever kissed in the moonlight
In the grand and glorious
Gay notorious
South American Way?
Carmen Miranda, 1939*

32. Esta investigación es parte de la tesis doctoral que se desarrolla con la ayuda del programa FPU de la Universidad Autónoma de Madrid.

Cuando el marido de Lucy llega a casa, se encuentra con una inusitada decoración en su sala. Por un momento, llega a pensar que se equivocó de puerta. Hay hojas de palmera y de banano por todas partes, además de cacharros de barro y frutas, muchas frutas. El decorado incluye un tranquilo burrito que come sin prisa junto a la puerta. Durmiendo bajo un enorme sombrero, cubierto por un poncho a rayas que apenas deja entrever un tupido bigote, se encuentra un personaje que se nos antoja -¿por qué?- mexicano. Desi, el marido cubano de Lucy, se acerca al dormilón y le pregunta, en castellano, si se ha equivocado de apartamento. Por la puerta entra la exitosa comediente norteamericana Lucille Ball, vestida a la usanza de la brasileña Carmen Miranda, bailando al son de *Mamãe eu quero*. Unos niños entran corriendo para comer «guacamole, tacos, enchiladas y antojitos». Cuando la danza acaba, Lucy le explica al sorprendido marido que su intención era que éste no echase tanto de menos todo aquello que dejó en su Cuba natal, y así la quisiese más. Él le responde que casó con ella justamente porque era diferente de todo lo que conoció en su país³³.

¿Dedónde surge este confuso sincretismo? Será necesario contextualizar la producción de estas imágenes, a fin de conferirles algún sentido. Las escenas anteriores, que corresponden a una exitosa serie de la televisión norteamericana de los años 50, dialogan con significados consolidados durante décadas en el imaginario del público estadounidense. Este mix «tropical» recrea, en forma de homenaje, la exitosa fórmula testada por el cine de Hollywood desde los tiempos de la política de «buena vecindad», implantada por el presidente norteamericano Franklin Delano Roosevelt desde que asumiese el poder, en 1933, con la finalidad de integrar a los países sudamericanos en un sistema continental de mutua defensa para el supuesto caso de un ataque externo, en el marco del conflicto europeo.

Una película anterior, centrada en México, muestra escenas muy parecidas a las descritas. En un trecho del film, aparecen numerosos personajes durmiendo bajo sus -inconfundibles- sombreros, cuando irrumpe el comediente Jerry Lewis³⁴, bailando, vistiendo la conocida indumentaria de Carmen Miranda e imitándola, con la aparente intención de auto-ridicularizarse.

Carmen ha sido sucesivamente reinventada por Bugs Bunny, Jerry (el compañero de Tom en la serie de Hanna Bárbera) y Madonna, entre muchos otros y otras. Poco importa que las escenas sean personificadas por humanos de carne y hueso o conejos y ratones animados por el arte de algún dibujante, todos sitúan al personaje en un terreno de irrealidad,

33. «I love Lucy», Estados Unidos, episodio del 22/10/1951. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=l-YWw07wSMo>>. Acceso: 21/06/2010.

34. *Scared Stiff* (El castillo maldito). Estados Unidos, 1953. Dirigida por George Marshall, con Dean Martin, Jerry Lewis y Lizabeth Scott

exageración e hibridismo que pretende ser el lugar «latinoamericano». A pesar de la caricaturización, estas representaciones parecen provistas de una intencionalidad positiva, a modo de homenaje. Es curioso, sin embargo, que este personaje femenino haya servido casi siempre para travestir figuras masculinas con la idea de ridicularizarlos, aún cuando se trate de autorepresentaciones. En nuestros días, las caracterizaciones de travestis y drags-queens aparecen fuertemente informados por la figura de Carmen Miranda.

