



UNIVERSIDAD
DE PIURA

REPOSITORIO INSTITUCIONAL
PIRHUA

EL CINE DE SPIKE LEE: ANÁLISIS DE LA VIOLENCIA SOCIAL EN LA PELÍCULA DO THE RIGHT THING

Humberto Saldarriaga Pérez

Piura, octubre de 2008

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

Departamento de Comunicación

Saldarriaga, H. (2008). *El cine de Spike Lee: análisis de la violencia social en la película Do the right thing*. Tesis de grado no publicada de Comunicación. Universidad de Piura. Facultad de Comunicación. Piura, Perú.



Esta obra está bajo una [licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Perú](#)

Repositorio institucional PIRHUA – Universidad de Piura

UNIVERSIDAD DE PIURA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN



“El cine de Spike Lee: análisis de la violencia social en la película *Do the Right Thing*”

Tesis que presenta el bachiller

HUMBERTO JOSÉ SALDARRIAGA PÉREZ

Para optar el Título de

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

PIURA - PERÚ

OCTUBRE – 2008

*Al Todopoderoso, a todas las personas que colaboraron con este
proyecto y a mi abuela por su confianza y aliento.*

ÍNDICE

ÍNDICE	Pág.
INTRODUCCIÓN	
CAPITULO I: EVOLUCIÓN DEL CINE AFROAMERICANO	(1)
1- BREVE RECORRIDO HISTÓRICO POR EL CINE AFROAMERICANO	(1)
1.1- EL CINE INDEPENDIENTE AFROAMERICANO	(2)
1.1.1- DE LA DÉCADA DE 1910 A 1940: EL CINE DE RAZAS	(2)
1.1.1.1- OSCAR MICHEAUX	(3)
1.1.1.2- PAUL ROBESON	(4)
1.1.1.3- SPENCER WILLIAMS JR	(5)
1.1.2- DE LA DÉCADA DE 1970 A LA ACTUALIDAD	(6)
1.1.2.1- CHARLES BURNNET	(6)
1.1.2.2- STANLEY NELSON	(7)
1.1.2.3- MARLON RIGGS	(8)
1.2- EL CINE COMERCIAL AFROAMERICANO	(8)
1.2.1- EL CINE DE RAZAS COMERCIAL Y EL ESTEREOTIPO HOLLYWOODENSE	(9)
1.2.1.1- EL CINE DE RAZAS COMERCIAL	(9)
1.2.1.2- EL ESTEREOTIPO HOLLYWOODENSE	(10)

1.2.2- LA REVALORIZACIÓN DEL NEGRO: SIDNEY POITIER	(11)
1.2.3- EL <i>BLAXPLOITATION</i>	(12)
1.2.3.1- EL INICIO DEL <i>BLAXPLOITATION</i>	(13)
1.2.3.2- EL NACIMIENTO DEL TÉRMINO <i>BLAXPLOITATION</i>	(15)
1.2.3.3- EL <i>BLAXPLOITATION</i> Y LA MODA	(16)
1.2.3.4- LA DESAPARICIÓN DEL <i>BLAXPLOITATION</i>	(17)
1.2.4- LA GENERACIÓN DE <i>HAZ LO CORRECTO</i>	(18)
1.2.4.1- CARACTERÍSTICAS DE LA GENERACIÓN DE <i>HAZ LO CORRECTO</i>	(20)
1.2.4.2- LA AMBIVALENCIA INDEPENDIENTE COMERCIAL	(21)
1.2.5- LA DIVERSIFICACIÓN DEL CINE AFROAMERICANO	(22)
1.2.5.1 CAMBIO DE ORIENTACIÓN DE ALGUNOS DIRECTORES DE LA ETAPA COMERCIAL-INDEPENDIENTE	(25)
1.2.5.1.1- JOHN SINGLETON	(25)
1.2.5.1.2- ERNEST DICKERSON	(25)

1.2.5.2- ALGUNOS DIRECTORES REPRESENTATIVOS DE LA ETAPA DE DIVERSIFICACIÓN DEL CINE AFROAMERICANO	(26)
1.2.5.2.1- CARL FRANKLIN	(26)
1.2.5.2.2- ANTOINE FUQUA	(26)
1.2.5.2.3- ROBERT TOWSEND	(27)
1.2.5.3- LAS PRODUCTORAS AFROAMERICANAS	(27)

NOTAS AL CAPÍTULO I

CAPÍTULO II: EL CONTEXTO DE <i>HAZ LO CORRECTO</i>	(34)
1- SPIKE LEE	(34)
1.1- BIOGRAFÍA	(34)
1.2- FILMOGRAFÍA PRINCIPAL	(37)
1.3- EL ESTILO DE SPIKE LEE	(44)
1.4- INFLUENCIAS CINEMATOGRAFICAS EN LOS FILMES DE SPIKE LEE	(47)
1.4.1- CINEASTAS	(48)
1.4.2.1- AKIRA KUROSAWA	(48)
1.4.2.2.- JIM JARMUSH	(48)
1.4.2.3- MARTIN SCORSESE	(49)
1.4.2.4- BILLY WILDER	(50)
1.4.2.5- WOODY ALLEN	(51)
1.4.2- CORRIENTES CINEMATOGRAFICAS	(51)

1.5- CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CINEMATOGRAFICO DE SPIKE LEE	(52)
1.5.1- PRINCIPALES HECHOS SOCIOPO- LÍTICOS EN EL MUNDO Y NUEVA YORK ENTRE LOS AÑOS 1960-1980	(53)
1.5.1.1- EN ESTADOS UNIDOS	(53)
1.5.1.1.1- LOS AÑOS SESENTA	(53)
1.5.1.1.2 - LOS AÑOS SETENTA	(57)
1.5.1.1.3- LOS AÑOS OCHENTAS	(58)
1.5.1.2- NUEVA YORK	(60)
1.5.2- CONTEXTO CINEMATOGRAFICO	(63)
2- LA PRODUCTORA DE SPIKE LEE: 40 ACRES AND A MULE FILMWORKS	(66)
3- CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y REPERCUSIONES DE HAZ LO CORRECTO	(68)
3.1- EXPERIENCIAS CINEMATOGRAFICAS PREVIAS DE SPIKE LEE	(68)
3.1.1- <i>NOLA DARLING</i> (1986)	(68)
3.1.2- <i>AULAS TURBULENTAS</i> (1988)	(70)
3.2- LA PRE PRODUCCIÓN DE HAZ LO CORRECTO	(72)
3.2. 1- GUIÓN	(72)
3.2.1.1- INFLUENCIAS EN LA ELABORACIÓN DE LA HISTORIA	(73)
3.2.1.1.1- LA INFLUENCIA DE <i>NATIVE SONG</i> DE RICHARD WRIGHT	(73)

3.2.1.1.2-	LA RELACIÓN DEL CALOR CON LA VIOLENCIA	(74)
3.2.1.1.3-	LA INFLUENCIA DE LOS HECHOS REALES	(75)
A-	EL ASESINATO DE MICHAEL GRIFFITH EN HOWARD BEACH	(75)
B-	EL MISTERIO DE LA VIOLACIÓN DE TAWANA BRAWLEY	(76)
C-	LOS ATAQUES POLICIALES A IVONNE SMALLWOOD Y ELEANOR BUMPER	(76)
D-	MICHAEL STEWART MUERE ESTRANGULADO POR LA POLICIA	(77)
E-	EDMUND PERRY ES ASESINADO EN UNA PELEA CON UN POLICÍA	(77)
F-	EL PLEITO POR LA MÚSICA EN UN INSTITUTO DE BROOKLYN	(77)
3.2.1.2-	LA ELECCIÓN DEL LEIT MOTIV: <i>FIGHT THE POWER</i>	(78)

3.2.2- NEGOCIACIONES CON LOS ESTUDIOS UNIVERSAL	(79)
3.2.3- EQUIPO DE PRODUCCIÓN	(80)
3.2.3.1- LA BASE DE LA PRODUCCIÓN	(80)
3.2.3.1.1- MONTY ROSS Y ERNEST DICKERSON	(81)
3.2.3.1.2- BARRY ALEXANDER BROWN	(81)
3.2.3.1.3- WYNN THOMAS	(82)
3.2.3.1.4- EL PRODUCTOR INDEPENDIENTE: JON KILIK	(82)
3.2.3.2- OTROS COLABORADORES	(83)
3.2.3.2.1- NABET Y LOS TRABAJADORES NEGROS	(83)
3.2.3.2.2- LA SEGURIDAD: <i>LA FRUIT DEL ISLAM</i>	(83)
3.2.4- LOCACIÓN	(84)
3.2.5- CONTACTO A LOS ACTORES	(85)
3.2.5.1- DANNY AIELLO (<i>SAL</i>)	(86)
3.2.5.2- BILL NUN (<i>RADIO RAHEEM</i>)	(86)
3.2.5.3- JOHN TURTURRO (<i>PINO</i>)	(86)
3.2.5.4- RICHARD EDSON (<i>VITO</i>)	(87)
3.2.5.5- GIANCARLO ESPOSITO (<i>BUGGIN OUT</i>)	(87)
3.2.5.6- ROSIE PÉREZ (<i>TINA</i>)	(88)
3.2.5.7- ROGER GUENVEUR SMITH	

	(<i>SMILEY</i>)	(88)
3.2.5.8-	OSSIE DAVIS Y RUBY DEE (<i>DA MAYOR Y MOTHER SISTER</i>)	(89)
3.2.5.9-	SAMUEL L. JACKSON (<i>MR. SEÑOR LOVE DADDY</i>)	(89)
3.2.5.10-	JOHN SAVAGE (<i>CLIFTON</i>)	(90)
3.2.5.11-	JOEI LEE (<i>JADE</i>)	(90)
3.2.5.12-	ROBIN HARRIS, PAUL BENJAMIN Y FRANKIE R. FAISON (<i>SWEET DICK WILLIE, ML Y COCONUT SID</i>)	(90)
3.3-	REPERCUSIÓN DE <i>HAZ LO CORRECTO</i>	(91)
3.3.1-	NOMINACIONES Y PREMIOS EN FESTIVALES DE CINE	(91)
3.3.2-	LA CRÍTICA Y LAS CONTROVERSIAS	(92)
3.3.3-	SPIKE LEE, EL PORTAVOZ DEL ACTIVISMO	(94)
3.3.4-	LA INFLUENCIA EN DIRECTORES Y ACTORES AFROAMERICANOS	(96)

NOTAS AL CAPÍTULO II

CAPÍTULO III: EL ANÁLISIS Y LAS APRECIACIONES DE <i>HAZ LO CORRECTO</i>	(107)
--	--------------

1- SINOPSIS ARGUMENTAL	(107)
2- SEGMENTACIÓN	(107)
2.1- PRÓLOGO	(109)
2.1.1- <i>MAIN TITLES</i> (“INTRODUCCIÓN: LUCHA CONTRA EL PODER”)	(109)
2.1.1.1- SINOPSIS DE “INTRODUCCIÓN:	

LUCHA CONTRA EL PODER”	(109)
2.1.1.2- CONTENIDO Y FORMA DE “INTRODUCCIÓN: LUCHA CONTRA EL PODER”	(110)
2.2- DE MAÑANA	(113)
2.2.1- <i>CLOCKERS</i> (“DESPERTÁNDOSE”)	(113)
2.2.1.1- SINOPSIS DE “DESPERTÁNDOSE”	(113)
2.2.1.2- CONTENIDO Y FORMA DE “DESPERTÁNDOSE”	(114)
2.2.2- <i>ANOTHER STAIN</i> (“PETICIONES Y CONSEJOS”)	(120)
2.2.2.1- SINOPSIS DE “PETICIONES Y CONSEJOS”	(120)
2.2.2.2- CONTENIDO Y FORMA DE “PETICIONES Y CONSEJOS”	(121)
2.2.3- <i>ANDRÉ THE GIANT</i> (“OLA DE CALOR”)	(124)
2.2.3.1- SINOPSIS DE “OLA DE CALOR”	(124)
2.2.3.2- CONTENIDO Y FORMA DE “OLA DE CALOR”	(125)
2.2.4- <i>STRIKE AND SHORTY</i> (“DEFENSA DE IDENTIDAD”)	(127)
2.2.4.1- SINOPSIS DE “DEFENSA DE IDENTIDAD”	(128)
2.2.4.1- CONTENIDO Y FORMA DE “DEFENSA DE IDENTIDAD”	(128)
2.3- TARDE	(134)
2.3.1- <i>THE PRIME SUSPECT</i> (“EL ODIOS ESCONDIDO”)	(134)
2.3.1.1- SINOPSIS DE “EL ODIOS ESCONDIDO”	(135)

2.3.1.2- CONTENIDO Y FORMA DE “EL ODIIO ESCONDIDO”	(135)
2.3.2- <i>THE WRONG BROTHER</i> (“DESAHOGO”)	(139)
2.3.2.1- SINOPSIS DE “DESAHOGO”	(139)
2.3.2.2- CONTENIDO Y FORMA DE “DESAHOGO”	(140)
2.3.3- <i>HOM-O-CIDE</i> (“LA LUCHA DEL AMOR CONTRA EL ODIIO”)	(143)
2.3.3.1- SINOPSIS DE “LA LUCHA DEL AMOR CONTRA EL ODIIO”	(144)
2.3.3.2- CONTENIDO Y FORMA DE “LA LUCHA DEL AMOR CONTRA EL ODIIO”	(144)
2.3.4- <i>KNOCKE NIGHT</i> (TRAMANDO UN BOICOT PARA <i>SAL</i>)	(148)
2.3.4.1- SINOPSIS DE TRAMANDO UN BOICOT PARA <i>SAL</i>	(148)
2.3.4.2- CONTENIDO Y FORMA DE TRAMANDO UN BOICOT PARA <i>SAL</i>	(149)
2.3.5- <i>THE BUFFER</i> (“LOS REPROCHES”)	(153)
2.3.5.1- SINOPSIS DE “LOS REPROCHES”	(153)
2.3.5.2- CONTENIDO Y FORMA DE “LOS REPROCHES”	(154)
2.4- NOCHE	(159)
2.4.1- <i>IRIS´ANGER</i> (“MOMENTOS ROMÁNTICOS”)	(159)

2.4.1.1-	SINOPSIS DE “MOMENTOS ROMÁNTICOS”	(160)
2.4.1.2-	CONTENIDO Y FORMA DE “MOMENTOS ROMÁNTICOS”	(160)
2.4.2-	<i>187 ON THE STRENGTH</i> (LA INTENSIDAD EN LA PIZZERÍA)	(162)
2.4.2.1-	SINOPSIS DE “LA INTENSIDAD EN LA PIZZERÍA”	(163)
2.4.2.2-	CONTENIDO Y FORMA DE “LA INTENSIDAD EN LA PIZZERÍA”	(163)
2.4.3-	<i>IN A JAM</i> (“EN UN APRIETO”)	(166)
2.4.3.1-	SINOPSIS DE “EN UN APRIETO”	(167)
2.4.3.2-	CONTENIDO Y FORMA DE “EN UN APRIETO”	(167)
2.4.4-	<i>GROWN UP STUFF</i> (LA PIZZERÍA ARDE)	(171)
2.4.4.1-	SINOPSIS DE “LA PIZZERÍA ARDE”	(171)
2.4.4.2-	CONTENIDO Y FORMA DE “LA PIZZERÍA ARDE”	(171)
2.5-	LA NUEVA MAÑANA	(178)
2.5.1-	<i>DONE WITH IT</i> (“LA CALMA REGRESA”)	(178)
2.5.1.1-	SINOPSIS DE “LA CALMA REGRESA”	(178)
2.5.1.2-	CONTENIDO Y FORMA DE “LA CALMA REGRESA”	(178)
2.6-	THE FINAL CALL (EPÍLOGO)	(181)
2.6.1-	SINOPSIS EPÍLOGO	(181)

2.6.2- CONTENIDO Y FORMA EPÍLOGO	(182)
3- VALORACIÓN	(183)
3.1- FORMA	(183)
3.1.1- ESTRUCTURA NARRATIVA	(183)
3.1.2- CÓDIGOS VISUALES	(184)
3.1.2.1- COMPOSICIÓN	(184)
3.1.2.2- MOVIMIENTOS DE CÁMARA	(185)
3.1.2.3- ILUMINACIÓN	(187)
3.1.3- CÓDIGOS SONOROS	(188)
3.1.3.1- DIÁLOGOS	(188)
3.1.3.2- MÚSICA	(190)
3.1.4- MONTAJE	(192)
3.1.5- EXISTENTES	(193)
3.1.5.1- PERSONAJES	(193)
3.1.5.2- VESTIMENTA	(195)
3.1.5.3- ESCENARIO	(196)
3.2- CONTENIDO	(198)
3.2.1- EL RACISMO	(198)
3.2.2- EL CALOR	(199)
3.2.3- <i>LA PARED DE LA FAMA</i>	(200)
3.2.4- LA CONVIVENCIA EN <i>BED</i> <i>STUY</i>	(201)
3.2.4.1- RELACIÓN ENTRE HOMBRES Y MUJERES	(201)
3.2.4.2- RELACIÓN ENTRE ANCIANOS Y JÓVENES	(202)
3.2.4.3- RELACIÓN ENTRE ETNIAS	(202)
3.2.4.4- RELACIÓN ENTRE EMPRESARIO Y TRABAJADOR	(203)

3.2.4.5- RELACIÓN ENTRE LOS POBLADORES DE <i>BED STUY</i> Y LA AUTORIDAD	(204)
3.2.5- EL MENSAJE POLÍTICO DE SPIKE LEE	(205)
3.2.6- EL EJERCICIO INTELECTUAL EN EL ESPECTADOR	(206)
3.2.7- SIMILITUDES DE <i>HAZ LO CORRECTO</i> CON LOS DISTURBIOS DE LOS ÁNGELES, 1992	(207)
3.2.7.1- CONTEXTO	(208)
3.2.7.2- REACCIONES VIOLENTAS	(209)
3.2.7.3- REACCIONES POLÍTICAS	(211)
3.2.7.4- EL MENSAJE DE LA MÚSICA ANTE EL DESCONTENTO SOCIAL	(212)

NOTAS AL CAPÍTULO III

CONCLUSIONES
BIBLIOGRAFÍA
ANEXOS

INTRODUCCIÓN

Do the Right Thing (Haz lo correcto, Spike Lee, 1989) es una pieza clave en la historia del cine afroamericano. Este cine tiene una trayectoria casi tan antigua como el origen del cine comercial americano. Sin embargo, es un tema poco estudiado en Perú, lo que lo hace interesante como materia de investigación y difusión. Sobre todo si se tiene en cuenta la cantidad y calidad de exponentes que ha tenido el cine afroamericano en cada una de sus etapas.

Este ha sido un cine marginado por largo tiempo en los medios de su país. Por ello, es interesante entender cómo después de haber estado durante décadas poco considerado por la industria hollywoodense, en la actualidad ya no sorprende ver a un protagonista o director negro formando parte de una gran producción.

En cuanto al director de *Haz lo correcto*, Spike Lee, se trata del cineasta más importante en la historia del cine afroamericano. Posee una trayectoria de más de dos décadas en la que ha podido dirigir más de 20 películas, así como también publicidades, videoclips y series de televisión. Ha conseguido importantes premios por su labor y está considerado por la revista *People* ente los cincuenta mejores cineastas del mundo.

Por todo lo que significa, Spike Lee marca un antes y un después del cine afroamericano ya que gracias a su identidad y

conciencia social ha originado una verdadera revalorización de este cine en el ámbito comercial. Él ha sido uno de los promotores del ingreso masivo de negros a la industria del cine.

Spike Lee es un crítico de los conflictos raciales que hay en Estados Unidos. Varias de sus películas han causado polémica por retratar temas espinosos, sobre los que pocos se atreven a opinar, por citar algunos ejemplos se tiene que en *School Daze (Aulas turbulentas, 1988)*, Lee presenta las desavenencias entre los negros de color más oscuro y los de color más claro. En *Bamboozled (Bamboozled, 2000)* retrata la discriminación hacia el afroamericano en la televisión y en *When The Levees Broke: A Requiem in Four Acts (Cuando los diques reventaron: un réquiem en cuatro actos, 2006)* muestra la indiferencia del gobierno para ayudar a la población de Nueva Orleans, luego que la ciudad quedara devastada ante el paso del Huracán Katrina.

Asimismo, su obra *Haz lo correcto* muestra la problemática de la convivencia multirracial en Nueva York, la ciudad que tiene la mayor diversidad cultural en los Estados Unidos. La película es un filme de denuncia contra el racismo, la falta de tolerancia, la brutalidad de la policía y la poca importancia que las autoridades le prestan a los barrios populares.

A pesar de tratarse de una historia de un barrio afroamericano, con una temática seria y tan fuera de moda en el cine de los ochenta, consiguió ser financiada y distribuida por Universal Pictures.

Haz lo correcto es digna de análisis por su potente estructura dramática, por la originalidad de su guión, por haberse convertido en un referente universal de las películas de minorías, por estar basada en

hechos reales de racismo y por las reflexiones que suscita sobre los problemas sociales que muestra.

La película es una aproximación universal a lo que sufren varios países en la actualidad. Este es un filme realista donde el racismo se mezcla con temas como la exclusión social y la inmigración que son de interés para la sociedad civil, instituciones y gobiernos de todo el mundo.

En general, *Haz lo correcto* es la obra emblema de Spike Lee, considerada el año 2002, entre las mejores películas de los últimos veinticinco años por la revista británica *Sight and Sound*.

Lo que se pretende con el presente trabajo de investigación es mostrar la evolución y los logros del cine afroamericano, sobre todo de Spike Lee. También, analizar las cuestiones técnicas y narrativas de *Haz lo correcto*, así como comprender y reflexionar sobre el tema de fondo de la película.

La estructura del trabajo está dividida en tres capítulos. El primero titulado “Evolución del Cine Afroamericano”, el mismo que demuestra como se han desarrollado en paralelo el cine independiente y el comercial hasta su actual confluencia.

El segundo se titula “Spike Lee: El Contexto de *Haz lo correcto*”. Se recorren la vida, obra e influencias culturales de Spike Lee. También se hace hincapié en su productora *40 Acres and a Mule Filmworks*. Asimismo se analiza la preproducción y los efectos que originó en la sociedad y en el cine tras su estreno.

En el último capítulo titulado “El Análisis de *Haz lo correcto*” se desarrollan los aspectos valorativos de forma y contenido.

Para la elaboración de este trabajo se ha realizado una exhaustiva investigación en libros especializados acerca de la película y temas sociales y culturales, revistas de cine como *Godard*, artículos de Internet, entrevistas de especialistas en Spike Lee y una entrevista personal al crítico de cine Ricardo Bedoya.

CAPITULO I

EVOLUCIÓN DEL CINE AFROAMERICANO

1- BREVE RECORRIDO HISTÓRICO POR EL CINE AFROAMERICANO

El cine afroamericano, en sus inicios, parte del cine independiente, **(1)** cuenta con presupuesto limitado y con una temática dirigida a su comunidad. Este cine fue marginado en los medios de comunicación de su país.

La generación de cineastas negros que surgió en los ochenta nace en el cine independiente, antes de relacionarse con la Meca del cine. En la actualidad sus películas aún mantienen la mirada crítica y los temas no masivos.

Estos directores han sido capaces de desarrollar en paralelo proyectos independientes y comerciales con buena aceptación por parte del público.

De los directores que empezaron su carrera en los ochenta destaca Spike Lee, cuya película *Haz lo correcto* será materia de análisis en este trabajo. Por ello, se considera importante relatar brevemente la

evolución del cine afroamericano tanto en lo independiente como en lo comercial.

1.1- EL CINE INDEPENDIENTE AFROAMERICANO

Denominado así por la similitud de características con el cine independiente, el crítico de cine Ricardo Bedoya (2) sitúa el origen de este movimiento en la primera década del siglo veinte con la aparición de películas dirigidas e interpretadas por afroamericanos y distribuidas por compañías, también afroamericanas.

1.1.1- DE LA DÉCADA DE 1910 A 1940: EL CINE DE RAZAS

En 1916, surgió la productora *Lincoln Motion Picture Company*. Esta compañía sólo duró cinco años, pero causó un impacto positivo y originó el primer paso de desarrollo cinematográfico afroamericano. Su primer filme fue *The Realization of a Negro Ambition (La realización de la ambición negra, Harry A. Gant, 1916)* cuyo argumento era el de un joven negro que sale de su casa a hacer fortuna.

Ese mismo año, aparecieron las respuestas cinematográficas afroamericanas a la apología al Ku Kux Klan que había hecho David Griffith con *The Birth of a Nation (El Nacimiento de una nación, 1915)*. The Lincoln Motion Picture Company produjo *The trooper of troop K (El agente de la policía k, Harry A. Gant)* y en 1918, *The Birth of a Race (El nacimiento de una raza, John W. Noble)*. Como todas estas películas estaban realizadas, protagonizadas y orientadas a un público negro, se les conoció como *Race Movies* o *Cine de razas*.

Los realizadores del *Cine de razas* tenían el ideal de inculcar los valores de la clase media negra como modelo a seguir por parte de las clases pobres afroamericanas. Con sus trabajos cinematográficos buscaban que los de su raza reflexionaran sobre los problemas sociales y morales que los rodeaban, asimismo que se sintieran orgullosos de su color.

Con el tiempo aparecieron otras compañías dirigidas por afroamericanos, pero no sobrevivieron a la Gran Depresión ni a la mayor inversión tecnológica que demandaba el cine sonoro. La única empresa que se mantuvo durante esos años difíciles fue la de Oscar Micheaux. Así como él, Paul Robeson y Spencer Williams Jr. destacaron tanto en la actuación como en la dirección.

1.1.1.1- OSCAR MICHEAUX

Micheaux fue un director y escritor (3) independiente y comprometido con su raza que financió personalmente la distribución de sus películas y la publicación de sus libros.

Este cineasta prefirió trabajar de modo independiente para no realizar obras que situaran al negro como un estereotipo, práctica común del cine comercial, y dignificar los roles afroamericanos en su sociedad. El portal *Black Film Center* de la Universidad de Indiana comenta que Micheaux veía al hombre blanco como “el villano, pero si escribía o dirigía sobre ello, las compañías grandes se iban a negar a producir o distribuir sus obras, por ello prefería hacerlo él mismo”. (4)

Su segundo filme, *Within Our Gates* (*Dentro de nuestras puertas*, 1920), es una respuesta a *El Nacimiento de una Nación*.

Pastora Campos y E. Flomenbaum programadores de la muestra “Retro África” del XXII Festival de Mar del Plata precisan que la película “plantea las inquietudes de la comunidad negra del sur que intenta superar sus condiciones de vida y alcanzar un mayor progreso social a partir del acceso a la educación. También, expone las conductas negativas por parte de algunos afroamericanos, como una catarsis para tomar conciencia” (5)

Entre 1919 y 1948, produjo y dirigió cerca de 40 películas (6). Micheaux es considerado el *Padre del Cine Afroamericano*

1.1.1.2- PAUL ROBESON

Robeson fue uno de los actores que más destacó participando en algunas películas de Micheaux. El actor era hijo de un esclavo fugitivo con una mujer blanca cuáquera cuya familia había luchado por la abolición de la esclavitud. Robeson fue uno de los primeros afroamericanos que se graduó en la Universidad de Rutgers. Allí estudió derecho.

Su personalidad rebelde y asertiva lo llevó a dirigir campañas para reivindicar los derechos de la población afroamericana. Por su calidad actoral y por su pensamiento obtuvo la admiración de intelectuales como Pablo Neruda, James Joyce y Ernest Hemingway.

Robeson participó en 11 películas y en obras teatrales. La primera película en la que actuó la dirigió Oscar Micheaux, *Body and Soul* (*Cuerpo y alma*, 1925). Era una película muda acompañada por la famosa orquesta de jazz del Lincoln Center. Su última participación fue en *Tales of Manhattan* (*Historias de Manhattan*, Julien Duvivier,

1942) donde comparte roles con actores de la talla de Henry Fonda y Rita Hayworth

1.1.1.3- SPENCER WILLIAMS JR

Williams Jr. empezó su carrera a inicios de la década de 1930 con los *Filmes de raza*. Aunque apareció como actor en algunas películas hollywoodenses como *The Virginia Judge* (*El Juez de Virginia*, Edward Zedgwick) y *The Nitwits* (*Los imbéciles*, George Stevens) en 1935, “se dedicó a producir, dirigir y actuar en películas para afroamericanos en las que actuaba como villano o ejercía papeles cómicos” (7), como lo indica Hal Erickson en el portal del *New York Times*.

Blood of Jesús (*La sangre de Jesús*, 1941) fue la primera película que dirigió Williams. El trama es de “un ateo que accidentalmente le dispara a su esposa bautista. La mujer fallece y acude a una encrucijada en la que un diablo urbano intenta atraerla a sus dominios infernales, en desmedro de un ángel pastoral que le llama al camino de la virtud”, explica el portal *Cinefania* (8). Es una película para la comunidad afroamericana bautista. Durante la década del cuarenta, Williams continuaría dirigiendo *Filmes de raza* (9)

Durante la Segunda Guerra Mundial, el Gobierno racionó el uso del celuloide solo para la industria de Hollywood ya que sus insumos químicos servían para la industria de guerra. Con ello los *Filmes de Raza* se dejaron de realizar. Desde esta época hasta principios de los setenta no se tiene referencias sobre cineastas negros independientes.

1.1.2- DE LA DÉCADA DE 1970 A LA ACTUALIDAD

En este período la escena independiente vuelve a cobrar fuerza, sobre todo con la labor de documentalistas que tienen las pretensiones de revalorar su historia. Con sus obras le rinden tributo a las personalidades de su comunidad. También, exploran situaciones como la alienación de las clases acomodadas, la homofobia y la vida del campo.

1.1.2.1- CHARLES BURNNET

Oriundo de Mississippi, estudió cine en la Universidad de California en Los Ángeles. Allí concibió al cine como acto sociopolítico. En 1977 filma su ópera prima *The Killer of Sheeps* (*El asesino de ovejas*) considerada “Tesoro Nacional” por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, mérito que años después alcanzaría *Haz lo correcto* (Spike Lee, 1989).

El Asesino de ovejas es el proyecto de tesis de Burnett. Relata con gran sensibilidad la vida cotidiana de un barrio obrero con pocas esperanzas de ascenso social, en el que también ocurren algunas situaciones tiernas y otras jocosas. Es el ahondamiento de la vida de un matarife de ovejas que vive insatisfacciones familiares, amicales y laborales que lo conducen a una crisis personal.

Esta película la realizó “con actores no profesionales, financiada por él mismo y parte de dinero prestado y filmada en su tiempo libre de fin de semana” (10), como explican Pastora Campos y E. Flomenbaum

Burnett en sus producciones intentó retratar la forma de vida y las preocupaciones de los afroamericanos como en *The Sleep With Anger* (*El sueño con rabia*, 1990) que muestra la alienación de la burguesía afroamericana.

1.1.2.2- STANLEY NELSON

Según este cineasta “una buena parte de nuestra historia (la afroamericana) permanecía sin ser contada.” (11) Por ello sus filmes desempolvan a personajes que las generaciones recientes de afroamericanos, en su mayoría, desconocían. Su propósito es la identificación del afroamericano con su historia.

Entre sus historias figuran la de la filántropa Madam C. J. Walter, quien en la década de 1920 se desempeñó exitosamente en el negocio de las peluquerías y manufactureras. Ella destacó en un contexto adverso en el que primaban el machismo, el racismo y la segregación. El documental se tituló *Two Dollars and a Dream* (*Dos dólares y un sueño*, 1987).

También ha revalorado el papel de la prensa afroamericana con el documental *The Black Press: Soldiers Without Swords* (*La prensa negra: soldados sin espadas*, 1999) Asimismo, ha llevado a pantalla la vida del líder político negro Marcus Garvey. El activista proponía repatriar a todos los negros a su tierra madre: África. Para lograr su cometido, formó compañías comerciales, pero no tuvo éxito. Sin embargo, su espíritu idealista aún se recuerda..

Por otra parte, su trabajo comprometido le ha permitido reabrir el caso de racismo de Emmett Till. *American Experience: The Murder of Emmett Till* (*La experiencia americana: el asesinato de Emmett*

Till, 2003) es la historia del coraje de una madre por buscar un castigo ejemplar para los asesinos de su hijo. (12)

1.1.2.3- MARLON RIGGS

La obra de Riggs es una visión complementaria y mucho más difícil de transmitir por su condición homosexual y su defensa a este grupo. Riggs fue educador, poeta y activista del movimiento gay. La esencia de su obra es la lucha contra el racismo, el sexismo y la homofobia. *Tongues Untied (Lenguas Desatadas*, 1990) es un ejemplo de ello y contó con la participación del poeta gay Essex Hemphill.

1.2- EL CINE COMERCIAL AFROAMERICANO

La evolución del personaje negro y de sus directores en Hollywood ha ido en relación directa con la percepción de la sociedad americana blanca sobre el negro. Por ejemplo, en la época donde existía la segregación, el afroamericano solo aparecía como criado o como el hazmerreír del blanco. En la actualidad, en lo que la notoriedad social parece ser lo más importante, no extraña ver a negros como protagonistas de películas o como directores encumbrados.

Desde sus inicios hasta la fecha, el Cine Comercial Afroamericano ha pasado por 5 etapas. Tres de ellas las menciona el director Melvin Van Peebles en la narración del documental *Classified X (Clasificado X*, Mark Daniels, 1998) y las otras dos las nombró Ricardo Bedoya en una entrevista personal a finales del 2007. Estas son:

1.2.1- EL CINE DE RAZAS COMERCIAL Y EL ESTEREOTIPO HOLLYWOODENSE

En esta etapa, los ejecutivos de Hollywood orientan su negocio en dos direcciones: Por un lado, intervienen en el *Cine de razas*, lo vuelven comercial y trivializan sus temas, y por otro, en las películas dirigidas a los blancos, incluyen tímidamente a los afroamericanos con roles estereotipados y sujetos a la burla de los espectadores.

1.2.1.1- EL CINE DE RAZAS COMERCIAL

La industria se dio cuenta de la acogida que tenía el tipo de cine minoritario del *Cine de razas* y comenzó a realizarlas dirigiéndolas sólo a los afroamericanos. Norman Studios de Jacksonville, en la Florida fue uno de los primeros estudios de blancos en rodarlas.

Después de la *Gran Depresión*, la industria de Hollywood dominaba casi la totalidad del mercado. Esta hegemonía le permitió dar un giro al *Cine de razas comercial* centrándose en temas de evasión. Se volvieron típicas las historias de amor, de gangsters, westerns y comedias protagonizadas por negros. El público al que se dirigían seguía siendo el mismo. Los ejecutivos de Hollywood no publicitaban estas películas, como lo hacían con los filmes protagonizados por blancos.

Durante la Segunda Guerra Mundial, para reclutar más negros al Servicio Militar, el gobierno americano realizó varias películas interpretadas por afroamericanos y con fines propagandísticos.

1.2.1.2- EL ESTEREOTIPO HOLLYWOODENSE

Entre los años veinte y los cincuenta, la industria de Hollywood marginó el papel del negro en la mayoría de sus películas dirigidas al público blanco. Los negros siempre aparecerán en los márgenes de la escena y desarrollando su rol en función del personaje central que era el hombre blanco.

Con la sonorización de las películas, Hollywood introdujo ritmos y músicos afroamericanos en sus películas para blancos. En estos proyectos participaron jazzistas de la talla de Duke Ellington y Cab Calloway.

Sin embargo, Hollywood no estaba interesado en hacer películas con imágenes positivas de los negros, era riesgoso comercialmente, debido a la segregación existente. Pastora Campos y E. Flomenbaum señalan que “los papeles disponibles para los negros fueron los de criadas, mayordomos, sirvientes, pianistas o cómicos”. (13)

Otros de los roles típicos que ejercieron los hombres negros, eran el del *Tío Ramus*, anciano que siempre tenía palabras filosóficas, pero que hacían reír a los espectadores. También estaba la figura del negro *bueno para nada* que solo causaba problemas sin dejar de ser cómico. En el *Nacimiento de una nación* apareció la figura del negro criminal, de apetito sexual desmesurado y que pretendía abusar de la inocencia de la mujer blanca. Por último estaba el *Mulato trágico*, que por su color de piel más claro no era aceptado por los de su raza. (14)

En cuanto a los roles femeninos estaban el de la *Mami* que era una criada gorda, renegona, querida por la familia blanca a quien

servía desde hace varios años. La variante amistosa de la *mami* era la *Tía Jemima*. La primera persona de color que ganó un Oscar fue Hattie McDaniel considerada Mejor Actriz Secundaria por su papel de *mami* en *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, Víctor Fleming, 1939)

También, apareció la figura de la negra cristiana y sumisa. Por el contrario, estaba el personaje de la mulata sensual que buscaba sin mayor éxito, los privilegios de la mujer blanca y desviaba del comportamiento correcto al hombre blanco.

1.2.2- LA REVALORIZACIÓN DEL NEGRO: SIDNEY POITIER

En la década del cincuenta se da una reformulación del personaje negro. Influyeron en ello, en primer lugar el progreso acelerado que conseguía la comunidad afroamericana para el reconocimiento de sus derechos civiles y en segundo, la constitución de una clase media afroamericana, debido a la bonanza económica que gozó Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial.

Esos factores sirvieron para que los ejecutivos de Hollywood se volvieran más condescendientes y comenzaran a dar mayor protagonismo y mejores roles a los negros. El actor emblemático de esta época es Sidney Poitier, que encarnaba al negro educado, apuesto, de clase media acomodada. Era un ejemplo de superación personal que tenía respeto por el hombre blanco y también que estaba a la altura de la circunstancias para soportar los prejuicios de la sociedad.

El actor “expresaba la lucha moral, la batalla entre el bien y el mal. Sidney Poitier siempre es perfecto, insuperable retratando

individuos en medio de conflictos éticos. Sus personajes eran discriminados, torturados y marginados. Pero a través de la reflexión y el coraje, demostraban haber tenido siempre la razón. A través de su sabiduría, la verdad salía a flote y Poitier, después de ser víctima de lo peor, enseñaba lo mejor del hombre” (15), como comenta David Rosales de la revista Ébano.

En 1963, consiguió el máximo galardón hollywoodense por su interpretación en *Lilies of the field* (*Los Lirios del Valle*, Ralph Nelson). De esta manera, se convirtió en el primer afroamericano que obtenía el Oscar al Mejor Actor Protagonista. (16).

En los años sesenta, también aparecieron películas que denunciaban el racismo, pero concebían al blanco como el héroe que se enfrentaba con su sociedad para evitar las injusticias que sufrían los negros. Por ejemplo, *To Kill a Mockingbird* (Matar a un ruiseñor, Robert Mulligan, 1962) presenta al personaje de Gregory Peck como un abogado que busca justicia defendiendo a un negro acusado injustamente de asesinato y violación. La situación que enfrenta Peck marca el contraste entre el blanco profesional, racional, defensor de los derechos civiles, sobre el típico campesino blanco sureño, ignorante y racista, de los años treinta época en la que se ambienta el filme.

1.2.3- EL BLAXPLOITATION

En este género del cine afroamericano “se encuadran más de un centenar de películas rodadas entre 1970 y 1979, protagonizadas por actores de color y destinadas fundamentalmente al público de la comunidad afroamericana. En su mayoría, fueron producciones de bajo presupuesto, que se inscribían dentro del cine policíaco o de acción, aunque también se rodaron comedias, ‘westerns’, musicales e

incluso algunos filmes de carácter erótico” (17), como precisa el crítico Lucas Soler.

El portal de cine *Cartelera 10* explica de la siguiente manera el contexto social en el que se desarrolla el *Blaxploitation*:

“En 1970, la condición social del negro en los Estados Unidos apenas había evolucionado desde las relativas victorias de la lucha por sus derechos. El asesinato del Dr. Martin Luther King no supuso ningún bien y la discriminación racial se asentó tras la eliminación de la segregación racial que había permanecido durante los años sesenta. Las películas de Poitier no reflejan la realidad de los negros americanos, que normalmente quedaban relegados a hacer el papel de criados de los blancos. La comunidad negra, en respuesta a la ausencia total de actores de color en las producciones americanas y en oposición a la hipocresía del negocio del séptimo arte decide forjar su propio género” (18)

1.2.3.1- EL INICIO DEL *BLAXPLOITATION*

El director Melvin Van Peebles dejó Estados Unidos, donde fue rechazado por ejecutivos de Hollywood y viajó a Francia en busca de presupuesto para realizar su primer filme. De su primera novela *La Permission*, resulta el guión de su película *The Story of Three-Day Pass* (*La historia del paso de tres días*, 1968) que trata sobre el romance de fin de semana de un soldado negro y una joven francesa. La película ganó el Premio de la Crítica en el Festival de San Francisco.

Tras el éxito de su debut, Columbia Pictures contrata al cineasta para dirigir *Watermelon Man* (*El Hombre sandía*, 1970) en la

que un padre de familia blanco amanece un día convertido en un negro. La película fue todo un éxito de taquilla. Con el dinero ganado Van Peebles realiza su propio filme: *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (*La balada de Sweet Sweetback*, 1971) que es un ataque al sistema blanco y a la brutalidad policial. En una escena sorprende ver por primera vez en la historia del cine, a un negro propinarle una golpiza a dos policías blancos.

Van Peebles por temas de presupuesto fue director, productor, guionista, protagonista, editor del filme y junto con el grupo *Earth, Wind & Fire*, escribió la banda sonora. Por su contenido violento y erótico, *La balada de Sweet Sweetback* fue catalogada con una X por la *Motion Picture Association of America* (MPAA) (19) Por falta de dinero, se exhibió en salas de cines triple X, sin embargo los 150 mil dólares invertidos por Peebles, se multiplicaron en ingresos a 10 millones de dólares (20).

Pero para ello, según el propio Van Peebles: “(al terminar el filme) tuve que alquilar un blanco, porque yo había producido la película con mi dinero, pero para poder venderla tuve que simular que era el producto de él; a mí no me la iban a comprar. La película hizo mucho dinero, y entonces Hollywood me robó la fórmula para adaptarla, pero a mí me dejaron fuera. Tú puedes aceptar trabajar con Hollywood, pero no puedes ceder el derecho al corte final”. (21)

Los ejecutivos de Hollywood ya se habían dado cuenta de lo rentable que resultaban estas películas y deciden producirlas. Así, Samuel Goldwyn Jr., produce *Cotton Comes to Harlem* (*El algodón viene al Harlem*, Ossie Davis, 1970) (22) y la Metro Goldwyn-Mayer hace lo mismo con *Shaft* (*Las noches rojas del Harlem*, Gordon Parks, 1971)

Críticos de cine consideran a Melvin Van Peebles, Ossie Davis y Gordon Parks como precursores del *Blaxploitation*. Van Peebles por abrir la oportunidad a cineastas negros de dirigir sus filmes y también, como los otros dos directores por definir las características de este género que comprendía: un héroe (o antihéroe) de color, de fuerte carácter, una banda sonora *funky-soul* (23), títulos explícitos (...) *pelis* generalmente de acción con mucha violencia física y verbal, lenguaje obsceno, escenas de sexo (...) y villanos blancos (...)” (24), como explica el portal Webzine Moon Stomper.

De los tres directores, Van Peebles continuó con su propuesta antisistema. El director explica su forma de hacer cine de la siguiente manera: “Mi objetivo no fue cambiar la mirada del blanco hacia el negro, sino la del negro hacia el negro. Cuando tienes un enemigo, no puedes esperar a que él cambie, lo que tiene que cambiar es la mirada de tus aliados hacia ellos mismos” (25)

1.2.3.2- EL NACIMIENTO DEL TÉRMINO *BLAXPLOITATION*

Pronto, la industria de Hollywood tergiversaría el papel justiciero de los personajes interpretados por negros exacerbando su violencia verbal y física, así como su promiscuidad. De la misma manera, se exageraron las puestas en escena en ambientes decadentes, llenos de delincuentes, drogas, prostitutas y proxenetas, mientras que los títulos de las películas eran sensacionalistas, haciendo alarde de erotismo y violencia.

En los setentas, los directores negros que trabajaban para la industria cada vez tenían menos control sobre sus proyectos y tenían que obedecer los requerimientos de sus financiadores quienes hacían

un cliché del mundo de la calle. Así la percepción del negro ofrecida en estos filmes se vio desmejorada.

Si al principio, el público afroamericano se divertía con personajes afroamericanos justicieros, conforme avanzaba el tiempo, los nuevos espectadores, los blancos, gozaban al ver cómo los negros se mataban en los guetos.

Si durante décadas la comunidad afroamericana luchó por abolir la violencia y mostrar sus valores, el *Blaxploitation* parecía traer abajo ese esfuerzo. Por ello, varias organizaciones negras protestaron contra este fenómeno cinematográfico. *The Urban league*, *The National Association for the Advancement of Colored People* y *The Southern Christian Leadership Conference* alzaron su voz de protesta.

También se formó la *Coalition Against Blaxploitation* dirigida por Junius Griffin. *Moon Stoomper* asegura que a este productor de la Warner Bros se le atribuye el término *Blaxploitation*: Griffin dijo que lo que se estaba dando era una explotación contra el negro (*black exploitation* en inglés) en el cine y el término se hizo famoso (26)

1.2.3.3- EL BLAXPLOITATION Y LA MODA

Al margen de la calidad y la temática de sus películas, el *Blaxploitation* consigue importantes logros como el hecho de tener un Drácula negro (*Blackula*, William Crair, 1972) y de tener musas llenas de personalidad como Pam Grier y Tamara Dabson. Este género destacaba por el estilo y la actitud de sus actores. La influencia fue tal que despertaron un boom en la moda y en la música.

El *afro look*, pantalones acampanados, camisas de cuello alto, gabardinas con amplias solapas, combinaciones de color estrafalarias, joyas y collares grandes causaron furor entre la gente de los guetos y la música funk de las películas era un éxito en las radioemisoras.

Hasta en los *comics* se crearon personajes influenciados en el *Blaxploitation*. *Webzine Moon Stomper* precisa que Marvel creó personajes como “*Powerman*, el superhéroe blaxploit por excelencia que en sus primeras aventuras se encargaba de limpiar el gueto de vendedores de droga y proxenetas” (27)

1.2.3.4- LA DESAPARICIÓN DEL *BLAXPLOITATION*

Las controversias que originaron los temas del *Blaxploitation*, el sensacionalismo con el que se promocionaban y la cantidad de películas que contaban lo mismo, llegaron a cansar al espectador. A su vez, la industria de Hollywood detectó nuevas preferencias del público. A partir de la segunda mitad de los setenta regresa la fantasía a las salas de cine de la mano de cineastas como Steven Spielberg y George Lucas. Aparecen grandes producciones para la familia como *Jaws* (*Tiburón*, Steven Spielberg, 1975), *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas, 1977) y *Superman* (*Superman*, Richard Donner, 1978).

Los estudios de Hollywood al observar que estas películas reportaban mayores ganancias y eran mejor percibidas por la sociedad americana, se concentraron en producirlas y fueron restándole importancia al *Blaxploitation* que poco a poco fue desapareciendo.

En los ochentas, el *Blaxplotation* perdió toda esencia. Ya no hay música soul funk, la violencia era menor, y la trama se centraba sobre todo en la acción, más que en el estilo del personaje. En esta década aparece el director afroamericano, Jama Fanaka considerado el peor cineasta de los *blaxplotations*.

1.2.4- LA GENERACIÓN DE HAZ LO CORRECTO

Spike Lee es el cineasta representativo de esta etapa. Su tercera película, *Haz lo correcto* con un tema propio del cine independiente fue el puente que les abrió las puertas a nuevos cineastas afroamericanos a la industria de Hollywood.

Hasta fines de los ochentas, la movida de artistas afroamericanos no había tenido la relevancia debida en los medios de su país, salvo algunas excepciones en comedias de cine y televisión con los actores Eddy Murphy y Bill Cosby.

Algunas de las películas de esa década como *The Color Purple* (*El color púrpura*, Steven Spielberg, 1985), *Cry Freedom* (*Grita libertad*, Richard Attenborough, 1987), *Mississippi Burning* (*Mississippi en llamas*, Alan Parker, 1988), *Glory* (*Tiempos de Gloria*, Edward Zwick, 1989), *A dry White Season* (*Una Árida Estación Blanca*, Euzhan Palcy, 1989) pretendieron reivindicar a la raza negra, pero desde la perspectiva del blanco, al igual que en los sesenta.

Sin embargo, desde la segunda mitad de los ochenta una ola de directores afroamericanos con una nueva visión aparecen en Hollywood diferenciándose de sus predecesores por “estar profesionalmente preparados y por ser competentes fílmicamente” (28), como expresa el crítico Caparrós Lera.

El director, John Singleton debutó en Hollywood con *Boyz n The Hood* (*Los Chicos del Barrio*, 1991) cuando tenía veintitrés años. La película estuvo nominada al Oscar en 1992. Un año antes, la industria de Hollywood había distribuido diecinueve largometrajes realizados por afroamericanos. (29)

En cuanto al contexto artístico, estos directores tomaron las influencias de los cineastas del *Nuevo Hollywood* (30) y de los maestros del cine mundial. También, fueron seguidores del “boom” del cine independiente. Además, siguen la tendencia del cine comercial de mediados de década que, según el libro *Las Películas de los Años Ochentas* era “realizar películas basadas en hechos reales y de hacer ficciones que se parecían a la realidad” (31)

En lo que respecta a la televisión, desde los años setentas aparecieron exitosas series cómicas de televisión protagonizadas por negros. Entre las más populares figuran *The Jeffersons* (*Los Jeffersons*) o *Good Times* (*Buenos tiempos*) que explotaban la imagen del negro pobre de la ciudad y divertido hasta la absurdidad. Sin embargo, en los ochenta surgen *The Bill Cosby Show* (*El show de Bill Cosby*), *The Fresh Prince of Bel Air* (*El Príncipe del Rap*), *Family Matters* (*Cosas de casa*) y *Webster* (*Webster*), las que en tono de comedia enseñaban sobre la igualdad y respeto y mostraban entre sus personajes a negros profesionales y de buena posición económica.

Estas series serían un foco de exportación de actores al cine, como por ejemplo Will Smith (*El Príncipe del Rap*), Damon Wayans (*In Living Color*) y Jamie Foxx (*In Living Color*). Asimismo, el actor Jim Carrey, antes de protagonizar películas, conformaba la minoría blanca del elenco de *In Living Color*.

1.2.4.1- CARACTERÍSTICAS DE LA GENERACIÓN DE *HAZ LO CORRECTO*

Estos cineastas tienen un afán reivindicativo y valorativo. Presentan la problemática afroamericana mediante conflictos éticos. Sus películas tienen un tono ambiguo con un afán moralizante y controversial. Muestran el racismo y el abuso policial del que son víctimas en un universo más complejo, más real, puesto que esas situaciones injustas se mezclan con los defectos de la comunidad afroamericana. Pretenden una reflexión crítica del espectador.

Son una constante en este cine los diálogos obscenos, escenas de sexo, la violencia sádica con situaciones desagradables y ambientes decadentes. Caparrós Lera (32) opina que ese contexto marginal retratado es en cierto modo contraproducente para la reputación de la raza. Por ejemplo, en *Jungle Fever (Fiebre salvaje, Spike Lee, 1991)* se filma una escena larga dentro de un fumadero de crack. Los blancos en lugar de comprender la problemática negra, pueden terminar condenándola.

También, los mensajes de sus películas tienden a ser abiertamente políticos y de protesta, tanto que han estado a punto de ser censuradas por la *Motion Picture Association of America (MPAA)*.

Estos cineastas procuran trabajar con la mayor cantidad de personas de color detrás de cámara.

Si en el *Blaxploitation* la música de bandera fue el funk, en esta generación es el rap. Cineastas como Spike Lee, John Singleton y Mario Van Peebles utilizan con frecuencia este ritmo.

1.2.4.2- LA AMBIVALENCIA INDEPENDIENTE COMERCIAL

En cuanto a su relación con la industria de Hollywood, estos cineastas tienen mayor personalidad y poder de decisión para negociar que sus predecesores.

Aún cuando sus proyectos no han sido aprobados por los grandes estudios, estos directores han buscado su propia financiación y que sus películas tengan la relevancia mediática, sin romper sus relaciones con lo comercial. Tal es el caso de Spike Lee con *Malcolm X* (*Malcolm X*, 1992) de la que casi la mitad fue financiada con el auspicio de algunas personalidades negras vinculadas al espectáculo y al deporte.

El director Mario Van Peebles opina que “hay que ir con cuidado, sugerirles (a las grandes productoras) que es factible hacer una película de negros sin drogas, cuchillos o pistolas...Va a ser un proceso largo y delicado convencerles de que podemos hacer películas que interesen tanto a blancos como a negros. Al fin y al cabo si Hollywood es de algún color es del dólar” (33)

Comercialmente, esta generación de directores tiene relevancia mediática, sus películas son vistas a nivel mundial, reportan ganancias millonarias y son capaces de descubrir talentos.

Los hermanos Hudlin, directores de *House Party* (*Fiesta en casa*, 1990) comentaron que “Spike Lee ha hecho posible el reconocimiento de la viabilidad comercial de películas hechas por artistas de color sobre temas que interesan a la gente de color” (34)

El cineasta, John Singleton expresa que “luego de ver *She’s Gotta Have It* (*Nola Darling*, Spike Lee, 1986) se inspiró para ser cineasta” (35)

Sin embargo, cineastas de esta época no estuvieron a salvo de controversias entre ellos mismos acaparando la atención de los medios. Cuando la prensa comparó al director de diecinueve años, Matty Rich con Spike Lee, Rich pidió que no lo hicieran y agregó: “Yo soy más real que él, él es de clase media y un chico de colegio. Yo soy un chico de la calle. Pienso y hablo de la calle” (36) A lo que Lee respondió: “Si a los negros se les representa como educados y hablando un inglés correcto, lo acusan a uno de *tratar de ser blanco*.” (37) Con ello evidenció que ser negro no significa vivir en un gueto violento y hablar un lenguaje soez.

Por su parte, el director afroamericano Charles Lane se quejó que Lee se había copiado de su guión para hacer *Fiebre salvaje*, ya que la película de Lane *Thou Shalt Not Miscegenate* trataba de la experiencia de Lane y su matrimonio con una mujer blanca.

1.2.5- LA DIVERSIFICACIÓN DEL CINE AFROAMERICANO

Luego de *Haz lo correcto*, el cine americano se diversificó y dejó de conservar esa ideología cargada de reivindicación, a tal punto que en la actualidad ya no impresiona ver a un director afroamericano dirigiendo una película de aventura con un elenco estelar en su mayoría blanco. Este es el caso de Antoine Fuqua quien realizó *King Arthur* (*Rey Arturo*, 2004) con Clive Owen y Keira Knightley manejando un presupuesto de 90 millones de dólares. Asimismo, Carl Franklin dirigió el drama *One true thing* (*Cosas que importan*, 1998) con un elenco conformado por Meryl Streep, William Hurt y Renee Zellweger.

Viceversa, directores blancos han hecho películas donde la minoría son ellos y la mayoría son los de color. Tal es el caso de *Hustle and Flow (Deseos de éxito*, Craig Brewer, 2006) que trata sobre la lucha de un proxeneta por lograr la fama como rapero.

Sin embargo, a la crítica afroamericana aún le cuesta que un director blanco haya interpretado un tema que los negros consideran suyo. En su defensa han salido Spike Lee y John Singleton. Este último argumentó que “se estaba perdiendo de vista el verdadero significado de lo que es una *película negra*, y que Brewer tenía mucho más espíritu que muchos de los negros que lo critican” (38)

En Hollywood se aprovechó comercialmente que el rap varió de temática y que algunos directores negros comenzaron a retratar la vida violenta de los barrios pobres afroamericanos y latinos. La proliferación de drogas y la guerra de traficantes por el control de territorios habían hecho difícil la convivencia en esas zonas.

Según refiere Kaleem Aftab en su libro *Spike Lee, That's my Story and I'm Sticking to It*, el rap en 1990 afrontaba una crisis de identidad. Un género considerado como negro y antisistema, tenía sus primeros exponentes blancos como Vanilla Ice y también a MC Hammer quien mezcló el rap con el pop, haciéndolo más comercial, Como protesta raperos de trayectoria como el grupo de la NWA comenzaron a glorificar forma de vida del gueto (39).

Aftab añade que la industria del cine se dio cuenta que “el 25% de los ingresos a las salas de cine eran atribuidos a los afroamericanos (...) sin embargo la cantidad de filmes dirigidos o protagonizados por negros no llegaba al 10% del total de las producciones de estudio”

(40) Es por esta razón que varios filmes de negros se vuelven más comerciales, se centran en la *vida de la calle* y tienen bandas sonoras en las que predomina el rap.

Asimismo, los ejecutivos de Hollywood contribuyeron a que el rap se popularizara, ya que durante los noventas, los grandes estudios realizaron numerosas alianzas y fusiones con empresas de comunicación y el entretenimiento. En ese sentido, y dado que esa música ya estaba en boga, les fue más fácil promocionar a estos artistas y a su música dándoles roles protagónicos y en las bandas sonoras de las películas.

En cuanto a los actores afroamericanos, en los últimos años han sido reconocidos por su talento con el máximo galardón del cine comercial, el Oscar. Antes de los noventas, solo cinco personas de color habían ganado el Oscar como mejores actuaciones secundarias, en su mayoría (41) Desde esta década en adelante, el número de Oscars conseguido por afroamericanos ha sido superado y casi todos los premiados han sido por roles protagónicos. (42)

Aunque el panorama para el artista afroamericano parece haber mejorado notablemente en Hollywood, hay opiniones escepticas como la de Spike Lee. El cineasta refiere que “sigue siendo muy difícil para un actor afroamericano encontrar buenos papeles y que se sigue mostrando a la comunidad afroamericana en comedias étnicas, ambientes de hip-hop y tramas sobre crimen y drogas” (43)

1.2.5.1 CAMBIO DE ORIENTACIÓN DE ALGUNOS DIRECTORES DE LA ETAPA COMERCIAL-INDEPENDIENTE

Conforme avanzaban los noventas, directores como John Singleton y Ernest Dickerson fueron cambiando la temática de sus películas, a diferencia de Spike Lee.

1.2.5.1.1- JOHN SINGLETTON

En el caso de Singleton, durante los noventa continúa realizando películas basadas en la tensión racial, los prejuicios y la violencia callejera como *Poetic Justice (Justicia poética, 1993)*, *Higher Learning (Semillas del rencor, 1994)* y *Rosewood (Rosewood, 1997)*. Pero, en el nuevo milenio se ha inclinado por temas de acción, más comerciales presupuestos más holgados como *The Fast and the Furious II (Rápidos y furiosos II, 2003)* y *Four Brothers (Cuatro hermanos, 2005)*.

1.2.5.1.2- ERNEST DICKERSON

Por su parte, Dickerson luego de *Juice (Jugo, 1992)* se dedicó a realizar películas de acción gangsteril como pleitos entre mafias por un botín de diamantes (*Crackerjack, 1994*) o bandas rivales que luchan por el poder de Hawái con la mejor arma que manejan: un deporte llamado Future Sport (*Future Sport, Deporte del futuro 1998*).

1.2.5.2- ALGUNOS DIRECTORES REPRESENTATIVOS DE LA ETAPA DE DIVERSIFICACIÓN DEL CINE AFROAMERICANO

1.2.5.2.1- CARL FRANKLIN

Durante los noventas, aparece la figura de Carl Franklin inclinado por el cine policial clásico. Prueba de ello son *One false move (Falso movimiento, 1991)*, *Devil in a blue dress (El diablo viste de azul, 1995)* y *Out of time (A contrarreloj, 2004)*.

1.2.5.2.2-ANTOINE FUQUA

Este cineasta comenzó su carrera en Nueva York como asistente de videoclips, en la segunda mitad de los ochentas. La primera película que dirigió fue *The Replacement Killers (Asesinos de reemplazo, 1998)*. Sin embargo consiguió notoriedad con su tercer largometraje, *Training Day (Día de entrenamiento, 2001)* con el que Denzel Washington obtuvo el Premio de la Academia como Mejor Actor Principal. Admirador de las películas de Clint Eastwood, su cine está caracterizado por la acción y por un dominio técnico de la cámara.
(44)

Como publicista ha dirigido anuncios para Pirelli, Armani, Reebok, Nike y ha realizado videoclips para Prince, Coolio, Arrested Development y Usher. En cuanto a su filmografía figuran: *Bait (Carnada, 2000)* *Tears of the Sun (Lágrimas de Sol, 2003)* *Shooter (El tirador, 2007)*

1.2.5.2.3- ROBERT TOWNSEND

Este director ha preferido realizar comedias y películas con partes de musical. Entre sus comedias están *The Meteor Man* (*El hombre meteoro*, 1993), *B.A.P.S* (*Millonarias por error*, 1997) y *Up up and away!*, (*Superhéroe a la fuerza*, 2001). Asimismo, ha llevado al cine las trayectorias del grupo de blues *The Dells* (*Five Heartbeats*, *Cinco latidos del corazón*, 1991) y del cantante de gospel Richard Wayne Penniman (*Little Richard*, *Pequeño Richard*, 2000).

1.2.5.3- LAS PRODUCTORAS AFROAMERICANAS

Algunos directores de color supieron aprovechar el buen momento afroamericano implementando sus propias productoras. Este es el caso de Spike Lee y de Antoine Fuqua que tienen *40 Acres and a Mule Filmworks* y *Fuqua Films* respectivamente.

Además de películas, ambas productoras realizan publicidades televisivas y videos musicales. Y ambas negocian de forma independiente con cadenas televisivas para las proyecciones de sus obras de menor audiencia.

NOTAS AL CAPÍTULO I

(1) Entiéndase como cine independiente a las películas producidas fuera de los estudios de Hollywood por productoras pequeñas que no siguen los acuerdos sindicales de los trabajadores de Hollywood. Estas películas se realizan con presupuestos limitados, no tienen un elenco estelar y al no formar parte de la industria tienen libertad para opinar sobre temas polémicos. Sin embargo, es usual que primero una película sea producida de manera independiente y luego sea exhibida por una empresa de Hollywood, en el presente trabajo a ello también se le considerará como cine independiente. Así como a las películas producidas por divisiones independientes de las empresas de Hollywood tales como Miramax Films (Walt Disney), Fox Searchlight Pictures (20th Century Fox), entre otras

(2) Entrevista personal realizada el 30 de octubre de 2007 al catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Lima y crítico de Cine, Ricardo Bedoya

(3) En sus novelas persigue el ideal de justicia y revalora el papel del negro en la sociedad. Hasta 1945 publicó 7 novelas, la más exitosa se llamó *The Case of Mrs. Wingate*.

(4) Black Film Center (2005) *Feature Presentation: Oscar Micheaux*. Consultado el 10 de enero de 2008, Indiana University: <http://www.indiana.edu/~bfca/features/micheaux.html>. Todas las traducciones de las páginas web o libros en inglés son mías.

(5) Campos, P; Flomenbaum, E. *Retrospectivas*. Consultado el 15 de enero de 2008, Veintidós Festival Internacional de Cine de Mar del Plata:

http://www.mardelplatafilmfest.com/22/259_274_foco_afroamericano.pdf , p. 274

(6) Black Film Center (2005) *Op. Art. cit.*

(7) Erickson, H. (n.d.) *Full Biography: Spencer Williams*. Consultado el 10 de enero de 2008, New York Times Movies: <http://movies.nytimes.com/person/116904/Spencer-Williams>

(8) *The blood of Jesus (1941)* (n.d.) Consultado el 12 de enero de 2008, Cinefania: <http://www.cinefania.com/movie.php/43003>

(9) Luego de *The blood of Jesús (La sangre de Jesús, 1941)* dirigió: *Marching On! (¡En marcha!, 1943)* *Of One Blood (De una sangre, 1944)*, *Go Down Death (Camino a la muerte, 1944)*, *The Girl in Room 20 (La joven en el cuarto 20, 1946)*, *Dirty Gertie from Harlem U.S.A. (1946)*, *Juke Joint (1947)*, *Beale Street Mama (1947)* y *Jivin' in Be-Bop (1948)*

(10) Campos, P; Flomenbaum, E. *Retrospectivas*. Consultado el 15 de enero de 2008, Veintidós Festival Internacional de Cine de Mar del Plata:

http://www.mardelplatafilmfest.com/22/259_274_foco_afroamericano.pdf, p. 266.

(11) Boston, M. (n.d) *Entrevista con Stanley Nelson*: "Siempre existen los apasionados" Consultado el 14 de enero de 2008, Miradas: Revistas de lo Audiovisual,

http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=275&Itemid=55

(12) También el afroamericano Keith Beauchamp ha hecho un documental sobre este hecho y lo ha llamado: *The Untold Story of*

Emett Lous Till III (2005). Nelson dio el paso inicial y con la obra de Beauchamp se logró que el caso se abriera definitivamente.

(13) Campos, P; Flomenbaurn, E. (2007) *Retrospectiva: La Cinematografía Afroamericana La Cinematografía Magrebí* Consultado el 12 de enero de 2008, Veintidós Festival Internacional de Cine de Mar del Plata: <http://www.cineclubtea.com.ar/Texto%20Para%20nosotros%20la%20identidad.htm>

(14) Cfr. *Analysis of Blaxploitation Films* (n.d.) Consultado el 15 de julio de 2008, Study World: http://www.studyworld.com/newsite/ReportEssay/MusicArt/Art/Analysis_of_Blaxploitation_Films-16.htm

(15) Rosales, D. (2005) *La Dignidad más Humana*. Consultado el 20 de enero de 2008, Revista Ébano: <http://www.revistaebano.com/pages/cine.html>

(16) También fue el primer actor negro nominado al Oscar por su papel en la película *Furtives (Furtivos)*, Stanley Kramer, 1950). El año 2002 recibió un Oscar honorífico por su carrera.

(17) Soler, L. (2005.) *Poder Negro*. Consultado el 16 de enero de 2008, El Correo Digital: http://canales.elcorreodigital.com/evasion/cine/cine_21012005/c21012005_0.html

(18) Ortega, O. (2008) *Blaxploitation, cine de negros*. Consultado el 30 de agosto de 2008, Cartelera 10: <http://www.cartelera10.com/otros/blaxploitation-cine-de-negros.html>

(19) *Motion Picture Association of America* en español significa *Asociación Cinematográfica de Estados Unidos*, es una institución sin ánimos de lucro constituida por los Estudios de Hollywood para velar por sus intereses. Una de sus funciones es realizar la clasificación de

las películas por edades, teniendo en cuenta el contenido de las mismas.

(20) Cfr. Derzu, A. (2006) *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Consultado el 1 de agosto de 2008, La Tetona de Fellini: <http://tetonadefellini.blogspot.com/2006/07/sweet-sweetbacks-baadasssss-song.html>

(21) Redacción de Miradas (2005) *Encuentro con Melvin Van Peebles (y una nota a pie)* Miradas, Revista de lo Audiovisual: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=274&Itemid=55

(22) Basado en la novela *Algodón en Harlem* del escritor afroamericano Chester Himes, en cuyas obras está presente la vida en las calles del Harlem duro, realista, y que a la vez le daba un aire heroico a sus personajes que estaban al margen de ley)

(23) En 1972, el actor y músico Isaac Hayes se llevó el Oscar a la mejor Banda Sonora por sus composiciones para *Las Noches Rojas del Harlem* (Gordon Parks)

(24) *Blaxplotation: Cine Afroamericano de los años setentas* (2000) Obtenida el 5 de enero de 2008, Webzine: Moon Stomper, <http://www.cinefantastico.com/moonstomper/numero4/blaxploi.htm>

(25) Redacción de Miradas (2005) *Encuentro con Melvin Van Peebles (y una nota a pie)* Miradas, Revista de lo Audiovisual: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=274&Itemid=55

(26) Cfr. *Blaxplotation: Cine Afroamericano de los años setentas* (2000) Obtenida el 5 de enero de 2008, Webzine: Moon Stomper, <http://www.cinefantastico.com/moonstomper/numero4/blaxploi.htm>

(27) Ibid., art., cit.

(28) Caparrós Lera, J. M. (1994), *Persona y sociedad en el cine de los noventas*. t. 2. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra S.A, p. 91

(29) Cfr. Augros, J. (2000). *El dinero de Hollywood: Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. España: Paidós Comunicaciones, p. 138.

(30) *Nuevo Hollywood* es un término utilizado para describir al período que prosiguió al declive del sistema de estudio en los cincuenta y sesenta. Está marcado por una gran tendencia a dramatizar cosas como la sexualidad y la violencia, la linealidad de los filmes se alternarían, se presentarían finales inesperados y el héroe no sería totalmente bueno, ni el antihéroe totalmente malo. Entre los directores que protagonizaron este cambio figuran Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Brian de Palma, George Lucas y Martin Scorsese.

(31) Brode, D. (1993) *Las películas de los años 80*. España: Odin Ediciones S.A, p. 23

(32) Cfr. Caparrós Lera, J. M. (1994), *Persona y sociedad en el cine de los noventas*. t. 2. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra S.A, p. 89

(33) Ibid, p. 91

(34) Ibid, p. 93

(35) Aftab, K. (2005) *Spike Lee thats my story and i'm sticking it*. New York. W, W. Norton and Company Pp. 140

(36) Ibid, p. 136

(37) Ibid, p. 137

(38) *Hustle and Flow* (n.d.). Consultado el 1 de marzo de 2008, Yahoo Cine: <http://es.movies.yahoo.com/h/hustle-and-flow/reportaje-10102.html>.

(39) Aftab, K. (2005) *Spike Lee that's my story and i'm sticking it*. New York. W, W. Norton and Company Pp. 122

(40) Ibid, p. 136

(41) Eran Hattie McDaniel (*Lo que el viento se llevó*, 1939), Sidney Poitier (*Los lirios del valle*, 1963), Louis Gossett, Jr. (*An Officer and a gentleman, Oficial y caballero*, 1982), Denzel Washington (*Tiempos de Gloria*, 1989) y Whoopi Goldberg (*Ghost, Fantasma*, 1990)

(42) Denzel Washington (*Training Day/ Día de entrenamiento*, 2001); Halle Berry (*Monster's Balls*, 2001) ; Jaime Foxx (*Ray/ Ray*, 2005); Terrence Howard (*Hustle and Flow/ Deseos de éxito*, 2006); Forrest Whitaker (*The Last King of Scotland/ El último rey de Escocia*, 2007) y Jennifer Hudson (*Dreamgirls/ Soñadoras*, 2007)

(43) Martín, J. J. *Spike Lee: "Me siento un director independiente también en una superproducción con estrellas"*. Consultada, 28 de diciembre de 2007 de Circulo de Escritores Cinematográficos: http://www.cinecec.com/EDITOR/noticias/entrevista_spikelee.htm.

(44) Cfr. *Biografía: Antoine Fuqua* (n.d.) Consultado, el 15 de agosto de 2008, Base Cine: <http://www.basecine.net/ente.php?id=2489>

CAPÍTULO II

EL CONTEXTO DE HAZ LO CORRECTO

1- SPIKE LEE

1.1- BIOGRAFÍA

Shelton Jackson Lee nació en la ciudad sureña de Atlanta, estado de Georgia, Estados Unidos, el 27 de marzo de 1957. Es el primer hijo de la unión del reconocido contrabajista de Jazz, William *Bill* Lee y de la profesora de Arte y Literatura Afroamericana, Jaquelyn Shelton. En 1962, su familia se mudó a Nueva York, al barrio Cobble Hill de Brooklyn siendo una de las primeras familias que llegaban a un barrio de italoamericanos.

Shelton vivió el racismo por primera vez cuando no pudo integrar el movimiento de los Boy Scouts de su barrio. Lo rechazaron como miembro argumentando que él no era católico y allí todos lo eran. Su padre le explicaría de manera sencilla que no se trataba de un problema de creencias, sino de razas. **(1)**

Shelton y sus cuatro hermanos, Cris, Joie, David y Cinqué pasaban sus vacaciones entre Alabama y Atlanta con sus abuelos.

Tanto, los padres de Jaquelyn como de Bill eran educadores y músicos. Allí, Spike aprendió las raíces de su historia y cultura.

Lee era muy apegado a su madre, hasta que ella murió de cáncer cuando él tenía veinte años. La mejor herencia que le dejó su madre fue formarle el gusto por el arte visual: desde los primeros años de infancia, Jaquelyn lo llevaba a las funciones teatrales. Fue ella quien le puso el apelativo de Spike (2).

La relación con su padre nunca fue buena. A Bill Lee, el jazz siempre lo tenía de gira y casi no compartía tiempo con su familia. Para Lee el vínculo con su padre se resquebrajó aún más cuando éste contrajo matrimonio con Susana Kaplan al poco tiempo de enviudar.

Aún así, en el ámbito profesional, su padre musicalizó sus cuatro primeras películas. Luego, se distanció de su padre, cuando un escándalo de posesión de drogas envolvió a Bill Lee.

Cuando llegó el momento de elegir una carrera, Spike escogió la de Comunicación. Estudió en la reputada institución afroamericana de Morehouse College, que también había educado a sus padres y después formaría a sus hermanos. En esa institución de Atlanta había estudiado el defensor de la comunidad afroamericana, Martin Luther King. En 1979, Spike Lee obtuvo el grado de Bachiller en Artes con mención en Comunicación Social.

En el Morehouse College conoció a Monty Ross, quien años más tarde pasó a ser su co productor. Durante su etapa universitaria, Spike Lee con la ayuda de Ross y George Folkes, Lee dirige su primer trabajo cinematográfico *Last Hustle in Brooklyn (El último bullicio en Brooklyn, 1977)*.

Ese 1979, Spike tuvo un acercamiento con la industria cinematográfica al trabajar en Los Estudios Columbia. Después de esta experiencia, su gusto por el cine lo llevó a estudiar artes fílmicas en la Tisch School of the Arts de la Universidad de New York. La carrera fue costeadada por su abuela materna Zimmie. Allí en la Universidad, Lee se hizo amigo de Ernest Dickerson. En el libro de Mark A. Reid, *Spike Lee's Do The Right Thing*, "Lee recuerda que eran los únicos afroamericanos de todo el centro de estudios" (3).

Durante su estudio como cineasta, Spike Lee se inclinó por el cine independiente. Pudo observar películas de todo el mundo. *Rashomon* (*Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950) y *Breathless* (*Sin respiración*, Godard, 1960) lo impactaron. Su primer trabajo comercial, *Nola Darling* (1986) tiene influencias de estas.

Como estudiante, Spike Lee destacó en la New York University. El cortometraje que realizó como trabajo final y al que llamó *Joe's Bed-stuy Barbershop: We Cut Heads* (*La barbería de Joe en Bed Stuy: se cortan cabezas*) consiguió el premio a mejor película de fin de carrera en 1983. De la misma manera, logró un galardón en el Festival Internacional de Locarno. En 1986, realiza su primer largo, *She's gotta have it* (*Nola Darling*) y a partir de ahí, el director ha logrado una extensa filmografía que se comentará en el siguiente apartado.

Lee con sus productos ofrece lecciones de vida, donde los protagonistas en su mayoría son personas de color. Su iniciativa sirvió para que se les abrieran las puertas de la industria a cineastas afroamericanos desde finales de los ochentas. Además, con su productora 40 Acres and a Mule Filmworks promociona a nuevos valores afroamericanos. También, desde 1998 enseña cine en la New York University.

1.2- FILMOGRAFÍA PRINCIPAL

Los primeros trabajos de Lee son cortometrajes. Su opera prima data desde cuando era estudiante del Morehouse Collage. El trabajo se llamó *El Último Bullicio en Brooklyn*. La historia trataba del comportamiento de afroamericanos y puertorriqueños del Harlem durante un apagón. Se muestra el oportunismo de la gente para sacar provecho de la oscuridad y cometer actos delictivos.

En su paso por la New York University's Film School, el director afroamericano realizó dos cortometrajes y un medio metraje: *The answer (La respuesta, 1980)*, *Sarah (Sara, 1981)* y *La barbería de Joe en Bed Stuy: se cortan cabezas*.

Desde *La respuesta* se vio el trabajo comprometido de Lee para explorar las tensiones raciales. El cortometraje trata de un negro que es contratado para escribir una nueva versión de *El nacimiento de una nación* de D.W. Griffith.

Sarah es la historia de una cena familiar por el *Día de Acción de Gracias* que termina en desastre.

En cuanto a *La barbería de Joe en Bed Stuy: se cortan cabezas* es un medimetraje que trata de las dificultades que tiene el nuevo administrador de una peluquería para mantener el ambiente tranquilo. El sitio goza de buena clientela, la misma que es el sitio donde circulan los chismes del barrio. Sin embargo, un gangster extorsionador merodea la peluquería y ya cobró la vida de *Joe*, el antiguo administrador.

La barbería de Joe en Bed Stuy: se cortan cabezas costó diez mil dólares que fueron financiados por la abuela materna de Lee. El cineasta en esa oportunidad trabajó con su compañero y director de fotografía, Ernest Dickerson.

Sin embargo, Lee no bajó la guardia y con el apoyo de su productor Monty Ross logran conseguir un presupuesto modesto, pero que les alcanzó para hacer *Nola Darling*. La película tuvo tan buena acogida que Island Records decidió distribuirla. En el festival de Cannes del 86 ganó el “Prix Jeunesse”, premio ofrecido a los directores revelación.

En 1988 consigue su primer presupuesto millonario de seis millones y medio de dólares, aunque limitado para sus ambiciones. La Columbia Pictures le financia el musical *School Daze (Aulas Turbulentas)*. Después de la negativa de varias instituciones educativas afroamericanas de ceder sus instalaciones, el film se rodó en el local de la Atlanta University (4)

La nominación al Oscar llegaría con *Haz lo correcto* en 1989. Una película que denuncia el racismo existente en Nueva York. Esta película revolucionó el panorama cinematográfico mundial. Basada en un hecho real, la historia trata de cómo en un tranquilo vecindario de Brooklyn, en el día más caluroso del año, las tensiones raciales crecen de manera irracional hasta provocar la muerte accidental de un joven negro.

Un año después, inspirado en la vida del jazzista John Coltrane realiza *Mo better Blues (Cuanto más, mejor)*. El protagonista interpretado por Denzel Washington, es un egocéntrico músico de jazz reacio a los cambios comerciales y que tiene excesiva confianza en su ineficiente manager. La película fue distribuida por Universal y

presentada en el Festival de Venecia, donde no terminó de convencer a los críticos.

En 1991, Lee arremete con otro filme de denuncia al racismo. *Fiebre salvaje* trata de un amor prohibido y rodeado de prejuicios. Un arquitecto afroamericano del Harlem, casado y con hijos, conoce a una chica del barrio italiano de Bensonhurst. Se conocen porque *Angie Tucci* (Anabella Sciorra) encuentra trabajo donde trabaja *Flipper Purify* (Wesley Snipes). La joven está comprometida con un chico de su vecindario. El filme generó controversias en la comunidad italiana de Nueva York, sobretodo por el machismo y por el racismo con los que eran retratados.

En 1992, Spike Lee llevó al cine la vida de Malcolm X. Para esta película consiguió la financiación de Universal. El presupuesto alcanzaba para dos horas de filme terminado, pero faltaba contar más. Para ello, Lee recurrió a artistas y deportistas afroamericanos. Entre los que lo ayudaron figuran Michael Jordan, Magic Johnson, Janet Jackson, Oprah Winfrey, Prince y Bill Cosby. El largometraje dura cerca de tres horas y media.

Denzel Washington tiene el papel estelar y para ello la producción hizo un arduo trabajo de maquillaje para que adquiriera el parecido con Malcolm X. La actuación de Denzel mereció una nominación a los Premios de la Academia como mejor actor. Otra nominación la obtuvo el filme por su vestuario. Asimismo, el protagonista fue premiado como Mejor Actor en el Festival de Cine de Berlín en 1993

Dos años después de *Malcolm X (Malcolm X)*, llega *Crooklyn (Crooklyn, 1994)*. Esta vez, Spike Lee deja de lado su cine de protesta para desarrollar una historia familiar. El guión lo escribió junto con

sus hermanos, Joie y Cynque. Es un film autobiográfico de sus años de infancia en Brooklyn.

En 1995 participa en el proyecto internacional *Lumière et compagnie* (*Lumière y compañía*). Cuarenta directores de cine de todo el mundo entre los que destacaban Costa Gavras, Bigas Luna, Yimou Zhang, Fernando Trueba y David Lynch, hicieron una película de 88 minutos. Las reglas eran claras, realizar independientemente un film no mayor a 52 segundos, en las mismas condiciones y con la misma cinematografía que trabajaron los creadores del cine en 1895.

Ese mismo año, Lee se basa por segunda vez en una obra literaria para realizar una película. Se trataba de *Clockers* (*Camellos*) (5), el best seller de Richard Price. La película tomó el mismo nombre y el guión lo escribió Price. En la producción participó Martin Scorsese. En esta obra, Lee abarca el problema de las drogas en los barrios afroamericanos.

Get on the bus (*La Marcha del Millón de Hombres*) se realizó en 1996 basada en la segunda *Marcha del Millón de Hombres*. (6) Con este filme, Lee busca “demostrar a la audiencia la mezcla de opiniones y de realidades de vida que tienen diferentes sectores afroamericanos dentro de un mismo país” (7), según precisa el portal de cine Rorrorfilms. Al igual que en *Malcolm X*, el cineasta tuvo que recurrir a personalidades negras para obtener el presupuesto de esta película filmada dentro de un ómnibus.

Spike Lee regresa a la comedia con *Girl 6* (*La chica 6*, 1996). Esta es la historia de una afroamericana que desea ser actriz en Nueva York. Mientras intenta lograr su cometido, se ve forzada a trabajar como telefonista de una línea erótica. Lo que era un fastidio en un inicio, se transforma en una pasión que poco a poco la hace perder el

contacto con la realidad. Actúan John Tuturro e Isaiah Washington, Quentin Tarantino y la top model Naomi Campbell.

A continuación llegaría *4 Little Girls (4 pequeñas niñas, 1997)*. Es un documental sobre el atentado que mató a cuatro niñas afroamericanas (8) en una iglesia de Alabama en 1963. El portal *La Luna del Siglo XXI* del diario El Mundo precisa que “este trabajo le valió una nominación al Oscar y que el FBI reabriera el caso y poco después detuviera a los miembros del Ku Kux Klan responsables de la tragedia.” (9)

Como aficionado al basketball, Lee se inspiró para hacer *He Got Game (Una mala jugada, 1998)*. Es la historia de Jesús, un basquetbolista colegial cuyo talento lo lleva a que muchas universidades se lo disputen. Éstas le ofrecen grandes sumas de dinero. Una de ellas lo intenta persuadir moviendo influencias para sacar de la prisión a su padre.

Durante el verano de 1977, un asesino en serie despertó pánico en Nueva York. Lo apodaban *El Hijo de Sam* y liquidó doce personas, principalmente mujeres de cabello castaño. La película *The Summer of Sam (Nadie está a salvo de Sam, 1999)* revive este hecho, pero para medir la evolución física y emocional de varios miembros de un barrio italiano en Nueva York. Nuevamente, Lee incide en el tema de los prejuicios que sólo sirven para generar violencia.

Tras su estreno, el tema de la película causó opiniones diversas. Sobre todo, los barrios italianos protestaban de cómo los habían retratado y los afroamericanos se quejaban de Lee porque había hecho una película de blancos.

El año 2000 se estrenó el documental *The Original Kings of the Comedy* (*Los Reyes Originales de la Comedia*) que trata sobre cuatro influyentes comediantes afroamericanos. La página *Teletexto* explica que “Steve Harvey realiza una alabanza de la música de los años setenta. D.L. Hughley habla sobre las diferencias entre razas cuando hablan del matrimonio. Cedric *The Entertainer* especula sobre cómo sería un presidente norteamericano negro. Bernie Mac reflexiona sobre su edad y sus relaciones con las mujeres.” (10)

Spike Lee nuevamente se enfrenta a problemas de presupuesto y al rechazo de financiación de los estudios de Hollywood. Aún así, se las ingenia filmando con cámaras mini Dv y realiza *Bamboozled* (*Bamboozled*, 2000) Es una película que critica a las cadenas televisivas por su racismo, discriminación y por sus ganas de vender sin importar el respeto del público.

Lee vuelve a realizar un film protagonizado por blancos (11). *The 25th hour* (*La hora 25*, 2003) está basada en el best seller del mismo nombre. Fiel a su estilo, Lee aprovecha para incluir su apreciación de cómo ha quedado Nueva York después del 11 de setiembre. En sus calles multiculturales se vive una atmósfera de desconfianza hacia el de origen diferente. El argumento es sobre un hombre que ha conseguido varios logros en su vida, gracias al tráfico de drogas, pero es detenido. En el único día de libertad que le queda, se reunirá con los amigos de antaño, mientras duda si su mujer lo delató.

En *She hates me* (*Ella me odia*, 2004), Spike Lee trata con sátira temas como la inseminación artificial, los escándalos financieros, los estereotipos raciales y culturales, la política y la hipocresía estadounidense respecto al sexo. Esta comedia no obtuvo buenas críticas en su estreno en el Festival de Venecia donde Lee fue miembro del jurado.

En el 2006, la despreocupación del gobierno y la discriminación que vivió la zona de Nueva Orleans tras el huracán Katrina, motivó a Lee para realizar el documental: *When The Levees Broke: A Requiem in Four Acts* (*Cuando los diques reventaron: un réquiem en cuatro actos*). Este es un recuento de la tragedia que vivió la gente de esa ciudad sureña, poblada por gran cantidad de afroamericanos. El documental ganó el premio al “Mejor Documental” del LXIII Festival de Cine de Venecia.

Ese mismo año Lee rodó *Inside Man* (*El plan perfecto*) que trata del robo a un banco donde los asaltantes se confunden con los clientes, ya que les obligan a usar el mismo uniforme y las mascarillas que llevan puestos. El director altera la linealidad de la narración con imágenes posteriores de la investigación que hacen los detectives para encontrar a los culpables. Es usual que en este tipo de películas se muestre el robo desde la concepción de la idea, sin embargo, Lee prescinde de ello, y muestra sin mayores preámbulos la llegada de los atracadores al banco.

Este ha sido el proyecto más comercial de Lee que contó con la participación de “estrellas de Hollywood” como Denzel Washington, Jodie Foster, Clive Owen y Christopher Plumer. Como es típico en las grandes producciones, los actores de renombre, mantienen la solemnidad e inteligencia en sus papeles. De esta manera, Denzel es el detective bueno que en medio de las investigaciones, se da cuenta que el jefe de los ladrones (Owen) no ha robado dinero, sino que su propósito ha sido revelar el oscuro pasado del dueño del banco (Plummer) asaltado. Y la abogada (Foster) contratada por el banquero para impedir que lo descubran, termina simpatizando con el detective que luego de darse cuenta de las intenciones del asaltante, ha decidido seguir con las investigaciones hasta el final.

Spike Lee ha realizado más de veinte largometrajes. Actualmente está por estrenar su último trabajo, *St. Ann Miracle (El milagro de Santa Ana)*, financiada entre la productora de Lee y la productora italiana *On my Own*. El filme se realizó con un presupuesto de 45 millones de dólares y se rodó entre Estados Unidos e Italia. Trata sobre cuatro soldados afroamericanos atrapados en el pueblo Santa Ana de Stazzema durante la Segunda Guerra Mundial.

Lee se interesó en realizar el filme, porque según sus palabras "nunca se ha hablado del sufrimiento de los soldados negros que combatieron en la Segunda Guerra Mundial" (12)

1.3- EL ESTILO DE SPIKE LEE

Spike Lee es un amante de Nueva York. Casi todas sus películas han sido realizadas en esa ciudad a excepción de *Aulas turbulentas* (Atlanta), *La marcha del millón de hombres* (entre Los Ángeles y Washington) y *Malcolm X*.

Asimismo, su afición al básquet y al béisbol lo ha llevado a incluir estos deportes en forma de alusiones y como temas centrales de sus películas. En *Haz lo correcto*, la vestimenta de algunos personajes son camisetas de *Los Ángeles Lakers* (básquet) y *Los Brooklyn Dodgers* (béisbol). Mientras que en *Una mala jugada* se abarca el mundo del básquet universitario.

Como cineasta, Lee utiliza elementos propios del cine independiente y del comercial. Independiente por la ideología arraigada en sus películas, por los temas de minorías que trata y por el cine de valores y antisistema que realiza. Comercial porque sus proyectos han sido distribuidos o producidos por la industria

hollywoodense. Con él han colaborado, Universal Pictures, Columbia Pictures, MTV, Fox y HBO.

El cine de Lee cuenta con imágenes violentas y hasta desagradables (en el inicio de *Camellos* hay un montaje de traficantes de drogas asesinados), imágenes obscenas y con lenguaje callejero (en la película *Haz lo correcto* se dice la palabra *fuck* 240 veces, **(13)**)

El punto débil de este cineasta es que a veces pierde la energía con la que retrata su obra, dándonos la sensación de que sus filmes son muy largos y su discurso repetitivo. Y este desequilibrio lo hace caer en la exageración antisistema y de connotaciones políticas. **(14)**

A su vez, Caparrós Lera en su libro *Persona y Sociedad en el cine de los Noventa* expresa de Lee que “en su voluntad de expresión se manifiesta cierta intencionalidad moralizante- pues sus personajes también reflejan valores humanos” **(15)** Asimismo, estos tienen gran profundidad psicológica y riqueza de matices, claramente inspirados en la realidad, lo que hace complejos sus filmes. En los dilemas morales que afrontan la mayoría de sus personajes protagónicos, Lee explora sus frustraciones y cualidades.

Asimismo, Lee emplea la ironía con mucha frecuencia para dar su opinión acerca de una realidad. En cuanto al estilo narrativo, Lee acostumbra a anunciar sus discursos abiertamente políticos con voz en off, mientras proyecta imágenes alusivas a lo que se refiere surcadas por travelling laterales en cámara lenta o también presenta un collage de planos. Asimismo, es típico en el cine de Lee, el *steady cam* en cámara lenta de algún personaje que mira de frente y que está fuera de sí. También, para subrayar un encuentro inesperado, impactante o impulsivo entre dos personajes, el cineasta acostumbra a repetir el plano dos o tres veces. En *Haz lo correcto*, luego de discusiones

telefónicas entre Jade y Mookie, y sin que el espectador lo espere, se produce un encuentro entre estos personajes que se dan un sorpresivo abrazo conforme se ven. Lee trasmite esa reacción dos veces.

Todas las películas de Spike Lee tienen bandas sonoras de afroamericanos. Se escucha desde el tradicional jazz hecho por su padre y por Terrence Blanchard, pasando por el pop de Prince, la música disco, el reggae de Steel Pulse , el soul y el rap.

Dada la versatilidad del director, la página *Ciao* (16) dentro de su análisis de cineastas hace una clasificación acertada de las películas de Lee, las divide en tres bloques temáticos: Las que tratan de las relaciones entre personas, las que se refieren a hechos y personajes históricos y las reivindicativas.

La página web *The Context* precisa que en cuanto al rodaje, el estilo de Lee es filmar con varias cámaras a la vez que captan diferentes ángulos lo que le permite tener mayores opciones al momento de la edición y de paso les facilita el trabajo a los actores (17). La influencia de esta costumbre le viene de su trabajo como realizador de spots televisivos. Además, Lee acostumbra a trabajar con grúas con lo que amplía de manera eficiente su espacio fílmico.

Lee ha descubierto y popularizado varios talentos, en su mayoría afroamericanos como Denzel Washington, Halle Berry, Damon Wayans, Larry Fishburne, Wesley Snipes, John Turturro, Delroy Lindo y Rosario Dawson. Cabe destacar el profesionalismo de Lee para trabajar con actores tan variados y con papeles controversiales, sobretodo porque consigue actuaciones por encima de lo normal.

Para *Aulas turbulentas* separó a los grupos rivales protagonistas. Por un lado, estaban los negros que querían ser blancos instalados en un hotel caro y por el otro lado estaban los negros orgullosos de su raza hospedado en un hotel con menos comodidades. Esto lo hizo Lee con el objeto de incrementar las tensiones entre los actores para que al momento de filmar parecieran reales. Asimismo en *Haz lo correcto*, Giancarlo Esposito encarna a un joven afroamericano que está en contra de los italoamericanos. El hecho es que en la vida real, el papá de Esposito es italiano. Esto hace destacable la confianza que genera Lee en los actores para convencerlos que realicen papeles difíciles.

Caparros Lera recoge la opinión de Spike Lee quien considera a cada una de sus películas como la *Prueba del Litmus*, la misma “que mide el pulso de la opinión pública con respecto a los problemas sociales” (18)

1.4- INFLUENCIAS CINEMATOGRAFICAS EN LOS FILMES DE SPIKE LEE

La primera influencia que tuvo Lee se la debió a su madre que desde niño lo llevaba a ver los musicales del teatro de Broadway. De ahí nació su gusto por los musicales de la pantalla grande, sobre todo del *The Wizard of Oz* (*El mago de Oz*, Victor Fleming, 1939), cuya influencia se nota en una escena de *Nola Darling* o en una de las canciones de *Aulas turbulentas*. Asimismo en su obra han influido cineastas y corrientes cinematográficas que a continuación se comentará:

1.4.1- CINEASTAS

1.4.1.1- AKIRA KUROSAWA

De Akira Kurosawa tomó el tono documental de *Rashomon* en la que los actores miran a la cámara y confiesan sus opiniones al espectador. (19) Este detalle se puede observar en *Nola Darling* y *Haz lo correcto*.

Asimismo, Spike Lee adoptó la costumbre del cineasta japonés de grabar con varias cámaras a la vez para obtener diversos ángulos de una misma escena. Este lo emplea con frecuencia en sus películas, videoclips y publicidades.

Una peculiaridad de Kurosawa que Spike Lee desarrolla como elemento influenciador primordial en *Haz lo correcto* y en *Nadie está a salvo de Sam* es el empleo de fenómenos meteorológicos. Kurosawa utiliza la lluvia torrencial en *Rashomon*, el calor intenso en *Nora Inu* (*El perro rabioso*, 1949) y el viento helado en *Yojimbo* (*El mercenario*, 1961), en tanto que Lee se sirve del calor excesivo como desestabilizador del comportamiento de los personajes.

1.4.1.2.- JIM JARMUSCH

Lee es amigo del cineasta y admirador de sus películas. (20) Una de las influencias más notorias del cine de Jarmusch es el uso que hace Lee del blanco y negro en *Nola Darling*. Al igual que esta película, las historias de Jarmusch son poco comunes, con un sentido del humor fresco e irreverente y no contemplan convencionalismos.

Ambos cineastas le otorgan vital importancia a la música, mientras que Lee lo hace para describir la personalidad o el estado de ánimo de sus personajes, barrios o ciudades, Jarmusch estrecha la relación cine-música para darle un contexto en el tiempo.

Jarmusch musicaliza sus filmes con grupos poco conocidos, llamados de culto. En tanto que Lee, hace conocidos a grupos que eran escuchados sólo por afroamericanos como Public Enemy.

El aspecto multicultural es otro de los aspectos en el que ambos coinciden. Las historias de Jarmusch contemplan con humor la convivencia entre culturas diferentes. Muestras de ello son *Stranger than Paradise (Extraños en el paraíso, 1984)*, *Down by law (Bajo el peso de la ley, 1986)* y *Mystery Train (El misterio del tren, 1989)*. Mientras que Lee emplea lo multicultural para explicar los conflictos entre diferentes etnias como se puede observar en *Haz lo correcto* y *La hora 25*

1.4.1.3- MARTIN SCORSESE

Lee fue alumno de Scorsese en el Instituto de Cine de la Universidad de Nueva York. Allí, Lee admiró a Scorsese por su coraje para realizar películas discutidas, radicales y poco comerciales financiadas por la industria. Como por ejemplo la violenta y filmada en blanco y negro, *Raging Bull (Toro bravo, 1980)* o la controversial *The Last Temptation of Christ (La última tentación de Cristo, 1988)*.

En cuestiones de mensaje, ambos hacen uso de la catarsis. Los personajes de Scorsese son hombres solitarios que luchan con sus demonios interiores, así como Lee presenta personajes que tienen

dilemas con relación a la raza, el sistema, las creencias y la presión de grupo. Asimismo, los dos usan con frecuencia las distensiones y los *travelling* laterales en cámara lenta.

Tanto Scorsese como Lee aman Nueva York. Asimismo, Lee por haberse criado en barrios ítaloamericanos, abarca el pensamiento y costumbres de este grupo en películas como *Haz lo correcto*, *Fiebre salvaje*, *Camellos (21)* y *Nadie está a salvo de Sam*. Scorsese, la mayoría de veces ha tratado sobre ítaloamericanos, por lo que Lee lo convirtió en un referente para realizar sus películas.

Ambos actúan y cuentan con algunos colaboradores que tienen trayectoria trabajando con ellos. En el caso de Scorsese, figura Thelma Schoonmaker, en el montaje, de la misma manera, Spike Lee cuenta con Monty Ross y Jon Kilik en la producción, Barry Brown en la edición y Terrence Blanchard en la música.

Asimismo, ambos tienen actores fetiches. Scorsese en varias oportunidades ha contado con las actuaciones de Robert De Niro y Joe Pesci, e igual sucede con Lee quien ha reservado roles protagónicos en cuatro oportunidades a Denzel Washington. También actúan siempre, pero con menor protagonismo John Turturro, Ossie Davis y Rosario Dawson.