Para la historiadora brasileña Tânia García, Carmen no es propiamente brasileña, argentina, cubana o mexicana, sino un símbolo de toda América Latina; representada a través de una imagen caricatural e indivisible. García afirma que el ideario panamericanista divulgado por Hollywood pretendía la subordinación de una América Latina *inferior* a una *superior* nación del Norte³⁵. Aún concordando con estas afirmaciones, parece importante considerar que las representaciones de alteridad no siempre corresponden a un pensamiento lineal y claramente definido, sino que son muchas veces contradictorias y, frecuentemente, enfrentadas. 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 vinculada, de una manera simplificadora, al tango³⁶. Las representaciones sobre Argentina consiguen escapar del confuso puzzle tropical en el que Hollywood ha metido a mexicanos, brasileños y cubanos, pero, aún así sus personajes preservan la tendencia a la caricaturización.

Lo que todas 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. Esta dicotomía vale igualmente para las distinciones entre sexos, las que frecuentemente insisten en presentar mujeres-latinas-eróticas u hombres-latinos-violentos, a través de la construcción de personajes que contrastan nítidamente con las lánguidas actrices de Hollywood, cortejadas por románticos caballeros estadounidenses.

En perspectiva histórica, estas representaciones se ofrecen, sin embargo, a una lectura plural. El historiador brasileño Gerson Moura nos informa

35. Tânia García. «Carmen Miranda: Imagem e símbolo da América Latina construído por Holliwood», en: *Idéias, representações e mitos norte-americanos*, V Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores de História Latino-Americana e Caribenha – ANPHLAC. Belo Horizonte: 2002.

36. 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), «Anchors Aweigh» (MGM, 1945) y «Gilda» (UA, 1946). Participaron en estas producciones Ginger Rogers, Fred Astaire, Frank Sinatra, Rita Hayworth, Gene Kelly, entre muchos estelares.

que 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 diferencias³⁷. En consonancia, el investigador 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 diferencias³⁸.

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 imbuídos, además, de un romanticismo más suave, racional y «civilizado». Para comprender estas discontinuidades y continuidades, será preciso conocer sus respectivos contextos temporales.

La Cruzada Panamericanista

El plan estadounidense de defensa militar-continental se completaba, en la década de 1940, con un blindaje ideológico contra la influencia del nazifascismo europeo, una amenaza cuyo alcance era evaluado por Washington en forma proporcional a la numerosa presencia de inmigrantes alemanes e italianos en el sur del continente. Tales temores conducirán a la creación, en agosto de 1940, de la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), una súper-agencia de coordinación de los negocios interamericanos dirigida por Nelson Rockefeller. Algunos programas de cooperación ya estaban en funcionamiento, pero la novedad era que esta agencia estaba directamente vinculada al Consejo de Defensa Nacional de los Estados Unidos. El conjunto de las actividades de la OCIAA era considerado, así, un *front* de guerra, comercial, político y psicológico. El historiador brasileño Gerson Moura nos informa que el extraordinario rol de actividades desarrolladas bajo el rótulo de «colaboración hemisférica», tenía por objetivo la cristalización de dos imágenes centrales. Por un lado, la de la superioridad norteamericana frente al Eje; por otro, la del modelo *civilizatorio* de Estados Unidos para América Latina. Tal modelo

37. Gerson Moura. *Tío Sam chega ao Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 36.

38. Fredrick B Pike. *The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of civilization and Nature*. Austin: The University of Texas Press, 1992.

debía ser hegemónico, y sólo podría legitimarse mediante la difusión de una ideología política de cooperación continental. Los esfuerzos de este buró norteamericano pretendían fijar la idea de América Latina como *hemisférica*³⁹.

La Oficina Interamericana también patrocinaba giras de artistas 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 la cantante Carmen Miranda y el compositor 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 productora cinematográfica RKO, en la que participó Walt Disney. Por encargo de la Oficina Interamericana, Walt Disney realizó una gira por Latinoamérica, buscando ideas para la creación de personajes portadores de los ideales panamericanistas. 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 cordial⁴⁰. *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.

39. Gerson Moura. *Tio Sam chega ao Brasil*, p.23.

40.

No existe pecado al sur del Ecuador

*Brazilian señoritas they're sweet and shy
They dance and play together
when the sun is high,
But when the tropic moon is in the sky
They have a deepest kind of time
And even I forget that I am
The lady in the tutt-frutti hat*

Carmen Miranda en *The Gang's All Here*, 1943

El popular personaje de Walt Disney, *Pepe Carioca* (*Zé Carioca* en su país), 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 y desenfado. 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 incontenible⁴¹. Se trata sólo de un dibujo animado.

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

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

universo desconocido y hospitalario? Aún preservando y realimentando estereotipos raciales y culturales, el 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. asexuados

Pepe Carioca no fue la única creación de los estudios Walt Disney. En la película *Los tres caballeros* (1944), aparece otro personaje que compartirá 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»⁴². 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 Neruda⁴³. 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 indo-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 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 de historietas estadounidenses»⁴⁴.

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

42. Luisa Ulibarri. «Caricaturas de ayer y hoy», en: *Nosotros, los Chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Quimantu, 1972.

43. Correa, Sofía ; Figueroa, Consuelo ; Rolle, Claudio ; Vucuña, Manuel ; Jocelyn-Holt, Alfredo. *El siglo XX Chileno*. Santiago: Sudamericana, 2001.

44. Luisa Ulibarri. «Caricaturas de ayer y hoy», en: *Nosotros, los Chilenos*. Santiago de Chile, Editorial Quimantu, 1972.

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 abandonar⁴⁵. 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*⁴⁶.

La investigadora brasileña Ana Rita Mendonça nos recuerda que los hispanos ya venían apareciendo representados en las páginas de la prensa norte-americana durante la guerra con España (1896-1898), en periódicos como el *New York Journal* o el *New York World*⁴⁷. Las características de ferocidad, infantilidad e indolencia ya estaban presentes en las representaciones sobre los indios americanos.

«The Brazilian Bombshell»

Me cabe la gran oportunidad y el gran honor de ser la intérprete de las cosas brasileras (...) en mis números no ha de faltar nada: canela, pimienta, dendé, comino, vatapá, carurú, munguzá, balangandás, acarajé (...) Quiero que el americano conozca el samba, comprenda que no es rumba. No voy a olvidar mi tierra. Ni americanizarme, voy a llevar un poco de Brasil⁴⁸.

A medida que los gobiernos de Estados Unidos y Brasil iban aproximándose, aumentaba la producción destinada a mejorar la imagen en el país de Getulio Vargas. Es también entonces que triunfa en los Estados Unidos Carmen Miranda, *la pequeña notable*, cantora que, con sus ropas coloridas y sus sombreros cargados de frutas tropicales, representa para el mundo una imagen de alegría, encanto y picardía⁴⁹. 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

45. Jean Franco. «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.

46. *Down Argentine way (Serenata tropical)* Darryl F. Zanuck. USA, 20 Century Fox, 1940

47. Ana Rita Mendonça. *Carmen Miranda foi a Hollywood*. Rio de Janeiro, Sao Paulo: Record, 1999

48. Carmen Miranda, en entrevista previa a su embarque para Estados Unidos, en 1939. *Carmen Miranda foi a Hollywood...* p. 57.

49. Películas interpretadas por Carmen Miranda, producidas por la 20th Century Fox: «Down Argentine Way» (1940); «That night in Rio» (1941); «Week-end in Havana» (1941); «Springtime 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); «If I'm Lucky» (1946); Copacabana (1947); A Date with Judy (1948); Nancy Goes to Rio (1950); «Scared Stiff» (El castillo maldito) (1953).

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»⁵⁰.

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, altos tamancos, 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 frutas.⁵¹ ¿Por qué tantas frutas? Nuevamente, será necesario contextualizar el problema.