1.4.1.4- BILLY WILDER

A Lee siempre le gustó el cine de crítica social y uno de sus referentes fue Billy Wilder. “Aunque a este director del Hollywood clásico se le asocia con las comedias, ha tratado con seriedad temas como el mundo del periodismo (*Ace in the Hole/ El gran carnaval*, 1951 o *The Front Page/ Primera plana*, 1974), la cruel realidad de

Hollywood (*Sunset Boulevard/ El crepúsculo de los dioses*, 1950) o el problema del alcoholismo (*The Lost Weekend, Días sin huella*, 1945)” (22), como explica la página El Mundo de Billy Wilder. Asimismo, Wilder se caracteriza por brindarle bastante importancia al desempeño actoral, al igual que Lee.

1.4.1.5- WOODY ALLEN

Los críticos encontraron influencias del cine de Woody Allen en la película *Nola Darling* por el aire fresco e irreverente, la historia poco común y el humor negro que presenta Lee, aunque luego el estilo del cineasta afroamericano se ha ido diferenciando volviéndose marcadamente político. En tanto que los personajes interpretados por Lee en películas como *Nola Darling (Mars Blackmoon)*, *Aulas turbulentas (Media pinta)*, *Cuanto más, mejor (Giant)*, *Malcolm X (Shorty)* y *Nadie está a salvo de Sam (John Jeffries)*, al igual que los de Allen son graciosos, tienen humor irónico, son charlatanes, lunáticos y perdedores ante los retos cotidianos de la vida.

1.4.2- CORRIENTES CINEMATOGRAFICAS

Lee admiró los temas sociales que abarcó el *Neorrealismo italiano* y el estilo personal que impusieron los directores de la *Nueva Ola* francesa.

Con respecto a la primera corriente, se interesó por temas como los abusos del sistema, los problemas sociales en los sectores más desfavorecidos y el olvido de las clases marginadas. Además, el *Neorrealismo Italiano* no contaba con actores profesionales, debido a sus limitados presupuestos y porque buscaba que sus trabajos fueran lo más aproximados a la realidad. De igual modo Lee realizaba sus

películas con amigos y familiares. Varios de ellos iniciaron su camino a la fama estrenándose con Lee. (23) Este cineasta admira la obra de Fellini y la película *El ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica.

En cuanto a la *Nueva Ola francesa*, su precursor Francois Truffaut opinaba que las películas debían tener el sello personal de su director, lo que originó un cine de autor (24). Los detalles que más impresionaron a Lee de este movimiento fueron la libertad de expresión sin límites de los cineastas, la alteración del esquema narrativo-temporal tradicional, el bajo presupuesto que se utilizaba, en los filmes aparecen claras referencias personales de los cineastas.

De esta corriente, Spike Lee admiraba el cine de Jean-Luc Godard porque sus personajes buscaban escapar de la realidad que les había tocado vivir. En Lee, esto se da en películas como *Camellos* o *La Hora 25*. Los actores de Godard hablaban directamente a la cámara generando complicidad con el espectador, en Lee se puede observar esto en *Nola Darling* y *Haz lo Correcto*. Y como en todas las películas de Lee, los filmes de Godard están cargados de referencias culturales (se mencionan citas de pintores, intelectuales o de personajes de la televisión y cómics)

1.5- CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CINEMATOGRAFICO DE SPIKE LEE

Para entender el cine de Spike Lee es necesario recordar que el cineasta nació a finales de los cincuenta en el sur de Estados Unidos, es decir en una zona y en una década de convulsiones sociales. Además, Lee se crió en una Nueva York que experimentaba cambios demográficos, culturales, de seguridad y asistencialismo. Por ello, se hará un repaso de algunos hechos importantes que sucedieron entre el nacimiento de Spike Lee y la elaboración de *Haz lo Correcto*.

1.5.1- PRINCIPALES HECHOS SOCIOPOLÍTICOS EN ESTADOS UNIDOS Y NUEVA YORK ENTRE LOS AÑOS 1960-1980

1.5.1.1- EN ESTADOS UNIDOS

1.5.1.1.1- LOS AÑOS SESENTA

Los sesenta fueron una década muy rica en acontecimientos. El portal Arte Historia concibe esta década de la siguiente manera: “Los cambios que se produjeron no tuvieron que ver primordialmente con lo político y gubernamental que sucedieron en los países más desarrollados, sino más bien con una revolución cultural que contribuyó a crear una nueva sensibilidad y que permitió la aparición de un mundo en muchos aspectos esencialmente nuevo” (25)

Muchos estados del sur vivían el problema de la segregación: los negros tenían los mismos derechos que los blancos como la Constitución Americana establecía, pero estaban separados de los blancos. Así, había hospitales, escuelas y otros sitios públicos solo para negros. Esto lo estipulaba las leyes Jim Crow (26)

En 1962, miles de soldados hicieron frente a manifestantes que intentaban impedir el ingreso del estudiante negro, James Meredith a la universidad de Mississippi. Meredith se convirtió en el primer afroamericano que estudiaba en esa universidad. En junio de 1966, lideraría la histórica marcha antirracista de Memphis (Tennessee) a Jackson (Mississippi).

Las situaciones que Lee presenta en varias películas se ajustan más al panorama que se veía a finales de los sesentas como refiere Catherine Pouzoulet en el capítulo “Images of Mosaic City” del libro *Spike Lee’s Do the right thing* (27) Allí las confrontaciones raciales entre afroamericanos y la sociedad blanca conformada por descendientes de italianos, irlandeses y judíos eran más marcadas que a finales de los ochentas que es donde Lee enmarca parte de su cine.

La inacción política y la violencia policial trajo consigo el debilitamiento de la autoridad y éste a su vez llevó al incremento del crimen y la delincuencia. De esta manera, “la progresión de los crímenes violentos durante los sesenta resultó una evidencia: si en 1955 eran 5. 800, ya en 1960 eran 11. 592, en 1964 15. 900 y en 1968 se llegaba a los 21. 000” (28), según detalla *Arte Historia*

Durante los sesenta, los movimientos afroamericanos pro derechos civiles consiguieron importantes logros. Líderes afroamericanos como Martin Luther King y Malcolm X desde distintos ángulos alimentaban el espíritu de su comunidad y luchaban por borrar la discriminación racial.

Martínez Montiel en su libro *Negros en América* explica cómo en esta época, los negros norteamericanos van reforzando su identidad:

“En esos años, los mensajes de la negritud, largamente difundidos desde medio siglo atrás en las Antillas y en África, llegan a los afroamericanos como una revalorización del color de su piel que había sido hasta entonces su estigma. Son años de reafirmación e identidad.

Las independencias de los países africanos tienen una profunda resonancia en las masas negras de Norteamérica. Los líderes africanos que hacen surgir los estados libres inspiran a los dirigentes del movimiento afronorteamericano y les devuelven el orgullo de ser herederos de grandes culturas hasta entonces consideradas solamente como un conjunto de supersticiones y no como altas civilizaciones

Con este renacimiento se manifiesta el gusto por lo negro, tanto en las bellas artes como en los espectáculos, la música, el baile y hasta en trivialidades como la moda de los cabellos *african look*” (29) El negro asimila su historia y valora su imagen.

El activismo imperante en la comunidad afroamericana contagió a los padres de Lee quienes marcharon contra la Guerra de Vietnam, “sin embargo ni los Derechos Civiles ni Vietnam fueron prioridad para Lee” (30), según explica Kaleem Aftab. A él solo le interesaban los Beatles y los deportes: quería ser beisbolista.

Cuando asesinaron a Martin Luther King, en Memphis, el 4 de abril de 1968, “Spike tenía 11 años y estaba con su hermano Chris en casa. Jaquelyn llegó del trabajo gritando desesperadamente la noticia” (31), narra Aftab. El hecho desencadenó motines raciales en más de 100 ciudades. Fueron incendiados distritos comerciales en barrios negros, y 43 personas murieron.

Los cambios sociales de los sesenta ofrecían un desorden nuevo, muchos estudiantes revolucionarios luchaban contra el conservadurismo de los cincuentas, buscaban sentirse libres, aunque la falta de orden les hizo confundir los límites de libertad y libertinaje. Es así que las manifestaciones que sucedían en los guetos

negros cuyos integrantes reclamaban igualdad, terminaban en saqueos originados por las mismas víctimas.

Por otro lado, la bonanza económica de la posguerra llevó a varios países occidentales del primer mundo a recibir *mano de obra barata del tercer mundo*. Estos asociaban a países como Estados Unidos e Inglaterra con la idea de progreso, lo que no podían conseguir en sus países de origen.

El portal Arte Historia explica el ascenso de la inmigración de la siguiente manera: “Gran Bretaña que a mediados de los cincuenta había recibido 18.300 inmigrantes, a inicios de los sesenta, esa cantidad había ascendido a 136.400” (32) Los británicos recibieron un buen número de africanos y asiáticos, mientras que a Estados Unidos llegaron asiáticos y latinoamericanos.

Este fenómeno produjo cambios sociales. En Norteamérica, muchos blancos de clase media abandonaron las grandes ciudades y se fueron a vivir a las afueras, a urbanizaciones seguras y en las que su raza no interactuaba con otras. Es así que Brooklyn en los sesenta pasó de ser una mayoría blanca clase media, a una zona afroamericana pobre.

Si bien, Lee no fue un activista de los sesenta ya sea por ser un niño tímido o por su amor a los deportes, estos hechos le interesarían cuando comenzó a leer *La Autobiografía de Malcom X* de Alex Haley, a mediados de esta década. Spike Lee estaba concibiendo dentro de él al cineasta que hoy se conoce.

1.5.1.1.2 - LOS AÑOS SETENTA

Aunque muchos negros vivían en la pobreza, hacinados en guetos y con un alto grado de desempleo, era evidente el avance que habían tenido sus derechos como comunidad. Las Leyes Jim Crow fueron abolidas. Algunos negros ejercían profesiones bien remuneradas y otros intervinieron en política. En ciudades grandes e importantes como Cleveland, Los Ángeles, Washington, Detroit y Atlanta, fueron elegidos alcaldes negros.

En esta década, siguiendo el ejemplo de la comunidad afroamericana, otras minorías como los latinos, asiáticos e indígenas se organizaron para que se les ampliaran sus derechos como ciudadanos. Muchas veces lograron su cometido, sin embargo algunos sectores del Partido Republicano y afroamericanos activistas mostraron su hostilidad hacia estos grupos.

De esta manera, el activismo político evolucionó. También, surgieron grupos organizados que velaban por la no contaminación del medio ambiente. Otros protegían los derechos del consumidor o hacían campañas contra la industria de la energía nuclear.

Las mujeres reclamaban igualdad de salarios y oportunidades laborales, la opción del aborto y la creación de guarderías surgiendo un movimiento de liberación femenina.

La Guerra de Vietnam y algunos escándalos en la política causaron la desilusión de muchos estadounidenses. Más aún, cuando el presidente Nixon fue indultado por el presidente Gerald Ford. Por si fuera poco, la inflación aumentó considerablemente en el período del presidente Jimmy Carter llegando a 13.5% anual.

Antes de terminar los setentas, Spike Lee se graduó como Comunicador del Morehouse Collage. Con una cámara Super 8 había filmado el corto *El Último Bullicio en Brooklyn* sobre el apagón de veinticinco horas que sufrió Nueva York y que originó una ola de saqueos en barrios negros e hispanos.

1.5.1.1.3- LOS AÑOS OCHENTAS

En esta década hay un cambio de pensamiento con respecto a las anteriores descritas. Primaba el confort, el dinero y el materialismo a diferencia del apoyo a las causas sociales de los sesenta o el espíritu de solidaridad en el desarrollo de los setenta.

Los japoneses invirtieron masivamente en Norteamérica. Fusionaron empresas y redujeron personal con el fin de incrementar sus ingresos.

Los ochentas comienzan en Estados Unidos con el gobierno de Ronald Reagan. Los últimos veinte años, movimientos liberales habían conseguido pasos importantes en educación y derechos civiles; Reagan era conservador y había prometido bajar los impuestos.

Cuando Reagan cumplió su ofrecimiento, para sopesar esa falta de ingresos, redujo el asistencialismo a los pobres e inmigrantes, disminuyó el presupuesto para las artes y la educación pública. Eso significó que los pobres se volvieron más pobres y los ricos más ricos.

En Estados Unidos, el consumismo se desató. El adelanto tecnológico de los electrodomésticos desató una fiebre consumista por estos aparatos. Interesaba la marca. Eso sucedía en sectores de medios

y altos ingresos, mientras que los desposeídos se contentaban con mirar programas como *Lifestyles of the Riches and Famous* (*Estilos de vida de ricos y famosos*), en los que se apreciaba el lujo y el derroche en el que vivían algunos afortunados.

Un problema grave que se masificó en la sociedad americana fue el consumo y la distribución de drogas. Los sectores acomodados inhalaban cocaína mientras que los más pobres consumían crack. A su vez, la adicción destruía carreras profesionales y familias en todos los estratos de la sociedad.

Como este negocio atraía nuevos consumidores y era rentable, se desató una guerra de traficantes por el control de territorios. Las víctimas en su mayoría eran negros o hispanos que vivían en barrios pobres y que estaban en este negocio ilícito para revertir sus adversidades económicas.

La economía alcista de la primera mitad de los ochentas, llegó a tambalear en octubre del 87 cuando la bolsa de Wall Street cayó 500 puntos del índice bursátil Dow Jones **(33)** en un solo día. Esto significó la pérdida de 500 billones de dólares.

En los ochenta, las poblaciones de los países desarrollados con gran flujo migratorio, rechazaban públicamente la inmigración. Es así que entre 1986 y 1990, el porcentaje que estaba en contra de la política migratoria en Estados Unidos, subió de 49 a 62% **(34)**

La hostilidad hacia los inmigrantes se manifestó en actos de violencia. Cuando miles de jóvenes desplazados de la guerra civil de El Salvador (1980-1992) llegaron a ciudades norteamericanas como Los Ángeles, encontraron la hostilidad de barrios de clase

socioeconómica baja, sacudidos por el pandillaje y el tráfico de drogas, habitados en su mayoría por afroamericanos e inmigrantes mexicanos. Algunos salvadoreños, en represalia fundarían la organización criminal y delictiva, conocida como la *Mara Salvatrucha*.

El reconocido analista Samuel P. Huntington explica que “el crecimiento vegetativo de la población es bajo en Estados Unidos y casi nulo en Europa. Sin embargo, los inmigrantes (principalmente asiáticos y latinos) tienen altos índices de fecundidad y por tanto, son los mayores responsables del crecimiento de las sociedades occidentales. En consecuencia, los occidentales temen estar siendo invadidos por emigrantes que tienen otras costumbres, que ocuparán sus tierras, que vivirán de los beneficios del Estado y amenazarán su forma de vida” (35)

1.5.1.2- NUEVA YORK

La comunidad afroamericana tuvo dos movimientos migratorios internos importantes durante el siglo pasado. El primero, a principios de 1900 cuando los pobladores negros del sur de Estados Unidos se marcharon a las ciudades más desarrolladas de la parte norte en busca de mejoras económicas y sociales.

El segundo, bajo la influencia de los líderes negros. Muchos de esa raza poblaron el interior de ciudades grandes con un propósito integracionista y porque cada vez la parte sur se tornaba más violenta con respecto a la discusión de los derechos civiles. Una de las ciudades que recibió gran cantidad de población afroamericana fue Nueva York.

Hasta esa época la zona afroamericana por excelencia en Nueva York era el Harlem. Pero, el abaratamiento de las viviendas de Brooklyn, la convertirían a esta en la parte afroamericana de Nueva York.

El profesor de la Universidad del Noroeste (Estados Unidos) William Grant asegura que a mediados de los noventa, “Brooklyn era el distrito con mayor cantidad de población en Nueva York. De un total de 2.2 millones de habitantes, el 87.3% era afroamericano, el 8.3% puertorriqueños, el 2% blancos, el 0.8% asiáticos y el 1.5 de otra procedencia”. (36) Según la película *Blue in the Face* “en total los grupos étnicos que viven en Brooklyn suman noventa.”(37)

Esto explica de alguna manera por qué Spike Lee ha elegido como escenario a Brooklyn en la mayoría de sus películas. *Haz lo Correcto* se filmó en el “corazón negro” de ese distrito, en el barrio de Bedford Stuyvesant.

Buena parte de la población de color que llegó a Brooklyn, era de clase media en el Sur, pero tenían menor poder adquisitivo que los blancos de clase media que vivían en esa zona. Los padres de Spike Lee se mudaron de Atlanta al barrio ítaloamericano de Cobble Hill en Brooklyn.

En una entrevista realizada el 2007, al especialista en asuntos públicos Sir John Thomas III (38) explicó con cifras, lo que por décadas se ha luchado y que no se ha podido lograr: la igualdad de beneficios laborales entre negros y blancos. Thomas lo explica así: “Un negro va a ganar 77% de lo que gana un blanco en su vida. Es una estadística bruta. En el 2005 los ingresos de una familia blanca son de 50 mil dólares y de una familia negra 30 mil.” (39)

Desde los cincuenta, Estados Unidos gozaba una bonanza económica. Esto produjo que los blancos de Brooklyn remataran sus casas y se fueran a vivir a pequeños nuevos pueblos a los alrededores de Nueva York.

Al verse invadidos por negros, muchos barrios blancos, sobre todo los poblados por descendientes de italianos, irlandeses y judíos, se tornaron violentos contra los afroamericanos. La situación llegaba a límites en el que un negro no podía caminar por un barrio blanco porque era golpeado y de la misma manera sucedía si un blanco pasaba por un barrio de negros. Una ilustración de este contexto es la película *A Bronx Tale (Una historia del Bronx, Robert De Niro, 1993)*.

Si bien, la alcaldía de Nueva York entre el sesenta y el setentacinco había dado considerable apoyo a los programas sociales, no acertaba en combatir la inseguridad ciudadana. Tampoco compensaba su inversión social con la inversión empresarial. Y es así que en los setenta Nueva York, en buena parte era una ciudad empobrecida.

Las desigualdades en oportunidades laborales y la desconfianza de empresarios blancos originaron que algunos negros perdieran sus hogares, se hacieran en guetos más violentos que sus anteriores barrios, otros se dedicaron al alcoholismo y los más jóvenes a la delincuencia, al pandillaje y en el caso de las mujeres a la prostitución. Este contexto es recreado de manera sensacionalista en las películas del género *Blaxploitation* de los 70

La tensión aumentó con la llegada de nuevos inmigrantes que trabajaban más por un menor salario. Así, latinos y asiáticos eran elegidos en trabajos domésticos. Los latinos pusieron restaurantes de

comida y los asiáticos bodegas. La mayoría de estos nuevos inmigrantes llegaron a vivir en barrios afroamericanos, puesto que el alquiler era más barato.

Cuando Edward Koch fue elegido alcalde encontró a Nueva York en bancarrota e insegura. Su predecesor John Lindsay, por intentar crear una población heterogénea, había conseguido incrementar tensiones raciales. El conservador Koch gobernó por tres periodos, desde 1977 hasta 1989, y sus reformas fueron las siguientes:

Mejóro los servicios de salud, redireccionó los recursos que iban para las comunas afroamericanas y de inmigrantes y lo invirtió en el embellecimiento de la ciudad. Se construyeron oficinas en sitios céntricos y lujosos departamentos. Atrajo el turismo y reforzó la identidad de su ciudad con la famosa campaña “I love New York” Además, motivó la inversión privada en Manhattan. En cuanto a la seguridad, Koch dio potestad a la policía para que actuara férreamente, si tenía que hacerlo.

La Nueva York de Koch se desarrolló considerablemente, pero en un solo sentido: para las clases medias y altas. Por lo tanto, la brecha económica se hacía más amplia. “Es así que para 1989 postuló por cuarta vez a la alcaldía, aunque era extremadamente impopular para la comunidad afroamericana” (40) como lo comenta, Catherine Pouzoulet.

1.5.2- CONTEXTO CINEMATOGRAFICO

En los sesenta, la industria de Hollywood vivía una crisis económica, por lo que hizo una serie de cambios estructurales. Entre ellos, contó con una nueva generación de cineastas que transmitían su

propio punto de vista con mayor libertad narrativa y temática que sus predecesores. Entre los que destacaron figuran Francis Ford Coppola, Robert Altman, Martin Scorsese, Brian de Palma, Marc Rapaport, Woody Allen.

Otros se abrieron camino en el nuevo cine hollywoodense con propuestas de ciencia y ficción, aventura y fantasía. En sus obras destacaban los efectos especiales. Entre ellos tenemos a Steven Spielberg (*Tiburón*, 1975) y George Lucas (*La Guerra de las galaxias*, 1977).

En los ochenta aparece una oleada de cine independiente. El control del director sobre el film era total, por ello abordaron, en muchos casos temas sociales como: la homosexualidad, las drogas, la prostitución, la mentira del sueño americano, la decadencia de la familia. El control fílmico dio pie a innovaciones estéticas como la fotografía sucia, escenas en tonos sepia o de colores brillantes; partes en blanco y negro, etc.

Para 1981, el veterano actor Robert Redford funda el Sundance Institute, una organización que apoyaba a jóvenes con propuestas fílmicas independientes. Tres años más tarde, se empezó a realizar el *Sundance Festival* y es allí donde los más destacados directores jóvenes reciben propuestas de la industria y pasan a filmar películas con más presupuesto, con actores profesionales, pero sin el control total de sus nuevas obras.

Luego, las empresas de Hollywood crearon sus divisiones para financiar películas de bajo presupuesto o adquirieron productoras y distribuidoras independientes. Tal es el caso de Miramax, que empezó con la distribución y producción de películas en los ochenta y luego fue adquirida por el grupo Disney en 1993.

La explosión del cine independiente, la reducción de costes en el rodaje por el abaratamiento de los artefactos y la llegada del video doméstico cambiaron el panorama del cine americano apareciendo cantidades de películas rodadas con bajo presupuesto y sin actores profesionales.

Hay una diferencia notable entre el cine del primer lustro de los ochentas con respecto del segundo. De 1980 a 1985 hubo una preferencia por comedias románticas de historias sencillas y finales felices. También Hollywood mostró una aptitud patrioterica en aquella etapa. Por ejemplo, en *Rocky IV* (*Rocky IV*, Silvestre Stallone, 1985), el boxeador interpretado por Silvestre Stallone se envolvía en la bandera americana, luego de propinarle una paliza a su oponente soviético.

Para la segunda mitad de los ochenta se llevaron los problemas de la década a la pantalla grande. Es así como el tráfico de *crack* en Nueva York es combatido por dos detectives en *Colors*, (*Colores de guerra*, Dennis Hopper, 1988). Por su parte, *Clean and Sober* (*Alcohol y coca*, Glenn Gordon, 1988) retrataba a unos *yuppies* que eran adictos a la cocaína.

También los cineastas se basaron en hechos de la vida real para realizar sus películas. Es así, como Spike Lee se basa de un asesinato por tensiones raciales en Queens, Nueva York para realizar *Haz lo correcto*. Oliver Stone en *Salvador* (*Salvador*, 1986) centra sus acciones en medio de la guerra civil de El Salvador que se dio durante los ochentas. Errol Morris consigue reabrir el caso del que se basó para hacer *The thin blue line* (*La delgada línea azul*, 1988). De igual manera, Alan Parker en *Mississippi Burning* (*Mississippi en llamas*,

1988) se inspiró en tres activistas de los derechos civiles que fueron asesinados por miembros del Ku Kux Klan.

Douglas Brode opina que “durante casi toda la década, los personajes negros estuvieron notable e imperdonablemente ausentes de las pantallas cinematográficas, pero cuando los ochentas iban tocando a su fin, aparecieron buenas películas que describían una vez más la condición de las minorías americanas” (41). Tales son los ejemplos de *Tiempos de gloria* y de *Driving Miss Daisy* (*Paseando a Miss Daisy*, Bruce Beredsford, 1989)

2- LA PRODUCTORA DE SPIKE LEE: *40 ACRES AND A MULE FILMWORKS*

Esta es una de las productoras independientes, afroamericanas más reconocidas de Estados Unidos cuyo fundador es Spike Lee. Su reputación bien ganada le ha permitido trabajar conjuntamente con productores de significativas trayectorias como John Kilik (42), Martin Scorsese (43), Brian Grazer (44) y con distribuidoras grandes como Universal y Columbia Pictures.

40 Acres and a Mule Filmworks también tiene divisiones especializadas en realizar videoclips y publicidades. Su sede se ubica en el barrio Fort Greene de Brooklyn, Nueva York, el mismo barrio donde creció Spike Lee (45)

Para nombrar a su productora, el director se basó de una frase popular proveniente de una promesa incumplida hacia los negros que surgió en las postrimerías de la Guerra Civil Americana (46). Es así que a los nuevos hombres libres sureños se les daría 40 acres y una mula por su inclusión como ciudadanos. El decreto se dio durante el

gobierno de Abraham Lincoln, pero cuando lo asesinaron, el nuevo presidente, Andrew Johnson derogó lo establecido. De esta manera, las tierras que recién habían obtenido los libertos, volvieron a ser propiedad de sus antiguos dueños.

Spike Lee incluye el nombre de su productora desde *La barbería de Joe en Bed Stuy: cortamos cabezas*, su proyecto final de la Universidad. Luego, con los sucesivos éxitos de taquillas de sus primeros filmes, la productora se lograría cimentar.

En la actualidad *40 Acres and a Mule Filmworks* prepara productores y futuros directores de cine, sobre todo afroamericanos. Esta empresa ha producido todas las películas de Spike Lee y de otros directores más jóvenes, como *Drop Squad (El escuadrón de secuestros, 1994)* de David C. Jonson, *New Jersey Drive (New Jersey conduce, 1995)* de Nick Gómez, *Tales from the hood (Historias del barrio, 1995)* de Rusty Cundieff, *The Best Man (El mejor hombre, 1999)* de Malcom D. Lee, *Love and Basketball (Amor y básquet, 2000)* de Gina Prince-Blythewood, *3A.M (De madrugada, 2001)* de Lee Davis, entre otros.

3- CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y REPERCUSIONES DE *HAZ LO CORRECTO*

3.1- EXPERIENCIAS CINEMATOGRAFICAS PREVIAS DE SPIKE LEE

3.1.1- *NOLA DARLING* (1986)

Luego de los premios conseguidos por su trabajo final de tesis, Spike Lee pretendió hacer realidad su ambicioso proyecto *Messenger*, pero lo dejó inconcluso.

No obstante, Lee tenía otro proyecto en mente. Era sencillo, artístico, novedoso, con pocos actores, localizado en el barrio que lo había visto crecer, Fort Greene en Brooklyn. Aunque era un proyecto de bajo presupuesto, el director tenía que recaudarlo. La situación se complicó cuando el *American Film Institute* (AFI) que había colaborado para el proyecto *Messenger* (*El mensajero*), le pidió los 20 mil dólares cedidos y se negaron a reinvertirlos en *Nola Darling*

Entre el productor Monty Ross, el director de fotografía Ernest Dickerson y el mismo Spike Lee consiguieron la suma de 175 mil dólares. Para ello, vendieron cosas, pidieron y prestaron dinero a amigos y familiares. Terminaron de juntar el dinero mientras se rodaba el filme. La película se rodó en 12 días.

La historia de *Nola Darling* es la historia de una chica independiente, promiscua, inteligente, elegante, con inclinaciones por el activismo político afroamericano.

Nola Darling tiene tres amantes y no le preocupa continuar su vida amorosa de esa manera, pero la gente de su barrio y los chicos con los que sale irán presionando para que ella elija a uno. Luego de una cena de Acción de Gracias con sus tres pretendientes, estos exponen las razones de su amor por Nola. Ella se decidirá por el *yuppie* Jaime Overstreet, pero al final optará por su independencia y se quedará sola.

Para Mario Castro Cobos de la revista de cine *Godard*, “Lee logra en clave de comedia un agudo y pertinente comentario acerca de una serie de temas sociales relevantes como el machismo, la monogamia, los parámetros morales y la necesidad de liberación mental y sexual tanto del hombre como de las mujeres en sus relaciones interpersonales”(47)

El director usa elementos de *Rashomon* de Akira Kurosawa como el que los actores, simulando un documental, miren a la cámara y expresen sus opiniones sobre Nola.

Además, *Nola Darling* está realizada en blanco y negro. Esta libertad es por la influencia creativa que tuvo Lee de Jim Jarmush con *Extraños en el paraíso*. Sólo una escena tiene color y es cuando uno de los amantes invita a Nola a cerrar los ojos y a salir de este mundo, clara influencia de *El Mago de Oz*.

Nola Darling fue distribuida de manera independiente hasta que ganó el Festival de Cine de Los Ángeles en la categoría de “Cineasta Revelación” y luego que la película obtuviera buenas críticas en el Festival de San Francisco. Después de ello, Island Pictures negoció con el equipo de Lee para la distribución y la envió al Festival de Cannes de 1986 donde Lee fue considerado por la crítica como “Director Revelación” a la edad de veintinueve años.

El éxito de taquilla también acompañó a *Nola Darling*, puesto que obtuvieron 8 millones y medio de dólares aproximadamente. Esto le sirvió a Lee para potenciar su productora.

Uno de sus personajes, *Mars Blackmoon* que fue uno de los más populares entre los afroamericanos, no se sacaba sus *Nike* modelo *Jordan* ni cuando tenía intimidad con Nola. Esta oportunidad fue aprovechada por la marca deportiva que encomendó a *40 Acres and a Mule Filmworks* la realización de una publicidad televisiva en la que aparecen *Blackmoon* y Michael Jordan jugando básquet.

El único problema de la película es que fue catalogada como X por la *Motion Picture Association of America* (MPAA). Esta calificación se da en películas con un alto contenido sexual, de violencia y vulgaridad. Ante ello, Lee tuvo que borrar algunas escenas para evitar la restricción en su distribución, por lo que la MPAA retiró esa valoración.

3.1.2- AULAS TURBULENTAS (1988)

El tema del racismo entre negros viene desde la esclavitud. La rivalidad entre los negros de piel clara y los de oscura se da desde cuando los patrones de las haciendas elegían a los esclavos de piel menos oscura para las labores domésticas, mientras que a los otros los enviaban a las labores rudas del campo y no recibían un buen trato. (48)

Las diferencias han persistido a través del tiempo, es así que Spike Lee se basa de sus experiencias de universitario para realizar

Aulas turbulentas. Los negros orgullosos de su historia o *jigaboos* se enfrentan a los negros que quieren ser blancos o *wannabes*. Los primeros tienen la piel más oscura, no se rapan y las mujeres lucen frondosos afros. Mientras que los otros tienen la cabeza rapada en el caso de los hombres, en tanto que las mujeres tienen el pelo pintado de rubio o usan lentes de contacto azules.

Estas riñas se dan en clave de comedia musical. Spike Lee ridiculiza a los *wannabes*, puesto que para entrar a la sociedad que han creado hay que pasar una serie de humillaciones y subestimar a la mujer. Inventan códigos, saludos y coreografías en su intento de verse *cool*. Ellos no participan de las protestas de tono político y social que hacen los *jigaboos*.

En *Aulas turbulentas*, la intención de Lee es clara y la pone en el actor Lawrence Fishburne quien encarna a *Dap*, el líder *jigaboo*. *Dap* clama que es hora de despertar ya que han pasado siglos y siguen las rivalidades, en lugar de unirse como comunidad.

En el libro de Spike Lee, *Uplift the Race* este sostiene que la película es un musical original puesto que “los actores no aparecen de la nada con la canción y bailan. En muchos musicales es predecible cuando una canción está por comenzar porque el diálogo se vuelve sentimental”(49) Salvo en el tema de la discusión entre mujeres en la peluquería, *Straight and Nappy*.

Después del éxito de *Nola Darling*, todo parecía indicar que el siguiente proyecto de Lee lo financiaría Island Pictures. Pero, después de 6 meses de negociación, esto no sucedió. Según Kaleem Aftab “la compañía pretendía manejar el guión de Lee y hacerlo más comercial, menos controversial” (50) Una semana antes de la pre producción,

Laurie Parker, ejecutiva de Island Pictures llamó a Spike Lee y se excusó de no reunir el presupuesto solicitado.

Con el proyecto por realizar, una nueva oferta vino de Columbia Pictures, luego que Lee contactara a uno de los ejecutivos. “Aunque lo que ofrecía el estudio era un tercio de lo que daba normalmente a directores blancos, los 6 millones de dólares destinados para *Aulas Turbulentas* significaban un presupuesto mucho más holgado que Lee había manejado” (51), según refiere el portal *Hollywood*. Además, Columbia permitía el manejo total de la historia, pero se quedaría con los derechos del filme al momento de su distribución. También la empresa propuso al experimentado productor británico David Puttman (52) dentro del equipo. Lee aceptó.

Si bien la película no generó entre el público afroamericano, la misma aceptación que *Nola Darling*, la taquilla sumó catorce millones de dólares, algo más del doble de su costo, convirtiéndose en el filme que más ingresos reportó a Columbia en ese año. La crítica ensalzó la creatividad de Lee y sus dotes de realizador.

3.2- LA PRE PRODUCCIÓN DE *HAZ LO CORRECTO*

3.2.1- GUIÓN

Spike Lee se cimentaba en el ambiente fílmico americano, la crítica y la taquilla lo respaldaban, contra el pronóstico inicial de las empresas hollywoodenses. Luego de su segunda película, Spike Lee fiel a su estilo reivindicativo y de denuncia, pretendía realizar algo más polémico. Buscaba presentar un problema como el racismo, extrapolable a cualquier barrio popular de las grandes urbes mundiales, pero sin quitar la esencia neoyorquina.

3.2.1.1- INFLUENCIAS EN LA ELABORACIÓN DE LA HISTORIA

La historia de Lee nace del impacto que tuvo en él la novela *Native Song* del afroamericano Richard Wright, junto con la información que consiguió sobre la relación del calor con la violencia, y las injusticias continuas con matices racistas que venían sufriendo los negros.

3.2.1.1.1- LA INFLUENCIA DE *NATIVE SONG* DE RICHARD WRIGHT

Esta novela es un grito de protesta, en la que según Aftab se explora “el lado más agresivo y desilusionado de las masas negras alternando la violencia psicológica y física de la vida afroamericana dentro de la América blanca”. (53) Antes de escribirla, Richard Wright era conocido por sus escritos en los que idealizaba al *Nuevo Negro*: el afroamericano que se asimilaba sin problemas al sistema de la sociedad americana. *Native Song* se constituye como un punto de vista complementario.

Aftab añade que Lee en *Haz lo correcto* deja de representar sólo a la comunidad afroamericana como lo había hecho en sus anteriores filmes y “gira su atención en la América moderna (y multirracial), bajo la perspectiva urbana de la clase negra trabajadora” (54), al igual que la novela.

3.2.1.1.2- LA RELACIÓN DEL CALOR CON LA VIOLENCIA

Lee preparó el guión de *Haz lo correcto* en doce días. En un inicio el filme se llamaría *Heatwave (Ola de calor)*, ya que el director quería relacionar el calor excesivo con el choque de razas coexistentes. Por otra parte, Lee había leído en el suplemento *Twilight Zone* un artículo en el que especialistas concluían que la mayoría de los asesinatos eran realizados luego de picos de calor. Eso significaba que el calor excesivo afectaba la conducta de los neoyorquinos.

Lee certificó esta hipótesis recordando que el asesino en serie David Berkowitz causó el pánico en Nueva York en el verano de 1978. Por ello, Lee decidió que en la ficción los hechos se desencadenarían en un día: el más caluroso del año.

Cuando Lee le enseñó el guión a su director de imagen, Ernest Dickerson, este sugirió que para acentuar esa atmósfera, calurosa y opresiva era necesario filmar en tonos rojos y tierra. En esa época, Dickerson estaba leyendo varios escritos sobre la psicología del color. Además, como refiere Aftab, “Dickerson sugirió que para aprovechar los efectos del sol se filmaría de norte a sur porque en un lado de la calle el sol siempre disminuía” (55)

El nombre se cambió por *Haz lo correcto* (56) porque especificaba mejor la decisión del protagonista, *Mookie*. Además, la intención de Lee de presentar un filme ambiguo para dar qué pensar.

3.2.1.1.3- LA INFLUENCIA DE LOS HECHOS REALES

Desde mediados de los ochenta hubo un recrudecimiento de ataques raciales que sufrían los negros, en su mayoría por parte de ítaloamericanos y policías blancos. Entre los que hicieron noticia se tienen los siguientes:

A- EL ASESINATO DE MICHAEL GRIFFITH EN HOWARD BEACH

Michael Griffith murió atropellado intentando huir de jóvenes ítaloamericanos que lo perseguían con bates de béisbol, en las afueras de una pizzería en Howard Beach, Queens, Nueva York. El acontecimiento desató las protestas afroamericanas entre las que destacó la del conocido Reverendo Daughtry, quien junto con otros activistas de la comunidad “hicieron una marcha llamada “Día de la Rabia”, alrededor del Puente de Brooklyn” (57), como precisa Catherine Pouzoulet.

Hubo líderes negros que instaron a realizar un boicot por un día a las pizzerías. Los negros no deberían comer pizzas. Esto a Lee le pareció ridículo y lo adaptó a su guión para el personaje de *Buggin Out* que en la película pretende que su barrio deje de consumir pizzas porque el dueño del local que frecuenta se niega a poner fotos de negros famosos en la pared.

B- EL MISTERIO DE LA VIOLACIÓN DE TAWANA BRAWLEY

Lee empezó a trabajar en el guión de *Haz lo Correcto* a inicios de 1988. En el mismo período, Tawana Brawley, una adolescente negra fue violada por un grupo de varones blancos. Ella identificó a algunos como policías. Sin embargo, semanas después se retractó argumentando que no hubo penetración, pero sí abuso sexual verbal. Aunque pruebas médicas certificaron su nueva versión, el predicador negro Al Sharpton usó el caso de Brawley para convencer a sus oyentes que la policía y el sistema judicial eran racistas.

Este caso, motivó a Lee a incluir su opinión en el guión. En una conversación que tiene *Mookie*, el protagonista, con su hermana Jade, de fondo aparece en la pared un graffiti que dice “*Tawana dijo la verdad*”, justificando la versión inicial del caso.

C- LOS ATAQUES POLICIALES A IVONNE SMALLWOOD Y ELEANOR BUMPER

Ivonne Smallwood fue apaleada por la policía hasta la muerte por resistirse a que le consideraran una infracción automovilística. También, la anciana, Eleanor Bumper, que sufría de problemas psiquiátricos, fue atacada por policías cuando intentaban desalojarla de su casa en el Bronx.

D- MICHAEL STEWART MUERE ESTRANGULADO POR LA POLICÍA

Michael Stewart era un artista urbano que fue arrestado por pintar en la vía pública y que luego murió estrangulado en extrañas circunstancias por un policía. En la detención participaron once agentes. Lee adaptaría este hecho para la parte final de la película que es la más violenta.

E- EDMUND PERRY ES ASESINADO EN UNA PELEA CON UN POLICÍA

Diez días después de su graduación de secundaria, es asesinado el estudiante negro Edmund Perry. El origen de este hecho fue- según la policía- que Perry atacó a un oficial y este se defendió matándolo. A todas las víctimas mencionadas, Spike Lee les dedica el filme.

F- EL PLEITO POR LA MÚSICA EN UN INSTITUTO DE BROOKLYN

La escena en la que Radio Raheem discute por el volumen de la música con Sal, el dueño de la pizzería, es una adaptación de Lee de un gran altercado en Brooklyn College en el que estudiantes blancos pelearon con sus compañeros negros por el tipo de música que escuchaban en la radio del instituto.

3.2.1.2 LA ELECCIÓN DEL *LEIT MOTIV*: FIGHT THE POWER

Para finales de los ochenta, el rap ya era una música popular con la capacidad para llenar estadios o para ocupar los primeros puestos de preferencia en las radios cuyo público objetivo eran jóvenes negros y latinos.

El rap criticaba creativamente el sistema sociopolítico que marginaba al afroamericano. A su vez, revaloraba la identidad del negro y su comunidad.

Para finales de los ochentas, el grupo de rap Public Enemy ya era conocido y polémico. En 1986, había firmado para el ahora tradicional y reputado sello discográfico Def Jam Records. En el libro de Kaleem Aftab, el cineasta declara que le llamó la atención el vocalista del grupo, Chuck D porque vio en él a “uno de los más importantes artistas con conciencia política y socialmente activa” (58)

Es así que el director se puso en contacto con Chuck D quien durante la pre producción de *Haz lo Correcto* envió un demo para el tema principal. A Spike Lee no le gustó, pero en una segunda oportunidad Chuck D retornó con un avance de *Fight the Power*, el *track* principal del cuarto álbum que estaban preparando. La canción quedó lista después de rodar el filme.

Fight the Power arengaba contra la sociedad norteamericana, los medios, el capitalismo y el racismo institucional en desmedro de la integración. El tema le serviría a Lee como *leit motiv*

3.2.2- NEGOCIACIONES CON LOS ESTUDIOS UNIVERSAL

Cuando Lee negoció con Columbia la financiación de *Aulas Turbulentas*, la empresa se quedó con los derechos del filme. Esta vez, Lee estaba dispuesto a ser más cuidadoso y ambicioso. El director había mantenido contacto con la Paramount Pictures para realizar este nuevo proyecto, pero las negociaciones fracasaron luego que la distribuidora le pidiera cambiar el final de la historia y él no aceptara. También había iniciado conversaciones con Touchstone, pero un ejecutivo de Universal insistió más con su propuesta.

Lee había pedido un presupuesto de 10 millones de dólares, pero los ejecutivos de Universal no ofrecían más de 7 millones y medio. Además, la distribuidora quería tener control sobre el guión y quería participar en la producción de manera conjunta con *40 Acres and a Mule Filmworks*.

Lee no quería una unión con Universal en la producción puesto que ésta no contaba con trabajadores negros en esa área. El cineasta tenía el propósito de darle relevancia a los de su color en Hollywood y para ello estaba dispuesto incluirlos en su proyecto. Universal, al saber la postura de Lee de no unir la producción, redujo su presupuesto a 5.5 millones de dólares argumentando que estaban ahorrando dinero y que el guión no ameritaba la cifra inicial.

“Si bien es cierto que Universal en un principio había aceptado financiar el filme, sin embargo el presupuesto no estaba definido” (59) como comenta William Grant en el libro *Spike Lee’s Do the Right Thing*.

Asimismo, los ejecutivos de Universal sugirieron filmar la película en Baltimore o Filadelfia antes que en Brooklyn, puesto que en el barrio neoyorquino se tenía que desviar el tráfico, contar con una seguridad especial y convencer a los vecinos para que dejaran trabajar en la producción.

Sin embargo, Lee insistió en que el contexto socio-cultural de esas ciudades no era igual que el de Brooklyn y presionó a Universal tanto por el presupuesto como por la locación. Después de un tiempo de espera las condiciones fueron las siguientes: el presupuesto sería de 6 millones y medio de dólares, se trabajaría la producción de manera conjunta y el período de grabación se reduciría de diez a ocho semanas (**60**), pero Lee tendría el control de la historia.

La contratación de personal y asistentes de producción quedaba pendiente. Lee mantuvo su postura de que el equipo base de su producción debía ser el mismo con el que venía trabajando. En la asistencia de producción se necesitaba empleados, pero como Universal no tenía gente de color, el cineasta negoció este detalle con uno de los sindicatos de Hollywood, la National Association Broadcast Entertainers (NABET).

3.2.3 EQUIPO DE PRODUCCIÓN

3.2.3.1- LA BASE DE LA PRODUCCIÓN

Lee es conocido por conservar el mismo equipo de producción. En sus anteriores proyectos ya había trabajado con Monty Ross, Ernest Dickerson, Barry Alexander Brown y Wynn Thomas.

3.2.3.1.1- MONTY ROSS Y ERNEST DICKERSON

Monty Ross empezó su carrera artística como miembro del “Teatro Callejero de Atlanta”. Con el fin de impulsar su carrera y dada su amistad con Lee, quien ya tenía *Nola Darling* en mente, se fue a vivir a Nueva York. Durante toda la carrera de Lee, Ross ha cumplido diferentes funciones ligadas a la producción, desde Asistente hasta Vicepresidente de Producción. Junto con Lee y Ernest Dickerson fundaron *40 Acres and Mule Filmworks*.

Dickerson era el director de Imagen y apoyaba a Lee desde *La barbería de Joe en Bed Stuy: se cortan cabezas*.

3.2.3.1.2- BARRY ALEXANDER BROWN

En la época que Lee trabajaba con George Folkes en un proyecto del Morehouse College para hacer trabajos cinematográficos, conoció a Barry Brown que en el futuro sería su editor (antes de ello, Lee se inclinaba por la edición, sobre todo la de sonido). Brown era el primer blanco de su equipo.

Cuando se conocieron, Brown gozaba de cierta fama, puesto que había realizado un documental llamado *The War at home (La guerra en casa, 1979)*, nominado a un premio de la Academia. La obra trataba de las protestas contra la guerra de Vietnam en Madison, Wisconsin.

3.2.3.1.3- WYNN THOMAS

Este excelente diseñador de producción estaría encargado de implementar la cabina de radio de *We love Radio*, la pizzería de *Sal* y la tienda de abarrotes de *Sony*. Con Lee venía trabajando desde *Nola Darling*. Thomas también ha trabajado posteriormente para otros proyectos como *Mars Attacks!* (*¡Marcianos al ataque!*, Tim Burton) por la que fue nominado en los premios *Art Directors Guild* en 1996.

A partir de *Haz lo Correcto* hubo personal que se sumó al equipo de producción. Entre los que pasaron a formar parte de 40 Acres and a Mule Filmworks figuran Steve Ross como Decorador de Set, Robi Reed en el Casting, Ruth Carter en Maquillaje, Preston Holmes como Administrador de la Producción y Randy Fletcher, Primer Asistente de Director.

3.2.3.1.4- EL PRODUCTOR INDEPENDIENTE: JON KILIK

Jon Kilik ha trabajado en casi todos los proyectos de Lee y *Haz lo correcto* fue su primera experiencia. Como la película significaba el gran salto hacia el reconocimiento de la industria, Lee le propuso que fuese director de línea, ya que Kilik tenía experiencia con películas de corte independiente para la industria. Se conocieron por intermedio del productor británico David Puttman mientras el director grababa *Aulas Turbulentas*.

Kilik fue productor y ejecutivo de producción de *The Beat* (*Sonrisa peligrosa*, Paul Mones, 1988) y *Bum Rap* (*Moneda barata*, Danny Iron, 1988) en el año que se rodó *Haz lo correcto*. Junto con Barry Brown, es uno de los pocos blancos del elenco.

3.2.3.2- OTROS COLABORADORES

3.2.3.2.1- NABET Y LOS TRABAJADORES NEGROS

Como era necesario contar en la producción con personal de los Sindicatos de Trabajadores de Hollywood, Spike Lee cuenta en el diario de rodaje de *Haz lo correcto* (61) que de entrada intentó llegar a un acuerdo con la International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE) para obtener mujeres y trabajadores afroamericanos. Universal no contaba con personal de color y Lee con su conciencia activista lo consideraba elemental.

La IATSE resultaba muy cara, así que decidió tratar con la National Association of Broadcast Employes and Technicians (NABET) (62), como se refirió en el apartado de este capítulo, Negociaciones con Universal. Las negociaciones duraron un mes con un resultado favorable para Lee, puesto que “consiguió incorporar a cierto número de no sindicados a la película en puestos de trabajo y categorías laborales en los que hasta entonces ningún negro se había podido sindicalizar” (63), según refiere J. Augros en su libro, *El dinero de Hollywood: Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*.

3.2.3.2.2- LA SEGURIDAD: LA FRUIT DEL ISLAM

Por ser una zona urbana transitada y peligrosa se necesitaba un equipo de personas que brindara la tranquilidad del caso. Ante la lentitud de la policía de responder la solicitud de Lee, el co-productor Monty Ross y el supervisor de producción, Preston Holmes tuvieron la inusual idea de pedir la ayuda de una organización que en la

comunidad afroamericana tenía más autoridad que la policía, *The Fruit of Islam* (FOI), la seguridad de la *Nación del Islam*.

La FOI se hizo famosa en los sesentas por resguardar al líder afroamericano Malcolm X. Esta organización aceptó el pedido y una de sus primeras acciones fue acordonar la zona, para limpiarla luego de malos elementos como los vendedores de drogas.

3.2.4- LOCACIÓN

La razón principal de elegir Nueva York es porque el guión estaba basado en hechos reales que habían sucedido en diferentes partes de esta ciudad. Además, la música rap que Lee considera en su historia tiene las características líricas del rap neoyorquino. Lee eligió Brooklyn porque se había criado allí. Como la mayoría de su elenco sería afroamericano, eligió la zona de Bedford Stuyvesant, considerado el “Corazón Negro de Brooklyn”.

Una vez instalados en Bedford Stuyvesant era difícil convencer a los vecinos de la zona para que se sometieran a las condiciones del rodaje por ocho semanas y media como mínimo. Eso significaba que no podían estacionar sus autos, ni escuchar música con volumen alto y que necesitaban un permiso especial para poder entrar y salir de la zona.