La ofensiva cultural de la OCIAA operaba en dos direcciones. Por un lado, se trataba de transmitirle al público latinoamericano una visión 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 en abundancia con gran variedad de frutos, entre ellos, la banana. Pero esto tiene ya antecedentes culturales.

En la primera feria internacional realizada en los Estados Unidos, en 1876, la banana ganó protagonismo como uno de los símbolos de la estrategia global norte-americana. El evento propició la instalación del término -por demás peyorativo y consolidado en el tiempo- *banana-republics*. Por otro lado, los norteamericanos dudaban de la capacidad administrativa de los sudamericanos⁵². En 1940, las compañías bananeras de Centroamérica se encontraron con un grave problema. Una plaga –

50. Carmen Miranda foi a Hollywood...

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

52. Ana Rita Mendonça. *Carmen Miranda...*, p.p 60-61.

denominada «mal del Panamá»- invadía sus plantaciones, y se vieron obligadas a desarrollar poderosos pesticidas para combatirla. El resultado fue la creación de un híbrido denominado «Mezcla Burdeos»⁵³

Las compañías bananeras debieron entonces implementar estrategias para convencer a los y las consumidores norteamericanos/as a comprar su marca particular de frutas. Es entonces que surge el personaje *Chiquita Banana*, creado por el dibujante Dick Brown, conocido como uno de los más exitosos proyectos comerciales en la historia de la publicidad de los Estados Unidos. Se trataba de un dibujo animado, en el que el personaje era una banana cuyo canto y baile se inspiraron nada menos que en la caracterización de Carmen Miranda. La letra y la música que acompañaban al comercial se transformó en un gran éxito discográfico.

This is the way I sing it in my acting class/ It's chiquita banana and I've come to say/

Bananas have to ripen in a certain way/ And when there flecked with brown and have a golden hue/ bananas taste the best and are the best for you/ You can put them in a salad/ You can put them in a pie eye. /Anyway you want to eat them. /It's impossible to beat them, Olay!⁵⁴

Carmen Miranda hizo 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, ya que ese año ganó más de 200 000 dólares, según el Internal Revenue Service (IRS).

Además de Carmen, los directores John Ford y Orson Wells fueron encargados de la misión especial de filmar documentales 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. 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». La RKO despidió rápidamente a Wells y montó una campaña de desprestigio contra el director, bajo la acusación de

53. El uso de pesticidas originó conflictos entre los trabajadores de las plantaciones, propiciando diversos estudios entre investigadores del ámbito de la Historia Ambiental. Ver: Soluri, John «Consumo de masas, biodiversidad y fitomejoramiento del banano de exportación, 1920 a 1980», en: *Simposio de Historia Ambiental Americana*. Santiago, 2003. Disponible en: <<http://www.historiaecologica.cl/ragrario5.PDF>>. Acceso en 20/06/2010.

54. Disponible en <<http://bigparadela.com/wordpress/archives/101>> Disponible en: <<http://www.animationarchive.org/2006/05/filmography-chiquita-banana-theatrical.html>>. Acceso en: 19/06/2010.

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 un remontaje de la película, que sería estrenada en España, en 1994⁵⁵. Encontramos un interesante comentario, del agente de cine Richard Wilson: «Sólo tenían que hacer un documental turístico para quedar bien. Pero se les ocurrió enviar a Orson»⁵⁶.

¿Feroces o indolentes?

Antes de la implantación de la «política de buena vecindad», los personajes masculinos mexicanos eran frecuente representados a través de feroces inspirados en la criminalización de la figura del revolucionario Pancho Villa. Estas películas no fueron recibidas, sin embargo, con pasividad por parte del público latinoamericano. El guión original de ¡Viva Villa!⁵⁷, por ejemplo, sufrió algunas modificaciones después de la evaluación negativa realizada tanto por el gobierno mexicano como por la viuda de Villa. El guionista Ben Hecht tuvo que sentar algunas justificativas psicológicas para la violenta personalidad que la película atribuía a Pancho Villa, quien en un primer momento aparece como un carismático Robin Hood, capaz de liderar las revueltas campesinas por justas reivindicaciones, pero que hacia el final de la trama se convertirá en un feroz y descontrolado bandido que empieza a robar bancos y disparar a gente inocente. La película se convirtió en objeto de debate entre mexicanos y líderes del gobierno, recelosos de romantizar la polémica figura de Villa.