También había que desterrar a los vendedores de droga de la zona. Luego del rodaje, Lee se quejaría irónicamente: “la gente (de Bedford Stuyvesant) era fantástica, todas las veces que filmábamos había inconvenientes. Conociendo eso tratamos de hacer nuestro trabajo lo más llevadero posible” (64)

Winn Thomas su diseñador de producción encontró el lugar ideal para filmar en la Avenida Stuyvesant entre la Calle Quince y la Avenida Lexington.

El lugar tenía dos esquinas vacías que se aprovecharían para adecuar la pizzería y la tienda de los coreanos, respectivamente. Una pared larga serviría para hacerle homenaje al “Campeón Mundial de pesos pesados” de box más joven de la historia, Mike Tyson, el ídolo de Brooklyn.

El equipo de decoración de interiores a cargo de Steve Ross pintó las casas de rojo para que el color se relacionara con la sensación de calor.

Lo bueno de filmar en una sola locación era que Lee podía tener mejor control sobre su trabajo y no necesitaba tomar movilidad para ir de un lado a otro.

3.2.5- CONTACTO A LOS ACTORES

Aunque encargado del casting era Robi Reed- Humes, Lee ya tenía en mente a algunos actores principales.

En *Haz lo Correcto* no hay un único protagonista, sino varios caracteres principales. De ellos, Lee se había reservado el de *Mookie*, el personaje que conduce a los espectadores al dilema principal. A continuación se referirá cómo se realizó el contacto con los actores más importantes del filme.

3.2.5.1- DANNY AIELLO (*SAL*)

Para el personaje de *Sal*, el dueño de la pizzería que tenía un cariño especial por el barrio afroamericano en el que estaba su negocio, Spike Lee había pensado en uno de los actores fetiche de las películas de italianos, sobre todo de las de Scorsese, Robert de Niro, pero éste rechazó el papel argumentando que ya había realizado papeles similares.

En su búsqueda Lee contactó a Danny Aiello que en *Moonstruck* (*Hechizo de luna*, Norman Jewison, 1987) había realizado una buena actuación junto a Cher. Para *Haz lo Correcto*, Aiello tuvo que aprender a amasar pizzas.

3.2.5.2- BILL NUN (*RADIO RAHEEM*)

Para el papel de *Radio Raheem*, Lee quería a Lawrence Fishburne, un actor con mucha experiencia que había actuado para Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now* (*Apocalipsis ahora*, 1979). También había sido uno de los protagonistas de *Aulas turbulentas*. Sin embargo, cuando Lee le hizo la propuesta, Fishburne argumentó que no le gustaba el guión y que su parte era muy pequeña. En su reemplazo ingresó Bill Nun, que también había trabajado en el anterior proyecto de Lee.

3.2.5.3- JOHN TURTURRO (*PINO*)

Lee quería que Matt Dillon interpretara al racista *Pino*, pero el agente del actor se negó. Por aquellos días, Lee estaba impactado con el filme *Five Corners* (*Cinco esquinas*, Tony Bill, 1987) en el que el

íaloamericano John Turturro era un violento sociópata. El director lo contactó y le hizo la propuesta, que el actor aceptó.

3.2.5.4- RICHARD EDSON (*VITO*)

Lee estaba sorprendido con la calidad actoral de Edson, le seguía los pasos desde *Extraños en el paraíso* película clave en el desarrollo profesional del director. En ella, Edson encarnó a *Eddie*, un muchacho tonto, sin perspectivas a futuro, dócil y dependiente de su amigo Willie. Luego, Edson actuaría en *Platoon (Pelotón)*, Oliver Stone, 1986) y en *Good Morning Vietnam! (¡Buenos días, Vietnam!, Barry Levinson, 1987)* con resultados muy convincentes. Spike Lee le propuso a Edson el papel de *Vito* dado lo bien que encarnaba la docilidad y su sometimiento hacia otra persona.

3.2.5.5- GIANCARLO ESPOSITO (*BUGGIN OUT*)

Giancarlo Esposito tenía una propuesta difícil y controvertida de Lee: sería un negro activista, anti italiano que está dispuesto a boicotear una pizzería a la que va a diario porque descubre que solo hay fotos de íaloamericanos en la pared.

Esposito ya tenía experiencia trabajando con Lee, habiendo interpretado en *Aulas turbulentas* al jefe de una sociedad de negros con costumbres blancas, los *gammas*.

3.2.5.6- ROSIE PÉREZ (*TINA*)

Un caso inusual fue el descubrimiento del personaje de la enamorada de *Mookie*, la puertorriqueña *Tina*, interpretada por Rosie Pérez. Los amigos del director lo llevaron a celebrar su cumpleaños a un night club de Los Ángeles llamado *Funky Reggae*. Rosie Pérez era una de las bailarinas del lugar. A Lee le encantó su forma de bailar y su voz chillona que la configuraban como una puertorriqueña prototipo.

Esa noche, Lee le comentó su proyecto y le propuso actuar, pero ella se negó, puesto que no tenía experiencia. Aún así, Lee la convenció para que leyera el guión que le interesó porque según la actriz en la vida real ella hubiera actuado igual que en la ficción (65). En sus proyectos posteriores, ha cimentado sus cualidades actorales.

3.2.5.7- ROGER GUENVEUR SMITH (*SMILEY*)

Cuando todo el casting ya estaba completo, el actor de *Aulas Turbulentas*, Roger Guenveur Smith le comentó a Lee que podía desarrollar un papel interesante, el director escuchó su propuesta y adaptó su personaje al guión.

En un inicio, Lee le sugirió a Roger G. Smith que solo diera el discurso de Malcolm X, que en la película sirve como la cita final. Pero, el actor recordó que había visto una foto en la que Martin Luther King y Malcolm X sonreían juntos. Para la prensa americana, los dos líderes negros nunca se llevaron, por ello se podía sacar provecho de la foto para interpretar un rol más complejo. (66)

Guenveur Smith sería *Smiley*, un discapacitado mental que vendía la foto mencionada. Este actor ha participado en varias películas de Lee.

3.2.5.8- OSSIE DAVIS Y RUBY DEE (*DA MAYOR Y MOTHER SISTER*)

Los esposos Ossie Davis y Ruby Dee eran conocidos por su labor política (67) y artística. Juntos tenían buena química en los escenarios y habían sido protagonistas de la serie de televisión ¡*Ossie y Ruby!* Davis había sido uno de los precursores del *Blaxploitation* y ya tenía experiencia trabajando con Lee. En *Aulas turbulentas*, Davis interpretó a un técnico de fútbol americano que daba discursos, llenos de palabras sabias a sus alumnos.

Teniendo esto en cuenta, para *Haz lo correcto*, Lee convocó a la pareja. Davis sería *Da Mayor (El Alcalde)*, un anciano borracho que tiene consejos y buen humor para todos. Mientras que Ruby Dee encarnaría a la “*ojos y oídos del barrio*”, *Mother Sister (Madre hermana)*, una anciana que no soporta ver pasar por su acera al Alcalde.

3.2.5.9- SAMUEL L. JACKSON (*MR. SEÑOR LOVE DADDY*)

En *Aulas turbulentas*, Lee quedó gratamente sorprendido por la interpretación corta, pero brillante de Samuel L. Jackson. Para *Haz lo correcto* conociendo la versatilidad del actor, Lee le tenía reservado un rol de mayor presencia, el del estafalario disc jockey (dj), *Mister Señor Love Daddy*.

3.2.5.10- JOHN SAVAGE (*CLIFTON*)

En contraste con la clase trabajadora y la mayoría negra aparece la figura euro americana de *Clifton*. Su presencia resaltaría el aire ridículo de las demandas de *Buggin Out*.

Savage ya tenía una amplia trayectoria como actor antes de participar en *Haz lo correcto*. Entre las películas que participó figuran: *Bad Company (Pistoleros en el infierno, Robert Benton, 1972)* *The Deer Hunter (El cazador, Michael Cimino, 1978)* *Maria's Lovers (Los amantes de María, Andrei Konchalovsky, 1984)* *Salvador (Salvador, Oliver Stone, 1986)*, *Caribe (Caribe, Michael Kennedy, 1987)*, *Hotel Colonial (Hotel colonial, Cinzia Th. Torrini, 1987)*, entre otras.

3.2.5.11- JOIE LEE (*JADE*)

Joie es hermana de Spike, y también lo sería en la ficción con el papel de la responsable Jade, lo contrario de Mookie. Joie es actriz habitual en las películas de Lee, desde *Nola Darling*. Asimismo, ha compartido escenas con actores famosos como Denzel Washington en *¡Cuanto más, mejor!*

3.2.5.12- ROBIN HARRIS, PAUL BENJAMIN Y FRANKIE R. FAISON (*SWEET DICK WILLIE, ML, COCONUT SID*)

Robin Harris era un conocido comediante *stand up* en Estados Unidos que llegó a participar en *Haz lo Correcto* y *¡Cuánto más, mejor!*, antes de morir en marzo de 1990. Benjamin empezó su trayectoria actoral a finales de los sesenta y tenía amplia experiencia

en series de televisión. Este actor ha participado en películas de otros directores afroamericanos como John Singleton, Bill Duke y Robert Townsend. Por su parte, Faison se ha desempeñado con versatilidad actuando con Eddy Murphy o en *The Silent of Lambs (El silencio de los inocentes, Jonathan Demme, 1991)* o en películas de Jim Jarmusch como *Permanent Vacation (Vacación permanente, 1980)*

En *Haz lo correcto*, los tres actores interpretan a unos adultos jocosos que comentan todo lo que sucede en el barrio. Todos sus diálogos fueron improvisados.

3.3- REPERCUSIÓN DE HAZ LO CORRECTO

3.3.1- NOMINACIONES Y PREMIOS EN FESTIVALES DE CINE

Haz lo correcto se estrenó antes en Francia que en Estados Unidos. Lee aprovechó que la finalización de su post producción coincidía con el inicio de la selección de películas del Festival de Cannes. En mayo de 1989 se vio en dicho certamen y al mes siguiente se difundió en Estados Unidos.

La película estuvo nominada a llevarse la Palma de Oro de Cannes como Mejor Película. En la decisión final, el jurado presidido por el director alemán Wim Wenders, le otorgó el premio a *Sex, Lies and Videotape (Sexo, mentiras y cintas de video, 1989)* de Steven Soderbergh.

Wenders criticó a *Haz lo correcto* porque consideró que *Mookie* no era lo suficientemente héroe. No le convenció la decisión

del personaje de tirar el tacho de basura contra el local de *Sal*. Esto generó malestar en Lee, a quien, desde entonces, cada vez que le mencionan el nombre del director alemán, aprovecha para descargar su ironía contra este.

Para el Oscar, *Haz lo correcto* no estuvo nominada como “Mejor Película” (68), sin embargo estuvo entre las candidatas a “Mejor Guión” (69) debido a su potente estructura dramática sin tiempos muertos. También, Danny Aiello participó entre los candidatos para llevarse el premio como “Mejor Actor de Reparto” (70)

En total, *Haz lo correcto* tuvo 11 nominaciones y 7 premios. Entre las primeras destacan las hechas por los *Globos de Oro* de 1990 en las categorías de “Mejor Director”, “Mejor Guión” y “Mejor Actor de Reparto” y la de los Premios a Películas de Política y Sociedad en la Categoría de “Paz”.

Entre los galardones recibidos figuran los entregados por la Asociación de Críticos de Chicago, Los Ángeles y Nueva York en los que salieron premiados Spike Lee, Danny Aiello, Bill Lee y Ernest Dickerson. El año 1999, la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos concedió a la película la distinción de “Película Nacional” perteneciente al Consejo de Preservación de la Cultura.

3.3.2- LA CRÍTICA Y LAS CONTROVERSIAS

Antes de su estreno, *Haz lo correcto* ya causaba interés en el ambiente universitario. En la Universidad de Chicago, estudiantes esperaron por seis horas conseguir tickets gratis y estuvieron algunos dispuestos a pagar para poder ingresar al avance de la película. Spike

Lee se presentó al final de la exhibición y se quedó hasta pasada la medianoche respondiendo las preguntas del público.

De la misma manera, Lee pasó buena parte del verano de 1989 apareciendo en entrevistas de televisión y prensa escrita.

El profesor de Arte de la Universidad de Chicago, W. J. Mitchell precisa que “el filme pasó de la esfera comercial y de consumo cultural a la *cultura del debate* público” (71) *Haz lo correcto* despertó controversias en los medios, entre los políticos y la sociedad. Una parte de ellos opinaba que la película incitaba a la comunidad afroamericana a sublevarse, mientras que la otra parte elogiaba la manera creativa de Lee para retratar el racismo y la violencia social en Estados Unidos.

Monty Ross argumentó que si la película se hubiera estrenado en los sesenta quizá se hubiera dado una revolución, pero que en los ochenta, los espectadores pagaban por ver una buena película. También opinó igual el crítico Stanley Crouch.

El *New York Times* comentó la película en su editorial durante cerca de seis semanas. Asimismo, organizó simposios con especialistas en etnicidad y violencia urbana, proyectando la película en cines de Nueva York, Chicago, Los Ángeles y Londres.

Haz lo correcto se convirtió en un “fenómeno público” (72). Generó discusión entre las masas por tratar temas tangibles en la sociedad americana como la multiétnicidad, la violencia que hay entre esas etnias y la tendencia de esa violencia a fijarse en los íconos públicos o ídolos de cada grupo.

Spike Lee también recibió críticas disparatadas como la de la revista gay *The Advocate* en la que se le acusaba de homofóbico por no haber incluido ningún homosexual entre los personajes. Otros lo acusaron de machista porque desvalorizaba el papel de la mujer.

Una de los cuestionamientos que los críticos hicieron con frecuencia fue el de no haber incluido vendedores de drogas, aunque la trama se desarrolla en un barrio pobre. Lee respondió que en su película analizaba sólo el racismo, puesto que las drogas eran un tema complejo que requería de toda una película aparte.

Sin embargo, no toda la crítica era negativa ya que la revista británica *Sight and Sound's* consideró a *Haz lo correcto* entre las 10 mejores películas de los últimos 25 años. (73) En palabras de W. J. Mitchell, “*Haz lo correcto* fue considerada rápidamente una *obra maestra* de Spike Lee. Los críticos que desvalorizaron el filme en 1989, ahora lo usan como ejemplo de los más notables trabajos del cineasta”. (74)

Asimismo, el 2007 el American Film Institute, entidad encargada de salvaguardar el material fílmico norteamericano incluyó al filme entre las 100 mejores películas de todos los tiempos (75). Esta es la única película de la lista realizada por un afroamericano.

3.3.3- SPIKE LEE, PORTAVOZ DEL ACTIVISMO

A partir de *Haz lo correcto*, el director se convierte en un referente para la prensa con sus opiniones sobre el racismo y la situación del negro en Norteamérica. Además, todas sus obras tienen

escenas que equivalen a discursos explícitos denunciatorios o reivindicativos para los de su color.

El 19 de abril de 1989, a puertas del estreno de *Haz lo correcto*, una empleada de Salomon Brothers de Wall Street fue atacada y violada por una pandilla de jóvenes negros en Central Park. El empresario inmobiliario Donald Trump, visiblemente indignado publicó un artículo de una página en el New York Times reclamando la reinstauración de la “pena de muerte”. Asimismo, en el New York Times Daily News un columnista escribió que “la gente estaba aterrada llamando por el caso de los negros salvajes que habían violado a una mujer blanca” (76)

El periódico Amsterdam News consideró que esa era la perspectiva del Nueva York blanco. Spike Lee puso exasperó el clima opinando que “si esos chicos hubieran violado a una mujer negra, la noticia hubiera aparecido en la página quince. Los editores hubieran pensado que ese era otro ejemplo de negros matando negros” (77)

Para el estreno de *Malcolm X*, Lee recomendó a los escolares faltar a sus clases el día del estreno de la película, puesto que en ella iban a aprender la verdadera historia del líder afroamericano. Esto acaparó la atención de los medios generando polémica. Últimamente criticó al director Clint Eastwood porque en las dos películas que realizó sobre la Segunda Guerra Mundial no incluye negros en el elenco.

3.3.4- LA INFLUENCIA EN DIRECTORES Y ACTORES AFROAMERICANOS

Por su relevancia en la industria, la crítico Diana Paladino expresa que “el éxito de *Haz lo correcto* abrió un filón rápidamente explotado por otros cineastas negros y ubicó a Spike Lee como parte fundamental de este fenómeno” (78) Los directores afroamericanos, Warrinton y Reginald Hudlin, un año después, consiguieron un suceso de taquilla (79) con la comedia urbana *Fiesta en casa*.

Paladino añade que “en menos de dos décadas, el cine afroamericano pasó de lo no comercial a la industria, de ser un producto para una minoría étnica a la legitimación fílmica del público y la crítica internacional.” (80) A la semana del estreno de *Los chicos del barrio*, el filme ya había recaudado 10 millones de dólares y sumó en total, un éxito de taquilla de 58 millones de dólares. Para inicios de los años noventa cada estudio de Hollywood contaba con los servicios de algún director negro.

En 1991 se distribuyeron diecinueve películas realizadas por afroamericanos (81), lo que se consideró como el año de las Películas de Negros. Destacaron *Cinco latidos del corazón* de Robert Townsend, *True Identity (La verdadera identidad)* de Charles Lane y *The Rage in Harlem (La rabia en Harlem)* de Bill Duke.

Ese mismo año, filmes como *Straight Out of Brooklyn* (Matty Rich), *Muchachos del barrio*, *New Jack City* y *Fiebre salvaje* obtuvieron críticas muy favorables en el Festival de Cannes. En esta última, Samuel L. Jackson obtuvo un premio por “Mejor Actor de Reparto”. Asimismo, el director británico Isaac Julien ganó el Premio de la Crítica de este festival con la película *Prize for Young Soul Rebels (Premio para rebeldes de almas jóvenes)*, confirmando el buen

momento de los directores de color a nivel mundial y en festivales de reconocida trayectoria.

En cuanto a los actores, *Haz lo correcto* fue un puente al estrellato para Samuel L. Jackson, John Turturro y Rosie Pérez. Asimismo, desde 1990, actores negros han conseguido ser premiados con el Oscar desempeñando papeles protagónicos. Estos son los casos de Denzel Washington, Halle Berry, Jamie Foxx, Forest Withaker.

NOTAS AL CAPÍTULO II

(1) Aftab, K(2005) *Spike Lee that's my story and i'm sticking it*. New York. W, W. Norton and Company, p. 6.

(2) El término Spike en español significa púa. La comparación viene al caso, por una parte por la textura física de Lee: delgado y de baja estatura; y por otra, por su carácter difícil y sus comentarios punzantes

(3) Reid. M.A. (Ed.) (1999) *Spike Lee's Do the right thing*. Nueva York, Estados Unidos: Cambridge Film Handbooks, p. 3.

(4) El Morehouse, Spelman y Clark College se negaron a ceder sus instalaciones porque los directores desconfiaban de cómo sus colegios iban a ser retratados en el film. *School Daze*(1988) trivia. Consultado el 13 de octubre de 2007, The Internet Movie Data Base IMDB, <http://imdb.com/title/tt0096054/trivia>

(5) Camellos son los vendedores de drogas y con este término se les conoce en España.

(6) En 1995, el ministro de la Nación del Islam, Louis Farrakhan organizó la segunda *Marcha del Millón de Hombres* (la primera fue en 1963 y contó con la participación de Martin Luther King Jr.) cuyo punto de encuentro sería Washington. El propósito de esta marcha era mostrar al mundo la unión y la solidaridad de los afroamericanos en Estados Unidos. Sólo podían participar hombres de color. Algunos personajes políticos y un porcentaje de los ciudadanos blancos

manifestaron, en un inicio cierto temor de este acontecimiento por la violencia que se podía desatar. *La Marcha* se realizó de forma pacífica

(7) *Get on the bus* (2004). Consultado el 19 de octubre de 2007, Rorrofilms: <http://rorrofilms.blogspot.com/2004/11/get-on-bus-1996.html>.

(8) Las víctimas del atentado fueron Denise McNair, Carole Robertson, Cynthia Wesley, y Addie May Collins

(9) Sartori, B (2003). *Spike Lee sale del ghetto*. Consultado el 14 de octubre de 2007, Portal La Luna del siglo XXI del Diario El Mundo. es: <http://www.elmundo.es/laluna/2003/217/1050001145.html>

(10) *The original kings of the comedy* (n.d). Consultado el 18 de octubre de 2007, Teletexto.com: <http://www.teletexto.com/teletexto.asp?pelicula=2732>

(11) Edward Norton Barry Pepper, Philip Seymour Hoffman

(12) *Spike Lee filmará la vida de soldados negros que combatieron en la II Guerra Mundial* (2007) Consultado el 30 de julio de 2008, 20minutos. es: <http://www.20minutos.es/noticia/255064/0/spike/lee/negros/>

(13) Internet Movie Data Base (IMDB) (n.d) *Trivia for Do the Right Thing (1989)* Consultado el 21 de octubre de 2007, <http://www.imdb.com/title/tt0097216/trivia>

(14) Cfr. Caparrós Lera, J. M.(1994), *Persona y sociedad en el cine de los noventas*, t. 2 Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra S.A. p. 89

(15) Ibid, p. 89

(16) Sergibia (2005) CdD *Volumen V: Spike Lee*. Obtenida el 3 de noviembre de 2008 de http://www.ciao.es/Por_la_letra_S__Opinion_950909

(17) Said S.F. (n.d) *The Context interviews Spike Lee, director of Bamboozled*. Consultado el 3 de noviembre de 2008 de The Context: <http://www.thecontext.com/docs/2942.html>

(18) Caparrós Lera, J. M. (1994), *Persona y sociedad en el cine de los noventas* t.2, Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra S.A, p. 89

(19) Cfr. Glicksman, M. (2002) Lee Way. En Fuchs, C. (Ed.), *Spike Lee interviews*, Estados Unidos: University Press of Mississippi , p. 3

(20) Cfr. Glicksman, M. (2002) Spike Lee's Bed... op. cit., p. 24

(21) Incluso en esta película trabajaron juntos, Scorsese fue productor junto con Jon Kilik, Monty Ross, Richard Price, Rosalie Swedlin y Spike Lee

(22) El mundo de Billy Wilder (n.d.). Consultado el 20 de abril de 2008, <http://usuarios.lycos.es/bwilder/>

(23) Bill Nun, Wesley Snipes, Halle Berry, Samuel L. Jackson, Rosie Pérez, entre otros

(24) Cfr. *La Nouvelle Vague Francesa* (n.d.). Consultado el 21 de abril de 2008, El Crítico: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article1297.html>

(25) *Vida cotidiana de los años 60s* (n.d). Obtenida el 4 de diciembre de 2007, Arte Historia: <http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/3343.htm>

(26) Las leyes de Jim Crow establecían la segregación contra los afroamericanos, esto significaba la diferenciación de espacios entre blancos y negros en lugares públicos. Sus mandatos también impedían el voto afroamericano. Las leyes de Jim Crow se extendieron por el sur de Estados Unidos entre 1890 y 1900 y duraron hasta pasada la década de 1960 que fue cuando los afroamericanos recuperaron sus derechos civiles.

(27) Pouzoulet, C. (1999) *Images of a Mosaic City*. En Reid, M. A. (Ed.) *Spike Lee's Do the right thing*. Nueva York, Estados Unidos. Cambridge University Press, p 36.

(28) *Vida cotidiana de los años 60s* (n.d). Consultado el 4 de diciembre de 2007, Arte Historia: <http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/3343.htm>

(29) Martínez Montiel, L. M.(1992) *Negros en América*. Madrid, España: Editorial MAPFRE Pp.145-146

(30) Aftab, K(2005) *Spike Lee thats my story and i'm sticking it*. New York. W, W. Norton and Company, p 7.

(31) *Ibid*, p 7.

(32) *Vida cotidiana de los años 60s* (n.d). Obtenida el 4 de diciembre de 2007 de Arte Historia <http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/3343.htm>

(33) El Down Jones es el índice bursátil más antiguo del mundo que mide la actividad económica y financiera de los Estados Unidos. Está compuesto por treinta grandes compañías norteamericanas, entre ellas General Electric.

(34) Huntington S. P.(1999) *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona, España. Editorial Paidós, pp. 240-241

(35) Ibid, p. 237

(36) Pouzoulet, C. (1999) *Images of a Mosaic City*. En Reid, M. A. (Ed.) *Spike Lee's Do the right thing*. Nueva York, Estados Unidos. Cambridge University Press, p. 34.

(37) *Blue in the Face (Azul en el rostro)* (película), dirigida por Paul Auster y Wayne Wang. Nueva York. Productora Miramax International. 1995. 83min., son., col.

(38) Con estudios en Relaciones Internacionales y un máster en Asuntos Públicos en la Universidad de Princeton. Ha trabajado para el Banco Mundial en República Dominicana y ha recorrido Europa, América del Sur y el Caribe. Como becario e investigador de la Comisión Fullbright, realizó estudios sobre la comunidad afroperuana en el 2004

(39) Cardenas, M. A. (2007) *El color con que mira. Entrevista a John Thomas III*. Consultado el 12 de noviembre de 2007, Diario El Comercio.com.pe:
<http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-02-21/ImEcCronicas0675429.html>

(40) Pouzoulet, C. (1999) *Images of a Mosaic City*. En Reid, M. A. (Ed.) *Spike Lee's Do the right thing*. Nueva York, Estados Unidos. Cambridge University Press, p. 38.

(41) Brude, D. (1993) *Las películas de los años 80*. España. Odin Ediciones, p. 29

(42) Desde *Haz lo correcto*, productor de la mayoría de sus películas

- (43) Martin Scorsese fue productor en *Camellos* (Spike Lee, 1995).
- (44) Brian Grazer fue co- productor de *El plan perfecto* (Spike Lee, 2006).
- (45) Primero Lee vivió en Cobble Hill y luego se mudó con su familia a Fort Greene.
- (46) También conocida como Guerra de Secesión, su período de duración fue de 1861 a 1865.
- (47) Castro Cobos, M. (2006). *Cinco favoritas: Spike Lee*. Revista Godard (9), Lima (PE) Pp. 28.
- (48) Cfr. *Malcolm X (Malcolm X)* (película) dirigida por Spike Lee, Estados Unidos. Productora: Warner Bros/Largo International y 40 Acres and a Mule Filmworks, 1992. 202 min, son, col.
- (49) Jones, L; Lee, S. (1988) *Uplift the race: the construction of School Daze*. Nueva York: Simon and Schuster Inc, p.122.
- (50) Aftab, K. (2005). *Spike Lee that's my history and i'm sticking to it*. Nueva York: W and W Norton Company, p.55.
- (51) *Spike Lee* (n.d.). Consultado el 2 febrero de 2008, Hollywood.com:
http://www.hollywood.com/celebrity/Spike_Lee/195969 Spike Lee Biography.
- (52) Un año antes de *Aulas turbulentas*, Puttman había trabajado en seis producciones de Columbia. Estas eran: *The Big Easy (Querido detective, Jim McBride)*, *Housekeeping (Ama de llaves, Bill Forsyth)*, *The Last Emperor (El último Emperador, Bernardo Bertolucci)*, *Someone to Watch Over Me (La sombra del testigo, Ridley Scott)*, *Hope and Glory (Esperanza y gloria, John Boorman)* y *Leonard Part*

VI (Leonardo parte VI, Paul Weiland) Cfr. Pardo, A. (1999) *Puttman un Productor Creativo*. España: Ediciones Rialp, p. 337

(53) Aftab, K (2005). *Spike Lee That's my Story and I'm Sticking to It*. Nueva York: W and W Norton Company, p. 78.

(54) *Íbid*, p. 78

(55) Aftab, K. (2005). *Spike Lee that's my history and i'm sticking to it*. Nueva York: W and W Norton Company, p. 77.

(56) También es conocida en algunos países como: *Faça a Coisa Certa* (Brasil), *Não Dês Bronca* (Portugal) *La Pizzeria en révolte* (Canadá parte francófona), *Fa' la cosa giusta* (Italia) y *Haz lo que debas* (España)

(57) Pouzoulet, C. (1999) *Images of Mosaic City*. En Reid, M. A. (Ed.) *Spike Lee's Do the right thing*. Nueva York: Estados Unidos: Cambridge University Press, p.37.

(58) Aftab, K. (2005). *Spike Lee that's my history and i'm sticking to it*. Nueva York: W and W Norton Company, p. 74.

(59) Grant, W (1999) *Reflecting the Times*. En Reid, M. A. (Ed.) *Spike Lee's Do the right thing*. Nueva York: Estados Unidos: Cambridge University Press, p 24.

(60) El rodaje de la película empezó el 18 de Julio de 1988 y terminó el 9 de setiembre de ese año, un aproximado de 8 semanas, tal como se acordó.

(61) Lee, S. (1989) *Do the right thing*. En Augros, J. (2000). *El dinero de Hollywood: Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. España: Paidós Comunicaciones, p. 64.

(62) El 1 de octubre de 1990 se fusionaron NABET y IATSE.

(63) Augros, J. (2000). *El dinero de Hollywood: Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. España: Paidós Comunicaciones, p. 64.

(64) Aftab, K. (2005). *Spike Lee that's my history and i'm sticking to it*. Nueva York: W and W Norton Company, p. 84.

(65) Cfr. Ibid., p. 83.

(66) Cfr. Ibid., p. 83.

(67) Además de ser activistas de los derechos civiles, fueron amigos de íconos afroamericanos como Malcolm X, Martin Luther King Jr. y el reverendo Jesse Jackson

(68) Ganó *Driving Miss Daisy* (*Paseando a miss Daysi* de Bruce Beresford. Entre las nominadas estuvieron *Born, July 4th* (*Nacido el 4 de julio*, Oliver Stone), *Dead Poets Society* (*El club de los poetas muertos*, Peter Weir), *My Left Foot* (*Mi pie izquierdo*, Jim Sheridan) y *Field of Dreams* (*Campo de sueños*, Phil Alden Robinson)

(69) Ganó Tom Schulman con *El club de los poetas muertos*. También estuvieron nominados Woody Allen (*Crimes and Misdemeanors/ Delitos y faltas*), Steven Soderbergh (*Sexo, mentiras y cintas de video*) y Nora Ephron (*When Harry met Sally/ Cuando Harry encontró a Sally*)

(70) Ganó Denzel Washington por *Tiempos de gloria*. También participaron Dan Aykroyd (*Paseando a miss Daisy*), Martin Landau (*Delitos y faltas*) y Marlon Brando (*Una árida estación blanca*)

(71) Mitchell, W.J. T. (1999) *The Violence of Public Art*. En Reid, M.A. (Ed) *Spike Lee's Do the Right Thing*. Estados Unidos: Cambridge University Press, p. 108

(72) Cfr. *Ibid.*, p. 108

(73) El primer puesto lo obtuvo *Apocalipsis ahora* (Francis Ford Coppola, 1979) y en sucesivo, *Toro salvaje* (Martin Scorsese, 1980); 3. *Fanny and Alexander* (*Fanny y Alexander*, Ingmar Bergman, 1982); 4. *GoodFellas* (*Buenos muchachos*, Martin Scorsese, 1990); 5. *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, David Lynch, 1986)

(74) Reid, M.A. (Ed) (1999) *Op. cit.*, p. 125

(75) Ubicada en el puesto 95

(76) Aftab, K. (2005). *Spike Lee that's my history and i'm sticking to it*. Nueva York: W and W Norton Company, p. 94.

(77) *Ibid*

(78) Paladino, D. (n.d.) *Haz lo Correcto: Una mirada cinematográfica*. Consultado el 28 de marzo de 2008, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Escuela de Capacitación Docente: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/mirada_hazlocorr.php

(79) Recaudó 26.4 millones de dólares

(80) Paladino, D. (n.d.) *Op. art. Cit.*,

(81) Cfr. Augros, J. (2000). *El dinero de Hollywood: Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. España: Paidós Comunicaciones, p. 138.

CAPÍTULO III

EL ANÁLISIS Y LAS APRECIACIONES DE *HAZ LO CORRECTO*

1- SINOPSIS ARGUMENTAL

Mookie es un muchacho afroamericano que reparte pizzas ociosamente mientras escucha los prejuicios raciales de algunos de sus amigos. Una ola de violencia estallará cuando un amigo suyo protesta porque la tradicional pizzería del ítaloamericano Sal está decorada solo con fotos de ítaloamericanos famosos. Tanto el calor como las tensiones aumentarán hasta volverse insoportables en ese barrio mayoritariamente afroamericano. Al llegar el clímax, *Mookie* hará lo mejor que puede para salvarle la vida a los dueños de la pizzería, quienes son culpados por los pobladores del barrio de ser responsables de la muerte de un chico.

2- SEGMENTACIÓN

Haz lo correcto no obedece a la estructura convencional con un inicio, nudo y desenlace marcados. En una entrevista que le realizaron a Lee, el argumenta que “hubiera sido una historia previsible de haberse seguido ese planteamiento” (1) Más bien, la película es una sumatoria de hechos relativamente cómicos que se van volviendo

tensos hasta que se llega a un clímax violento, sobre el final de la película.

Lee muestra una serie de acontecimientos independientes, que a su vez son las vicisitudes de cada uno de los personajes, pero la suma de todos esos problemas son los del barrio en conjunto. Son manifestaciones de rencor acumulado que terminan juntándose y explotando. Esta estructura se justifica en lo que el director quiere demostrar: la capacidad de los prejuicios para generar más prejuicios y de la violencia para causar más violencia

La película se realiza en un día. La mañana tiene toda la parte fresca y cómica. No hay una transición clara con la tarde, en que sin un cambio marcado, la atmósfera ha pasado a ser tensa.

La noche se acentúa con la explosión de la violencia. Y la nueva mañana tiene que ver con un careo entre *Mookie* y *Sal* con un resultado poco previsible para el espectador.

Haz lo correcto también cuenta con un prólogo y un epílogo. El prólogo muestra a la boricua *Tina* bailando *Fight the Power* mientras aparecen los créditos. Esta canción será el *leit motiv* en adelante. Mientras que el epílogo lo constituyen las citas de Martin Luther King y de Malcolm X, además de la dedicatoria a las personas en quienes está inspirado el filme.

Se ha considerado analizar de manera completa, sinopsis, fondo y forma (estas dos últimas analizadas de manera conjunta), cada una de las secuencias. Esta estructura se basa en la opinión del estudioso de cine José Luis Sánchez Noriega que expresa: “Como en todo método, cada una de las partes está en función de la totalidad y

cada momento es una etapa conducente al resultado final; es decir que las partes o pasos se encuentran interrelacionados.” (2)

Para ello me he basado de los libros de Marzal Felici y Rubio Marco (3) de los que tomo su estructura y del mismo Sánchez Noriega (4) por su contenido. Al final, se complementará este análisis con una valoración general.

2.1- PRÓLOGO

Los nombres de cada una de las secuencias se mencionarán en inglés la primera vez y luego en español. Debido a que la denominación de algunas secuencias en inglés tienen varios significados, se pretende que el lector aproveche todos estos.

2.1.1- MAIN TITLES (“INTRODUCCIÓN: LUCHA CONTRA EL PODER”)

La traducción en español de *Main Titles* es “Títulos principales”, pero se ha decidido denominar como “Lucha contra el Poder” porque esa es la canción que baila el personaje de Tina en esta parte.

2.1.1.1- SINOPSIS DE “INTRODUCCIÓN: LUCHA CONTRA EL PODER”

En esta secuencia se distinguen dos partes: la presentación de la película y el baile.

2.1.1.2- CONTENIDO Y FORMA DE “INTRODUCCIÓN: LUCHA CONTRA EL PODER”

La presentación de la película empieza con un solo de saxófono tenor que nos transmite la sensación de nostalgia. Es una variante lúgubre de *Lift Every Voice and Sing* (John Rosamond Johnson, 1900), conocido como el *Himno Nacional Negro* (5) Son 36 segundos en los que aparecen los logos de Universal, 40 Acres and a Mule Filmwork y de *Haz lo correcto*.

Enseguida, la pantalla se volverá negra, habrá un breve silencio y antes que empiecen las imágenes de la siguiente parte, irrumpe el rap *Fight the Power* de Public Enemy. Dos segundos después, surge la coreografía de Rosie Pérez, actriz y una de las coreógrafas del filme, al mismo tiempo que aparecen los créditos.

Fight the power es un grito de orgullo negro que incluye una dura crítica al sistema blanco y a sus íconos. Pérez, cuyo papel es el de la boricua *Tina*, se mueve con mucha energía, vestida de boxeadora, la cámara lo muestra tanto en los planos completos en los que adopta movimientos pugilísticos, así como con los gestos expresivos de sus primeros planos.

Su coreografía, incluye también pasos del *break dance*, similares al clásico *paso lunar* de Michael Jackson. Asimismo, en la parte de la letra en la que se critica a Elvis Presley, ella parodia su forma de bailar

Su vestimenta acentúa el derroche de energía ya que usa vestidos de color rojo y azul encendidos, así como un atuendo de boxeo. Esto más el maquillaje rojo de sus labios y el pelo alborotado

le dan una connotación violenta y erótica. En cuanto al simbolismo de su ropa, no hay referencias bibliográficas al respecto, pero una interpretación es que *Tina* usa tres vestimentas que simbolizan un combate entre blancos y negros.

La primera es una malla roja que está adornada con un cinturón negro. En esa parte, la bailarina usa zapatos negros. Nos presentan al primer luchador, el negro.

En la segunda vestimenta, *Tina* aparece con malla azul y zapatos blancos, que vendría a ser el otro contendor, el blanco. Ese atuendo puede ser una referencia de la *sangre azul*, como se les llama a los privilegiados.

La tercera vestimenta es la que simboliza el combate. El cuerpo de *Tina* está cubierto por una bata blanca con cinturón negro, mientras sus puños lucen guantes rojos como símbolo de pelea y sangre. Luego aparecerá sin bata, como dando a entender que la lucha empezó: tiene polo negro y short es blanco. Como el negro está arriba del blanco, eso significa que el combate lo ganan los negros. Sin embargo, la última vestimenta que luce *Tina* al final de esta secuencia es el azul, lo que sería que en la realidad, el poder aún lo tienen los blancos.

Ya desde el inicio de la película se nos anuncia que habrá un combate. Primero la música de duelo, luego la irrupción del rap con su letra combativa, la coreografía violenta y la vestimenta que vendría a ser la parte metafórica.

Si bien es cierto que la película nos mostrará conflictos multirraciales, la historia conforme avanza centrará la tensión entre los negros y los ítaloamericanos.

En una entrevista que le hicieron a Lee en 1991, tras el estreno de su quinto filme, *Fiebre salvaje*, la periodista le preguntó por qué sus películas mostraban siempre enfrentamientos entre negros e ítaloamericanos. Lee respondió que “era uno de los conflictos raciales más violentos que recordaba de su país” (6).

Tina, figura siempre en primer plano, pero el encuadre permite enfocar el escenario artificial de un típico vecindario de Brooklyn, “recreado como en una escena callejera en un plató del viejo Hollywood” (7), como explica Douglas Brode. La puesta en escena tiene una simbología que informa el estado del barrio: Mientras, los edificios bajos de estilo afrancesado le dan el aire tradicional y cultural del distrito; las paredes descuidadas pintadas con graffiti muestran los nuevos tiempos: protesta y libertad.

El autor del libro *Graffiti, Arte urbano en los Cinco Continentes* en su parte introductoria expresa: “el graffiti fue importante para los movimientos de resistencia como método para hacer pública su oposición” (8) Páginas adelante, en el mismo libro, el artista urbano MAC definirá al graffiti como: “auténtica libertad de expresión.” (9)

En la música también hay una combinación de tradición y modernidad. Durante el primer coro se juntan el rap y el jazz. Este último, representa la tradición y está relacionado con la adaptación del negro a la sociedad, mientras que el rap es la música moderna que expresa el descontento juvenil afroamericano.

La iluminación de tonos rojisos se da, sobre todo, en el decorado, sin embargo, a veces ilumina el cuerpo de Pérez. “Aunque esta secuencia ha sido criticada por su aparente estilo de video musical sin motivación narrativa y por la deshumanización de Rosie Pérez, es sumamente significativa porque a primera vista hay una inmediata equivalencia y una alianza co-dependiente entre la imagen visual de la película y el soundtrack” (10), según expresa Victoria E. Johnson en el libro *Spike Lee’s Do the Right Thing*.

2.2- DE MAÑANA

2.2.1- *CLOCKERS* (“DESPERTÁNDOSE”)

2.2.1.1- SINOPSIS DE “DESPERTÁNDOSE”

El barrio de Bedford Stuyvesant amanece con las palabras de *Mister Señor Love Daddy* conductor de *We Love Radio 108 FM*.

Esta secuencia presenta al barrio y a sus personajes enfrascados en situaciones cotidianas y jocosas. Así, el anciano, *Da Mayor* se levanta ante el pronóstico de calor intenso que anuncia el dj. *Mookie*, el repartidor de pizzas cuenta con especial atención su dinero, antes de ir a trabajar. En la tienda de los esposos coreanos *Sony* y *Kim*, no venden la cerveza preferida de *Da Mayor*.

El orate *Smiley* vende estampillas de Malcolm X y de Martin Luther King a las afueras de una iglesia bautista. El ítaloamericano *Sal* (11) reprende a sus hijos porque estos no quieren barrer la pizzería.

Amad, Punchy, Strike y Ella son interrumpidos en sus conversaciones por el estruendoso sonido del equipo de *Radio Raheem*.

En la casa de *Tina*, hay una discusión porque ésta desea salir, pero su madre le dice que cuide de su hijo, *Héctor* (cuyo padre, se sabrá que es *Mookie*, secuencias después). Mientras tanto, *Da Mayor* es acusado de alcohólico por una anciana, *Mother Sister*. Por último, tres adultos de aproximadamente cincuenta años (*ML, Sweet Dick Willie y Coconut Sid* que en adelante se les mencionará como “los tres adultos de la esquina” o se nombrará a cada uno) pasan el tiempo ociosamente haciendo comentarios jocosos de todo tipo.

2.2.1.2- CONTENIDO Y FORMA DE “DESPERTÁNDOSE”

En el inicio de esta secuencia, el locutor empieza con la palabra “*Despierta*” que es la misma con que se termina *Aulas turbulentas*. La frase es una continuación al llamado del director para que la comunidad afroamericana se una.

Esto se corrobora con el discurso y el juego de palabras que enuncia: “*¡El color para hoy es el negro, así que sal negro e involúcrate!*” También da indicios de que algo malo va a pasar: “*¡Tengo pronósticos para hoy...Calor!...Esta es una alerta roja para quienes usan rulos...felicitamos a la señorita Annie Mae (12) que hoy cumple 100 años, no te sobrecalientes y talvez llegues a esa edad*” Son expresiones ambiguas que por un lado se refieren al calor, pero por otro lado nos anuncian que los negros van a rebelarse.

La primera escena, empieza con un plano detalle de los labios de *Mister Señor Love Daddy* resaltando la frase inicial de su discurso. Lentamente un travelling para atrás hecho con grúa nos muestra, por

un lado, la cabina del personaje en la que se brinda especial reconocimiento a los cantantes negros como Keith Sweat, Whitney Houston y Steel Pulse. Por otro lado muestra el estilo estrafalario del atuendo del personaje, pero lleno de identidad.

Continuando el travelling, la cámara enfoca una de las calles de Bedford Stuyvesant. Este es un barrio lleno de vida, con aire apacible: “la gente chismea, los jóvenes se pavonean, la gente se refresca con el agua del grifo” (13), comenta Pamela Reynolds del diario *Boston Globe*. Hay una pizzería de ítaloamericanos, una bodega de coreanos, una radio y una iglesia bautista.

Por su multiculturalidad, Bedford Stuyvesant en la película se parece a zonas reales neoyorquinas como Chez Vous y el Este de Harlem, según las opiniones que recoge Reynolds (14) Pero, según el crítico Roger Ebert, el barrio también tiene similitud con los “vecindarios urbanos de la Depresión retratado en las películas, donde todos se conocen y se aceptan unos a otros, y aunque allí hay problemas, también hay sentido de comunidad.” (15)

Mister Señor Love Daddy es el que transmite la riqueza de la cultura afroamericana en clave de ritmo. Este personaje es un puente entre las generaciones adultas y las jóvenes. Por su carisma, su mensaje positivo y su facilidad de palabra, él es el encargado de evocar la armonía del barrio.

La estación radial desde el nombre anuncia el ideal de la comunidad: el amor. Así se tiene que *We love Radio* (Radio Nosotros Amamos) 108 FM es “*la última en tu dial, primera en tus corazones*”. Esto podría ser un simbolismo de que no interesa lo comercial, lo superficial, sino la esencia de las cosas.

Poco a poco la radio reflejará la diversidad de la audiencia del vecindario: “el a capella de Take 6, las baladas de Al Jarreau y Perry Como, la salsa de Rubén Blades y el reggae de Steel Pulse” (16), según Johnson. Esto obedece a que el programa de *Mister Señor Love Daddy* esta en casi todo el vecindario, menos en la pizzería de *Sal*.

Esta secuencia nos presenta al barrio y a sus personajes. Así, *Da Mayor* que se autoproclama una autoridad en el vecindario pero, por su aspecto descuidado a causa del alcohol, nadie lo respeta. Sin embargo es un hombre tolerante, de noble corazón y de consejos sabios. Para Cynthia Scott de la página web *Associated Content*, este personaje representa “cómo el hombre negro se medica contra la dureza del racismo y la pobreza a través del alcohol o las drogas.”(17)

A las afueras de una iglesia bautista, el curioso *Smiley* es enfocado en ángulo contrapicado mientras tartamudea vendiendo postales de líderes afroamericanos y anunciando proclamas antirracistas: “*Martin Luther King y Malcolm X están muertos, pero aún debemos luchar contra la segregación.*” *Smiley* tiene una radio vieja colgada en el pecho, esto puede simbolizar que *Smiley* lo único que hace es repetir las mismas frases.

En la habitación de *Mookie* la iluminación tiene un efecto rojizo que acentúa el calor imperante de la calle, hay bastante contraste de luz. El personaje aparece casi sin iluminación como símbolo de su personalidad frívola, interesada y despreocupada.

Mookie no tiene en cuenta el calor, sino sólo se preocupa del dinero que ha ahorrado: su soliloquio y la cámara en mano que se mueve intencionalmente nos ayudan a entender mejor la situación.

Una vez que sabe cuánto tiene, intenta despertar a su hermana Jade quien descansa de su trabajo ese día sábado.

Jade es una joven responsable, adorable y se preocupa por su imagen, muy al contrario que *Mookie*.

En la escena de *Sal* en la pizzería destacan los diálogos, por lo breves y cortantes. Lee ha creado un ritmo rápido en el que la cámara juega con planos medios breves.

Sal es un padre paciente, que intenta poner fin a las fuertes discusiones de sus dos hijos jóvenes. Es un empresario paternalista, que trata a *Mookie* como un hijo más, a pesar que *Mookie* llega tarde al trabajo (un travelling lateral enfoca su caminar despreocupado por el vecindario mientras saluda a un buen número de personas).

Sal es un hombre que ayuda a los que pasan apuros económicos como a *Da Mayor*. En esta parte, llama la atención que Pino le reclama en italiano a su papá para que deje de ayudar al anciano. *Mookie* le increpa, “¿eres italiano?”, como recordándole que él no es del país mediterráneo, sino americano.

Pese a la bondad notoria de *Sal*, se puede interpretar que los blancos son los que tienen el poder económico, mientras los negros dependen de éstos. *Sal* encarna al empresario, a veces autoritario, y *Mookie* al empleado descontento con su trabajo. La relación entre *Sal* y *Mookie* también se enfoca como si *Sal* fuera el padre blanco y *Mookie* el hijo negro que al final se rebela.

Al igual que *Mookie* y su hermana, *Vito* y *Pino* tienen caracteres opuestos. *Vito* es dócil e inocente, tiene buen humor y es obediente a las indicaciones de su padre, mientras que *Pino* es rebelde, racista y malhumorado.

Estos dos hermanos son como los arquetipos de la raza blanca americana. Mientras “*Vito* encara a su hermano mayor por los abusos racistas que ve a su alrededor y que sabe que están mal” (18), como refiere Cynthia Scott, *Pino* representa al lado racista que ejerce su autoritarismo. Sin embargo, *Pino* no es del todo coherente con su pensamiento puesto que sus artistas preferidos son negros. Asimismo, el color que dice odiar es el mismo de su atuendo al momento de su llegada al barrio.

Otro elemento a destacar en esta secuencia son los ángulos inclinados que complementan las posiciones de los ancianos. *Mother Sister*, la anciana *que todo lo ve*, le critica a *Da Mayor* su adicción al alcohol, sin embargo en el fondo ambos se simpatizan y aunque no se hayan dado cuenta, uno es el complemento del otro. Esta visión es favorecida por la música que es alegre y antigua.

La misma toma, pero con significado diferente se da cuando *Radio Raheem* interrumpe violentamente (plano precedido de un travelling lateral) con su música, la conversación de *Amad*, *Punchy*, *Strike* y *Ella*. Mientras Raheem es serio, los otros siempre están bromeando o burlándose de alguien.