A esta altura, parece oportuno considerar el aportes de Michel de Certeau. Para este historiador francés, la acción del sujeto opera según un dispositivo de apropiación y *resignificación* de los sentidos disponibles en una cultura pública y compartida, cuyo estudio solicita una aproximación al uso cotidiano del lenguaje. Contrario al supuesto tradicional de la recepción pasiva, por el cual *a la masa sólo le restaría pastar la porción de simulacros que el sistema distribuye para cada uno*⁵⁸, Certeau afirma que la recepción de cualquier «información» se realiza en los términos del receptor, a través de un proceso de adaptación creativa que denomina

55. «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: 14/11/2007

56. 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.

57. ¡Viva Villa! Estados Unidos, MGM, 1934. Director: Jack Conway, producida por Howard Hawks.

58. Michael de Certeau. *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana, 1999. Edición brasileña: p.260.

resignificación. El historiador francés se distancia, así, de los conceptos tradicionales de «transmisión», «legado» y «herencia», que postulaban un público pasivo, marcado y sin papel histórico. La recepción se articula, pues, a partir de una operación decodificadora de los significantes, y no por la «intención» autoral⁵⁹. El texto, la imagen y la música se ofrecen, así, a una lectura plural. Pero, aún según Certeau, la propia autonomía no preserva al lector, pues *es sobre su imaginario que se extiende el poder de los medios, sobre todo lo que deja venir de sí mismo*⁶⁰, así, las palabras o imágenes no caen en el vacío sino que accionan sentidos cristalizados dentro de un imaginario históricamente construido y en cambio constante.

Las figuras masculinas mexicanas aparecerán representados por Hollywood hasta la implantación de la política de buena vecindad por Franklin D. Roosevelt. A partir de entonces, nos acostumbraremos a la plácida visión del mexicano indolente, durmiendo interminables siestas bajo su sombrero –que parecerá haber sido inventado para eso, y no para trabajar al sol- a la sombra de un autóctono cactus.

Algunas consideraciones

El naturalista y explorador prusiano Alexander Humboldt dudaba que existiese alguna otra especie en el planeta en que una porción mínima de terreno produjese frutos tan pródigos y con tan poco esfuerzo como la banana. Según J. Soluri, en Estados Unidos esta afirmación se ha asociado con la idea de la dependencia hacia la naturaleza, lo que en las primeras décadas del siglo XX ha conllevado que los trabajadores perezosos sólo saldrán de la pobreza con base en las inversiones estadounidenses y en las exportaciones hacia aquel país⁶¹.

Las imágenes, como las palabras, también tienen historia. Podemos considerarlas representaciones, pero a partir de su contextualización. En los casos aquí analizados, las imágenes tienen utilidad política. Y es que, como ha dicho Roger Chartier, es necesario comprender las luchas sociales *no sólo como enfrentamientos económicos o políticos sino, también, como luchas de representación y de clasificación*. Para Chartier, las luchas entre grupos *tienen por armas las representaciones de sí mismo y de los otros, las clasificaciones sociales, la construcción contradictoria de las identidades y las formas de la dominación simbólica*.⁶²

59. *ibid.*, pp. 259-273.

60. *ibid.*, p.272.

61. J. Soluri *Banana Cultures. Agriculture, Consumption and Environmental Change in Honduras and the United States*. Texas, University of Texas Press, 2005.

62. Entrevista a Roger Chartier. Por Noemí Glodman. «La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas». *Historias*, n° 31, México, 1993-1994, pp. 5-19: 12.

Invitada por el gobierno de los Estados Unidos, contratada por la poderosa RKO y actuando en los escenarios y estudios norteamericanos, Carmen Miranda se consagró como la musa de la política de buena-vecindad. En su carrera internacional, su labor contribuyó a recrear e reinventar el imaginario norteamericano, no sólo sobre Brasil, sino sobre toda América Latina.

Los nuevos estudios sobre la masculinidad, aliándose a las teorías feministas que han roto con el enfoque rígido y polarizado de los papeles sexuales, destacan que el género no comprende la simple dicotomía masculino-femenino, sino que se cruza con una red de elementos vinculados a las estructuras de clase, poder y etnicidad, las cuales estructuran las relaciones sociales⁶³. Existe una diversidad de estilos de masculinidades, que respectivamente corresponden a diferentes momentos históricos. Así, las representaciones sobre los latinos han ido cambiando según las expectativas sociales y las necesidades económicas o políticas. Pero a lo largo del siglo XX, estas representaciones se han insertado como imágenes negativas de ferocidad, indolencia, machismo. Las mujeres, por su parte, son invariablemente descritas como expresivas y emocionales. Es necesario notar, sin embargo, el fuerte contraste entre la apasionada latina representada por Carmen Miranda y la casi invisible agencia de las actrices de Hollywood, las cuales suspiran mientras parecen deslizarse entre nubes, sin que su presencia se haga apenas visible.

Sin embargo, las representaciones del otro casi nunca favorecen una lectura lineal. Muy distantes de esa visión simplificada, las imágenes, aún cuando caricaturizadas y exageradas, mezclan habitualmente elementos positivos y negativos, componiendo el complejo entramado que alimenta al imaginario social.

Por último, cabe recordar la recomendación de Joan Scott: es necesario analizar los procesos sociales, de tal manera articulados, como si no fuese posible separarlos⁶⁴.

63. Cecchetto, Fátima Regina. *Violencia estilos de masculinidade* Río de Janeiro: FGV, 2004.

64. Joan W. SCOTT. Gender: «A Useful Category of Historical Analysis». En: *The American Historical Review*. v. 91, n. 5, dez.1986, pp. 1053-1075

Referencias

- Correa, Sofía et al. *El siglo XX Chileno*. Santiago: Sudamericana, 2001.
- Franco, Jean. «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.
- García, Tania. «Carmen Miranda: Imagem e símbolo da América Latina construído por Hollywood», en: *Idéias, representações e mitos norteamericanos*. V Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores de História Latino-Americana e Caribenha – ANPHLAC. Belo Horizonte: 2002.
- Goldman, Noemí. Entrevista a Roger Chartier..«La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas». *Historias*, nº 31, México, 1993-1994, pp. 5-19: 12.
- Mendonça, Ana Rita . *Carmen Miranda foi a Hollywood*. Rio de Janeiro, Sao Paulo: Record, 1999.
- Moura, Gerson. *Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- Moura, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984
- Moura, Gerson. *Estados Unidos e América Latina. As relações políticas no século XX: xerifes e cowboys, um povo eleito e o continente selvagem*. Sao Paulo: Contexto, 1990.
- Pike, Fredrick B.. *The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of civilization and Nature*. Austin: The University of Texas Press, 1972.
- o Luisa Ulibarri. «Caricaturas de ayer y hoy», en: *Nosotros, los Chilenos*. Santiago de Chile, Editorial Quimantu, 1972.
- Scott, Joan W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: *The American Historical Review*. v. 91, n. 5, dez.1986, pp. 1053-1075
- Soluri, John *Banana Cultures. Agriculture, Consumption and Environmental Change in Honduras and the United States*. Texas, University of Texas Press, 2005.
- Soluri, John. «Consumo de masas, biodiversidad y fitomejoramiento del banano de exportación, 1920 a 1980», en: *Simposio de Historia Ambiental Americana*. Santiago, 2003.