La personalidad de *Radio Raheem*, es áspera. Es fanático del grupo Public Enemy y de la canción *Fight the Power*, es un hombre de pocas palabras que prefiere expresarse a través de la música o de su vestimenta, se vale de su corpulencia y de su música para demostrar su presencia y predominancia. No tiene buenas relaciones con la gente

de otras razas. Para demostrarlo, se le enfoca su mirada colérica en primer plano, de ángulos aberrantes o de contrapicados que incluyen a su equipo de sonido.

Pero, por ejemplo, esto no sucede cuando *Radio Raheem* pasa por la cabina de *Mr. Sr. Love Daddy*, quien es la autoridad musical del barrio. La música de *Raheem* no opaca la del programa, ni tampoco se mezcla, simplemente no se escucha, incluso el corpulento Raheem es enfocado con un ángulo picado y la toma se realiza desde dentro de la radio.

En la casa de *Tina* y de *Carmen* hay una violenta discusión verbal entre ellas. Carmen aún no se adapta al inglés, pues habla en español. La cámara sigue el recorrido de *Tina* quien pretende evadir los reclamos de su mamá. La poca iluminación y el fondo azulado de su habitación dan a entender la amargura del momento.

En la escena de “los tres adultos de la esquina” que comentan situaciones graciosas, cabe destacar los diálogos cortos e hilarantes. Asimismo, la pared roja sobre la que están recostados resalta el calor sofocante que se vive en Nueva York.

Con respecto al calor, hay una relación de correspondencia entre el clima y el estado de ánimo del barrio. Si bien el clima es sofocante, la iluminación solar es cálida, del mismo modo sucede con el comportamiento de los personajes, si bien hay varias discusiones, la mayoría despiertan simpatía.

Dentro del barrio de Bed Stuy, las situaciones se presentan de manera independiente: Los personajes “son utilizados por el director para ir *tejiendo* la acción y para imprimir al relato un ritmo trepidante,

sin tiempos muertos, que acabará por atrapar completamente al espectador” (19), según la opinión del portal Cinépatas.

2.2.2- ANOTHER STAIN (“PETICIONES Y CONSEJOS”)

La traducción al español de *Another Stain* sería “Otra mancha”, pero se ha convenido darle el nombre de “Peticiones y Consejos” a esta secuencia porque se dan tanto el pedido de *Buggin Out* como el consejo a Mookie que son elementos fundamentales en el desarrollo del filme.

2.2.2.1- SINOPSIS DE “PETICIONES Y CONSEJOS”

La secuencia comienza con la provocación del activista del barrio, *Buggin Out* hacia *Sal*. Antes de comer el pedazo de pizza que ha comprado, *Buggin Out* se da cuenta que solo hay ítaloamericanos famosos en un sitio llamado *La Pared de la Fama*.

A continuación la cámara enfoca a cada una de las celebridades. De fondo se escuchan risas de las conversaciones de los clientes, que se relacionan subjetivamente con la cara de *Buggin Out* ofendido por las fotos. Este le exige a *Sal* imágenes de afroamericanos en *La Pared de la Fama*, *Sal* responde que en su local hace lo que le plazca. *Buggin Out* provoca a *Sal* y este lo expulsa de la pizzería.

Mookie sale a dejar un pedido y se encuentra con *Da Mayor* quien lo detiene para darle un consejo: “*Siempre haz lo correcto*”. El repartidor lo escucha con impaciencia y se va.

En otra escena, aparece *Jade* peinando a *Mother Sister*. Ambas llevan amarrado el pelo y lucen vestimentas étnicas, africanas. Mientras conversan aparece *Da Mayor*, enfocado con el mismo ángulo aberrante de la primera secuencia, *Mother Sister* también es enfocada, del lado contrario en ese ángulo. El anciano aprovecha la oportunidad para darle un piropo a *Mother Sister*.

2.2.2.2- CONTENIDO Y FORMA DE “PETICIONES Y CONSEJOS”

Esta secuencia es muy importante porque plantea el problema y la solución de la película. El primero, se da en la pizzería: “*No queremos ítaloamericanos en la pared...los que vienen a comer acá son negros y por ello tenemos derecho a exigir hermanos en la pared*”. La segunda viene por la recomendación del anciano a *Mookie*: “*Siempre haz lo correcto*”, sin embargo este consejo que se realizará en la parte final del filme, será una solución muy ambigua dada la complejidad de los personajes y la situación final.

El que desencadena el problema es *Buggin Out*, un pseudo activista dispuesto a llevar la lucha racial hasta sus últimas consecuencias. Este personaje tiene un peinado rapado en la parte inferior, y el pelo crecido con rulos en la parte superior. A pesar que se esfuerza por tener un atuendo *cool*, se le ve ridículo. Esto se acentúa por su forma de hablar aguda, chillona, acompañada de gestos exagerados y por sus disparatadas ideas etnocentristas

Su papel como *antiblanco* y *antisistema* sólo es discurso, ya que en la práctica, le cuesta no poder consumir en la pizzería de *Sal* por una semana y porque luce con aplomo unas zapatillas *Air Jordan* de Nike, a las que les dará un cuidado excesivo luego que un blanco casualmente las ensucie, secuencias adelante.

Según detalla Paula Marini en su artículo “*Haz lo correcto: Sugerencias para una lectura desde la problemática de la violencia*”, el director ha puesto énfasis en “no caer en la salida de la autocompasión negra, sino por el contrario: el filme complejiza la discriminación presente en el interior de los mismos grupos estigmatizados y desvalorizados... Cualquier motivo servirá para que se ofenda la negritud que *Buggin Out* busca defender” (20)

Por su parte, *Sal* es un hombre orgulloso de sus orígenes italianos. Exhibe en sus paredes a las personas que respeta y admira. De esta manera, aparecen personalidades vinculadas con el espectáculo y el deporte como Frank Sinatra, Sylvester Stallone, Liza Minnelli, Mario Cuomo y Luciano Pavarotti.

Sin embargo, *Sal* también se siente identificado con el barrio afroamericano en el que está afincado hace más de 20 años: él ha visto a generaciones crecer comiendo su pizza. La pizzería es su espacio, el hospitalario local ítaloamericano dentro del barrio afroamericano. Nadie lo ha molestado por algo hasta que llega *Buggin Out* quejándose por la invasión blanca de celebridades en un sitio donde comen negros. *Sal* se defiende argumentando que él hace lo que le parece correcto hacer con su espacio y que la gente es libre de ir a comer o no.

El sociólogo y psicoanalista esloveno, Slavoj Žižek opina que “el racismo actual es precisamente ese racismo de la diferencia cultural... Ya no se dice “soy mejor que tú”, sino “yo quiero a mi cultura, tú puedes quedarte con la tuya” ” (21) En estos casos la tolerancia sólo funciona cuando se trata de comida, cultura y danzas, lo demás muchas veces resulta intolerante para personas como *Buggin Out*.

Buggin Out se ve forzado a salir, escoltado por *Mookie*, pero él anuncia hacer un boicot contra *Sal* que involucra no comer pizza por un día. Debe recordarse que esta es una sátira de Lee, que consideró ridícula la idea de algunos predicadores negros de evitar las pizzerías por un día tras lo sucedido en Howard Beach. También, el bate de béisbol que saca *Sal* cuando está a punto de perder la paciencia con las provocaciones de *Buggin Out* es una alusión, a los bates de béisbol que sacaron los italoamericanos de esa zona de Queens, Nueva York.

La relación empleador/ empleado nuevamente se hace presente. Cuando discuten por *Bugging Out*, *Sal* le recrimina a *Mookie* por la clase de amigos que tiene. *Mookie* se defiende diciendo “! La gente es libre de hacer lo que diablos quiera!” *Sal* arremete: “¿Libre qué? ¿De qué demonios hablas? ¿Libre? Aquí no hay libertad. Soy el jefe, no hay libertad. ¿Quieres libertad? Eso es libertad. Reparte ese pedido”. En ese momento, *Sal* se muestra autoritario. Como un empresario, corta cualquier protesta y busca la maximización de sus ventas.

Por otro lado, en esta escena resalta el buen uso de la profundidad de campo, puesto que por un lado nos muestra a algunos vecinos como testigos de la acción: *Smiley* y los coreanos; y por el otro, muestra las provocaciones de *Buggin Out* afuera de la pizzería, mientras la acción continúa adentro.

Otro de los temas presentes, es la falta de respeto de los jóvenes a los viejos. Estos últimos quizá fueron autoridades del barrio en anteriores épocas, pero ahora no se les toma en cuenta. Están asociados con el exceso de discurso y la tradición.

Cuando *Mookie*, acompañado de un travelling lateral se cruza con *Da Mayor*, el repartidor no quiere escuchar sus consejos. El

picado al anciano da a entender la poca atención prestada a su consejo que es en sí la frase esencial de la película: “*Haz, siempre lo correcto*”. El contrapicado en primer plano y los gestos de *Mookie* transmiten su impaciencia.

Por su parte, *Mother Sister* le dice a *Jade*, “*hace tiempo que no nos sentábamos juntas*”. Ambas tienen vestimentas con motivos africanos y con el pelo envuelto con una pañoleta en señal de respeto por las tradiciones. La música encierra ese momento en un aura de solemnidad matizada con el humor de los piropos de *Da Mayor* a *Mother Sister* y los comentarios de la anciana.

2.2.3- ANDRÉ THE GIANT (“OLA DE CALOR”)

El título en inglés de esta secuencia es *André The Giant* quien fue un famoso luchador de lucha libre y que sufría de gigantismo. Quizá se le titula así a esta secuencia por la inmensa ola de calor que sufre el barrio y que es capaz de excitar los ánimos o de exacerbarlos.

2.2.3.1- SINOPSIS DE “OLA DE CALOR”

La ola de calor es insoportable y acapara la atención de la prensa. En el barrio, los jóvenes afrontan la sofocación mojándose con agua. Sin embargo, esta se verá interrumpida cuando un visitante en vehículo intenta pasar entre el jolgorio.

2.2.3.2- CONTENIDO Y FORMA DE “OLA DE CALOR”

Mientras se escucha el reggae *Can't Stand it* de Steel Pulse, un travelling lateral muestra las primeras planas de los periódicos que por unanimidad tratan del aumento de temperatura. La cámara hace un acercamiento en la frase más expresiva: “Uf!”

A continuación, *Tina*, enfocada con un ángulo imposible, no se resiste y sumerge su cabeza en un balde con agua lleno de cubos de hielo. Jade disfruta de una ducha, la ligera distensión de la toma se asemeja a las publicidades de bebidas refrescantes donde se goza mientras se toma el líquido. Los puertorriqueños toman cerveza y brindan con alegría, otros chicos del barrio abren un grifo de bomberos y se mojan entre ellos.

La música pasa a un segundo plano conforme la gente se va sumando a jugar con el agua. Sin embargo, el reggae *Can't Stand it* ya describió la situación del barrio: el ritmo relajado muestra el momento de alegría que viven los muchachos, sin embargo la letra nos dice que no hay dinero, hay deudas y hace calor.

De un momento a otro, *Radio Raheem* irrumpe el jolgorio mirando mal a los que abrieron el grifo. La música de *Fight the Power* opaca el ruido de la calle. El paso de *Radio Raheem* es como una predicción de que la fiesta acabó, puesto que a continuación pasa un hombre blanco en su carro pidiendo de malas maneras que no lo mojen.

Nuevamente, se muestra el problema del orgullo. El hombre blanco trata de mostrarse superior frente a los jóvenes negros y latinos, puesto que primero intenta pasar por la pista, en medio de la

diversión, segundo porque amenaza y tercero porque hace alusión a su superioridad económica: “*Esto de aquí es una antigüedad estrella*”, refiriéndose a su carro.

Aunque los de la diversión están en falta porque han infringido la ley de libre tránsito y porque han abierto el grifo de bomberos, su falta de tolerancia, los lleva a pensar que el blanco quiere arruinarles la diversión y pasar por en medio de ellos. Por ello, la petición de este último no es aceptada, despertando así la algarabía del barrio, que huye al ver a la policía.

Antes de que el hombre del carro sea atacado con el chorro de agua, y a punto de interrumpir, un puertorriqueño se pone enfrente del carro y lo insulta en spanglish (22): “*¡gringo pendejo, get out of front (lárgate del frente)!*” De esta manera, se reitera la aversión presente en las minorías, contra aquel que supuestamente se siente superior.

Jorge Bruce en su libro de psicoanálisis y racismo, cita una apreciación de Mario Vargas Llosa en su parte introductoria: “Paralelo al desprecio que manifiesta el blanco al cholo, al indio y al negro, existe el rencor del cholo al blanco y al indio y al negro y de cada uno de estos tres últimos a todos los otros” (23) Muchas veces son reacciones impulsivas e inconscientes como en este caso.

El hombre mojado se queja con los policías, que con ironía tratan de decirle que nada pueden hacer. En su intento de averiguar quienes son los culpables, le preguntan a *Da Mayor* quien responde “*los que saben no lo dicen, los que dicen no lo saben*”. Esta frase es como un complemento a la letra de Steel Pulse que momentos antes invocaba a que la comunidad estuviera unida.

La juventud observa con cierta beneplacencia la molestia del hombre blanco. La profundidad de campo, los acoge en el encuadre y transmite al espectador, por un lado, la moda juvenil y por otra la identidad del barrio.

La primera, puesta en manifiesto con hombres usando sombreros, diversidad de colores en la vestimenta, collares rastas y la inclinación de algunos jóvenes negros por mostrar su torso desnudo. La segunda porque en el reclamo, aparece de fondo un negro vestido como ciclista cuyo polo con colores de la bandera norteamericana dice “*Brooklyn*” con letras grandes.

Asimismo, la profundidad de campo llena de realismo la película ya que el panorama se asemeja al de los barrios populares donde la gente se amontona cuando suceden altercados.

Al final, sin obtener resultados positivos, la policía se despide del conductor advirtiéndole que si no se va le pueden saquear el carro, insinuando que la zona es peligrosa y sin importarles que el vecindario los escuche. En el rostro del hombre se refleja la impotencia.

2.2.4- *STRIKE AND SHORTY* (“DEFENSA DE IDENTIDAD”)

Al no tener una traducción exacta del significado “Strike and Shorty” se ha decidido titular esta secuencia como “Defensa de Identidad” porque los negros intentan hacer prevalecer de manera autoritaria sus intereses culturales y raciales.

2.2.4.1- SINOPSIS DE “DEFENSA DE IDENTIDAD”

Mookie aparece en la pizzería, luego de presenciar el incidente de la secuencia anterior. Por su demora es reprendido por *Sal*. Luego, este le encomienda un pedido para *Mister Señor Love Daddy*, Vito lo acompaña. Un travelling lateral los sigue por la calle. *Mookie* aprovecha para aconsejar a su compañero que no se deje maltratar por su hermano y que le pegue. Mientras tanto *Mister. Señor. Love Daddy* hace gestos cómicos evidenciando que tiene mucha hambre.

La música salsa que le dedica *Mookie* a *Tina* y el regreso de este a la pizzería, serán los enlaces de dos duelos: uno cultural y el otro racial. Primero *Radio Raheem* reta a los boricuas aumentando la potencia de su *ghetto Blaster* para impedirles escuchar salsa en la calle. Luego, *Buggin Out* es pisado casualmente por un blanco y el afroamericano exageradamente le reclama por haberle estropeado sus *Nike Air Jordan*.

2.2.4.1- CONTENIDO Y FORMA DE “DEFENSA DE IDENTIDAD”

La iluminación en la pizzería es triste, con entradas de sol grandes, pero que no logran contraste fuertes, sino una mezcla de oscuridad con luz cálida y tenue, sobre todo en la parte del mostrador, donde *Sal* y sus hijos están ocupados atendiendo la clientela. *Mookie* se ha demorado, ha sido uno de los testigos del incidente de la policía. Como vecino identificado con su barrio ha rescatado a *Da Mayor* del acoso de la autoridad. Al llegar es reprendido por su atareado jefe, pero esto a *Mookie* parece no importarle.

Mookie cumple con su trabajo, pero con su falta de interés da a entender que no se imagina en el futuro continuando como repartidor de pizzas y que sólo quiere ahorrar dinero. Tiene un hijo que mantener y una hermana que indirectamente le dice que está harta de subvencionarlo económicamente. Además, de alguna manera también se siente un niño, pues luce un reloj rojo que tiene de adorno un carrito de juguete.

La cabina de radio donde *Vito* y *Mookie* han ido a repartir el pedido, causa la admiración grata del ítaloamericano quien por momentos observa la gran cantidad de afiches musicales que tiene *Mister Señor Love Daddy* en la pared.

Antes de ello, *Vito* ha rechazado de manera cortés los consejos de *Mookie*, quien apoya la violencia para que *Pino* deje de presumir de ser el hermano mayor. Esto también es una forma de decir que los problemas de cada etnia los solucionan sus mismos integrantes o que ellos son la familia y él es solo un empleado y por tanto no debería involucrarse.

En otro momento, ambos comentan sus preferencias sobre deportistas de béisbol que están relacionadas con el color de cada uno. Esto, lejos de originar conflicto, los une más porque discuten de manera amistosa, aunque *Mookie* se excede en el vocabulario al criticar al jugador de béisbol Roger Clemens: “*Es pésimo, no le llega ni a los talones*” (en comparación con Dwight Godden) (24)

El repartidor prefiere a Dwight Godden, jugador afroamericano que por esos años pertenecía a los NY Mets un equipo bastante identificado con Nueva York y en especial Brooklyn (25) Mientras que su compañero prefiere a Roger Clemens, jugador blanco, tejano perteneciente a los Boston Red Sox.

Spike Lee se sirve del hombre con mejor creatividad lingüística, para enlazar las acciones de la cabina de radio con la de los puertorriqueños escuchando música. De esta manera, *Mister Señor Love Daddy* expresa: “*Déjame poner esta canción mientras como mi pollo parmesano con salsa* (pronunciada con especial énfasis) *extra*”. Él integra las diferencias culturales y las une creativamente

La acción pasa a los puertorriqueños, quienes consideran a la salsa como música propia de su país. Un travelling parte de ahí y muestra su radio, otro travelling muestra el *ghetto blaster* y la irrupción de *Fight the power*. Luego la cámara sube y *Radio Raheem* queda en contrapicado con mirada desafiante.

Lo que pretende el director es presentar un duelo cultural. Se ha servido de los jóvenes que son amantes de la música. Por un lado, los boricuas añoran sus raíces al escuchar la salsa, y aunque no la canta un puertorriqueño, sino un panameño, se emocionan porque es el ritmo que los identifica culturalmente.

Por otro lado, la rebeldía y el radicalismo del rap, ayudada con la mirada furibunda de *Radio Raheem*, les hace saber que ese no es su barrio. Sin embargo, los puertorriqueños aprovechando su superioridad numérica no están dispuestos a ceder y dan la batalla.

La siguiente parte de la batalla es simbólica, entre la potencia de las líricas. Ambos son mensajes reivindicativos, pero el de Raheem muestra la rebeldía negra. En la salsa, Rubén Blades canta “*sin justicia no habrá paz*”; mientras que del otro equipo aturde el mensaje de luchar contra el poder de *Fight the Power*. En sus manos, *Radio Raheem* tiene las manoplas que dicen: “*AMOR*” y “*ODIO*”. Al final gana el rap que además está en boga, así como los adornos del afroamericano que son de la cultura hip hop.

De fondo, como pintada en un fondo artificial aparece abanicándose *Mother Sister*, ella solo es testigo de la acción, el encuadre la hace ver lejos, como expresando que esa batalla no es de su época, sino de los jóvenes. Eso sucede al inicio de la escena, mientras que al final, cuando *Radio Raheem* se va victorioso, en medio de los insultos de sus oponentes, *Da Mayor*, aparece inmóvil, dormido, como olvidado.

Cuando *Mookie* y *Vito* salen de la cabina, se encuentran con *Buggin Out* quien no parece diferenciar los caracteres singulares de las personas, sino que a todos los blancos los considera malos. Sin prestarle atención a *Vito*, expresa: “¿Qué pasa con el blanco?”. Al momento de despedirse, *Buggin Out* no le tiende la mano.

Luego, en medio de la acera, este personaje es tropezado sin intención por un blanco que lleva el polo de Larry Bird (el jugador blanco más emblemático del básquet que en esa época jugaba para los *Boston Celtics*). El negro mira primero quién lo empujó, al comprender que es blanco se exalta. Luego descubre que su zapatilla se ha manchado (26)

Un plano detalle exagera mostrando la mancha y un zoom para atrás transmite la impulsividad con la que va a reaccionar *Buggin Out*. Con un contrapicado, se le muestra herido en su orgullo: un blanco le ha faltado el respeto sin pedirle disculpas.

Buggin Out lucha contra todo lo que significa ser blanco. Así, en el mundo de los simbolismos, “La blancura representa por sí misma un indicador universal de civilización y, con ello, sitúa al otro (lo

negro en este caso) dentro del lenguaje de la patología, el miedo, la locura y la degeneración” (27), según expresa Paula Marini

Haz lo correcto es una película llena de simbolismos, en ese sentido, según Chema Castiello de *Página Nueva*, es una obra postmoderna (28): De esta manera, “las *Nike Air Jordan* también son un símbolo utilizado en una encarnación postmoderna del héroe, mostrando una vez más que los *mass media* son un poderoso instrumento de conformación de identidades”. (29)

Con respecto al postmodernismo, en el artículo “Cine Postmoderno” de Lucía Solaz se dice que “nos hace conscientes del poder de la imagen y de los modos en que las representaciones constituyen nuestra subjetividad y modos de ver el mundo (...) se apropia de imágenes culturales preexistentes para revelar la artificialidad, la carencia de originalidad y el carácter convencional de las imágenes dominantes, para criticar las formas de representación y las ideologías sociales hegemónicas.”(30)

Si bien es cierto, las zapatillas son un pretexto para desfogar las iras y frustraciones de *Buggin Out* contra los blancos, Spike Lee también aprovecha para criticar la sobrevaloración que los negros le dan a los objetos materiales. Primero, *Mookie* y el dinero y ahora, *Buggin Out* y sus *Nike Air Jordan*.

En el pleito, *Buggin Out* deriva el motivo de la discusión, a cuestiones de territorio. Siente que los blancos están invadiendo Bed Stuy. Primero, *Sal* y su pizzería y ahora *Clifton*. Por ello, *Buggin Out* acusa: “¿Quién te dijo que me pisaras? ¿Quién te dijo que vinieras a mi barrio? ¿Quién te dijo que compraras en mi barrio, en mi cuadra, en mi lado de la calle? ¿Por qué quieres vivir en un barrio negro? *Burguesía de mierda.*”

Clifton comprende lo disparatadas que son los argumentos del demandante. Primero, porque está tratando de derivar una situación simple a cuestiones raciales. Segundo, porque está insinuando que están invadiendo su barrio, cuando él simplemente tiene un edificio en la zona. Y tercero, Brooklyn ha sido barrio de blancos que se fueron mudando a otras zonas mejores y vendieron sus casas a los negros.

De manera, irónica, *Clifton* le sigue el juego: “*Tengo entendido que este país es libre, Un hombre puede vivir donde guste*” La expresión “*Este país es libre*”, era una de las más escuchadas cuando los negros luchaban en contra de la segregación, a favor de sus derechos civiles.

Sin darse cuenta, *Buggin Out* insinúa que la mayoría de gente de su color no son buenas personas: “*¡Tienes suerte que soy un negro de bien o estarías en problemas!*” *Clifton* decide subir a su edificio, mientras que *Buggin Out* al borde de la impotencia, le dice que ese no es su barrio que regrese a Massachussets (ya que su camiseta es de un equipo de ese estado) El ciclista desde un ángulo contrapicado, emite la respuesta definitiva: “*Nací en Brooklyn*”.

Otra de los factores que cabe analizar es la presencia del grupo que en los conflictos, lejos de brindar soluciones, los encienden. Referido al racismo, el psicoanalista Farhad Dalai opina “cuando están en grupo los individuos pierden sus sensibilidades civilizadas y regresionan a algún tipo de estado primitivo o salvaje” (31) De esta manera, las insinuaciones de los amigos de *Buggin Out* no faltan: “*¡Rómpele las piernas!*”, “*¡Tus zapatillas ya no sirven!*” “*¡La Pantera Negra (32) lo haría pedazos!*”

Asimismo, *Blásquez Ruíz* en su libro *Diez palabras claves sobre Racismo y Xenofobia* opina sobre el poder del grupo: “Los (grupos)

etnocentristas...socializados de forma moralista no admiten ninguna disensión, estas personas reprimen toda agresividad hacia las figuras parentales y de autoridad, descargando su agresividad reprimida sobre grupos inferiores (en este caso cuantitativamente)” (33)

Haz lo correcto es una película que transmite “la necesidad de los hombres de expresar su identidad masculina, especialmente cuando son amenazados por otros hombres” (34), analiza Scott. En esta secuencia, esto se muestra con especial relevancia. Por ejemplo, la escena entre *Clifton* y *Buggin Out*, es la de un blanco y un negro midiéndose para ver quien demuestra mayor hombría. De igual manera sucede con Radio *Raheem* y los boricuas o la sugerencia de *Mookie* a Vito para que Pino lo deje de maltratar.

Hasta este momento de la película, los travellings y primeros planos ya son comunes, lo que ha enrarecido la atmósfera del vecindario, volviéndola más tensa.

2.3- TARDE

2.3.1- *THE PRIME SUSPECT* (“EL ODIO ESCONDIDO”)

La traducción en inglés de *The Prime Suspect*, significa en español “El sospechoso principal”, en alusión al rencor acumulado que tiene cada habitante de Bedford Stuy con sus vecinos que son de raza o de origen diferentes. Por ello se ha querido precisar esta secuencia titulándola “El odio escondido”.

2.3.1.1- SINOPSIS DE “EL ODIO ESCONDIDO”

Esta secuencia trata sobre una serie de reclamos y prejuicios entre varios personajes del barrio, todos referidos a la raza, la inmigración y a la condición social.

2.3.1.2- CONTENIDO Y FORMA DE “EL ODIO ESCONDIDO”

Al entrar a la pizzería, Pino felicita de manera irónica a *Mookie* porque no ha demorado en hacer la entrega. *Mookie*, que no soporta bromas, le recomienda a Vito que le pegue a su hermano. Pino enfadado le da a entender a Vito que son hermanos y que además, son ítaloamericanos, no afroamericanos, por ello debería estar de su parte, no de *Mookie*: “*Tú eres Vito Fargone, no Vito Muhammad*” *Mookie* le advierte que con él no se meta y *Pino* finaliza la discusión con la frase: “*Odio este lugar.*”

La profundidad de campo, el *zoom*, los primeros planos y la disposición de los personajes están coordinados para darle armonía a la escena. En el momento inicial que *Sal* ironiza con *Mookie*, *Pino* aparece al fondo como desenfocado, pero mirando la acción. La cámara da un *zoom* para que intervenga en la discusión, mientras que *Sal* desaparece. Cuando *Vito* aboga por *Mookie*, *Pino* se acerca y con él también la cámara, como transmitiendo su inconformidad.

Pino no tolera que su hermano converse con un negro y empleado del local, y menos que se ponga de su parte. Él es el hermano mayor y tiene que respetarlo. Ya es suficiente para él tener que convivir con un negro, aunque sea por asuntos laborales. Por eso odia ese lugar, no tolera mezclarse con esa gente de categoría inferior.

En otra escena pasa un carro de policía, la cámara lenta le hace un travelling. En ese transcurso, se han incluido los primeros planos de los rostros de *Sweet Dick Willie*, *Coconut Sid* y *ML* quienes miden su orgullo varonil y expresan su rencor con la mirada a dos policías. Los encargados del orden hacen lo mismo y descargan la frase: “*¡Qué desperdicio!*”

El ritmo de esta escena lo conforman el ruido en segundo plano de la radio de la policía y la música de piano con trompeta, triste y solemne, como dando la sensación que ambos grupos se tuvieran una cólera antigua. Los otros componentes son la distensión del movimiento y la alternancia de los rostros de los policías y de “los tres adultos de la esquina”. Estos han sido testigos de la serie de abusos policiales que han sufrido los negros, por lo que encierran ese rencor.

Los dos policías por su parte sienten que los negros siempre les dan problemas, fomentan escándalos, sus barrios son peligrosos y entre ellos mismos se matan. Al ver a un grupo de adultos en una esquina, ociosos, sucios, sin haber conseguido el progreso en la vida, terminan por expresar el prejuicio que tenían en mente.

Al terminar el ritmo, *ML* se queja que los coreanos llegaron sin dinero y ahora tienen una tienda, mientras que ellos no han hecho nada: “*¡Es una vergüenza!*”, expresa. Aunque, el inmigrante está trabajando mientras ellos pasan el tiempo sentados, *ML* siente que los extranjeros les quitan el empleo.

Este prejuicio fue favorecido por la política estatal de Estados Unidos de aquella época, puesto que redujo el apoyo brindado a los Fondos Públicos, a la Educación y al Arte, en su intento de reducir la ola migratoria. Sin embargo, los que se vieron afectados fueron los

negros de bajos recursos y esto favoreció a las tensiones y prejuicios raciales, como el de *ML*. De forma complementaria, los asiáticos, sobre todo coreanos, llegaron a los barrios afroamericanos, pusieron bodegas y acabaron con la competencia negra.

Por su parte, los latinos se encargaron de labores domésticas como jardinería, gasfitería, etc., aceptando sueldos inferiores a los que cobraban los negros y sin beneficios laborales. Esto produjo el desempleo de los negros, con mayor acentuación en ciudades como Los Ángeles y Nueva York.

Gerd Baumann en su libro *El enigma multicultural* explica que en espacios multiculturales “cada minoría lucha contra todas las demás y cada una de ellas se convierte en una comunidad caracterizada por la decepción y la sospecha que se queja de que otras comunidades se llevan la mejor parte del pastel mientras no se ve por ningún lado el bien común” (35)

Con cierta rabia contenida, *ML* dice que se alegrará el día que un negro ponga un negocio en el barrio o quizá sea él quien lo haga. *Sweet Dick* le reprocha que así son los negros, sólo hablan y no actúan y se va a comprar una cerveza, no sin antes bromear con *Sonny*, el coreano. El estigma que llevan los negros de haber sido infravalorados por siglos, les genera un deseo obsesivo por la superación económica, por eso llegan a prometerse cosas sin poder cumplirlas, se sienten imposibilitados en cierta parte porque piensan que tienen a la sociedad y las autoridades en su contra.

Por este estigma social, la sociedad afroamericana, muchas veces se auto culpa. Por ello, *Coconut* cansado de oír lo mismo le increpa a *ML*: “¿Tiene que ser porque somos negros? ¿No hay otra explicación?”

Haz lo correcto es un filme complejo, todos tienen algo de bueno y de malo. *Da Mayor*, el anciano que da buenos consejos, en esa escena le da el mal ejemplo a *Eddie*, primero diciéndole que le compre una cerveza y luego insinuándole que mienta si es que tiene problemas. *Eddie* camina hacia la tienda, se cruza con *Amad* y sus amigos, la cámara deja a *Eddie* y los sigue a ellos y se detiene cuando se encuentran con *Da Mayor*. Todos menos *Ella* se burlan de *Da Mayor*. Este solo atina a sentarse y expone las razones de su alcoholismo en ángulo picado. *Amad* se pone insoportable, se desespera y sus amigos se lo llevan.

Los travellings de esta escena, conducen a los personajes y enlazan una acción con otra para no dejar ningún punto narrativo muerto. *Eddie* llega acompañado por un travelling, la cámara se detiene en la conversación con *Da Mayor*. *Eddie* continúa su recorrido enlazando a *Amad* y sus amigos que son seguidos con un travelling en sentido contrario, para regresar la acción a *Da Mayor*.

Los primeros planos, por un lado muestran la actitud airada de *Amad* para increpar a *Da Mayor*, mientras que en el anciano, transmiten el dolor de sentirse maltratado. Conforme el anciano se defiende de las burlas, sus argumentos se vuelven más sentimentales y la cámara va de un plano medio a un primer plano como comprometiéndose con su sentir.

Los ángulos contrapicados transmiten la actitud apabullante e intolerante de los jóvenes, mientras que los ángulos picados muestran que el mal rato que pasa el anciano. Al final de la secuencia, *Mother Sister*, aparece de fondo observando la acción, para vergüenza de *Da Mayor*, quien termina con la mirada perdida y consternada.

2.3.2- *THE WRONG BROTHER* (“DESAHOGO”)

The Wrong brother significa “el hermano equivocado” y esto porque los hombres negros acostumbran a tratarse de hermanos. Equivocado porque *Mookie* fracasa en su intento de saber por qué *Pino* es racista. Se ha considerado titular como “Desahogo” porque la secuencia muestra los insultos de los vecinos de Bed Stuy hacia ellos mismos producto de una cólera acumulada.

2.3.2.1- SINOPSIS DE “DESAHOGO”

Después de excederse en el teléfono hablando con *Tina*, *Mookie* es hostigado por *Pino*. Este hace un comentario despectivo a los negros y *Mookie* con ironía le sigue el juego con una frase famosa de la época segregacionista: “*Si vez a un negro, mávalo*”

Tras intercambiar opiniones, *Mookie* se dará cuenta que muchos de las personas que *Pino* admira son negros, pero este le dice que esas celebridades son “más que negros”, son negros diferentes. *Mookie* afirma que los negros dieron inicio a la civilización y la charla que parecía ir en buen camino, termina con insultos.

El esquema narrativo se rompe. Varios de los personajes se tienen odio entre sí. Con un *zoom* estos quedan mirando a la cámara y con cólera en los ojos se insultan. Así *Mookie* arremete contra los italianos, *Pino* a los negros, *Steve* a los coreanos, un policía a los puertorriqueños y *Sonny* a los judíos. *Mister Señor Love Daddy* en su asiento con ruedas se acerca a la cámara y exige calma.

Terminada esa escena, *Mookie* pedirá un adelanto de pago que *Sal* se lo negará. *Mookie* sale a dejar un pedido y en el camino pisa un dibujo de un vecindario feliz hecho por una niña, como símbolo de que algo malo se está acercando.

2.3.2.2- CONTENIDO Y FORMA DE “DESAHOGO”

Por un lado, el director nos muestra la irresponsabilidad de *Mookie* quien trata sus problemas personales desde su centro de labores y se toma un buen tiempo en el teléfono tratando de solucionarlos. Esa es la línea de atención de pedidos a domicilio y por lo visto está siendo un buen día para el negocio.

Por otro lado, está la indiferencia del empresario ante las preocupaciones personales de su empleado. *Mookie* se está demorando, eso significa que le están haciendo perder dinero. Pino se encarga de decir: “¡*Ves Papá... Mookie nos está haciendo perder dinero!*”

Luego, *Mookie* fracasará en su intento de pedir un adelanto de dinero a *Sal*, quien se mostrará inamovible en su decisión. Cabe añadir que *Sal* es inflexible simplemente porque *Mookie* no se ha ganado su confianza: “*Si te pago ahora, no te veré en la noche*”

Pino, es acusador, además de racista puesto que todo lo malo que ve en *Mookie* se lo dice a *Sal*: “*Ves pa, la gente está intentando llamar y Mookie estaba hablando por teléfono*”. Sin embargo, Douglas Brode explica que Lee “no reduce el papel de *Pino*, a un malo de cómic, sino que le concede la licencia de algunos momentos de compasión, algo que un cineasta de menos categoría jamás hubiera incluido” (36) Por ejemplo, en la siguiente parte de la escena, *Pino* y

Mookie se dirigen al mostrador a aclarar los problemas raciales. Se siente una conversación agradable, adornada con una música suave de fondo.

Mookie sabe que el racismo de *Pino* es producto de su ignorancia, no es fundamentado, ya que admira a personalidades negras. Sin embargo, cae nuevamente en la discriminación puesto que él tiene un estereotipo negativo de los negros: incapaces e inferiores, por eso cree que Magic Johnson y Eddy Murphy son más que negros.

Pino dice leer sobre negros, pero no se sabe la orientación de esas lecturas. Es intolerante con posturas diferentes como la de *Mookie* quien dice que “*los negros empezaron la civilización*,” lo cual tampoco es una verdad absoluta. Como *Pino* no está dispuesto a entender, *Mookie* lo insulta con lo que se asocia al ítaloamericano: “¡*Al diablo, tú, tu pizza y Frank Sinatra!*”

Como dice Jorge Bruce que los insultos de índole racista “son los más hirientes,” (37) *Pino* con lo inmaduro que es, le devuelve el insulto a *Mookie*: “¡*Púdrete tú y que se pudra, Michael Jackson!*” La música termina disolviéndose, al igual que la conversación.

La narrativa se mantiene fluida gracias a los primeros planos de las conversaciones de los cuatro personajes (*Vito, Pino, Mookie* y *Sal*) que se alternan. Estos planos son los que enfocan las reacciones, a veces de simpatía, pero por lo general orgullosas tanto de *Pino* como de *Mookie*. Mientras que la iluminación de media tarde, ayuda a transmitir el agotamiento que produce el trabajo, por ello cuando el afroamericano es provocado, este invita a *Pino* a sentarse y a discutir.

Por otra parte, en la escena de los insultos, se nota la influencia de *Rashomon* de Akira Kurosawa. Los personajes miran a la cámara

como si estuvieran en un documental y expresan su punto de vista, con la diferencia que en *Haz lo correcto*, las tomas vienen acompañadas de un zoom violento hacia delante.

Con la ruptura del esquema narrativo, Lee hace que el espectador se distancie del filme y recuerde que es una ficción, una vez más. La primera vez fue cuando Tina baila rap al inicio de la película ya que sin ser un musical, ni Tina la protagonista y siendo una película con una temática seria, Lee prefiere comenzar con ello, para adelantar de qué va el filme. En esta secuencia, el que todos se insulten sirve para subrayarle al espectador, el pensamiento de Lee: que el racismo es de todos y no de las razas que se consideran mejores que otras.

A su vez, esta serie de planos, nos muestra que el Brooklyn multiétnico, está cansado de serlo, cansado de aguantar las costumbres del otro, cansado de escuchar celebrar los triunfos ajenos. Ese barrio es una bomba a punto de estallar, puesto que esa es una visión subjetiva de lo que sienten los personajes. Contra esta situación, lucha con mucho esfuerzo *Mister Señor Love Daddy*, quien por segunda vez pide piedad.

Llama la atención, que los insultos de *Sony* se dirige a los judíos, quienes están ausentes en el filme, sin embargo el mensaje va dirigido especialmente para el alcalde de Nueva York, Edward Koch, a quien le dice “*judío maldito*”.

Este odio al diferente, en buena parte es al inmigrante. Por ello es necesario precisar que la ola de migrantes a nivel global solo alcanza el 2.1% de la población mundial (38), sin embargo causa gran impacto en los países donde se acentúa, generalmente fronterizos o desarrollados. Como llegan en grandes cantidades, a pocos países,

alteran los sistemas sociopolíticos y económicos de estos, sobre todo si no se tiene una adecuada política migratoria.

Por lo general, los inmigrantes proceden de estratos socioeconómicos bajos y llegan a los barrios populares de otros países, a competir por un empleo. Los migrantes huyen de la marginación, de la exclusión, de la destrucción de la economía rural, “no es la pobreza en sí misma, el salario bajo, la falta de empleo lo que provoca la emigración” (39), explica Blásquez Ruíz en su libro *Diez Palabras Claves sobre Racismo y Xenofobia*.

En el caso de la migración latina, en este caso boricua, se da con mayor acentuación en personas de 18 a 25 años y eso se puede apreciar en la película, donde la mayoría de puertorriqueños son jóvenes. Esto se explica porque en los países latinos habita una gran cantidad de población juvenil, que “por la falta de perspectivas, la juventud de la que gozan, su cualificación globalmente más elevada que sus generaciones precedentes, su familiaridad con los modelos culturales occidentales se convierten en individuos particularmente sensibles a la migración” (40), añade Blásquez Ruíz

2.3.3- HOM-O-CIDE (“LA LUCHA DEL AMOR CONTRA EL ODIO”)

El título inglés de esta secuencia hace alusión al homicidio y es que Radio Raheem cuenta la historia del *Amor* y el *Odio*, donde el *Amor* después de un duro combate, vence al *Odio*. El título que se ha creído conveniente utilizar en español precisa con mayor claridad el mensaje de la secuencia.

2.3.3.1- SINOPSIS DE “LA LUCHA DEL AMOR CONTRA EL ODIO”

Mookie, yendo a repartir un pedido, se encuentra a *Radio Raheem* que va rumbo a la pizzería. *Mookie* alaba los adornos tipo manoplas que *Raheem* tiene en sus manos. Este, entusiasmado por el halago, le explica el por qué en la derecha dice “*Amor*” y en la izquierda, “*Odio*”, que significa la guerra universal de estos sentimientos.

Una vez en la pizzería, *Radio Raheem* provoca una discusión con Sal subiendo al máximo el volumen de su equipo.

Por su parte, *Mookie* decide tomarse un descanso, entre el pedido que le ha sido encomendado, para ir a bañarse. *Jade* al verlo le reprocha su irresponsabilidad, pero *Mookie* se defiende, la hace reír y se ducha.

En la radio *Mister. Señor. Love Daddy*, refresca a la audiencia haciendo un recuento de todos los artistas que han contribuido a que las vidas sean más alegres en *We Love Radio*. En tanto que los de *Bed Stuy* se las arreglan de la mejor manera para combatir el calor.

2.3.3.2- CONTENIDO Y FORMA DE “LA LUCHA DEL AMOR CONTRA EL ODIO”

En esta secuencia se da especial relevancia a la moda, la música, el clima, los movimientos de cámara y los diálogos.

En los años 70 tuvo gran acogida el funk y su moda. Luego llegó la música disco y su moda y a mediados de los ochenta el rap ya era una música popular en los barrios afroamericanos con su propia moda. *Buggin Out* y *Radio Raheem* son parte de la moda: usan unas zapatillas *Nike* modelo *Air Jordan*. A pesar que profesan un mensaje radical antiblanco, pertenecen a la sociedad consumista impuesta por todos los blancos que están en el poder. Pero también usan sus *Nike* por lo que representan: un jugador negro brillando en la NBA, Michael Jordan.

Asimismo, *Radio Raheem* camina con su *ghetto blaster*, escucha rap, usa joyería, tiene un polo del barrio en el que vive, porque cada cosa que usa significa algo y lo constituye en alguien: joven, negro, americano, urbano, está a la moda, tiene un aire de chico malo y está orgulloso de sus orígenes y de su barrio.

Por otra parte, La batalla del Amor y el Odio de la que hace alusión *Radio Raheem* es un homenaje al *Predicador Harry Powell*, personaje interpretado por Robert Mitchum en la película *The Night of the Hunter* (*La Noche del cazador*, Charles Laughton, 1955) quien emplea el mismo discurso.

Cuando *Radio Raheem* recrea la lucha, hay un plano medio largo de él, hecho con cámara en mano, mientras se mueve con mucha violencia dentro de su encuadre. Cuando gana, la cámara hace un movimiento ligero que enfoca la mano victoriosa extendida y luego gira violentamente sobre su eje y enfoca también a *Mookie* en la acción.

En la *Sal Famous Pizzería* no hay música de radio o tocadiscos. *Sal* no quiere música, ni rap en su pizzería. La música que está a la moda, o los clásicos afroamericanos de blues y jazz no son su

música, para él es Frank Sinatra, Lucciano Pavarotti, que en la pizzería resultarían pasados de moda o aburridos.

En tanto que en la calle, en las casas, en la tienda de los coreanos se escucha a *We Love Radio*, tanto porque pasan música afroamericana y latina, de todos los tiempos, como porque quien lo conduce es un afroamericano, o porque los latinos, asiáticos y afroamericanos están considerados en similar posición dentro de la configuración social americana, mientras que los ítaloamericanos se consideran superiores.

Aunque, *Sal* no lo muestre directamente sería una falta de respeto a su propia cultura transmitir las preferencias musicales de sus clientes.

Cuando *Radio Raheem* entra con el rap de *Fight the Power* a todo volumen, inmediatamente *Sal* lo grita para que baje el volumen. El hecho de aturdir con la música ya es una provocación, por lo tanto se constituye en una ofensa.

Las pocas veces que se acompañan con música las escenas de *Sal* es cuando se reúne con sus hijos a hablar de su lucha como empresario en Bed Stuy, del orgullo de su pizzería y su familia o cuando *Mookie* conversó con *Pino* acerca del odio de este para con los negros. Más bien, *Mookie* es acompañado por música, en la mayoría de veces que reparte los pedidos. El tono da a entender que la pasa bien cada vez que sale de la pizzería.

Por su parte, *Mister Señor Love Daddy* aprovecha el momento en que todos intentan arreglárselas con el calor para anunciar a todos

aquellos cantantes afroamericanos que son de la preferencia del barrio (41). Su mensaje va precedido con la introducción de *Mookie* quien mientras se ducha, desea *mandar a volar* a su jefe. El tributo hablado del dj. es equiparable con *La Pared de la Fama*.

Al ritmo de la radio, *Mother Sister* se abanica, de fondo los puertorriqueños toman aire, *Da Mayor* se ha quedado dormido con una cerveza en la mano. El fondo rojo de la pared sobre la que están sentados *Sweet Dick Willie* y sus amigos, luce resplandeciente y la cámara ha tomado un efecto similar al de un espejismo, mientras que el sol en el parabrisas del carro de la policía produce un brillo fastidioso. Por último, *Amad* y sus amigos, se ven extenuados.

La potencia y la corpulencia de *Raheem* son tomadas en cuenta por el director de manera notoria. En la escena en la que llega a la pizzería hay un zoom para atrás, mientras se acerca, cuando ingresa, la cámara se detiene y lo termina enfocando en primer plano contrapicado. La profundidad de campo resalta a Pino con su actitud matonesca ante la provocación de *Radio Raheem*. En todo lo que se trate de conflictos, él intervendrá, pero amparado por la protección de su padre. Aparece de fondo porque se sabe impotente de atacar a *Raheem* de una forma más directa que con la mirada.

Los travellings que enfocan a *Mookie* en sus reparticiones, muestran lo bien que el personaje se lleva con el barrio, además estos movimientos enfocan a Bed Stuy en plena actividad, lleno de vida.

Por otro lado, en los diálogos cabe resaltar la provocación de *Radio Raheem* a *Sal* pronunciando mal la palabra “*mozarella*”. Las pizzas y sus componentes son elementos tan propios de los italianos que pronunciarlos mal constituyen una ofensa. Por ello *Sal* queda mirando a *Raheem* y le dice: “¡*Queso extra, dos dólares!*”

En la escena, de la conversación de *Mookie* con Jade, ésta le critica la irresponsabilidad a su hermano, sin embargo *Mookie* pareciera ver en *Sal*, al típico patrón blanco abusivo y anuncia una excusa de rebelde sin causa: “*Se terminaron los días de esclavitud. No soy Kunta Kinte*” El personaje mencionado es el protagonista de la emblemática serie de los setentas *Raíces*, de Alex Haley, sacado de Gambia para ser llevado como esclavo a Norteamérica, donde mostraba una profunda rebeldía.

En esta secuencia, sobre el final, Lee no pierde la oportunidad de hacer una crítica a las autoridades por la exclusión y el desempleo que sufren barrios como Bed Stuy. En tono de conversación privada un chico le dice a su pareja: “*Por eso pregunté, ¿qué querías hacer?*” A lo que la chica responde: “*No tenemos dinero para nada*”

2.3.4- KNOCKE NIGHT (“TRAMANDO UN BOICOT PARA SAL”)

“La noche está por llegar” es una aproximación al español de *Knocke night* y ello porque en esta secuencia conforme va avanzando la tarde, el ambiente en el barrio es cada vez más tenso: *Pino* y *Sal* discuten sobre su negocio en Bed Stuy y *Buggin Out* trama arruinarle las ventas de la pizzería.

2.3.4.1- SINOPSIS DE “TRAMANDO UN BOICOT PARA SAL”

Pino le sugiere a su papá mudarse del barrio que no los quiere, para poner el negocio en un barrio de italianos. *Sal* no acepta, *Pino* se enoja y descarga su furia con *Smiley* quien ha llegado a vender sus fotos. “Los tres adultos de la esquina” defienden al orate y *Sal* se ve obligado a tranquilizar a todos.

Por su parte, *Buggin Out* intenta convencer sin éxito a todos los del vecindario para que no coman pizzas donde *Sal*, también se lo dice a *Jade*. Ella va con *Mookie*, quien se ha tomado buen tiempo en la ducha. *Mookie* se molesta por la descabellada idea de su amigo y se marcha. *Jade* le aconseja a *Buggin Out* que emplee su tiempo en algo positivo para la comunidad.

2.3.4.2- CONTENIDO Y FORMA DE “TRAMANDO UN BOICOT PARA SAL”

Sal tiene visión empresarial. Su habilidad para los negocios ha ido más allá que sus vecinos de Bensonhurts, zona italiana donde abundan las pizzerías. Él detectó un *nicho de mercado* (42) y puso una pizzería donde no la había, en un barrio de negros. *Sal* está cómodo porque con el dinero que recibe por la buena clientela, le alcanza para vivir y mantener a su familia.

Pino no lo entiende así, y se queja de que sus amigos se burlan de él. Dado que es *un hijo de papá* con una personalidad débil, y dado el racismo imperante en barrios étnicos, donde la pureza de sus culturas está por encima de las demás, *Pino* siente vergüenza de trabajar en un barrio de negros.

Hay un concepto relativamente reciente relacionado con el racismo y es la deslegitimación de la que *Pino* hace uso. La deslegitimación es categorizar al grupo étnico diferente como inhumano. Eso significa relacionarlo con animales, monstruos o catalogarlo de raza inferior. *Pino* expresa: “*Parece que estuviera en “El Planeta de los Simios”, “Son animales” “Mis amigos dicen: Ve, ve a Bed Stuy a alimentar a los negros.”*”

Otro de los factores presentes es que además, del racismo biológico y antiguo, *Pino* también transmite el racismo cultural y moderno. Eso significa remarcar las diferencias culturales.: “*Nosotros deberíamos irnos a Bensonhurts y los negros deberían quedarse con su barrio*”

Pino, entre sus argumentos, refiere que hay gente que no los quiere en el barrio. Estos son algunos jóvenes, los de la moda hip hop, mientras que con los adultos y ancianos no hay ningún problema. Esto se da porque tanto los adultos como los ancianos han vivido épocas de aceptación social, son más comprensivos que los jóvenes de la moda *hip hop*, más rebeldes y contestatarios contra el sistema blanco.

La profesora de la Universidad del Sur de California, Victoria Johnson comenta que la música en esta parte “entra solemne, despacio, descendiendo en una línea de piano. La misma melodía es levantada, más adelante por un violín, luego un cello, un saxófono soprano y un grupo de violines. Continúa un toque de cuerdas y el acorde del piano asciende, la sección de jazz emerge. Un solo de saxófono soprano va creciendo en intensidad, acompañado por el piano hasta que llegan a una improvisación ferviente” (43)

Visualmente el inicio de la música marca un momento íntimo, una conversación familiar, sincera, de padre a hijo. La música empieza suave y la cámara va haciendo un zoom lento hasta acercarse a un plano conjunto desde que *Pino* le hace la petición de irse de ese barrio. En el encuadre no hay dos personajes, sino tres, ya que el vidrio y el espacio que hay entre *Sal* y *Pino*, permite ver al barrio siempre presente (y también los personajes del exterior pueden ver lo que sucede en la pizzería).

La música choca con las diferentes emociones de padre a hijo, por un momento, mientras el frenesí del jazz se incrementa, *Pino* con la mirada perdida en su brazo, va acumulando resentimiento por la decisión de su padre hasta que explota en furia con *Smiley* que es donde la música llega a su clímax.

“Los tres adultos de la esquina” defienden a *Smiley* de la violencia de *Pino*, quien ha descargado su ira contenida con el primero que se le ha cruzado. *Sal*, cuando siente que el problema puede llegar a las manos, sale y resuelve el problema, metiendo a su hijo al local y pidiendo las disculpas a *Sweet Dick Willie*.

Por otra parte, el montaje da a entender que *Mookie* se ha tomado un buen tiempo duchándose. Ahora luce el uniforme de la pizzería que tiene los colores de la bandera de Italia. Antes usaba una camiseta de los Brooklyn Dodgers, famoso equipo de béisbol fundado en Brooklyn que contaba con su propio estadio. Con el tiempo y por razones económicas, se mudaron a California y el estadio se demolió, construyéndose edificios en su reemplazo.

Entre sus figuras emblemáticas figura el afroamericano, Jackie Robinson, un baluarte en la historia del béisbol americano conocido como *El Diamante Negro*, también fue activista durante la época de la segregación. *Mookie* luce su camiseta. Nuevamente, Spike Lee muestra su identidad con el barrio que lo vio crecer.

Con el cambio de atuendo de *Mookie* se pueden distinguir dos comportamientos en el personaje: primero, su falta de respeto en ir como quiere al trabajo y segundo, significa que *Mookie* tiene una postura ambigua, está tanto de parte de los negros como de los blancos. Por ello, en cierta parte de la conversación entre *Buggin Out*,

Jade y Mookie, el activista le dice a su amigo: “¡Ey, *Mookie*, *permanece negro!*”

Por otro lado, *Buggin Out* decide llevar a cabo su ansiado boicot, pero necesita el apoyo del barrio, varios rechazan su disparatada idea. La cámara en mano y sus violentos movimientos corroboran su aire impulsivo y su propuesta improvisada. El ángulo subjetivo en picado significa la decepción por las respuestas que obtiene. En tanto, que los personajes miran a la cámara para expresar sus puntos de vista. *Buggin Out* con su activismo simboliza “a los hombres negros con conciencia social que en la América moderna y urbana son pocos, ya que la mayoría de jóvenes negros están más interesados en divertirse que en comprometerse” (44), como refiere Cynthia Scott en el portal Associated Content.

En la parte donde *Buggin Out* intenta convencer para el boicot a Amad y sus amigos, se dejan ver de fondo, tanto los murales de Bed Stuy y el de Mike Tyson. El primero es una alusión a la repatriación de los negros a África. El segundo es una especie de homenaje-invocación: Tyson nació en Brooklyn, y fue el campeón Mundial de Pesos Pesados de Box más joven de la historia. (45) El púgil había manifestado su apoyo público al alcalde de Nueva York, Edward Koch, con miras a su cuarta reelección. Sin embargo, Koch, como ya se dijo, no era tan bien acogido por la comunidad afroamericana y menos por Lee. El mural, indirectamente es una invocación para que cambie de parecer. Escenas más adelante, se comentará otra alusión al boxeador.

En la película, “la postura de los ángulos reflejan el poder y el control que existe en las confrontaciones raciales” (46), como añade Scott. Por ejemplo, en la escena donde *Buggin Out* vuelve a amenazar a *Sal*, se aprecia un encuadre con una angulación que permite una gran profundidad de campo, dando la sensación de un contrapicado tomado

desde el piso. En cierto momento, el activista queda en posición dominante, pero cuando *Pino* sale a echarlo, este último queda en esa posición.

En cuanto a *Jade*, esta se ve educada, centrada y bien vestida, con lo que se resalta la belleza de la mujer afroamericana. Asimismo, refleja inteligencia al aconsejar a *Buggin Out* que debe utilizar mejor sus energías proyectando mejoras en el barrio, no creando discrepancias.

2.3.5- THE BUFFER (“LOS REPROCHES”)

The buffer significa “el amortiguador” en español. En esta secuencia, hay varias discusiones en la que un personaje le reprocha algo a otro. Así, *Sal* reprende a *Mookie* por demorarse en entregar los pedidos, *Mookie* le reclama a *Jade* porque siente que *Sal* quiere acostarse con ella y *Radio Raheem* insulta a los coreanos por no saber pronunciar el inglés.

2.3.5.1- SINOPSIS DE “LOS REPROCHES”

Colocado detrás de *Mookie*, como si fuera la voz de su conciencia, *Sal* le reprocha su demora en el reparto de pedidos. *Jade* llega y *Sal* se desvive en atenciones para ella motivando la mirada encolerizada de *Mookie* y la atónita de *Pino*. *Mookie* no resistirá y celoso se lleva a *Jade* del local y le exige que no regrese. Luego, le reclamará a su jefe que deje en paz a su hermana. El dueño de la pizzería, de manera contundente, le da a entender que lo que piensa son tonterías y lo envía a repartir pizza.

Entretanto, *Radio Raheem* pide pilas de manera insolente en la bodega de *Sonny*. Luego, *Da Mayor* es atendido con desconfianza por *Kim* quien le dice que las flores que quiere comprar son caras. Las paga y se las regala a *Mother Sister*; más tarde salvará de morir atropellado a *Eddie Lovell*.

2.3.5.2- CONTENIDO Y FORMA DE “LOS REPROCHES”

Sal hace sentir especial a *Jade*, el tono de voz, la mirada y los primeros planos alternados de ambos crean la impresión de que en ese momento sólo existieran dos personas en el escenario, pero el travelling lateral y en distensión de los rostros atónitos y molestos de *Mookie* y *Pino* incrementan la tensión, lo que significa que cualquiera de los dos en cualquier momento va a desfogar su cólera. Y de hecho es *Mookie* quien saca a su hermana de la pizzería y le advierte que *Sal* no tiene buenas intenciones.

En el montaje, el director ha dispuesto para que esta escena abra y cierre la secuencia con el probable motivo de transmitir que *el trato especial* de *Sal* es prolongado y también para generar mayor curiosidad en el espectador: el momento que se vive es cálido, pero ¿cómo reaccionará *Pino*? ó ¿cómo reaccionará *Mookie*?

Cuando la película retorna al desenlace de esa escena, se aprecia a *Sal* en una posición bastante cómoda. Parece haberse olvidado de las preocupaciones del trabajo, disfruta de la conversación con *Jade*, a quien acompaña en la mesa. La iluminación da a entender que se vive un momento acogedor, mientras que la cámara hace un zoom casi imperceptible reflejando que la conversación ha pasado a ser más íntima.

El trato de *Sal* no es del todo claro. No transmite a ciencia cierta si tiene aprecio o si le gusta *Jade* que es tan diferente a su hermano. Aunque sobre el final del diálogo entre ellos, *Sal* emite un cumplido que ayuda a la reacción celosa de *Mookie*: “*No quiero sonar como un tonto, pero ¿puedo decirte algo?... Tienes los ojos más grandes que he visto...Me da vergüenza decir esto, me siento como un tonto.*”

A continuación, *Mookie* se lleva a su hermana. *Sal*, entendiendo la molestia de este, primero cambiará su aire coqueto e intentará evidenciar un trato amable: “*Jade, no te olvides de regresar pronto*”, para luego tener excusa de pedirle a *Mookie*, fuera de sí, que trate bien a su hermana.

Un travelling lateral va al ritmo del caminar rápido de *Mookie* quien advierte a su hermana para que no regrese donde *Sal*, puesto que éste sólo quiere acostarse con ella. *Jade* le da a entender que ella es una mujer adulta e independiente económicamente como para que *Mookie* le reclame.

La discusión se inicia con un plano conjunto de ambos, pero conforme van exponiendo sus razones, la cámara enfoca en plano medio a quien esté hablando en ese momento. La parte concluyente de la conversación, se dará en un plano conjunto que luego pasará a un plano general de *Mookie* yéndose solo. En la pared se observará la inscripción, “*Tawana dijo la verdad*”. Nuevamente, la opinión del director está presente ante las injusticias que rodean a su comunidad como en este caso con *Tawana Brawley*, situación explicada en el capítulo anterior.

El director fue catalogado de machista por algunas organizaciones femeninas quienes expresaban que en la película se

subvaloraba el papel de la mujer, puesto que presenta a *Tina* como una madre soltera dependiente de *Mookie*, *Ella* como la mujer que no tiene ni voz ni voto en el grupo de *Amad* y *Jade* avergonzada por los celos de su hermano.

Sin embargo, lo que Lee quiere expresar es el machismo existente en la sociedad afroamericana. Además, si Lee fuera machista no habría exigido que buena parte de sus ayudantes de producción fueran mujeres, tampoco hubiera considerado en puestos de mayor categoría a la directora de casting, Robi Reed- Humes o la diseñadora de vestuario, Ruth E. Carter.

Luego de la discusión, *Mookie* regresa a la pizzería para advertirle a *Sal* que no se meta con su hermana, sin embargo *Sal* resuelve el problema de manera clara y contundente. Primero hace sentir a *Mookie* como si fuera una persona insignificante y mal pensada: “Sabes, si fueras un poquito más alto, te pegaría por lo que estás pensando. De hecho debería pegarte por los principios únicamente”. En segundo lugar, *Sal* le recordará a *Mookie* que él es el jefe: “Aquí tienes un reparto.”

Contribuye a crear un ambiente tenso los paneos laterales violentos de ida y de vuelta con los que se enfocan en primer plano las respuestas de *Sal* y de *Mookie*.

Entre el desarrollo de esta escena, suceden actos como el encuentro entre *Radio Raheem* y *Sonny*. Al equipo de *Raheem* se le acabaron las pilas y la cámara asume el efecto del sonido parpadeante de *Fight the Power*. Con la mano que tiene la manopla de “ODIO”, intenta solucionar el problema, como anunciando que una escena de odio está por acontecer. Cuando ingresa a la tienda de *Sonny*, se

repiten los ángulos aberrantes y los contrapicados del corpulento, siempre en pie de lucha.

Radio Raheem pide 20 pilas Energizer D. *Sonny* entiende que son Energizer C. La intolerancia del afroamericano no se hace esperar. Con gran cantidad de groserías intenta corregir las deficiencias en la pronunciación de los coreanos. En esta escena, la palabra “*fuck*” - que depende del contexto puede significar en español una resonrada, “*joder*”, “*mierda*”, o “*maldición*”- es la que más se repite. En la película está presente en 240 oportunidades (47) lo que refleja el grado y la cantidad de confrontaciones.

Siguiendo la nomenclatura de Marcel Martin en su libro *El Lenguaje del Cine*, el diálogo que se mantiene en la película es del tipo cotidiano o realista, esto significa que: “(los diálogos) traducen un deseo de expresarse con la lengua de todos con total naturalidad, simplicidad y claridad.” (48)

Regresando a la acción, ésta no decae, puesto que cuando sale *Radio Raheem* de la tienda, ingresa *Da Mayor* dándole continuidad a la narrativa. Si hasta ahí, el público se identifica con los coreanos, en esta parte, se certifica que en la película nadie es totalmente bueno ni malo. La esposa de *Sonny* juzga el aspecto descuidado de *Da Mayor* y lo atiende con desconfianza, pensando que éste no le va a comprar las flores por las que ha preguntado:

Kim: “¿Puedo ayudarlo?”

Da Mayor: “Quiero flores”

Kim: “¿Todas?”

Da Mayor: “Sí”

Kim: “Son caras”

Da Mayor: “Ya sé, se las pagaré”.

Con un plano detalle de las rosas, se abre la acción en la que *Da Mayor* intenta ganarse la simpatía de *Mother Sister* obsequiándole las rosas. En los enfoques de ellos ya no se observan planos aberrantes complementarios, con lo que se da a significar que *Da Mayor* le resulta más simpático a la anciana.

El jazz que suena en segundo plano es el reflejo del momento agradable que en el fondo (porque aparentemente *Mother Sister* no lo demuestra) pasan los ancianos. En *Haz lo correcto* a esa generación se le asocia con el jazz. Por su parte, la iluminación natural de media tarde contribuye a darle un aire agradable a la escena.

Por otra parte, el paso de *Radio Raheem* aturdiendo con su sonido, sirve para centrar la acción en *ML*, *Coconut Sid* y *Sweet Dick Willie*. *ML* tiene un espíritu crítico con aires de filósofo, *Sweet Dick Willie* es bromista y presumido y *Coconut Sid* es el que se ríe de los comentarios jocosos y el que tranquiliza a sus compañeros cuando las conversaciones se ponen subidas de tono. En esta parte el director vuelve a hacer una crítica al machismo afroamericano. Así *ML* expresa: “*Los negros me matan...siempre hablando de sus atributos sexuales*”

En otro momento, frente a *We Love Radio 108 FM*, *Da Mayor* tendrá la oportunidad de reivindicarse con *Eddie Lovell*. Si antes, dio el mal ejemplo mandando al niño a comprar cerveza, en esta oportunidad lo salva de morir atropellado.

La escena se abre con la llegada del paraguero (49), un personaje de origen puertorriqueño y aspecto estafalario, de carácter alegre que vende raspadillas. Sus productos son caseros y el decorado de su carrito andante es artesanal.

Cuando pasa el carro de helados, mejor equipado y promocionado, todos los niños lo dejan. Esto puede expresar que las nuevas generaciones se identifican más con lo producido por la industria que con lo tradicional. Además, constituye el motivo por el que *Eddie* está a punto de ser atropellado. En una acción rápida, *Da Mayor* pasa rápidamente de ser el viejo mal visto e incomprendido a ser el héroe.

Con la intervención de *Lisa*, el director vuelve a hacer hincapié en la intolerancia de los jóvenes en aceptar los consejos de los ancianos, por ello la mamá de *Eddie* le dice a *Da Mayor*: “*Aprecio que haya salvado a mi Eddie, pero no permitiré que nadie cuestione como lo crío, ni su padre*” Con un ejemplo de tolerancia y educación, el anciano responde de manera cortés: “*Tiene razón*”

Anocheciendo, *Mookie* sale a repartir el pedido que le ha enviado *Sal* y pisa por segunda vez el dibujo que hizo la niña en la mañana como anunciando que se acerca el momento importante de la película.

2.4- NOCHE

2.4.1- IRIS´ANGER (“MOMENTOS ROMÁNTICOS”)

Al no tener una idea clara de lo que *Iris´Anger* pretende significar en español, se optó por titular a esta secuencia como “Momentos románticos” y ello porque en esta parte hay una situación amistosa entre *Da Mayor* y *Mother Sister* y otra erótica entre *Mookie* y *Tina*.

2.4.1.1- SINOPSIS DE “MOMENTOS ROMÁNTICOS”

La llegada de la noche, empieza con momentos calmados, alegres y románticos. Primero, *Mother Sister* felicita a *Da Mayor* por salvar a *Eddie Lovell*. Una luz de un poste se enciende detrás de mayor como símbolo de que la vida se le ilumina.

Por otra parte, *Tina* hace un pedido con la intención de ver a *Mookie*. Éste tiene ganas de hacer el amor, pero *Tina* no desea. Aún así, él la hace vivir un momento sensual y erótico. La mamá de *Tina*, al ver a *Mookie* en su casa, le reprocha su irresponsabilidad para con *Héctor*.

2.4.1.2- CONTENIDO Y FORMA DE “MOMENTOS ROMÁNTICOS”

La relación entre *Da Mayor* y *Mother Sister* mejora conforme avanza el día. La anciana lo felicita por su buen acto. La cámara ya no enfoca a *Mother Sister* en ángulo contrapicado como era en un inicio, sino en picado, mientras que *Da Mayor* emocionado aparece en contrapicado.

Tras la felicitación de la anciana, un poste de luz se enciende detrás de *Da Mayor* como dando a entender que algo mágico está sucediendo en su vida. Avala a este efecto la música que es parecida a la de las comedias románticas antiguas.

Es la primera vez en la película que el anciano se ve bien tratado y es especialmente significativo por tratarse aquí de *Mother*

Sister, una mujer que tiene casi su misma edad y con la que no había tenido nunca una buena relación.

La interacción de estos personajes muestra que hay una gran química entre ellos, pareciera que sus intervenciones en el filme fueran de un sketch cómico ya que son tan graciosas como naturales, sin perder la sutileza. Ambos personajes antes de participar en el filme ya tenían experiencia actuando juntos en roles similares.

En el otro momento romántico, a *Mookie* le sorprende que de la casa de *Tina* pidan pizza, por ello le pregunta a *Sal* si es la dirección correcta la que ha copiado. En esa escena se puede interpretar que *Mookie* quiere fastidiar a su jefe, pero en esta parte el espectador entiende que al afroamericano le causa extrañeza que la madre de su hijo haya realizado un pedido.

Mookie no quiere a *Tina*. Lo de su hijo fue un acto fortuito, quizá no deseado. En una parte del diálogo, *Tina* le dice irónicamente al afroamericano que la única vez que confió en él, salió embarazada. *Mookie* no es detallista, se olvida del helado que ella le pidió y lo único que quiere es acostarse con *Tina*. Es por ello que cuando entiende que la puertorriqueña no quiere tener sexo con él, debido al calor, *Mookie* inventa un juego erótico con cubos de hielo.

Hay varias tomas de planos detalles de labios, codos, muslos y senos en las que el hielo corre, mientras *Mookie* dice: “*Gracias a Dios por los labios*” y dice lo mismo mencionando cada parte que recorren los cubos de hielo. La iluminación da a entender que es un momento especial y fresco, el espacio genera la idea de ser un refugio ante la rutina, ya que la luz entra cálida por las persianas, mientras la mayor parte de la habitación permanece oscura.

La presencia de *Mister Señor Love Daddy* en los momentos importantes es de mucha ayuda, así envía un mensaje musical para todos los amantes, redondeando el aura romántica de la escena.

Para filmar esta escena, a Lee le costó mucho convencer a Rosie Pérez de hacer el desnudo que no estaba en un inicio en el guión. En plena filmación, la actriz de 20 años irrumpió en llanto y pidió que por favor dejaran de filmar. En el cuarto solo se encontraban, Spike Lee, Ernest Dickerson (50) y una mujer más. Pérez trató de entender su crisis de nervios explicándola de esta manera: “Aunque mi edad era la de una mujer adulta, mis experiencias en la vida, mi personalidad y mi sensibilidad emocional no lo eran aún” (51) Es por ello que en la parte del desnudo, no aparece su rostro, sólo los planos detalles de su cuerpo.

Por último, cuando *Mookie* se despide, hay una toma de un primer plano a contraluz de ellos besándose. Es como la unión de las dos razas. A *Mookie* se le ve negro que representa al afroamericano y a *Tina* marrón que representa al latino.

2.4.2- 187 ON THE STRENGTH (“LA INTENSIDAD EN LA PIZZERÍA”)

187 on the strength significa “187 en la intensidad”. El número hace alusión a la dirección de la pizzería. En el local de *Sal, Pino* discute violentamente con *Vito*, mientras que en la calle, la propuesta del boicot de *Buggin Out* va fortaleciéndose al encontrar más seguidores.

2.4.2.1- SINOPSIS DE “LA INTENSIDAD EN LA PIZZERÍA”

Sal está alegre porque las ventas del día han sido buenas, su local luce lleno. Parece estar orgulloso de tener el negocio ideal, incluso los policías le gastan bromas por la confianza que le tiene al barrio.

Mookie llega a la pizzería, esperando ser reprendido, pero se da con la sorpresa que la excusa que había preparado por su demora, lo termina acusando. Aún así *Sal* está de buen ánimo.

En la trastienda, *Pino* agradece a su hermano porque siente que éste tiene mejor comunicación con *Mookie* que con él. *Pino* argumenta que no se debe confiar en los negros pues la historia dice que son traicioneros. *Vito* explica que *Mookie* lo entiende, mejor que él.

En una pared llena de graffitis conversan *Buggin Out* y *Radio Raheem*. Ellos coinciden en que *Sal* hace dinero con los negros y no respeta al barrio porque no pone fotografías de negros en su negocio. El boicot está por comenzar y *Smiley* también se une.

2.4.2.2- CONTENIDO Y FORMA DE “LA INTENSIDAD EN LA PIZZERÍA”

Sal durante la película ha manifestado su amor por el barrio. Gracias a él puede vivir cómodamente con su familia. Por el contrario, los policías sienten que el barrio sólo les trae problemas. *Sal* intuye que los oficiales le hacen comentarios irónicos por la confianza que éste le tiene a Bed Stuy, así que él también bromea con ellos, porque

sabe que no puede sostener una conversación seria. De esta manera, *Sal* dice que va a construir rascacielos en el barrio, a lo que los oficiales responden que se quieren mudar allí, conforme los vaya terminando.

El oficial *Ponte* antes de retirarse pide dos sorbetes para sus bebidas y en lugar de llamarlo *Sal* le dice “*Sr. Trump*”. Esto en alusión a Donald Trump, que en los años ochenta se hizo multimillonario comprando, vendiendo y reconstruyendo parte de Manhattan, Nueva York. El oficial *Long* se despide con el nombre original de *Sal*: “¡*Cuídate, Salvatore!*” como haciéndole recordar sus raíces italianas. Lo más razonable es que el ítaloamericano haya abreviado su nombre para tener aceptación comercial en el barrio o también por familiaridad, después de todo, nunca oculta que es italiano.

Ha sido un buen día en la *Sal Famous Pizzeria*, el dueño quiere celebrar y pide a *Pino* traer bebidas, éste aprovecha el momento para darle un merecido al amable *Vito*. Conforme se cierra la puerta de la trastienda, *Pino* intenta derribar a su hermano. La luz de una lámpara se mueve constantemente como dando a entender el momento compulsivo de la escena.

Por su parte, los primeros planos muestran el esfuerzo de *Vito* por zafarse y el de *Pino* por hacerle entender a la fuerza que entre italianos y negros no debe haber amistad. La escena está hecha con cámara en mano y en casi su totalidad hay un encuadre cerrado, el lugar es claustrofóbico y la respiración de ambos es intensa. Por parte de los protagonistas hay mucho movimiento y mucha fricción.

Pino dice que los negros son traicioneros, se jacta de haber encontrado lecturas donde se dice eso, la historia lo confirma. Esto se

explica en que el racismo en Norteamérica ha estado tan arraigado en la sociedad que los medios de comunicación y entretenimiento y las expresiones artísticas no estuvieron exentos de ello.

A principios del siglo pasado, “la supremacía blanca, como teoría racista inspiró obras como las llamadas novelas de Ku Kux Klan en las que se trataba con perversidad y odio a los negros” (52), explica Martínez Montiel en su libro *Los Negros en América*. Asimismo varias escenas de películas del Hollywood antiguo, estereotipan negativamente al negro (53) Sin embargo, *Vito* resuelve que la amistad va más allá del color de piel y expresa: “¡*Mookie me escucha, tú no!*”

En la otra escena destaca el escenario en el que están *Radio Raheem* y *Buggin Out*, ambos están reclinados en una pared de una calle oscura, llena de graffitis con postura de pandilleros tramando algo ilícito. El *ghetto blaster* suena de manera desaforada y ocupa una posición primordial en el encuadre.

El enfoque de la cámara pasa violentamente de un plano conjunto a un plano detalle del equipo como exhibiéndolo orgullosamente y anunciando que esa es la mejor arma que tienen para atacar a *Sal*.

En ese momento, no se escucha la letra de *Fight the Power*, solo el sonido frenético del ritmo mezclado con jazz. Esto se explica que en esa escena no hay quien reciba la crítica de la letra porque ambos proclaman un mensaje negro radical, por ello importa más lo que se trama: el boicot a *Sal*.

El mensaje de *Radio Raheem* es tedioso, aunque ya se volvió familiar en los oídos del espectador (en todo el filme, el leit motiv aparece en 10 oportunidades). Es por ello que *Buggin Out* le pregunta si no le gusta otro grupo, pero *Raheem* es fanático de esa canción. *Buggin Out* integra en el grupo a *Smiley* quien dice escuchar a Malcolm X, líder partidario de la violencia si es que fin lo justifica.

Otro aspecto a destacar es que *Buggin Out* critica detalles sin importancia de *La Pared de la Fama* en su intento de convencer a *Radio Raheem* y a *Smiley* de liderar el boicot contra Sal: “Solo tiene fotos de italianos en la pared. Sylvester Stallone, cretinos con cara de buenos!”

Un ángulo picado con un zoom de acercamiento muestra a los tres personajes en posición amenazante contra quien intente bajar el sonido de su mensaje radical.

Por último, Lee arremete con su mensaje político puesto que entre los graffitis en la pared se repite la frase: “¡Koch basura!”, en alusión al alcalde neoyorquino. Asimismo, aparece casi imperceptible un póster de Mike Tyson como expresando que si sigue apoyando a Koch públicamente terminaría con expresiones similares a las que se le hacen al alcalde, en las paredes de su Brooklyn natal.

2.4.3- IN A JAM (“EN UN APRIETO”)

El título en español de esta secuencia es fiel traducción del término en inglés.

2.4.3.1- SINOPSIS DE “EN UN APRIETO”

Sal tiene un momento familiar con sus hijos y *Mookie*. Las ventas han rebasado sus expectativas, por lo que considera que son el equipo de trabajo ideal. En algún futuro, el local se llamara *La Famosa Pizzería de Sal e Hijos*. Por su parte, *Amad* y sus amigos llegan a pedir un pedazo de pizza, pero el negocio ya está cerrado. Sin embargo, *Sal* los deja pasar, lo que causa la molestia de sus hijos y de *Mookie*.

Los comensales recién se están acomodando cuando aparecen los tres impulsores del boicot. *Fight the Power* suena a todo volumen, igual que los gritos de todos insultándose y pidiendo calma a la vez. Exacerbado *Sal* acaba destrozando el equipo de *Radio Raheem*. Por un momento, hay un silencio tenso que *Radio Raheem* romperá, dándole una golpiza a *Sal*, mientras los demás se pelean entre todos.

Una vez, fuera de la pizzería, todo el barrio se suma al incidente. La policía interviene haciendo uso de la fuerza que trae como consecuencia trágica la muerte de *Radio Raheem*. Los policías desconcertados se llevan al muerto y a *Buggin Out*, ante el clamor del barrio.

2.4.3.2- CONTENIDO Y FORMA DE “EN UN APRIETO”

La jornada ha llegado a su fin en la *Sal Famous Pizzería*, tanto *Pino*, *Vito* como *Mookie* lucen extenuados y con ganas de irse, un travelling lateral en plano medio recoge las expresiones de sus rostros. De fondo, se observa en todo su esplendor *La Pared de la Fama* que es el motivo tangible del conflicto que está por desatarse.

Sal ha ganado mucho dinero por lo que emocionado considera cambiar el nombre de la pizzería. El esfuerzo es de todos, no solo de él, todos son familia, incluso *Mookie*, a quien *Sal* dice considerarlo como un hijo. Mientras pronuncia este discurso otro travelling lateral en distensión enfoca los rostros atónitos de *Vito*, *Pino* y *Mookie*.

Pino detesta el lugar, el hecho que nombren al local “*La Famosa Pizzería de Sal y Familia*” ya lo están involucrando de un sitio que él busca desvincularse. Con respecto a *Mookie*, este es consciente de sus fricciones con *Pino* y por sus aspiraciones a crecer económicamente, tampoco se siente involucrado con el mensaje de *Sal*.

Por si fuera poco, *Amad* y sus amigos insisten en que se les abra el local porque tienen hambre. *Sal*, compasivo y orgulloso de su negocio, acepta que se les atienda porque ellos “*Adoran mi pizza*”

La entrada de estos personajes, es un puente al ingreso *por asalto* de *Radio Raheem*, *Buggin Out* y *Smiley*. La música suena sorpresivamente con la palabra “*Lucha*” de la lírica y luego se enfoca a los tres con un zoom de acercamiento, en ángulo contrapicado aberrante. Esta forma de ingresar es habitual en *Radio Raheem*, la palabra “*Lucha*” casi siempre es escuchada en todas sus intervenciones, pero esta vez llegó la hora de hacerla cumplir, ya que están unidos todos los que no quieren a los italoamericanos.

Es una puesta en escena con mucho movimiento, hay primeros planos y planos medios de los personajes insultándose y a la vez pidiendo calma. *Sal* pierde completamente la tranquilidad cuando *Buggin Out* anuncia que le va a cerrar el local por no poner las fotos de negros en la pared. Lo han herido en su orgullo, de la misma

manera con un bate de béisbol, hiere en su orgullo a *Radio Raheem* destrozándole su equipo.

Luego, hay un momento donde el mismo silencio hace crecer la tensión. El director aprovecha para incluir planos medios de todos los presentes que no saben qué decir ni tampoco qué va a pasar. Esta alternancia termina con el rostro desencajado y colérico de *Raheem* quien al final decide tomar justicia con sus propias manos.

Sal es torpe haciendo comentarios porque dice: “*Acabo de reventar tu jodida radio*”, justo cuando *Raheem* anonadado se acerca para ver su equipo destrozado. A partir de ahí, en esta secuencia, todo es violencia física (54)

Los planos son varios y enfocan el conflicto que se ha desviado al clásico enfrentamiento entre negros y blancos. Los tres italianos se tienen que defender contra la fuerza desmedida afroamericana. *Mookie* al tener simpatía por ambos grupos, se mantiene en una posición neutral, casi no aparece en la acción. Hay planos a ras del piso, hay desde lo alto, picados y contrapicados, lo que le da un contexto caótico al escenario. Es asfixiante, y el director también lo transmite simbólicamente cuando *Radio Raheem* está estrangulando a *Sal*.

Amad, *Punchy*, *Strike* y *Ella* son un grupo comodín. Primero están a favor de *Sal* porque los deja ingresar a la pizzería, insultan a *Mookie* y a Pino porque estos ya se querían ir. Luego, defienden a *Sal* y a sus hijos cuando *Radio Raheem* ingresa haciendo bulla, pero cuando *Sal* reacciona con insultos racistas, ya que él también es insultado de la misma manera, *Amad* y sus amigos se ponen de parte de *Radio Raheem*.

Cuando la pelea se traslada al barrio, algunos personajes intervienen buscando una solución, pero son eclipsados la mayoría del vecindario, que estimula la pelea. Todos hablan al mismo tiempo y no se dejan escuchar. Tampoco hay un líder que imponga su voz para concluir el conflicto. Está claro que “la violencia no es la respuesta adecuada a las agresiones pero, para evitarla, es necesario la unión de todas las razas, etnias y grupos sociales y, precisamente, la explosión de violencia racial es el único momento de la película en el que se unen todos los personajes de la historia” (55), analiza el portal Edualter.

Mientras *Radio Raheem* estrangula a *Sal*, se escucha el anuncio amenazante de la sirena de policía. Por una parte, Lee entiende la labor policial que tiene que imponer la fuerza cuando las situaciones se van de las manos, pero por otra condena su brutalidad. Hay un momento donde todos se dan cuenta de que *Radio Raheem* se está muriendo. Incluso un plano de sus pies enfoca su desesperación, pero la policía es incapaz de poner punto final a esa agresión.

Una vez en el suelo, lo siguen pateando hasta que se convencen de que está muerto e intentan solucionar todo llevándose. Lee deja en claro una vez más que hay policías racistas y emite su opinión en la voz de *Buggin Out*: “¿Me arrestan? No arrestan ni a Pino, ni a Vito, ni a Sal.” Los agentes conforme llegaron a la pelea detuvieron a *Buggin Out* y a *Radio Raheem*, sin averiguar quiénes habían sido los causantes.

El último encuadre de la secuencia muestra al carro de la policía marchándose con *Radio Raheem* muerto, el barrio desolado y a *Smiley* desconsolado.

2.4.4- *GROWN UP STUFF* (“LA PIZZERÍA ARDE”)

El término *Grown Up Stuff* significa “la cosa crecida” y hace alusión a que la pizzería es incendiada, por ello se ha creído conveniente titular esta secuencia como “La pizzería arde”

2.4.4.1- SINOPSIS DE “LA PIZZERÍA ARDE”

El barrio está dolido y molesto por la muerte de *Radio Raheem*. Varios se quejan por las injusticias que sufren los negros, mientras un tumulto de gente rodea la pizzería y acusan a Sal por lo sucedido. *Da Mayor* pide calma, pero su petición es opacada por las expresiones amenazantes. Inesperadamente, *Mookie* aparece con un tacho de basura y lo tira contra la ventana del local gritando: “¡Odio!”

Los ítaloamericanos son retirados por *Da Mayor* y la turba enardecida ingresa a la pizzería y saquea todo lo que encuentra a su paso. *Smiley* prende un fósforo y provoca un incendio. Los bomberos y la policía llegan. Ambos tienen que combatir a la gente que enardecida se les enfrenta.

2.4.4.2- CONTENIDO Y FORMA DE “LA PIZZERÍA ARDE”

Todo Bed Stuy se queja ante la muerte de *Radio Raheem*. Todos los personajes que enfoca la cámara tienen algo que decir ante las injusticias que han vivido los negros. *Steve* pronuncia: “¡Es asesinato. Lo hicieron otra vez como con Michael Stewart!” *Amad* añade: “¡Asesinato! ¡Eleanor Bumpers!” y *Punchy* confirma: “¡No estamos seguros ni en nuestro propio barrio!”

Un largo primer plano muestra a *Mookie* mirando a *Sal*, otro enfoca el rostro de *Sal* abatido observando al barrio que a continuación aparecerá como en posición de ataque. *Mookie* intuye que la venganza llegará pronto en su barrio y será contra los ítaloamericanos, uno de los vecinos anuncia que *Pino* llamó a la policía, aunque eso nunca se vio en la película. La gente comienza a culpar a *Sal* de lo ocurrido. El intento conciliador de *Da Mayor* es doblegado por la intolerancia de la turba. *Mookie* desaparece de la escena, pero su caminar refleja que tiene pensado hacer algo al respecto.

El amor y el odio simbolizados en los anillos de *Radio Raheem* se “definen como una representación de la historia de la humanidad que han de acabar convergiendo necesariamente en un punto medio”. (56), añade Eudalter. Si en un inicio muchos detestaban a *Radio Raheem* por su bulla, ahora lo extrañan y simplifican sus actitudes radicales: “*Murió porque tenía una radio...todo lo que quería era fotos en la pared y murió.*” Por el contrario, *Sal*, el favorito de muchos, ahora es odiado y esto se muestra en el montaje: los planos que enfocan los rostros de *Sal* e hijos están en distensión y se contraponen a los de la turba.

Mookie cuya relación con *Sal* no era aparentemente la mejor con *Sal*, ni tampoco la peor, termina demostrando como mejor puede, su afecto por éste. En una situación confusa, provoca el saqueo de la pizzería. Si no lo hacía, los habitantes de Bedford Stuyvesant hubieran atacado a los ítaloamericanos. *Mookie*, bien o mal, hizo lo que le parecía correcto.

Hay dos tipos de defensa a favor de los italianos, la de *Da Mayor* y la de *Mookie*. El anciano trata de calmar al grupo enardecido diciéndoles que si no lo hacen, todos van a lamentar lo que pueda suceder. Además, expresa que los ítaloamericanos no tienen la culpa

de que la policía haya matado a *Radio Raheem*, pero la palabra del autoproclamado “alcalde” no tiene valor, aunque sus consejos sean los correctos. En tanto que *Mookie* es cobarde para calmar a sus amigos, ya que algunos lo consideran que está de parte de los blancos, entonces elije una reacción ambigua: tirando el bote de basura consigue que no ataquen a Sal ni a sus hijos y a la vez reacciona contra la muerte de *Radio Raheem*.

Chema Castiello de *Página Nueva* explica que cuando “*Mookie* lanza el cubo de basura contra las lunas del establecimiento, afirma simbólicamente la legitimidad de la violencia contra la propiedad.” (57) Es la respuesta de la población negra ante las injusticias sociales.

En ese sentido, para Spike Lee eso es reaccionar contra las injusticias sociales, no es violencia: “Nosotros la llamamos inteligencia” (58), expresa el director repitiendo las palabras de Malcolm X. Es una forma de protestar haciendo que inocentes paguen las consecuencias.

Con respecto a este tema el profesor de la Universidad de Chicago, W.J.T. Mitchell (59) favorece la decisión de Lee “Uno podría decir que *Mookie* hizo lo correcto salvando vidas por el sacrificio de la propiedad privada. Spike Lee hizo lo correcto en romper la ilusión realista cinematográfica e intervenir como director de su propio trabajo de arte público, tomando responsabilidad personal por la decisión de describir y representar un acto público de violencia contra la propiedad privada.” (60)

A esas alturas, la trama del filme ya es compleja haciendo pensar al espectador sobre “¿dónde está la violencia? ¿Quién la ejerce (personas, saberes, instituciones)? ¿Cómo se legitima? En definitiva,

¿qué es hacer lo correcto para unos y para otros? Se suele encontrar en la historia con inadaptados que hacen lo correcto y con inadaptados que no hacen lo correcto” (61), como explica Paula Marini.

Por ello, Ernesto Zelaya de la revista Godard añade que “debido a la intolerancia y el resentimiento, todos en Bed Stuy tienen la culpa de lo sucedido, y se enfrentan a una dura realidad que preferían pasar por alto.” (62) Por su parte, Lee expresa que “la única gente que pierde es la del barrio...eso siempre pasa...pero la gente de ese barrio no siente eso porque no tiene nada que perder” (63) , más bien, “sin la pizzería se sienten mejor que antes, sintieron que dijeron lo que tenían que decir. Se sintieron poderosos” (64), concluye el cineasta.

En el momento que se rompen las ventanas, previo travelling de *Mookie* llevando el tacho de basura que despierta la admiración de la gente, empieza el saqueo. Todos se desesperan por entrar, por robar por destruir lo que encuentran a su paso. Los cuerpos sudorosos de los asaltantes se encuentran en constante fricción, la luz del local que se apaga, el ambiente alumbrado sólo por la luz de la calle, el polvo en el aire, los cuerpos en la oscuridad exaltados, los gritos y los constantes planos de adentro y afuera del local enarbolan el ambiente caótico.

Durante el incendio, se obtienen varios planos detalles de los cuadros de *La Pared de la Fama* quemándose mientras el fuego avanza implacable, anunciando que pronto quedarán sólo unos vestigios de lo que otrora fue el orgullo de *Sal*.

La acción se traslada afuera de la pizzería. Se quiere erradicar todos los negocios que no son de negros. *ML* intentará volcar la cólera del barrio contra los coreanos a los que tanto detesta. Ridículamente, el oriental intentará defenderse con todo lo que puede, que es una

escoba y con su inglés poco avanzado tan sólo alcanzará a decir que él es negro igual que sus vecinos.

Luego, *Sonny*, entre sus últimas expresiones dirá: “¡*Yo no soy blanco!*”, como dando a entender que la lucha es contra el poder, contra los blancos. *ML*, a punto de perder la paciencia, es controlado por sus amigos y el barrio decide perdonar a *Sonny*.

En esa parte hay un contrapunte de emociones interesante, primero *ML* es abrazado y felicitado por no enfrentarse al coreano; los puertorriqueños y *Punchy* chocan las manos felicitándose por haber participado en el saqueo, mientras de fondo aparece la pizzería ardiendo. A continuación un travelling muestra la impotencia en los rostros de los ítaloamericanos, que no comprenden tanta maldad. El espectador se termina compadeciendo de ellos, incluso de *Pino*, lo que demuestra una vez más, el principio del director de no reducir personajes de una manera simplista. La sirena de policía suena como intentando decir que llegan a recuperar lo que ya está perdido.

Por otra parte, la aversión a la policía en algunos contextos sociales menos favorecidos es notoria, en este caso conforme aparecen los policías se escucha el grito de “¡*Howard Beach!*” en alusión al asesinato de Michael Griffith en una calle de Queens, Nueva York. La muerte de *Radio Raheem* tiene mucho parecido con la de Griffith.

Los bomberos también llegan. El agua corre violenta y en todas direcciones con chorros grandes. Los jóvenes de Bed Stuy pretenden que el fuego consuma por completo la pizzería, pero son refrenados con agua. Los disparos de las mangueras van directo a sus rostros. Hasta *Mister Señor Love Daddy* es exasperado con el agua que llega a la cabina de radio.

En la película, los bomberos tienen rasgos caucásicos y también revelan racismo: “¡Empapen a los negros, córranlos! ¡Quítame las manos negras de encima!”

La gente negra corre en todas las direcciones, mientras la policía intenta refrenar los desmanes, ejerciendo una violencia exagerada. Se escuchan expresiones amenazantes de estos: “¿quieres que te rompa el brazo?”

Los reclamos de los negros no se hacen esperar: “¿Qué crees que esto es Birmingham? ¿Maldita Alabama? ¿Dónde está “Bull” Connor?” Esto alude a una de las imágenes más perdurables del Movimiento por los Derechos Civiles de Birmingham, Alabama. William A. Nunnolley en su artículo *T. Eugene “Bull” Connor* narra que “en 1963, bomberos y policías usaron mangueras de agua y perros policías contra manifestantes afroamericanos. El líder de los Derechos Civiles Martin Luther King catalogó a Birmingham como la ciudad más segregacionista de América” (65)

El Comisionado de la Seguridad de Birmingham, Theophilus Eugene Connor, conocido como *El Toro (Bull)* en inglés quien era partidario de la segregación negra, autorizó este ataque. Por su largo historial de hechos racistas, el nombre de *Bull Connor* es símbolo del racismo sureño. Las violentas imágenes captadas por las cámaras de televisión dieron la vuelta a todo Estados Unidos dramatizando el asunto de la segregación. La administración del Presidente Jhon F. Kennedy decidió intervenir y promulgó en 1964, antes de lo esperado, El Acta de los Derechos Civiles.

Un solo de jazz suena profundo, frenético y doloroso, un grito en off largo, lleno de rabia rodean a *Mookie* sentado al costado de *Jade*, la cámara en mano se mueve inconstantemente y se acerca hasta dejarlo en primer plano. La mirada pesada de *Mookie*, refleja la

desesperanza y frustración del momento. La protesta contra la muerte de *Radio Raheem* solo ha conseguido que la policía y los bomberos los ataquen con una violencia desbordada que está fuera de su entendimiento, pero que él exasperó.

Por su parte, *Da Mayor* luce tambaleante, desconcertado, va por el auxilio de la desconsolada *Mother Sister*, quien llora ver a su barrio en desgracia. La cámara hace un efecto de acercamiento, para luego alejarse, mostrando así desconcierto del anciano.

Dentro de la pizzería, entre el humo y el fuego, suena *Fight the Power*. La lucha contra el poder ha triunfado y *Smiley* está dispuesto a coronar la noche con el deseo de sus amigos activistas: poner las fotos de Malcolm X y Martin Luther King en lo que fue *La Pared de la Fama*.

Algunos, críticos americanos expresaron que Lee incitaba la violencia de los afroamericanos por secuencias como esta. Lee se defendió diciendo: “Yo no estoy favoreciendo nada. Entiendo que los negros no necesitamos de una película para dar pie a la violencia.” (66)

También a favor de Lee, el crítico Roger Ebert del diario *Suntimes* expresó: “algunos artículos sobre esta película cuestionan la película por la violencia racial. Esos artículos dicen más acerca de sus autores que de la película. Creo que ninguna persona, blanca o negra hayan dejado de caerles simpáticos los personajes de la película. Lee no pregunta si debemos tolerar o entender todo lo que hacen, él quiere que nos identifiquemos con sus miedos y frustraciones.” (67)

2.5- LA NUEVA MAÑANA

2.5.1- *DONE WITH IT* (“LA CALMA REGRESA”)

La traducción al español de *Done with it* significa “realizado” y esto en alusión a que ya es un nuevo día y que la pizzería ya se quemó.

2.5.1.1- SINOPSIS DE “LA CALMA REGRESA”

Bedford Stuyvesant amanece con el mensaje de *Mister Señor Love Daddy* que aún no puede creer lo que vio, sin embargo incita a conservar la calma.

Mookie ha dormido con *Tina* y *Héctor*, pero se marcha porque debe ir a cobrar lo que *Sal* le debe por su trabajo. *Tina* se molesta exigiendo más tiempo para ella y para *Héctor*, pero *Mookie* le promete regresar.

2.5.1.2- CONTENIDO Y FORMA DE “LA CALMA REGRESA”

Entre la anterior secuencia y esta aparece el primer difuminado en negro de la película, claro está sin contar los del prólogo y el epílogo. Ello nos da a entender que después de la tormenta viene la calma. Una calma que empieza con un travelling lateral de los vestigios de la revuelta: la calle completamente sucia. El travelling se eleva y llega hasta la cabina de *Mister Señor Love Daddy*.

Éste con un tono más pausado, más filosófico comenta que no puede creer lo que vio, y le pregunta a los oyentes de *We Love Radio*, que a su vez son los espectadores del filme, si es que podrán vivir unidos.

El llamado de “¡despierta!” de *Mister Señor Love Daddy* va acompañado de un zoom de acercamiento violento, directo a *Mookie*. Echado en la cama, *Mookie* recuerda que tiene que ir a cobrar a *Sal* por lo que ha trabajado.

Michael T. Kaufman del New York Times comenta que *Mookie* “trata de conciliar como mejor puede sus múltiples responsabilidades como padre, hermano, empleado, amigo y hombre negro” (68) y va al encuentro de *Sal*, previa discusión con la acalorada *Tina* quien le reclama más tiempo para ella y su hijo.

La acción pasa a *Mother Sister* y *Da Mayor* quienes aparecen en la casa de la anciana, en unas tonalidades marrones tierra, cálidas. Ellos transmiten el activismo del director: “¡Aún seguimos en pie!” como expresando que cada vez que hayan injusticias contra los negros, el orgullo de su raza no lo tolerará. En ese sentido, sí se le puede considerar incitador de la violencia a Lee, aunque el filme transmita una sensación de ambigüedad. Los ancianos avanzan, mientras la cámara, con una buena profundidad de campo, retrocede hasta salir de la casa y enfocar a *Mookie* quien se dirige violentamente donde *Sal*.

El ítaloamericano luce abatido, cabeza abajo, usando la ropa del día anterior, por su parte, *Mookie* tiene una postura de ofensiva. Este tiene puesto el uniforme oficial de la pizzería. Él sólo concibe, no explica que tiró el tacho de la basura para salvarlos, por ello, *Sal* no lo entiende así: “¡Viste cómo quemaban todo y fuiste incapaz de hacer

algo!” Cuando *Sal* reacciona, se pone de pie y la cámara le enfoca en primer plano las expresiones de rencor guardado.

Mookie argumenta que fue por *Radio Raheem* que lo hizo, además el seguro cubrirá los daños del local, pero para *Sal* su pizzería destruida es más que dinero, es su orgullo, su progreso como hombre de bien. Por su parte, *Mookie* solo quiere su dinero e irse.

Sal le da una lección a *Mookie* de que el dinero no es todo: le tira en el pecho cada uno de los billetes de su pago. Con ello, Lee critica la obsesión por el dinero que tiene parte de la juventud afroamericana. Sin embargo, el director baja la tensión del momento con humor: *Sal* le paga demás a *Mookie*. Éste le devuelve de la misma manera los billetes que le fueron entregados de más.

A partir de ahí se desata un duelo de hombría y de orgullo. Ambos aparecen en postura dominante dentro de un plano conjunto en ángulo contrapicado extremo. *Sal* invita a recoger el dinero a *Mookie* y éste le sugiere lo mismo.

Sal desvía la conversación hacia el calor. Después de una breve charla con un ligero *sabor* a amistad, *Mookie* se retira, mientras los planos detalles de él recogiendo los billetes, expresan que más pudo el dinero que el orgullo, y confirma la crítica al materialismo afroamericano. Durante toda esta escena es impredecible intuir qué es lo que piensa cada uno de los personajes.

El portal *Study World* expresa sobre el dueño de la pizzería: “*Sal* comprende que no puede continuar con el negocio por largo tiempo. Lo entendió completamente cuando *Mookie* cogió su último sueldo y dijo adiós. Cuando *Sal* se queda sólo en el local, él entiende que su

obstinación (por seguir en un barrio donde en teoría lo querían, pero que lo que ha sucedido le demuestra lo contrario) le ha costado y ha perdido inmensamente.” (69) Esto lleva a preguntarse al espectador ¿Sal es culpable de lo que pasó?

El vecindario vuelve a cobrar vida como si nada hubiera pasado, los jóvenes juegan básquet, la gente camina en las calles y la pizzería se pierde entre las casas. Mientras se enfoca desde lo alto Bedford Stuyvesant, en off se escuchan los últimos mensajes de Mister Señor Love Daddy. Estos son una vez más, una crítica a Ed Koch por su ineficacia y un comentario indirecto para que voten por David Dickins puesto que las elecciones están cerca.

2.6- THE FINAL CALL (“EPÍLOGO”)

La llamada final es la traducción en español de “*The final call*.” El título en inglés es un llamado al espectador para que saque sus propias conclusiones acerca de la violencia social.

2.6.1- SINOPSIS “EPÍLOGO”

La película finaliza con dos citas de los principales líderes de la comunidad afroamericana: Martin Luther King y Malcolm X. El primero evita la violencia como camino a la justicia racial, porque la considera impráctica e inmoral. El segundo, opina que en América hay gente buena y gente mala, pero la gente mala está en el poder. En ese sentido, él justifica la violencia porque es una forma de autodefensa contra los abusos, y la autodefensa a su vez es una forma de inteligencia.

Luego aparecerá una dedicatoria a las familias de las víctimas de los abusos raciales de las que Spike Lee se inspiró. Los nombres aparecerán en la pantalla. Por último, figurarán los créditos.

2.6.2- CONTENIDO Y FORMA DE “EPÍLOGO”

Para Spike Lee, el hecho de haber tomado dos citas contradictorias acerca de la violencia racial, no constituye a *Haz lo correcto* en un producto ambiguo. El cineasta en una entrevista realizada por la periodista Marlaine Glicksman en 1989, expresa: “No pienso que la película sea ambigua...Yo pienso que debes concentrarte bien en la coda (70) final de la película que es: la cita de Malcolm X, no la de Martin Luther King.” (71)

Malcolm X dice que la violencia se legitima cuando se constituye en autodefensa, es decir cuando se agotan todos los caminos posibles para evitarla. En ese sentido, según Douglas Brode, *Haz lo correcto* “ilustra gráficamente el porqué de la violencia social y política, su carácter inevitable, incluso aunque a veces sea perjudicial y contraproducente.” (72)

Pero, también Spike Lee al tratar de llenar de realismo y a la vez, de incluir su opinión, termina haciendo películas que “son abiertas, ambiguas y polémicas. No orientan hacia tal o cual salida, sino que plantean una situación, instalan un conflicto y, al fin, increpan al espectador con el imperativo de pensar acerca de qué es lo correcto” (73), como explica Diana Paladino en su artículo *Haz lo correcto: una mirada cinematográfica*.

De esta manera, la polémica de *Haz lo correcto* es que además de expresar la opinión del director, invita al espectador a que saque sus propias conclusiones de lo que ha visto. Por ello deja dos citas que incitan a reaccionar de diferentes formas ante la violencia racial.

3- VALORACIÓN

Al ser ésta la parte concluyente de este capítulo y con miras a obtener una visión completa se ha decidido analizar por separado la forma del contenido.

3.1- FORMA

3.1.1- ESTRUCTURA NARRATIVA

En *Haz lo correcto* el tiempo desempeña un papel significativo puesto que mientras transcurre, el ambiente se va volviendo tenso. Por ello, más que una estructura clásica de inicio, nudo y desenlace, sigue las partes de un día. Es así que la mañana tiene un matiz cálido con sabor a comedia, la tarde se carga de drama, la noche estalla en la tragedia y la siguiente mañana presenta un aire calmo con un afán moralizante.

Como prólogo y como epílogo de esta estructura, se presenta primero, la coreografía de *Fight the power* que anuncia la perspectiva de la película. Por su parte, las citas finales corroboran la posición de Spike Lee sobre el desenlace del filme, pero a la vez permiten que el espectador juzgue por sí mismo.

Haz lo correcto tiene solo un tiempo muerto que es el paso de la noche al siguiente día, a excepción de ello su puesta en escena es similar a una obra teatral. El director utiliza a algunos personajes para conectar las acciones, manteniendo así un ritmo trepidante que acaba por atrapar al espectador.

3.1.2- CÓDIGOS VISUALES

3.1.2.1- COMPOSICIÓN

Los ángulos ayudan a transmitir la subjetividad de los personajes. Es decir, los contrapicados en *Radio Raheem* redundan en manifestar su actitud imponente y conflictiva. Por el contrario, los picados muestran la inferioridad de *Da Mayor* y los asiáticos ante los insultos del grupo de *Amad* y de *Radio Raheem*, respectivamente.

El contrapicado también ayuda a transmitir cómo son los personajes, por ejemplo la primera vez que se enfoca a Smiley se hace en ese ángulo, dando a entender que es un retrasado singular que en su locura conserva un espíritu idealista.

También es de uso común, los ángulos aberrantes sobre todo en la primera parte de la relación entre *Mother Sister* y *Da Mayor*. Con ello se demuestra que dentro de esa aparente antipatía de la anciana, se esconde una simpatía hacia el anciano. El aberrante también se usa con *Radio Raheem* para acentuar su postura intolerante.

En cuanto al encuadre, cabe destacar el uso de los primeros planos y de la profundidad de campo. Los primeros planos comienzan a ser frecuentes conforme las situaciones se van tornando más hostiles en el transcurrir del día. Visualmente ayudan a transmitir la tensión que se vive en las diversas situaciones conflictivas.

En cuanto a la profundidad de campo, el director ha sacado provecho de ella para mostrarnos que los personajes del barrio son

testigos de algunas acciones dentro de la pizzería o viceversa, en la que se observa la rutina del barrio. Asimismo, Lee la utiliza para mostrarnos dos acciones a la vez. Esto se da cuando *Buggin Out* es echado de la pizzería, de fondo se le enfoca provocando a Sal, mientras éste cerca de la cámara le pide a *Mookie* que aconseje a *Buggin Out* que mejore su comportamiento.

Por otra parte, Lee ha utilizado la grúa para ampliar su campo fílmico. Por ejemplo, en el inicio del siguiente día, desde la casa de *Mother Sister*, la cámara la enfoca a ella y a *Da Mayor*, luego va retrocediendo por el pasadizo, llega a la ventana y de ahí a la calle, donde conecta la acción con *Mookie* quien se dirige a la pizzería a cobrar su salario.

3.1.2.2- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Spike Lee hace del travelling una herramienta fundamental de expresión ya que por ejemplo en los seguimientos que se le hace a *Mookie* cuando sale a repartir pizzas, también presenta a Bed Stuy como un barrio envuelto en su cotidianidad y lleno de situaciones cómicas, dramáticas y tensas que vuelven compleja la historia.

El travelling a su vez permite que el ritmo de las acciones no decaiga, de esta manera se constituye como un enlace de situaciones. Por ejemplo, cuando *Da Mayor* le paga a *Eddie Lovell* para que le compre cerveza, este sale rumbo a la tienda, mientras la cámara le hace un traveling lateral, pero cuando cruza a *Amad* y sus amigos, la cámara deja de seguirlo y el travelling pasa a ellos, que sin ningún motivo insultan al anciano.

Las distensiones que muestran las reacciones en cámara lenta de los personajes sorprendidos ante alguna situación también son mostradas a través del travelling. Con este recurso, Lee nos cuenta más, sobre los distintos puntos de vista de los personajes o sobre la coincidencia de puntos de vista como el calor tratado por la prensa con lo cual Lee remarca lo insoportable del clima.

También el travelling está presente en las confrontaciones de los personajes sobre todo en las protagonizadas por *Radio Raheem*. En ese caso particular, el travelling nos muestra la humanidad imponente del personaje siempre acompañado de su equipo de sonido.

La variante del travelling, el paneo, también se emplea con frecuencia. Este movimiento es violento en la película, como en una partida de ping pong, los personajes que se enfrascan en batallas verbales emiten frases de ataque que son transportadas por el paneo al oponente quien devuelve la provocación de la misma manera. Esto se da, en la escena donde *Mookie* le reclama a *Sal* que deje de insinuársele a *Jade*.

Por su parte, la cámara inconstante muestra momentos convulsos como la pelea de *Pino* y *Vito* en la trastienda, el saqueo en la pizzería o la policía atrapando a los revoltosos, mientras *Mookie* absorto es testigo de ello.

Las reacciones radicales y exageradas de los personajes son acompañadas con movimientos o efectos de cámara violentos, por eso también es común el uso del zoom. Por ejemplo, antes del ingreso de *Radio Raheem* a la pizzería por primera vez, hay un zoom de acercamiento y luego de alejamiento de él, mostrando así su naturaleza conflictiva. Asimismo, el zoom que utiliza Lee para el

plano detalle de la zapatilla manchada de *Buggin Out* sirve para demostrar su actitud exagerada.

3.1.2.3- ILUMINACIÓN

Cabe destacar el esfuerzo de Ernest Dickerson para aprovechar la luz natural. Él estudió el ingreso de la luz en las calles donde se iba a filmar, de esta manera se tienen espacios con mayor ingreso de luz que otros. Asimismo, su interés por la psicología del color, lo hizo tender al rojo y tonos tierra para dar mayor sensación de calor.

La iluminación en *Haz lo correcto* se puede distinguir según las partes del día, por el calor que hace y por el sitio en el que se está. Según la primera distinción, las mañanas nos transmiten una entrada de luz cálida, con un matiz rojizo reflejando así un ambiente calmo y alegre. La tarde se manifiesta sombría y la noche tiene varios momentos oscuros con poca iluminación. De esta manera se remarca, el paso de la comedia a la tragedia.

Por el calor que hace, la luz llega radiante a los ambientes. Hasta en las partes oscuras, la entrada de luz transmite el calor existente. Asimismo, la pared roja donde se reclinan *ML*, *Coconut* y *Sweet Dick Willie* se enciende y abrasa con el reflejo de la luz solar. De la misma manera, la incidencia del sol en el parabrisas de la patrulla produce un efecto que atonta visualmente al espectador.

Por el espacio en el que se está, se puede distinguir que en la casa de los ancianos, la luz es generosa y en tonos tierra configurando una atmósfera tradicional y solemne. La habitación de *Mookie* es oscura y ayuda a entender su personalidad despreocupada. Por el contrario los espacios donde se desenvuelve *Jade* son claros, mientras que la habitación de *Tina*, con algunas entradas de luz tomadas desde

detrás de un ventilador, parece ser un refugio contra el calor, más bien transmite un aire sensual.

En cuanto a la pizzería, por lo general no hay contrastes de luz, sino que presenta una iluminación ligeramente ensombrecida. Al anochecer, antes de la tragedia, la luz es amarilla y triste.

Mención aparte merece la coreografía. Allí también predominan los tonos rojos, pero en lugar de transmitir calor, emiten energía y sensualidad.

3.1.3- CÓDIGOS SONOROS

3.1.3.1- DIÁLOGOS

Como en casi todas las muestras de cine afroamericano, en la película impera el lenguaje callejero: dichos populares, alusiones a personajes de la política y el espectáculo, groserías e ironías.

Los parlamentos son cortos, ágiles, fluidos, incluyen la agilidad mental de personajes como *Da Mayor*, *Sal* y *Mister Señor Love Daddy*, quienes emiten juegos de palabras, sobre todo el dj, quien es la “autoridad lingüística” del barrio. Las características de este estilo de diálogo se justifica en que la mayoría de situaciones parecen batallas verbales.

Además, hay grandes dosis de gritos que obedecen a la exasperación de los personajes. Asimismo, al ser una película que trata sobre el racismo, son comunes las comparaciones de las razas

con animales e insultos hirientes. Cabe señalar que es un racismo cotidiano, donde predomina la violencia en el diálogo, más no en los actos, así *Buggin Out* insulta a *Clifton*: “¿quién te dijo que vinieras a mi barrio (...) quién te dijo que compraras un edificio en mi cuadra, en mi barrio, de mi lado de la calle?(...) ¡burguesía de mierda!” Por su parte, *Sal* le dice a *Radio Raheem*: “Apaga esa música de la jungla, no estamos en África!”

Para interpretar con cierta profundidad *Haz lo correcto* se deben tener referencias sobre cultura afroamericana y popular, historia americana y sobre Nueva York, debido a la cantidad de alusiones que tiene la película. Por ejemplo, cuando los policías intervienen en cerrar el grifo de la acera, luego de que muchachos hayan mojado a un hombre en su carro, uno de los oficiales dice: “*Si quieren veranear, vayan a Connie Island,*” un balneario de Nueva York que estuvo en boga hasta los años cincuentas, cuando decayó y con un importante aumento del crimen, protagonizado principalmente por afroamericanos y latinos.

De igual manera, se hacen alusiones con las inscripciones en la pared como “*Tawana dijo la verdad*” o “*¡Koch, basura!*”, refiriéndose a la violación de Tawana Brawley y a la impopularidad del alcalde, respectivamente.

Asimismo, en los diálogos también está presente el afán del realizador para revalorizar a la raza negra, es así que *Smiley* expresa: “*Este es Malcolm X y este Martin King, están muertos, pero aún debemos luchar contra la segregación*”, mientras que *Mookie* le dice a *Pino* “*lo único que dices es negro esto y negro aquello. Toda tu gente predilecta son negros*”. Por su parte, *Mister Señor Love Daddy* nombra como en un homenaje una larga serie de artistas afroamericanos del siglo XX.

Por otra parte, como los personajes son estereotípicos, sus parlamentos van de acuerdo a su personalidad: el autoproclamado líder, *Da Mayor* usa expresiones filosóficas: “*señores, los que dicen no lo saben y los que saben no lo dicen.*” *Love Daddy* maneja la creatividad verbal: “*solo toco temas que importan, lo importante que es un tema.*” La impaciente y amargada *Tina* grita y dice groserías, por ello *Mookie* le reprocha: “*¿Qué clase de madre eres usando ese lenguaje?*” *Radio Raheem* es un hombre de pocas palabras, prefiere expresarse con su radio, el orate *Smiley* siempre repite su admiración por los líderes negros.

3.1.3.2- MÚSICA

La música tiene mucha importancia, está presente en casi todo el filme desde el inicio hasta el final. Además, siendo un barrio multiétnico, diverso en edades y que cuenta con una estación radial sintonizada en casi todo el barrio, la música es variada: salsa, rythim and blues, rap, reggae. A su vez, la música de la radio constituye un símbolo de identidad y de orgullo afroamericano.

El empleo de la música varía en *Haz lo correcto*, de acuerdo a la edad, al personaje, al espacio en el que se está y al momento que se vive.

En cuanto la edad, el jazz siendo un género tradicional se asocia con las personas mayores, más tolerantes a la convivencia. El rythim and blues se emplea con las generaciones intermedias, es una música relajada que nace en momentos que la comunidad afroamericana se fortalecía como tal. Mientras que el rap va con los más jóvenes. Es un ritmo que nace en una época donde el afroamericano es consciente de que el sistema blanco los margina.

También la música describe a los personajes con su forma de ser y sus orígenes. Por ejemplo, el *leit motiv* de la película acompaña a *Radio Raheem*, quien casi no habla, pues todo su sentir está presente en la letra de *Fight the power*. Por su parte, la salsa remarca el origen y la cultura de los puertorriqueños, a la vez que sirve para que ellos recuerden con cariño a su país. De esta manera, Steve explica: “*el sonido de mi país, de mi isla bella, Puerto Rico*”

En cuanto al espacio en el que se está, la casa de *Mother Sister* presenta un ritmo de jazz agradable, solemne. Igual sucede cuando *Mookie* transita por el barrio yendo a repartir pizzas. Mientras que en el cuarto de *Tina* suena la música romántica. En tanto que en la pizzería casi no hay sonido, ya que *Sal* en su local no quiere música.

Hay música de la banda sonora en la pizzería para describir el momento que se vive. En la conversación entre *Pino* y *Mookie* en la que el afroamericano le pregunta por sus preferencias, la música empieza agradable adornando la conversación, pero al no llegar a ningún acuerdo, se disuelve. Cuando *Pino* le sugiere a su papá poner un negocio en Bensonhurts, el ritmo de la música es calmado: pero

cuando *Sal* rechaza la propuesta, el resentimiento contenido de *Pino* aflora y el jazz se vuelve frenético.

Este frenesí también se aprecia matizado con los gritos del disturbio tras la quema de la pizzería. Asimismo, cada vez que suena *Fight the Power* indica que se avecinan momentos de conflicto.

3.1.4- MONTAJE

En el montaje destacan la alternancia de primeros planos tanto para construir ritmo como para mostrar las diferentes reacciones y puntos de vista de los personajes. Por ejemplo, cuando los policías pasan frente a donde está *Sweet Dick Willie* y sus amigos hay una distensión en el tiempo, lo que permite alargar esas miradas rencorosas tanto de los afroamericanos como de los oficiales.

Los ritmos se construyen a base de primeros planos y travellings cortos por lo general, pero psicológicamente ese tiempo transcurre lento. Es así que las miradas de los policías y de los tres adultos de la esquina se hacen eternas.

La demora de *Mookie* en sus repartos es acertadamente trabajada en el montaje, ya que entre su salida y su llegada se ponen varias escenas de diferentes situaciones.

3.1.5- EXISTENTES (74)

3.1.5.1- PERSONAJES

Como en cualquiera de las películas de Spike Lee, no hay héroes ni malvados, pero sí personajes “simpáticos” o “antipáticos”. Todos tienen algo de malo y algo de bueno, o viceversa.

En *Haz lo correcto*, los personajes son estereotípicos, representan los diversos modos en que la sociedad americana los concibe. Sin embargo, Lee no los ha exagerado en su molde, más bien los ha dotado de gran dosis de realismo. Es así que hasta el odioso *Pino* en algún momento resulta agradable, por ejemplo cuando confiesa que admira a personas negras vinculadas al deporte y al espectáculo.

Los personajes son de “gran profundidad psicológica y riqueza de matices...que trascienden su carácter particular...para convertirse en arquetipos universales perfectamente extrapolables a cualquier otro lugar del mundo” (75), explica el portal Edualter en su artículo *Haz lo que debas*.

Los nombres de los personajes, sobretodo de los afroamericanos, confirman los estereotipos. El director hace uso del estilo de Charles Dickens para nombrarlos. El escritor inglés describe con los nombres, la forma de ser de los personajes de sus novelas, con la diferencia de que los nombres de Dickens son verdaderamente nombres, pero los de Lee son apodos.

De esta manera, *Radio Raheem* es el hombre del equipo de música, *Mister Señor Love Daddy* es el locutor querido que tiene mensajes de amor y paz en todo momento. El autoproclamado líder del barrio es el Alcalde (*The Mayor*, en inglés), *Buggin Out* (la traducción en español en la película es *Molesto*) es el personaje incómodo y “la que todo lo ve” es *Mother Sister* (*Tía* en español)

En el caso de la anciana su nombre viene de la expresión en inglés “*Mother and Sister*” (“*Madre y Hermana*”, en español). Es un nombre lleno de identidad negra ya que antiguamente los negros no tenían palabras separadas para los miembros de la familia. Todo lo relacionaban con la hermandad. Por eso se les conocen como *hermanos y hermanas*. (76)

El nombre de *ML*, uno de los tres adultos de la esquina, también está lleno de identidad, ya que hace alusión a como era conocido Martin Luther King Jr. por sus familiares. También podría hacer referencia a las iniciales del verdadero nombre de Malcolm X: Malcolm Little.

Por otra parte, los personajes aparecen envueltos en su cotidianidad. Algunos de ellos, como *Mister Señor Love Daddy*, *Radio Raheem* y *Da Mayor* son usados por el director para “ir determinando la acción y para imprimir al relato un ritmo trepidante, sin tiempos muertos, que acaba por atrapar completamente al espectador” (77), añade *Edualter*. La voz del dj mencionando a los músicos negros más importantes permite hacer un recorrido por todo Bed Stuy que se defiende como puede del intenso calor. Asimismo, luego que *Radio Raheem* sale de comprar pilas en la tienda de *Sonny*, llega *Da Mayor* a comprar flores. La acción se queda con el anciano que luego irá donde *Mother Sister*, mientras que *Radio Raheem* pasará por donde “los tres adultos de la esquina” y la acción quedará con ellos.

Por último, cada uno de los personajes guarda algún rencor hacia las personas de origen diferente. La escena en que esta situación es más palpable es cuando todos insultan a todos. De esta manera, los conflictos raciales unen y a la vez separan a los personajes.

3.1.5.2- VESTIMENTA

El trabajo de vestimenta que realizó Ruth Carter (78) complementa coherentemente la personalidad de cada personaje, lo alimenta de detalles. Cada objeto que usan los distintos personajes significa algo. En ello, Lee participó diseñando polos.

De esta manera, el caso más notorio es el de *Radio Raheem*, un joven con un contraste marcado de emociones y de pocas palabras, que se expresa mediante sus adornos de joyería, con el mensaje radical y repetitivo de su música y con su polo que muestra el orgullo por su barrio: “*Bed Stuy, hazlo o muere*”.

También cabe destacar la vestimenta de *Mookie*, quien primero usa una camiseta de los Brooklyn Dodgers y luego su uniforme oficial con los colores italianos. Esto refleja la ambivalencia de este personaje que está tan de parte de los negros como de los blancos.

Con la vestimenta, Lee también nos informa que la moda negra se impone. Así *Radio Raheem* al enseñarle a *Mookie* sus manoplas dice: “*Esta es la última moda*”. Se observan camisetas deportivas, cortes de pelo con rapados a los costados, el uso de arete en la oreja izquierda, zapatillas *Nike*, entre otros detalles. Tras la película, el

director inauguró una tienda en el que vendía los accesorios vistos en la película.

Como la acción transcurre en todo un día, la mayoría de los personajes usan un solo juego de ropa. En ese sentido, este detalle le favoreció a Lee porque ahorró con el vestuario y le sirvió para ser coherente con la ficción porque eso refleja que al final del día, los personajes se sienten incómodos de usar la misma ropa y prestos a impacientarse rápidamente.

3.1.5.3- ESCENARIO

Haz lo correcto se filmó en una locación real: el barrio de Bedford Stuyvesant en Brooklyn. Lee tuvo varios problemas como el ruido del tráfico, los traficantes de drogas, la falta de colaboración de los pobladores de Bed Stuy, pero encontró solución alquilando bloques de viviendas alrededor del escenario, cerrando calles, empleando seguridad privada y rogando constantemente a los pobladores que quedaban que no hicieran ruido.

El Diseñador de Producción, Wynn Thomas, alteró llamativamente el color del vecindario pintando algunas casas de color naranja y rojo para complementar el trabajo de Spike Lee y Ernest Dickerson que buscaban transmitir el efecto de una ola de calor.

Junto con el Decorador de Set, Steve Ross convirtieron una antigua casa en la cabina de radio de *We love Radio*. Una de las esquinas vacías pasó a ser frutería y enfrente ambientaron lo que sería la pizzería de Sal con un sistema de hornos realmente operacionales.

Supervisaron el limpiado de las calles porque a pedido de Lee el escenario debería conservarse limpio, a pesar de ser una zona que no se caracterizara por ello la razón es que el director solo quería tratar sobre el racismo.

En la ficción, Bed Stuy es un barrio pobre, pero en el que la gente vive con dignidad, sin preocupaciones aparentes. El vecindario, dentro de su cotidianidad, muestra constante movimiento, así el coreano vende en su tienda, los chicos juegan a mojarse, los puertorriqueños toman cerveza para vencer el calor, *Radio Raheem* camina con su equipo, la policía ronda el barrio. Además, los vecinos son testigos de lo que sucede e intervienen en las acciones.

Esto de alguna manera se justifica, si se toma en cuenta que es un sábado de verano donde los más grandes descansan de su trabajo, los más jóvenes gozan sus vacaciones y otros están desempleados.

Por otra parte, como en la mayoría de barrios pobres americanos, los graffitis y los murales están en varias partes. Con ello, Lee pretende por un lado revalorizar a los negros y llenar de orgullo a Brooklyn. Prueba de ello son los murales en el que se muestran las raíces africanas de los negros americanos y el de Mike Tyson. Por otro lado, Lee protesta con inscripciones como “*Tawana dijo la verdad*” y “*¡Koch, basura!*”.

3.2- CONTENIDO

3.2.1- EL RACISMO

Haz lo correcto es una película diferente a otras que tratan de racismo, especialmente por dos motivos. Primero, porque en la mayoría de ellas, Hollywood representaba al blanco como educador y héroe de su sociedad, ante el racismo fomentado por algunos blancos incivilizados. Eso lo pueden testificar películas de los ochentas como *Gritos de libertad*, *Tiempos de gloria*, *Una árida estación blanca*, *Mississippi en llamas*.

En el caso de *Mississippi en llamas* líderes negros protestaron tras su estreno, puesto que minimizaba el papel que su pueblo había desempeñado en el movimiento por los derechos civiles y le daba importancia tan sólo a dos oficiales blancos del FBI de la época de Kennedy. En el caso de *Haz lo correcto*, el desenlace de la película se da desde una perspectiva negra con un protagonismo afroamericano.

La otra diferencia es que películas como las mencionadas presentan directamente un conflicto entre victimario y víctima, entre blanco y negro. En tanto que *Haz lo correcto* es un ensayo urbano, donde lo último que se da es el conflicto violento ya que Lee lo que pretende es explicar el por qué de la violencia social. Por ese motivo se puede asegurar que la película es imprescindible para la sociedad.

Además, la mayoría de filmes sobre racismo, se centran en el conflicto entre blancos y otra raza, por lo general negros, y aunque en *Haz lo correcto* se da esto conforme se va desarrollando la película, la misma multietnicidad del filme permite que el director exprese que el

racismo se da no solo entre blancos y negros, sino entre todas las razas.

Por otra parte, Lee muestra que hay un racismo que va más allá del color de piel y es el racismo de las etnias que se consideran como puras, las mismas que no toleran influencias externas en su cultura y en sus costumbres. El motivo del conflicto, se da precisamente porque en un barrio mayoritariamente afroamericano, dentro de una concurrida pizzería, no hay fotos de negros, sino de ítaloamericanos.

El filme cuenta que los tiempos han cambiado para los negros, ya no es época de luchar por ser iguales, ni de aceptación social, ni del orgullo de ser negro, sino que es momento que el blanco muestre respeto por el negro.

La película relaciona el racismo con otros factores como la pobreza, la exclusión social, el desempleo, falta de una buena política de inmigración, xenofobia, machismo, el abuso policial entre otros.

Asimismo, Lee demuestra que los prejuicios son irracionales, disparatados, producto de la ignorancia y que solo conducen a una violencia irracional, una violencia que se pudo haber evitado. Lo que alimenta la tensión creciente es el orgullo ya que nadie se quiere sentir menos frente al otro y de la misma manera que son provocados, responden.

3.2.2- EL CALOR

El calor en *Haz lo correcto* es molesto porque “no hay dinero para hacer algo” como dice uno de los vecinos de Bed Stuy,

solo queda soportarlo, es opresivo porque se da en un solo escenario, mientras los cuerpos sudorosos continúan su rutina. Visualmente atonta porque tanto el Director de Imagen como el Diseñador de Producción han considerado entradas grandes de luz y colores rojo y amarillo para transmitirlo. Esta situación contribuye a que los vecinos no se puedan soportar los unos a los otros.

La gente en el vecindario hace lo que puede para vencerlo, pero sólo consiguen meterse en problemas como en la escena en que los jóvenes se mojan en la calle y llega la policía a cerrar el grifo. Para gente de otra condición social, el calor de un día sábado significaría gozar de la vida, pero para ellos es sufrir, ya que en el barrio hay escasez de agua.

A su vez, el clima es una metáfora de cómo está el ambiente. Es el día más caluroso, y eso significa que hay una evolución del verano, de menos a más calor y los medios como la radio y la prensa dan cuenta de ello. En ese sentido, la tensión que estalla, viene de un rencor que se ha ido acumulando y que ya rebasó los límites de la tolerancia.

3.2.3- LA PARED DE LA FAMA

En el filme, los negros no tienen su espacio privado. Ellos solo tienen en la calle, paredes con graffitis que están despintándose. Por ejemplo, el mural arcaico a la vuelta de la pizzería que enmarca momentos pasados en el que el orgullo de ser negro bastaba. Ese mural está marginalizado, la cámara casi nunca le hace tomas largas.

En cambio, los blancos siendo minoría, tienen su propio espacio bien cuidado: *La Pared de la Fama*. Pero su condición de

negocio y sitio privado contradice su acomodación pública. Es por ello que en ese estado tibio, los negros que son el público de la pizzería, le reclamen a su propietario que ponga fotos de negros en la pared. Y es que en *Haz lo correcto*, los negros buscan sin éxito, el reconocimiento y el respeto de los blancos. En ese sentido, *La Pared de la Fama* es la causa de la mayor violencia en la narrativa.

Sin embargo esto no significa que de haberse integrado racialmente *La Pared de la Fama* hubiera sido la solución del racismo, ya que simultáneamente esa pared se ve monumental y trivial. Monumental porque es un espacio de expresión donde sólo aparecen blancos en un sitio frecuentado por negros. Trivial porque sólo son fotos de los ídolos de *Sal*. Es por ello, que cuando *Buggin Out* le cuenta a *Jade* el motivo del boicot que pretende llevar a cabo contra la pizzería, ésta le sugiere que emplee mejor sus energías.

3.2.4- LA CONVIVENCIA EN BED STUY

3.2.4.1- RELACIÓN ENTRE HOMBRES Y MUJERES

La mujer no tiene una posición privilegiada en el mundo de *Haz lo correcto*: aparece sin voz de mando, eclipsada por los insultos del hombre ante sus intervenciones por causas justas, como *Ella* que trata de evitar que *Da Mayor* siga siendo insultado por sus amigos, pero estos la callan.

También se presenta a la mujer como burlada, madre soltera, amargada, grosera, sin aspiraciones de crecer en la vida y dependiente de un hombre que no tiene tiempo para ella como es el caso de *Tina*.

Por su parte, *Jade* es la mujer encantadora e inteligente, pero que no es observada como tal, sino como objeto sexual, tanto por *Sal* como por *Buggin Out*. Además, es vejada por el machismo de su hermano, *Mookie* quien la cela cerrándole el camino de la independencia y encima ella lo mantiene.

Con ello, Spike Lee no es un apologista del machismo afroamericano, sino un crítico, ya que muestra cómo los negros tratan a sus mujeres y cómo son vistas por la sociedad.

3.2.4.2- RELACIÓN ENTRE ANCIANOS Y JÓVENES

Los ancianos están relacionados con el respeto por las tradiciones, el vínculo con las raíces africanas, entre sus valores predomina la tolerancia y el respeto. Por el contrario, los jóvenes son partidarios de la moda, su espíritu de protesta no guarda relación con su apego a las cosas materiales. Para ellos, el tiempo de ser tolerantes ya pasó, ahora buscan que el blanco les muestre respeto.

Los ancianos tienen un rol pasivo en el barrio, los sabios consejos de *Da Mayor* no son apreciados, además la juventud no es comprensiva y le recrimina sus desaciertos en la vida. Tanto el anciano como *Mother Sister* aparecen como adornos, sin voz ni voto cuando hay conflictos en el barrio. No hay un respeto para ellos, sólo cobran vida cuando ambos conversan.

3.2.4.3- RELACIÓN ENTRE ETNIAS

El trato entre personas de orígenes diferentes no es grato, como se dijo en este capítulo, *cada uno ve en otro un mal*, lo que permite

que se emitan prejuicios del tipo: “*los coreanos vinieron sin nada y ahora se llevan nuestra plata*” o “*tú comedor de frijoles, 15 en un carro, 30 en un auto, zapatos con punta, vestido rojo, mira mira, cretino puertorriqueño*” o “*toma tu maldita pizza y regresa a África.*”

A su vez, eso significa que las críticas se centran en la raza, más no en las malas políticas de inmigración que pueda tener Estados Unidos.

3.2.4.4- RELACIÓN ENTRE EMPRESARIO Y TRABAJADOR

En *Haz lo correcto*, los afroamericanos no son partícipes del poder económico. Los dos únicos negocios que hay en la zona son propiedades de coreanos y de ítaloamericanos. Esto es una doble crítica de Lee: por una parte muestra la falta de oportunidades para los negros y por otra critica su conformismo.

En el caso de *Sal* y *Mookie*, el primero es el blanco símbolo del poder económico, por el contrario, el afroamericano es el empleado, supeditado a sus órdenes. Esto es en el aspecto general porque en el particular, y dado la gran cantidad de matices que tienen los personajes en la película, *Sal* guarda un especial cariño por *Mookie*, a quien trata como a un hijo. *Sal* es generoso hasta el punto de no despedir a *Mookie*, cuando estaría en su perfecto derecho, por el desgano de éste.

Aunque algunas veces *Sal* es autoritario, pero es por el desinterés de *Mookie* como empleado y es que este trabaja para ahorrar dinero y afrontar sus responsabilidades, pero su ambición no es la de servir a los blancos. Él mismo dice: “*los días de esclavitud terminaron*”, aludiendo a lo esclavizante del sistema laboral, el mismo

que puede ser simbolizado por las ganas de vender más de *Sal* cuando ya habían cerrado el local.

Por otra parte, tal como un empresario, *Sal* intenta llevarse en armonía con su comunidad arreglando algunas situaciones con dinero. Respectivamente, esto se da en los casos donde paga a *Da Mayor* para que barra la vereda y cuando intenta arreglar la humillación que *Pino* le hace a *Smiley* comprándole una foto.

3.2.4.5- RELACIÓN ENTRE LOS POBLADORES DE BED STUY Y LA AUTORIDAD

El trato del vecindario con la policía es mutuamente hostil. Los afroamericanos de Bed Stuy conocen que sus vidas en manos de la policía no son seguras, sino están un peligro porque para ellos, la policía es racista y asesina. Por su parte, los policías del filme, ven a los jóvenes negros como delincuentes y buscadores de problemas y a los adultos como arruinados, es por ello que los oficiales se burlan de *Sal* por la confianza puesta en Bed Stuy.

En cuanto a la relación del vecindario con la autoridad municipal, ésta es de despreocupación por parte de la última. Sólo se interesa por el barrio para buscar culpables del incidente en la pizzería. Mientras que los pobladores sienten repulsión por el alcalde neoyorquino. *Mister Señor Love Daddy* opina que *Da Mayor* tiene mejores ideas que el alcalde y en las paredes se observan graffitis de protesta.

3.2.5- EL MENSAJE POLÍTICO DE SPIKE LEE

A partir de *Haz lo correcto*, Lee acentúa el discurso político y de denuncia en sus filmes. De esta manera presenta diálogos, situaciones y temas que son controversiales o de los que nadie quiere hablar en su sociedad, como el racismo.

El cineasta busca provocar controversia en el espectador y que éste deje de lado la indiferencia ante temas como el racismo que preocupan a parte de la sociedad americana. Lee pretende que los espectadores se cuestionen si las situaciones que presenta se dan en la realidad o son exageradas, si el espectador está envuelto en ellas como víctima o como causante. El crítico J.M. Caparrós Lera explica que “Spike Lee describe a todas sus películas como *La Prueba del Litmus* que mide el pulso de la opinión pública respecto a los temas sociales” (79)

En *Haz lo correcto*, como en varios de sus filmes, Spike Lee denuncia el racismo: *Mookie* le insinúa al racista *Pino* que su aversión por los negros no tiene sustento, ya que muchas de las personas que admira son de ese color. Denuncia, también el abuso policial: en medio del disturbio final se escucha una voz que hace alusión al más descarnado abuso de poder policial.

Su intervención sobre sus favoritismos políticos no podía faltar y es que Lee se identifica con su comunidad, con la ciudad que lo vio crecer, por eso prefiere como alcalde a Dickins y no a Koch y lo dice en la voz del dj. en el último mensaje radial. Además, Lee se muestra partidario de Malcolm X al hacer apología a la violencia si es que se siguen sumando injusticias sociales contra su comunidad. Sin embargo, es consciente que siguiendo esa filosofía, personas que no tienen la culpa pagan las consecuencias como en el caso de Sal: la

policía comete el abuso y los vecinos reaccionan contra la pizzería. En ese sentido, Lee es realista porque es así como reacciona la gente cuando está enardecida, se va en contra del primero al que pueden echarle la culpa, sea eso cierto o no.

Es por ello, que *Haz lo correcto* origina discusiones y hay críticos y políticos que opinan que el filme podría ser una *bomba de tiempo* en sectores donde hay tensión social y racial. Pero Lee lo que hace es exponer hasta dónde se puede llegar con la violencia y si es que los negros van a *pagar los platos rotos*, es tiempo de luchar y no dejarse vencer.

3.2.6- EL EJERCICIO INTELECTUAL EN EL ESPECTADOR

Si bien, Spike Lee expresa su postura sobre la película, el filme continúa siendo ambiguo debido a la complejidad de caracteres y al desenlace de las situaciones. Al proporcionar las citas finales que son las posturas de Malcolm X y de Martin Luther King, Lee ya dijo lo que piensa, pero a la vez muestra dos perspectivas complementarias sobre la violencia para que el espectador decida por su propia cuenta.

Y es que implícitamente estas dos citas formulan la pregunta más importante de la película, ¿Mookie hizo lo correcto tirando el tacho de basura en la pizzería? Mientras las citas van apareciendo en la pantalla, los espectadores intentarán absorber e intelectualizar lo que han visto.

Siendo *Haz lo correcto* un filme difícil de ver, no es fácil decidir qué concluir ya que “pese a las diferencias que se establecen entre las afirmaciones, ambas continúan siendo válidas en la actualidad, especialmente teniendo en cuenta que la situación entre las

diferentes comunidades raciales y sociales en los Estados Unidos todavía está muy lejos de solucionarse. Son dos opciones, dos visiones complementarias que reflejan a la perfección la actitud y la manera de pensar de los personajes” (80), explica Eidualter.

Además, conforme avanza la película surgen otras preguntas cómo ¿está bien la violencia que ejerce la autoridad? ¿Es justificable la reacción del vecindario tras la muerte de *Radio Raheem*? ¿Qué es hacer lo correcto para unos y para otros? Una vez más es difícil extraer una conclusión ya que los personajes son muy parecidos a la realidad, nadie es completamente malo ni bueno.

De esta manera, los celos, la envidia, las actitudes racistas e insolidarias van apareciendo progresivamente, pero el director contribuye en este ejercicio intelectual ya que en ningún momento juzga la actitud de los personajes ni sus acciones.

3.2.7- SIMILITUD DE HAZ LO CORRECTO CON LOS DISTURBIOS DE LOS ÁNGELES, 1992

Varios de los comportamientos y reacciones sociales en *Haz lo correcto* se repitieron en los disturbios de Los Ángeles de 1992, cuyo trasfondo fue el problema racial. En ese sentido es necesario hacer un análisis comparativo para poder catalogar a la película como un “ensayo urbano sobre la violencia social”.

3.2.7.1- CONTEXTO

En *Haz lo correcto* no se dice explícitamente que hay desempleo, pero se puede intuir. Los jóvenes todo el día están en la calle, al igual que *Coconut Sid*, *Sweet Dick Willie* y *ML* en la esquina y la gente no tiene dinero para divertirse y aplacar el calor. Los disturbios de Los Ángeles de finales de abril y principios de mayo de 1992, se originaron por factores como el alto desempleo en la zona sur de Los Ángeles, habitada en su mayoría por afroamericanos, y es que además de la recesión económica de finales de los ochenta, los latinos y coreanos habían puesto tiendas de abarrotes y absorbieron los negocios afroamericanos. Además, en las labores domésticas estos grupos, sobre todo los latinos aceptaban trabajar más y por menos dinero que el que cobraban los negros. En la película, *ML* guarda rencor hacia el inmigrante, específicamente al coreano porque le quita puestos de trabajo a los de su raza y porque ha progresado económicamente de manera rápida.

Asimismo, los negros en Los Ángeles se quejaban del maltrato que recibían de los dependientes coreanos y de los precios excesivos. En el filme se puede apreciar eso en la escena donde *Da Mayor* no encuentra su cerveza preferida y cuando le dicen que las flores que quiere comprar son caras. En Los Ángeles, se volvieron más tensas las relaciones entre coreanos y afroamericanos tras la leve sentencia pronunciada para una coreana dependiente de una tienda que mató a una adolescente negra, luego que se enterara que ésta le estaba robando. La afroamericana al verse descubierta agredió físicamente a la coreana y ésta le disparó en la nuca.

Por otra parte, en *Haz lo correcto* se ve a la policía como un ente que lejos de prestar ayuda a la comunidad, es una fuerza brutalmente represora, ineficaz y racista. Se da a entender que los personajes saben lo que la policía hizo con Michael Stewart, Eleanor

Bumpers y Tawana Brawley, y cuando es estrangulado *Radio Raheem* reaccionan porque no están dispuestos a tolerar más injusticias. En Los Ángeles había la percepción afroamericana de que la policía era racista. A los negros se les acabó la paciencia, luego de la absolución por un jurado blanco, de los cuatro policías que apalearon brutalmente a Rodney King, un delincuente en libertad condicional que manejaba a alta velocidad y se negó a detener su vehículo. Una cámara aficionada captó el video que dio la vuelta al mundo y puso en evidencia que el racismo aún existía en la sociedad americana.

En ese sentido y dada la similitud con la realidad, es importante *Haz lo correcto* porque previene que pueden darse conflictos sociales que lamentar en sectores olvidados por el gobierno.

3.2.7.2- REACCIONES VIOLENTAS

Buena parte de la población del sur de Los Ángeles, en su mayoría jóvenes afroamericanos y latinos reaccionaron violentamente tras el veredicto del jurado. Se estima que murieron más de cincuenta personas y otras dos mil fueron heridas. Los daños materiales bordearon los mil millones de dólares, hubo aproximadamente 3600 incendios y unas diez mil personas fueron arrestadas, en su mayoría negros y latinos.

Un punto importante de estos levantamientos por causas justas es que tanto en el filme como en la realidad, la mayoría de víctimas son inocentes. En la película, la gente enardecida descarga su furia contra *Sal* quien no es el culpable de la muerte de *Radio Raheem*, si no la policía. En Los Ángeles, los manifestantes no atacan ni a la policía ni a los jueces que absolvieron a King, sino a locales comerciales, que saquearon y destruyeron y a transeúntes que se vieron en medio del disturbio. Los comercios propiedad de coreanos y

también tiendas de blancos y negros fueron atacadas. A pesar de la imagen racial del conflicto, gran parte de los saqueos obedecieron a artículos de lujo por parte de oportunistas. Los coreanos dueños de negocios se defendieron con armas de fuego, dándose varios tiroteos contra los negros.

Ello lleva a preguntarse si hay una legitimación de esa violencia que Malcolm X llama autodefensa, porque ésta se da en contra de gente inocente la mayoría de veces. La película contribuye a explicar que es por la ignorancia. La gente de Bed Stuy ve en los otros un mal, *Sal* no simboliza un próspero empresario, amigo de todo el vecindario, sino a aquel empresario blanco que quiere imponer sus condiciones poniendo fotos de blancos en la pared y que se llena de dinero a costa de los negros. Por ser blanco encarna todos los abusos que han sufrido los negros por parte de los blancos. Esto se relaciona con que la gente no está muy enterada de lo que sucede, ve que hay una trifulca en la pizzería que origina un muerto y piensan que es el dueño el culpable. Además, la violencia se propaga de manera rápida cuando es grupal: todos sienten que tienen que decir o hacer algo.

Por otra parte se tiende a minimizar la culpa de las víctimas. Por ejemplo, en *Haz lo correcto*, uno de los jóvenes de Bed Stuy protesta: “¡(*Radio Raheem*) murió porque tenía una radio...solo quería fotos en la pared!” Se sabe que eso no era así, *Radio Raheem* junto con *Buggin Out* provocaron a Sal hasta hacerlo perder la paciencia. En el caso de Los Ángeles, la afroamericana Latasha Harlins robó y agredió a la coreana que atendía en la tienda. Rodney King estaba en libertad condicional y conducía a velocidad excesiva e iba bajo el efecto de las drogas, en reiteradas oportunidades la policía le pidió que se detuviera, pero él no hizo caso.

3.2.7.3- REACCIONES POLÍTICAS

Tanto en el filme como en lo que sucedió en Los Ángeles se ve una reacción simplista de las autoridades que es contraproducente. Luego del incidente en Bed Stuy, el dj anuncia que el alcalde de Nueva York visitará el barrio para dar con los culpables de la quema a la pizzería. Él único momento en que el alcalde se acuerda del barrio es para infligir castigos que a los ojos de una sociedad indiferente y con poca capacidad de análisis sería lo correcto, sin tener en cuenta la necesidad de borrar el rencor y los prejuicios de esas zonas. Una forma apropiada para evitar esos conflictos es haciendo sentir que cada poblador de Bed Stuy no es una carga social, sino que es importante para el desarrollo social: la educación, el arte y la capacitación para proyectos laborales impulsados por los mismos vecinos ayudarían a ello. Pero, el contexto de la película anuncia que para esos años se había reducido los fondos para la educación pública y las artes, como medida para frenar la inmigración latina, lo que también afectó a los negros pobres, puesto que desmejoró su perspectiva sobre su futuro. Esto sumado a la recesión económica crearon una atmósfera insoportable.

Sobre Los Ángeles, el presidente Bush lejos de calmar la situación, dijo que la anarquía no sería tolerada y que sobre los provocadores de desmanes caería todo el peso de la ley. A esa ciudad llegaron más de cuatro mil efectivos de la guardia estatal, y otros cuatro mil del ejército y la calma retornó. Tras los disturbios, la presión popular forzó un nuevo juicio de los agentes, y el gobierno federal presentó cargos de violación de derechos civiles contra ellos. En 1993, se condenó a dos de los policías y los otros dos salieron absueltos.

3.2.7.4- EL MENSAJE DE LA MÚSICA ANTE EL DESCONTENTO SOCIAL

En la película, la música acompaña los momentos de varios personajes, sobre todo la música de protesta y reivindicativa. Radio Raheem es fanático de Fight the Power porque canta lo que él siente, los puertorriqueños escuchan un estribillo de salsa que dice: “Si no hay justicia no habrá paz” y los jóvenes se divierten jugando con agua, al ritmo del reggae de Steel Pulse. La música muchas veces explica las frustraciones y anhelos de los jóvenes, pero las autoridades no le toman la debida importancia y piensan que por tener letras con visión crítica están en contra de ellos, cuando lo que en realidad transmiten esos artistas es el deseo de ver una sociedad mejor.

Luego de los disturbios en Los Ángeles, surgieron como en un soundtrack varias canciones de grupos musicales como Body Count, Dr. Dre, Snoop Dogg, Ice Cube, Ben Harper, Sublime, Rage Against The Machine, Rancid, The Offspring y Machine Head que dieron su visión sobre los disturbios, protestando contra la brutalidad policial y contra las injusticias sociales a los negros.

NOTAS AL CAPÍTULO III

(1) Glicksman, M. (2002) *Spike Lee's Bed-Stuy BBQ*. En Fuchs, C. (Ed) *Spike Lee Interviews*. Estados Unidos: University Press of Mississippi, p. 22

(2) Sánchez Noriega, J. L. (2005) *Historia del Cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, p. 61

(3) Marzal Felici, J.J; Rubio Marco, S. (2002) *Guía para ver y analizar: La Naranja Mecánica*. Barcelona: Ediciones Octaedro S.L. 77 pp.

(4) Sánchez Noriega, J. L. (2005) *op.cit*, pp. 61-66.

(5) Primero fue escrita como poema por James Weldon Johnson. En 1900, el hermano de James, John Rosamond Johnson la convirtió en música

(6) Glicksman, M. (2002) *Spike Lee's Bed-Stuy BBQ*. En Fuchs, C. (Ed) *Spike Lee Interviews*. Estados Unidos: University Press of Mississippi, p. 27

(7) Brude, D. (1993) *Las películas de los años 80*. España. Odin Ediciones, p. 265

(8) Ganz, N; Manco, T. (Ed) (n.d) *Graffiti: Arte Urbano en los Cinco Continentes*. España: Editorial Gustavo Gili, p. 8.

(9) Ibid, p. 73.

(10) Johnson, V. E. (1999) *Polyphony and Cultural Expression*. En Reid, M. A. (Ed.) *Spike Lee's Do the Right Thing*. Nueva York, Estados Unidos: Cambridge Film Handbooks, p. 53.

(11) Danny Aiello aprendió a amasar pizzas antes del rodaje.

(12) En alusión a la activista del movimiento nativo americano *Red Power*, Anna Mae Aquash, asesinada cuando tenía treinta años, en 1975. No se supo quien fue el autor del asesinato, pero entre los sospechosos figuran el FBI y miembros del American Indian Movement, asociación pro india, de la que formó parte.

(13) Reynolds, P.(1999) *Bostonians Review Do the Right Thing*. En Reid, M. A. (Ed.) *Spike Lee's Do the Right Thing*. Nueva York, Estados Unidos: Cambridge Film Handbooks, p. 138.

(14) Reid, M. A. (Ed.) (1999) op. cit., p. 139

(15) Ebert, R. (1989) *Do the Right Thing*. Consultado el 28 de febrero de 2008, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19890630/REVIEWS/906300301>

(16) Johnson, V. (1999) *Polyphony and Cultural Expression*. En Reid, M. A. (Ed.) (1999) *Spike Lee's Do the Right Thing*. Cambridge Film Handbooks, Estados Unidos, p. 68

(17) Scott C. (2006) *Spike Lee's Do the Right Thing : An Explosive Film That Continues to Spark Questions About Racism in America*. Consultado el 1 de marzo de 2008, Associated Content: http://www.associatedcontent.com/article/26545/spike_lees_do_the_right_thing_an_explosive.html?page=8

(18) Ibid., art. Cit.

(19) *Haz lo que debas* (2006) Consultado el 5 de marzo de 2008, Cinepatas: <http://www.cinepatas.com/forum/viewtopic.php?t=9335>

(20) Marini, P. (n.d.) *Haz lo correcto: Sugerencias para una lectura desde la problemática de la violencia*. Consultado el 27 de febrero de 2008. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Escuela de Capacitación Docente: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/suge_hazlocorr.php

(21) Ibid., art. Cit.

(22) Mezcla de español con inglés

(23) Bruce, J.(2008) *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y racismo* Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres. Parte introductoria.

(24) El 18 de octubre de 1986 por la Final de La Liga Mundial de Béisbol, en un dramático partido el equipo de Godden venció al de Clemens, sin embargo este último fue considerado El Jugador Más Valioso de la Liga Americana

(25) El uniforme de los *Mets* tiene los colores azul, naranja y negro. El naranja es en admiración a los antiguos *NY Giants*, el azul por los *Dodgers* de Brooklyn y la insignia contiene un puente que representa la unión de 3 municipios de Nueva York, uno de ellos Brooklyn.

(26) Hay un error de continuidad cuando *Clifton* choca a *Buggin Out*. Este último es chocado en el lado izquierdo, pero cuando él acusa que lo han golpeado mira su zapatilla derecha

(27) Marini, P. (n.d.) *Haz lo correcto: Sugerencias para una lectura desde la problemática de la violencia*. Consultado el 27 de febrero de

2008, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Escuela de Capacitación
 Docente:
http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/suge_hazlocorr.php

(28) “La postmodernidad no es sólo un acontecimiento exclusivamente cultural, ya que está relacionada con un nuevo tipo de sociedad, la postindustrial, de consumo, de los *media*, de la información, electrónica, de las altas tecnologías, etc. Para David Lyon es una mezcla cultural, intensificada por los nuevos medios de comunicación, lo que da a la postmodernidad sus referentes sociales, donde destacan lo efímero, el consumismo y el consumo como motivos centrales”. Solaz, L (n.d) *Cine Postmoderno*. Consultado el 1 de octubre de 2008, Encadenados: http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm

(29) Castiello, Ch. (n.d.) *Haz lo que Debas*. Consultado el 15 de marzo de 2008, <http://www.educastur.princast.es/cpr/gijon/recursos/cine/hazloque.htm>

(30) Solaz, L. *op. cit*

(31) Citado por Bruce, J. (2008) *Nos habíamos choleado tanto: psicoanálisis y racismo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres, p. 57

(32) Es un partido político afroamericano creado por Huey P. Newton, Bobby Seale y David Hilliard en 1966, que protegían los intereses de la comunidad afroamericana, inspirados en los pensamientos de Malcolm X.

(33) González, J. L; Páez, D. (1996) *Prejuicio: concepto y nociones diversas*. En Blásquez Ruíz, F.J. (Ed) *Diez palabras claves sobre Racismo y Xenofobia*. España: Editorial Verbo Divino, p. 340

(34) Scott C. (2006) *Spike Lee's Do the Right Thing: An Explosive Film That Continues to Spark Questions About Racism in America*. Consultado el 1 de marzo de 2008, Associated Content: http://www.associatedcontent.com/article/26545/spike_lees_do_the_right_thing_an_explosive.html?page=8

(35) Baumann, G. (2001) *El enigma multicultural: un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Barcelona, España: Editorial Paidós, p. 152.

(36) Brude, D. (1993) *Las películas de los años 80*. España: Odin Ediciones, p. 266

(37) Bruce, J. (2008) *Nos habíamos choleado tanto. Racismo y Psicoanálisis*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres, p.41

(38) Aproximadamente 130 millones de personas

(39) Bideau, C; Nair, S. (1996) *Las migraciones*. En Blásquez Ruíz, F.J. (Ed) *Diez palabras claves sobre Racismo y Xenofobia*. España: Editorial Verbo Divino, p. 234

(40) Ibid., p. 235

(41) Boogie Down Productions, Rob Base, Dana Dayne Marley Marl, Ola Tunji, Chuck D, Ray Cahrles, EPMD, EU, Alberta Hunter, Run DMC, Stetsosonic, Sugar Bear, John Coltrane, Big Daddy Kane, Salt'n'Pepa, Luther Vandross, McKoy, Tyner, Bizmarkie, New Edition, Otis Redding, Anita Baker Thelonius Monk, Marcus Miller, Branford Marsalis, James Brown, Wayne Shorter, Tracey Chapman, Miles Davis, Force MD's, Oliver Nelson, Fred Wesley, Macy O, Janet Jackson, Louis Armstrong, Duke Ellington, Jenny Jam, Terry Lewis, George Clinton, Count Basie, Em Tu May, Stevie Wonder, Bobby McFerrin, Dexter Gordon, Sam Cooke, Paul McFunkadelic, Al Jarreau, Teddy Pendergrass, Joe Williams, Wynton Marsalis, Phyllis

Hyman, Sade, Sarah Vaughn, Rolland Kirk, Keith Sweat, Cool Mo Dee, Prince, Ella Fitzgerald, Diana Reeves, Aretha Franklin, Bob Marley, Bessie Smith, Whitney Houston, Dionne Warwick, Steel Pulse, Little Richard, Mahalia Jackson, Jackie Wilson, Connonball, Nick Adderly, Quincy Jones, Marvin Gaye, Charles Inglis y Marion Williams

(42) Término del márketing que significa una porción del mercado con necesidades desatendidas

(43) Johnson, V. (1999) *Polyphony and Cultural Expression*. En Reid, M. A. (Ed.) (1999) *Spike Lee's Do the Right Thing*. Cambridge Film Handbooks, Estados Unidos, p. 60.

(44) Scott C. (2006) *Spike Lee's Do the Right Thing : An Explosive Film That Continues to Spark Questions About Racism in America*. Consultado el 1 de marzo de 2008, Associated Content: http://www.associatedcontent.com/article/26545/spike_lees_do_the_right_thing_an_explosive.html?page=8

(45) Tenía 20 años y 4 meses cuando venció a Trevor Berbick en el segundo asalto, el 22 de Noviembre de 1986. Tyson también es conocido como el *Huracán de Brooklyn*

(46) Scott C. (2006) Op. art., cit

(47) Internet Movie Database (IMDB) (n.d.) *Trivia for Do The Right Thing (1989)* Consultado el 27 de junio de 2008, <http://www.imdb.com/title/tt0097216/trivia>

(48) Martin, M. (2005) *El Lenguaje del Cine*. Barcelona, España: Ediciones Gedisa. p. 193

(49) El piraguero es una muestra de cómo las costumbres de los migrantes se asimilan en el país donde residen

(50) En esta escena Ernest Dickerson decidió hacer las veces de Darnell Martin, el camarógrafo de interiores. Por el mismo hecho de ser una situación difícil, Lee necesitaba a alguien de su entera confianza y de mayor experiencia para hacer sentir cómoda a Pérez

(51) Aftab, K. (2005) *Spike Lee That's my story and I'm sticking to It*. New York, Estados Unidos: W.W. Norton and Company Ltd., p. 89.

(52) Martínez Montiel, L. M. (1992) *Negros en América*. Madrid, España: Editorial MAPFRE, p. 154

(53) Spike Lee hace un recuento de muchas de ellas en la secuencia final de *Bamboozled*

(54) Cuando Radio Raheem saca en peso de su mostrador a Sal y lo tira al suelo, se le puede apreciar una especie de faja para amortiguar la caída

(55) *Haz lo que debes* (n.d.) Consultado el 13 de marzo de 2008, Eudalter.org: <http://www.eudalter.org/material/pau/hazloe.htm>

(56) *Ibid, art., cit*

(57) Castiello, Ch. (n.d.) *Haz lo que Debas*. Consultado el 15 de marzo de 2008 de <http://www.educastur.princast.es/cpr/gijon/recursos/cine/hazloque.htm>

(58) Glicksman, M. (2002) Spike Lee's Bed Stuy BBQ. En Fuchs, C. (Ed) *Spike Lee Interviews*. Estados Unidos: University Press of Mississippi, p. 20

(59) Profesor en el Departamento de Lenguaje Inglés y Literatura y del Departamento de Arte de la Universidad de Chicago.

(60) Mitchell J. W. (1999) *The Violence of Public Art*. En Reid, M. A. (Ed) *Spike Lee's Do the right thing*. Estados Unidos: Cambridge Film Handbooks, p. 116

(61) Marini, P. (n.d.) *Haz lo correcto: Sugerencias para una lectura desde la problemática de la violencia*. Consultado el 27 de febrero de 2008. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Escuela de Capacitación Docente:
http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/suge_hazlocorr.php

(62) Zelaya, E. (2006). *Haz lo Correcto 1989*. Revista Godard (9), p. 28.

(63) Glicksman, M. (2002) Spike Lee's Bed Stuy BBQ. En Fuchs, C. (Ed) *Spike Lee Interviews*. Estados Unidos: University Press of Mississippi, p. 21

(64) Ibid, p. 19

(65) Nunnelley W. A. (1991) *T. Eugene "Bull" Connor* Consultado el 14 de mayo de 2008. Alabama Department of Archives and History (ADAH): <http://www.alabamamoments.alabama.gov/sec62.html>

(66) Glicksman, M. (2002) Spike Lee's Bed Stuy BBQ. En Fuchs, C. (Ed) *Spike Lee Interviews*. Estados Unidos: University Press of Mississippi, p. 19

(67) Ebert, R. (1989) *Do the Right Thing*. Consultado el 28 de febrero de 2008,
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19890630/REVIEWS/906300301>

(68) Kauffman, M. T. (1999) *In a New Film, Spike Lee Tries to Do the Thing*. En Reid, M. A. (Ed) *Spike Lee's Do the right thing*. Estados Unidos: Cambridge Film Handbooks, p. 150

(69) *Do the right Thing by Spike Lee* (n.d.) Consultado el 3 de marzo de 2008 de Study World: http://www.studyworld.com/newsite/ReportEssay/MusicArt/Film%5CDo_the_Right_Thing_By_Spike_Lee-381049.htm

(70) Parte añadida al período final de una composición musical o poética.

(71) Glicksman, M. (2002) Spike Lee's Bed Stuy BBQ. En Fuchs, C. (Ed) *Spike Lee Interviews*. Estados Unidos: University Press of Mississippi, p. 17

(72) Brude, D. (1993) *Las películas de los años 80*. España: Odin Ediciones, p. 266

(73) Paladino, D. (n.d.) *Una Mirada Cinematográfica* Consultado el 27 de febrero de 2008. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Escuela de Capacitación Docente: http://www.i.gov.ar/areas/educacion/cepa/mirada_hazlocorr.php

(74) Término utilizado por Sánchez Noriega y que agrupa personajes, vestimenta y escenario. Sánchez Noriega, J. L. (2005) *Historia del Cine: Teoría y géneros cinematográficos*, fotografía y televisión. Madrid: Alianza Editorial, p. 64.

(75) *Haz lo que debas* (n.d.) Consultado el 13 de marzo de 2008 Edualter.org: <http://www.edualter.org/material/pau/hazloe.htm>

(76) Cfr. *¡Grita libertad!* (película), dirigida por Richard Attenborough. Productora: Universal Pictures. Reino Unido, 1987, 157min., son., col.

(77) *Haz lo que debas* (n.d.) Consultado el 25 de marzo de 2008, Edualter.org: <http://www.edualter.org/material/pau/hazloe.htm>

(78) Ruth Carter ha trabajado con Lee en la mayoría de sus películas. Esta talentosa mujer fue nominada al Oscar como Mejor Vestuario por *Malcolm X*. Su especialidad es trabajar con temas urbanos en los barrios donde predomina la influencia de la cultura afroamericana. En el año 2005, trabajó en *Cuatro Hermanos*, película en la que Spike Lee fue productor.

(79) Caparrós Lera, J. M. (1994), *Persona y sociedad en el cine de los noventa*, t.2, Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra S. A, p. 89

(80) *Haz lo que debes* (n.d.) Consultado el 25 de marzo de 2008, Edualter.org: <http://www.edualter.org/material/pau/hazloe.htm>

CONCLUSIONES

PRIMERA: Pese a que el cine afroamericano ha ganado terreno en el cine americano comercial, sigue siendo un cine poco apreciado sobre todo en el ámbito académico, lo que no ocurre con el cine hecho por blancos, aunque es de vital interés conocer esta parte del cine norteamericano porque a pesar de sus limitaciones, en su historia siempre ha habido exponentes de calidad y con propuestas reivindicativas. En este contexto Spike Lee juega un rol importante.

SEGUNDA: Spike Lee es el director afroamericano más importante de la historia del cine. El que haya alcanzado éxito en el circuito comercial con propuestas de cine independiente, ha permitido que otros directores

negros sean tomados en cuenta por la industria. Además, Lee ha demostrado autonomía creadora y ha sido capaz de sacar adelante sus proyectos cuando la industria no lo apoyaba. Su cine reivindicativo y denunciatorio, presente a lo largo de su carrera, lo convierten en un portavoz de las aspiraciones y la problemática afroamericana.

TERCERA: *Haz lo correcto* es una película que muestra al racismo como producto de la ignorancia, expresado en el diálogo y en las actitudes cotidianas en un ambiente delimitado. Es un ensayo urbano de un barrio de Nueva York que explora el por qué de la violencia social desde una perspectiva de la clase pobre afroamericana. De allí, su carácter singular con respecto a películas de su mismo género.

CUARTA: *Haz lo correcto* es un ejercicio intelectual con un afán moralizante. Spike Lee deja una lección, pero a la vez pretende que el espectador reflexione acerca de qué es hacer lo correcto ante situaciones complejas y reales.

QUINTA: *Haz lo correcto* es una película sobre el racismo imprescindible. Su importancia radica en la originalidad de su guión y de sus personajes, que son tanto típicos de Nueva York como extrapolables a cualquier parte del mundo. Asimismo, el tema tratado es un drama universal que se mantiene vigente.

BIBLIOGRAFÍA

ENTREVISTAS

Bedoya, R. Entrevista personal, 30 de octubre de 2007.

Boston, M. (n.d) *Entrevista con Stanley Nelson: "Siempre existen los apasionados"* Consultado el 14 de enero de 2008, Miradas: Revistas de lo Audiovisual, http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=275&Itemid=55

Cárdenas, M.A. (2007) *El color con que mira. Entrevista a John Thomas III.* Consultado el 12 de noviembre de 2007, Diario El Comercio.com.pe <http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-02-21/ImEcCronicas0675429.html>

Said S.F. (n.d) *The Context interviews Spike Lee, director of Bamboozled.* Consultado el 3 de noviembre de 2008, The Context, <http://www.thecontext.com/docsi/2942.html>

LIBROS

Aftab, K. (2005) *Spike Lee Thats my store and Im Sticking to it.* New York: W.W Norton and Company, 324 pp.

- Augros, J. (2000). *El dinero de Hollywood: Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. España: Paidós Comunicaciones, 308pp.
- Blásquez Ruíz, F. J. (Ed) (1996) *Diez palabras claves sobre Racismo y Xenofobia*. España: Editorial Verbo Divino. 498pp.
- Brode, D. (1993) *Las películas de los años 80*. España: Odin Ediciones S.A, 287pp.
- Baumann, G. (2001) *El enigma multicultural: un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Barcelona, España: Editorial Paidós, 207 pp.
- Bruce, J. (2008) *Nos habíamos choleado tanto. Psicoanálisis y racismo*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres, 145pp.
- Caparrós Lera, J. M. (1994), *Persona y sociedad en el cine de los noventas*, t.2, Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 321 pp.
- Chamizo Hernández, L. (2006) *Cine y Desarrollo: Materiales Didácticos (Emigración, Mujeres y Desarrollo, Trabajo Infantil, Soberanía Alimentaria y el SIDA en los pueblos del Sur)* Madrid, España: Editorial Popular, 127pp.
- Fuchs, C. (Ed.) (2002) *Spike Lee interviews*, Estados Unidos: University Press of Mississippi, 228pp.
- Ganz, N; Manco, T. (Ed) (n.d) *Graffiti: Arte Urbano en los cinco continentes*. España: Editorial Gustavo Gili, 388pp.

- Huntington, S. P.(1999) *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona, España. Editorial Paidós, 422pp.
- Jones, L; Lee, S. (1988) *Uplift the race: the construction of School Daze*. Nueva York: Simon and Schuter Inc., 352pp.
- Martin, M. (2005) *El Lenguaje del Cine*. Barcelona, España: Ediciones Gedisa. 271pp.
- Martínez Montiel, L. M (1992) *Negros en América*. Madrid, España: Editorial MAPFRE, 372pp.
- Marzal Felici, J.J; Rubio Marco, S. (2002) *Guía para ver y analizar: La Naranja Mecánica*. Barcelona: Ediciones Octaedro S.L., 98pp.
- Reid. M.A. (Ed.).(1999) *Spike Lee's Do the right thing*. Estados Unidos: Cambridge Film Handbooks, 162pp.
- Sánchez Noriega, J. L. (2005) *Historia del Cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 735pp.

PÁGINAS WEB

- Arte Historia (n.d). *Vida cotidiana de los años 60s*. Consultado el 4 de diciembre de 2007:
<http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/3343.htm>
- Biografía: Antoine Fuqua* (n.d.) Consultado, el 15 de agosto de 2008, Base Cine: <http://www.basecine.net/ente.php?id=2489>

Blaxplotation: Cine Afroamericano de los años setentas (2000). Consultado el 5 de enero de 2008, Webzine: Moon Stomper
<http://www.cinefantastico.com/moonstomper/numero4/blaxploi.htm>

Black Film Center (2005) *Feature Presentation: Oscar Micheaux*. Consultado el 10 de enero de 2008, Indiana University,
<http://www.indiana.edu/~bfca/features/micheaux.html>

Campos, P; Flomenbaum, E. *Retrospectivas*. Consultado el 15 de enero de 2008, Veintidós Festival Internacional de Cine de Mar del Plata:
http://www.mardelplatafilmfest.com/22/259_274_foco_afroamericano.pdf

Castiello, Ch. (n.d.) *Haz lo que Debas*. Consultado el 15 de marzo de 2008
<http://www.educastur.princast.es/cpr/gijon/recursos/cine/hazloque.htm>

Derzu, A. (2006) *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Consultado el 1 de agosto de 2008, La Tetona de Fellini:
<http://tetonadefellini.blogspot.com/2006/07/sweet-sweetbacks-baadasssss-song.html>

Do the right Thing by Spike Lee (n.d.) Consultado el 3 de marzo de 2008, Study World:
http://www.studyworld.com/newsite/ReportEssay/MusicArt/Film%5CDo_the_Right_Thing_By_Spike_Lee-381049.htm

Ebert, R. (1989) *Do the Right Thing* . Obtenida el 28 de febrero de 2008 de

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19890630/REVIEWS/906300301>

El mundo de Billy Wilder (2006.) Consultado el 20 de abril de 2008:
<http://usuarios.lycos.es/bwilder/>

Erickson, H. (n.d.) *Full Biography: Spencer Williams*. Consultado el 10 de enero de 2008, New York Times Movies:
<http://movies.nytimes.com/person/116904/Spencer-Williams>

Get on the bus(2004). Obtenida el 19 de octubre de 2007 de Rorrofilms <http://rorrofilms.blogspot.com/2004/11/get-on-bus-1996.html>.

Haz lo que debes (2006) Consultado el 5 de marzo de 2008, Cinepatas:
<http://www.cinepatas.com/forum/viewtopic.php?t=9335>

Haz lo que debes (n.d.) Consultado el 13 de marzo de 2008, Edualter.org: <http://www.edualter.org/material/pau/hazloe.htm>

Hustle and Flow (n.d.). Consultado el 1 de marzo de 2008, Yahoo Cine: <http://es.movies.yahoo.com/h/hustle-and-flow/reportaje-10102.html>.

Internet Movie Data Base (IMDB) (n.d) *Trivia for Do the Right Thing* (1989) Consultado el 21 de octubre de 2007, <http://www.imdb.com/title/tt0097216/trivia>

La Nouvelle Vague Francesa (n..d.). Consultado el 21 de abril de 2008, El Criticón:
<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article1297.html>

- Marini, P. (n.d.) *Haz lo correcto: Sugerencias para una lectura desde la problemática de la violencia*. Consultado el 27 de febrero de 2008. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Escuela de Capacitación Docente: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/suge_hazlocorr.php
- Nunnelley W. A. (1991) *T. Eugene "Bull" Connor* Consultado el 14 de mayo de 2008. Alabama Department of Archives and History (ADAH): <http://www.alabamamoments.alabama.gov/sec62.html>
- Paladino, D. (n.d.) "*Haz lo Correcto: Una mirada cinematográfica*". Consultada el 28 de marzo de 2008 de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Escuela de Capacitación Docente, http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/mirada_hazlocorr.php
- Sartori, B(2003). *Spike Lee sale del ghetto*. Consultada el 14 de octubre de 2007, Portal La Luna del siglo XXI del Diario El Mundo. Es: <http://www.elmundo.es/laluna/2003/217/1050001145.html>
- Scott C. (2006) *Spike Lee's Do the Right Thing : An Explosive Film That Continues to Spark Questions About Racism in America*. Consultado el 1 de marzo de 2008, http://www.associatedcontent.com/article/26545/spike_lees_do_the_right_thing_an_explosive.html?page=8
- Sergibia (2005) *CdD Volumen V: Spike Lee*. Obtenida el 3 de noviembre de 2008 de http://www.ciao.es/Por_la_letra_S__Opinion_950909

Solaz, L. (n.d.) *Cine Postmoderno*. Consultado el 1 de octubre de 2008, Encadenados:
http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm

Soler, L. (2005.) *Poder Negro*. Consultado el 16 de enero de 2008, El Correo Digital,
http://canales.elcorreodigital.com/evasion/cine/cine_21012005/c21012005_0.html

Spike Lee (n.d.). Consultado el 2 febrero de 2008, Hollywood.com:
http://www.hollywood.com/celebrity/Spike_Lee/195969 Spike Lee Biography.

Spike Lee filmará la vida de soldados negros que combatieron en la II Guerra Mundial (2007) Consultado el 30 de julio de 2008, 20minutos. es:
<http://www.20minutos.es/noticia/255064/0/spike/lee/negros/>

The blood of Jesus (1941) (n.d.). Consultado el 12 de enero de 2008, Cinefania: <http://www.cinefania.com/movie.php/43003>

The original kings of the comedy (n.d.) Consultado el 18 de octubre de 2007: Teletexto.com:
<http://www.teletexto.com/teletexto.asp?pelicula=2732>

PELÍCULAS

Blue in the Face (Azul en el rostro) (película), dirigida por Paul Auster y Wayne Wang. Nueva York. Productora Miramax International. 1995. 83min., son., col.

Cry Freedom (¡Grita libertad!) (película), dirigida por Richard Attenborough. Productora: Universal Pictures. Reino Unido, 1987, 157min., son., col.

Malcolm X (Malcolm X) (película) dirigida por Spike Lee, Estados Unidos. Productora: Warner Bros/Largo International y 40 Acres and a Mule Filmworks, 1992. 202 min, son, col

REVISTAS

Castro Cobos, M. (2006). *Cinco favoritas: Spike Lee*. Revista Godard (9), Lima (PE) 68 pp.

Redacción de Miradas(2005) *Encuentro con Melvin Van Peebles (y una nota a pie)* Miradas, Revista de lo Audiovisual: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=274&Itemid=55

Rosales, D. (2005) *La Dignidad más Humana*. Consultado el 20 de enero de 2008, Revista Ébano. <http://www.revistaebano.com/pages/cine.html>

ANEXO 1

FICHA TÉCNICA DE HAZ LO CORRECTO

Nombre original: *Do the right thing*

Año: 1989

País: Estados Unidos

Producción:

Universal Pictures y 40 Acres and a Mule Filmworks

Director: Spike Lee

Guión: Spike Lee

Diseño de Producción: Wynn Thomas

Cinematografía: Ernest Dickerson

Edición: Barry Alexander Brown

Directora de Casting: Robi Reed-Humes

Decoración de set: Steve Rosse

Diseño de vestuario: Ruth E. Carter

Fecha y lugar de rodaje

Se rodó del 18 de Julio al 9 de setiembre de 1988. La locaciones fueron la Avenida Stuyvesant entre la Calle Quince y la Avenida Lexintong del barrio de Bedford Stuyvesant en Brooklyn, Nueva York. También se grabó en Silver Cup Studios

Formato: Pantalla ancha

Duración: 120 minutos

Presupuesto estimado: 6 millones y 500 mil dólares.

- DISTRIBUIDORA

Distribuidor de cintas en las salas de cine: Universal Pictures

Distribuidor de cintas en las salas de cine de Reino Unido, Francia, Bélgica y Australia: United Internacional Pictures.

Distribuidor de videos domésticos: Universal Pictures Home Entertainment

- FECHA DE ESTRENO

Su preestreno se realizó durante el Festival de Cannes en Mayo de 1989. Luego, se estrenaría en Francia el 14 de Junio de 1989 y en Estados Unidos el 30 de junio de ese año.

- RECAUDACIÓN (SUB TOTAL)

El Ingreso en Estados Unidos fue de 27 millones 545 mil 445 dólares y en el extranjero de 9 millones 750 mil dólares que suman un total de 37 millones 295 mil 445 dólares recaudados a nivel mundial. En la primera semana de estreno se obtuvo un ingreso de 3 millones 563 mil 535 dólares.

- PRODUCCIÓN

Productor de línea: Jon Kilik

Productor: Spike Lee

Co- productor: Monty Ross

- ASISTENTES DE DIRECCIÓN

Primer Asistente de Dirección: Randy Fletcher

Segundo Asistente de Dirección: Nandi Bowe

Asistente de director adicional: Chris López

- ADMINISTRACIÓN DE PRODUCCIÓN

Supervisor unido: R. W. Dixon

Supervisor de producción: Preston Holmes

- DEPARTAMENTO DE CASTING

Asistente de Casting: Andrea Reed

Casting de Extras: Sarah Hyde- Hamlet

Asistente de Producción de Casting: Tracy Vilar

- ACTORES

Dan Aiello: *Sal*

Spike Lee: *Mookie*

Richard Edson: *Vito*

John Turturro: *Pino*

Giancarlo Esposito: *Buggin Out*

Rossie Pérez: *Tina*

Bill Nunn: *Radio's Raheem*

Ossie Davis: *Da Mayor*

Ruby Dee: *Mother Sister*

Paul Benjamin: *ML*

Frankie R. Faidson: *Coconut Sid*

Robin Harris: *Sweet Dick Willie*

Joel Lee: *Jade*

Samuel L. Jackson: *Mister Señor Love Daddy*

Martin Lawrence: *Cee*

John Savage: *Clifton*

Luis Ramos: *Stevie*

Ángel Ramírez: *Amigo de Stevie*

Chris Delaney: *Amigo de Stevie*

Christa Rivers: *Ella*

David Weinberg: *Policía vestido de detective*

Diva Osorio: *Carmen*

Frank Vincent: *Charlie*

Ginny Yang: *Kim*

Gwen McGee: *Louise*

Joel Nagle: *Sargento*

Leonard Thomas: *Punchy*

Miguel Sandoval: *Oficial Ponte*
Nelson Vásquez: *Amigo de Stevie*
Richard Habersham: *Eddie*
Rick Aiello: *Oficial Long*
Roger Guenveur Smith: *Smiley*
Shawn Elliot: *Puerto Rico Iceman*
Sherwin Park: *Niño coreano*
Sixto Ramos: *Amigo de Stevie*
Stephen Park: *Sonny*
Steve White: *Amad*
Travell Lee Toulson: *Héctor*

- DEPARTAMENTO DE VESTUARIO

Supervisor de Vestuario: Jennifer Ruscoe
Asistente de producción de vestuario: Michelle Boissiere, Millicent Shelton
Costura de vestuario: Valerie A. Gladstone
Asistente de Diseño de Vestuario: Karen Perry

- DEPARTAMENTO DE ARTE

Encargado de vestuario en el set: Anthony Baldasare, James Biltz, Thomas Hudson Reeve, Jeffrey Rollins.
Storyboard: Jeff Balsmeyer
Artistas Escénicos: Patricia Bases, Lawrence Casey, Jeff Miller, Joyce Kubalak
Asistente de decoración de set: Jon Rudo.
Compras. Rosalie Russino.
Construcción de grip: James Boniece, David Bromberg, Jonatan Graham, Richard Kerekes, Charles Marroquin, Monique Mitchell, Carl Peterson, Carl Prinzi, Bryan Unger.
Asistente de director de Artes: Denis Bradford, Michael O` Dell Green

Primer Asistente de utilería: Mark Selemon.
Lead man: Scott Rosentock
Coordinador del Departamento de Arte: Pam Stephens
Asistente de Producción de Construcción: Robert Woods Jr.

- DEPARTAMENTO DE EDICIÓN

Asistente de Edición: Tula Goenka
Aprendiz de edición: Leander Sales
Controladores de tiempo: Bob Hagans, John Nicolard
Emparejador de Negativos: Noelle Penraat.

- DEPARTAMENTO ELÉCTRICO Y DE CÁMARAS

Técnico de grúa: Stuart Allen,
Asistente de cámara: Jonathan Burkhart
Eléctrico: James Booman, Cristopher Vanzant, Sergei Mihailov, John O'Malley
Fotografía: David Lee
Segundo Asistente de Cámara: Darnell Martin
Operador de Cámara: John Newby
Dolly grip: Rex North
Operador de Cámara Adicional: George Pattison, Frank Prinzi

- DEPARTAMENTO DE SONIDO

Asistente de Producción cableado: Abdul Malik Abbot, Charles R. Hunt
Asistente de edición de sonido: James Flatto, Marissa Littlefield, Nic Ratner
Mezclador de grabación de sonido: Tony Fleischman
Editor de sonido: Rudy Gaskins, Gene Gearty, Tony Martínez, Bruce Pross, Stuart Stanley

Diseñador de sonido: Skip Lievsay
Operador de boom: Andy Schmetterling
Editor de diálogo: Jeff Stern
Supervisor de edición de diálogo: Philip Stockton

- MUSICA

Bill Lee y la Natural Spiritual Orchestra

Natural Spiritual Orchestra

Violín: Elena Barere, Sandra Billingslea, Lewis Eley, Wintenton Garvey, Kenneth Gordon, Richard Hendrickson, Cecelia Hobbs, Regis Iandiorio, Gregory Komar, Patmore Lewis, Charles Libove, Joe Malin, Diane Monroe, Louann Montesi, Paul Peabody, Marlon Pinheiro, John Pintavalle, Alvin Rogers, Elliot Rosoff, Laura J. Smith, Gerald Tarack, Lesa Terry

Maestro de Orquesta: Allen W. Sandford(también toca violín)

Piano: Kenny Barron

Trompeta: Terrence Blamchard, Marlon Jordan

Viola: Alfred Brown, John R. Dexter, Barry Finclair, Maurin Gallagher, Juliette Hassner, Maxine Roach, Harry Zaratzian

Cello: Carol Buck, Eileen M. Folson, Melissa Meel, Astrid Schween, Mark Omin Shuman, Zella Terry, Frederic Zlotkin

Bajo: Michael Flemming, Robert Hurst, Rufus Reid

Saxo: Brandford Marsalis

Saxo alto: Donald Harris

Piano: James Williams

Afinador de Piano: Alexander Ostrovsky

Batería: Jeff "Tain" Watts

- OTROS

Proveedor de las fotos de Malcolm X y Martin Luther King Jr.:

Peggy Farell

Supervisor de script: Joe Gonzales
Coreógrafa: Rossie Pérez, Otis Sallid
Diseñador de logo de *Haz lo correcto*: Art Sims
Diseñador de Título de *Haz lo correcto*: Randal Balsmeyer.
Servicios legales: Frankfurt Kurnit Klein & Selz PC
Diseño de créditos: Balsmeyer & Everett Inc
Impresiones de carátulas: Laboratorios Deluxe

- SOUNDTRACK

Fight the Power: Música y letras de Chuck D, Hank Shocklee, Keith Shocklee y Eric Sadler. Interpretado por Public Enemy. Sello discográfico: Def American Songs, Inc (BMI). Tema cedido por cortesía de Def Jam/CBS Records.

Don't shoot me: Música y letras de Spike Lee, Mervyn Warren, Claude McKnight y David Thomas. Interpretado por Take 6. Sello discográfico: Spikey-Poo Songs, Inc. (ASCAP)/Dee Mee Music/Mervyn Warren Music/Claude Vee Music (BMI). Estribillos cedidos por cortesía de Warner Brothers Records.

Can't Stand it: Música y letras de David Hines. Interpretado por Steel Pulse. Sello discográfico: Pulse Music, Ltd (P.R.S). Cedido por cortesía de MCA Records

Tú y yo: Música, letras e interpretación de Rubén Blades. Sello discográfico: R.B. Productions, Inc (ASCAP). Tema cedido por Electra Records

Why Don't We Try: Música y letras de Raymond Jones, Larry DeCarmine, Vincent Morris. Interpretado por Keith John. Sellos discográficos: Jerrelle Music Publishing (ASCAP)/Zubaidah Music, Inc./Unicity Music Publishing (ASCAP)/Hey Nineteen Music (ASCAP). Tema cedido por cortesía de Black Bull Productions.

Hard to say: Música y letras de Raymond Jones. Interpretado por Lori Perry y Gerald Alston. Sello discográfico: Zubaidah Music, Inc. (ASCAP). Tema cedido por cortesía de Motown Records.

Party Hearty: Música y letras de William "Ju Ju" House y Kent Wood. Interpretado por EU. Sellos discográficos: Ju House Music (ASCAP) y Syce-M-Up Music (ASCAP) Tema cedido por cortesía de Virgin Records.

Prove to me: Música y letras de Raymond Jones, Sami Mckinney. Interpretado por Perry. Sellos discográficos: Zubaidah Music, Inc. (ASCAP), Unicity Music, Avid One Music (ASCAP). Tema cedido por cortesía de Zebra/MCA Records.

Feel so good: Música y letras de Sami Mckinney, Lori Perry y Michael O`Hara. Interpretado por Perry. Sellos discográficos: O'Hara Music/Texas City Music (BMI), AVID One Music (ASCAP) MCA Publishing/Perrylane Music (BMI) Tema cedido por cortesía de Zebra/MCA Records

My Fantasy: Música, letras e interpretación de Teddy Riley. Sellos discográficos: Cal-Gene Music, Inc., Virgin Songs, Inc. (BMI) Tema cedido por cortesía de MCA Records.

Never explain love: Música de Cathy Block, letras de Raymond Jones. Interpretado por Al Jerreau. Sellos discográficos Building Block Music (BMI) Zubaidah Music, Inc./Unicity Music Publishing (ASCAP)

WE LOVE Radio Jingles: Escrito e interpretado por Take 6. Tema cedido por cortesía de Reprise/Warner Brothers Records

Lift Every Voice and Sing: Música y letras de James Weldon Johnson y Rosamond Johnson

- COLABORACIONES

Colaboración de medios: La Prensa, El Diario, Essence Magazine, New York Daily News, New York Newsday, New York Post, New York Times Company, Canal Jeans, Radio WJIT

Colaboración de firmas comerciales: Pepsi Cola Company, Willie Wear, Ray Bans, Nike, Millar Beer Company, Brooklyn Beer, Levi Strauss Company, Ellis Collection, Elan Jewelry

Colaboración de instituciones: Antioch Baptist Church, Consejo de Educación de Nueva York, Consejo Número 3 de la Comunidad de Bed Stuy, Oficina de Filmaciones, Teatro y Broadcasting de la Alcaldía de Nueva York, Escuela Pública 308 del distrito 16, Departamento de Bomberos de la Ciudad de Nueva York, Compañía número 1 de Bomberos de Orangetown

- RECONOCIMIENTOS

11 premios y 7 nominaciones

Premios

Festival de Cine de la Asociación de Críticos de Chicago(1990)

Mejor Director: Spike Lee

Mejor Fotografía

Mejor Actor de Reparto: Danny Aiello

Premios Imagen (1991)

Mejor Actriz Principal: Rubie Dee

Mejor Actor de Reparto: Ossie Davis

Festival de Cine de la Asociación de Críticos de Los Ángeles

Mejor Director, Spike Lee

Mejor Película

Mejor Música, Bill Lee

Mejor Director de Reparto, Danny Aiello

Festival del Círculo de Críticos de Nueva York(1989)

Mejor Cinematografía: Ernest Dickerson

Registrada como Película Nacional perteneciente al Consejo de la Preservación de la Cultura de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (1999)

Nominaciones

Premios de la Academia (1990)

Mejor Actor de Reparto, Danny Aiello

Mejor Guión, Spike Lee

Festival de Cine de Cannes (1989)

Palma de Oro como Mejor Película, Haz lo Correcto

Globos de Oro (1990)

Mejor Director, Spike Lee

Mejor Guión, Spike Lee

Mejor Actor de Reparto, Danny Aiello

Películas de Política y Sociedad

Película nominada en la Categoría Paz

ANEXO 2

2- PUBLIC ENEMY Y LETRA DE FIGHT THE POWER

Conocidos con el sobrenombre de *The Black Sex Pistols*, por sus combativas letras y actitudes antisistema, Public Enemy removi6 los cimientos de la industria del rap en la d6cada de los 80, ya que con una m6sica popular se convirtieron en la voz joven, una voz de protesta, una voz radical de la comunidad afroamericana.

Este grupo se formo en la universidad de Long Island cuando el estudiante de dise1o gr6fico Carlton Ridenhour (*Chuck D*), conoci6 a Hank Shocklee y Bill Stepheny mientras trabajaba como DJ en la estaci6n de radio universitaria WBAU. Los tres ten6an preferencia por la pol6tica y el rap.

En sus letras dejaron ver su simpat6a por el l6der de la Naci6n del Islam, Louis Farrakhan y es que uno de los nuevos integrantes, el Professor Griff era miembro de esa organizaci6n que tuvo como l6der a Malcolm X. Luego Griff ser6a expulsado del grupo por unas declaraciones que dio en el Washington Times en contra de los jud6os.

Su segundo disco *It takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988) los volvi6 populares, pero fue su tercer album *Fear of a Black Planet* (1990) el que generari6 mayor controversia. Las l6ricas versaron en insultos a 6conos culturales americanos, la cr6tica a los medios por el desinter6s en valorar la historia de la comunidad afroamericana y la demora de los servicios de emergencia en los barrios negros.

Luego de *Fear of a Black Planet* (1990), los sectores m6s conservadores de las esferas del poder norteamericano protestaron contra el rap. Algunos pol6ticos intentaron censurarlo, incluso el grupo

aparecía en un informe del FBI para el Congreso titulado *Música Rap y sus efectos en la Seguridad Nacional*

2.1- LETRA DE *FIGHT THE POWER*

Tema perteneciente al tercer album: *Fear of a black planet*.

1989 the number another summer (get down)
Sound of the funky drummer
Music hittin' your heart cause I know you got sould
(Brothers and sisters, hey)
Listen if you're missin' y'all
Swingin' while I'm singin'
Givin' whatcha gettin'
Knowin' what I know
While the Black bands sweatin'
And the rhythm rhymes rollin'
Got to give us what we want
Gotta give us what we need
Our freedom of speech is freedom or death
We got to fight the powers that be
Lemme hear you say
Fight the power

Chorus: Fight the power

As the rhythm designed to bounce
What counts is that the rhymes
Designed to fill your mind
Now that you've realized the prides arrived
We got to pump the stuff to make us tough
from the heart
It's a start, a work of art
To revolutionize make a change nothin's strange

People, people we are the same
No we're not the same
Cause we don't know the game
What we need is awareness, we can't get careless
You say what is this?
My beloved lets get down to business
Mental self defensive fitness
(Yo) bum rush the show
You gotta go for what you know
Make everybody see, in order to fight the powers that be
Lemme hear you say...
Fight the Power

Chorus: Fight the power

Elvis was a hero to most
But he never meant shit to me you see
Straight up racist that sucker was
Simple and plain
Mother fuck him and John Wayne
Cause I'm Black and I'm proud
I'm ready and hyped plus I'm amped
Most of my heroes don't appear on no stamps
Sample a look back you look and find
Nothing but rednecks for 400 years if you check
Don't worry be happy
Was a number one jam
Damn if I say it you can slap me right here
(Get it) lets get this party started right
Right on, c'mon
What we got to say
Power to the people no delay
To make everybody see
In order to fight the powers that be

Chorus: Fight the Power

2.2- LETRA DE *FIGHT THE POWER* TRADUCIDA

LUCHA CONTRA EL PODER

1989, un número, otro verano (a bailar)
Al son del baterista loco
La música les pega fuerte
Porque sé que tiene espíritu (Hermanos y hermanas, hey)
Escuchen si les falta algo
Girando mientras canto
Dando lo que reciben
Sabiendo lo que yo sé
Mientras el negro suda
En el ritmo de la rima
Deben darnos lo que queremos
Deben darnos lo que necesitamos
Nuestra libertad de expresión
Es la libertad de morir
Debemos luchar contra el poder

Coro: Luchar contra el poder (10 veces)

Al igual que el ritmo está diseñado para rebotar lo que cuenta
Es que la rima está diseñada para llenar la mente
Ahora que se dan cuenta del precio del rap
Debemos desarrollar las cosas que los fortalecen
Desde el coro en un buen principio
Una obra de arte revolucionar
Hacer un cambio
Algo extraño
La gente, la gente
Somos, todos iguales
Porque no conocemos el juego.
Lo que necesitamos es conciencia
No podemos descuidarnos

Dicen que es esto mis amores
Pongámonos en acción
Entrenamiento de defensa personal mental
Preparen el show
Deben seguir lo que saben
Para hacer ver a todos
Cómo luchar contra el poder.

Coro: Luchar contra el poder (10 veces)

Elvis fue un héroe para la mayoría
Pero nunca significó nada para mí.
Directamente un racista.
El tipo era simple y ordinario
Que se jodan
Él y John Wayne
Porque soy negro y estoy orgulloso
Estoy listo
Estoy excitado y preparado.
La mayoría de mis héroes
No aparecen en ninguna estampilla
Examinen un libro
Apuesto a que no encontrarán nada,
Salvo patanes ignorantes
Por 400 años, si investigan.
No se preocupen sean felices
Fue la canción número 1
Créanme si lo digo
Pueden pegarme aquí
Comprendan
Empecemos bien la fiesta
¡De acuerdo, vamos!
Lo que tenemos para decir
El poder de la gente
Sin demoras,
Hagan ver a todos.

ANEXO 3

3.1- LA CITA DE MARTIN LUTHER KING JR. QUE APARECE EN LA PARTE FINAL DE *HAZ LO CORRECTO*

“Violence as a way or achieving racial is both impractical and immoral. It is impractical because it is a descending spiral ending in construction for all. The old law of an eye for an eye leaves everybody blind. It is immoral because it seeks to humiliate the opponent rather than win his understanding; it seeks to annihilate rather to convert. Violence is immoral because thrives or hatred rather than love. It destroys community and makes brotherhood impossible. It leaves society in monologue rather than dialogue. Violence ends by defeating itself. It creates bitterness in the survivors and brutality in the destroyers.”

3.2- TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

“La violencia como camino a la justicia racial es impráctica e inmoral. Es impráctica porque es una espiral descendente hacia la destrucción. La antigua ley del ojo por ojo deja ciego a todos. Es inmoral porque humilla al oponente en vez de comprenderlo. Busca aniquilar en vez de convertir. La violencia es inmoral porque se nutre de odio y no de amor. Destruye la comunidad e imposibilita la hermandad. Deja a la sociedad en monólogo y no en diálogo. La violencia pierde. Crea amargura en los sobrevivientes y brutalidad en los destruidores”

El reverendo bautista, Martin Luther King Jr. fue arrestado, encarcelado veinte veces, su vivienda destrozada y fue amenazado de muerte en reiteradas oportunidades por su activismo político. Aún así continuó recto en sus principios que se resumían en conseguir beneficios para su raza por medios no violentos. Esto le dio prestigio

entre los liberales blancos y las masas negras. Era simpatizante de la filosofía del indio Mohatma Gandhi

En 1963, Luther King Jr. pronunció su famoso discurso *Yo tengo un sueño* en el que pedía la igualdad de oportunidades y la armonía de las razas, durante la primera *Marcha del Millón de Hombres* realizada en Washington. Un año después obtendría el Premio Nobel de la Paz.

En 1967, King se alió con los dirigentes del movimiento contra la guerra de Vietnam, debido a la influencia que tenía su pensamiento en la sociedad americana y dada la cantidad de intereses políticos y económicos en torno a la guerra, fue amenazado de muerte en reiteradas oportunidades. El 4 de abril de 1968 King fue asesinado en Memphis (Tennessee). James Earl Ray, un preso blanco que había escapado de la prisión, fue arrestado por el asesinato y condenado a 99 años de cárcel. Sin embargo, su muerte es un misterio aún, entre los sospechosos figura el FBI.

Tras el homicidio se produjeron una cadena de 125 levantamientos en las grandes ciudades de Estados Unidos; los que causaron nuevos asesinatos y una eficaz represión por parte de la policía. Desde 1986 se celebra su nacimiento como fiesta nacional.

ANEXO 4

4.1- CITA DE MALCOLM X QUE APARECE EN LA PARTE FINAL DE HAZ LO CORRECTO

“I think there are plenty of good people in America, but there also plenty of bad people in America and the bad ones are the ones who seem to have all the power and be in these positions to block things that you and I need. Because this is the situation, you and I have to preserve the right to do what is necessary to bring an end to the situation and it doesn't mean that I advocate violence, but at the same time I am not against using violence in self-defense. I don't even call violence when it's self-defense. I call it intelligence”

4.2- TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

“Creo que hay mucha gente buena en América, pero también hay mucha gente mala en América. Y los malos son los que parecen tener el poder y estar en la posición de poder bloquear las cosas que necesitamos. Como ésta es la situación, nosotros tenemos que cuidar el derecho a hacer lo necesario para acabar con esta situación y no significa que yo apoye la violencia, pero al mismo tiempo no me opongo a usar la violencia en defensa propia. No la llamo violencia si es en defensa propia, sino inteligencia.”

Malcolm Little cambió su apellido por la letra X cuando se hizo miembro de la Nación del Islam. Él argumentaba que descendía de esclavos africanos y que el hombre blanco les había puesto apellidos al azar, por esta razón, eligió la X que significa lo desconocido.

Malcolm X vivió el racismo en *carne propia*. Su padre era un ministro bautista que fue asesinado por miembros del Ku Kux Klan.

Esta organización racista también asesinó a tres de los hermanos de su padre y otro fue linchado por blancos sureños. Su madre tenía un color de piel más claro porque la abuela de Malcolm X fue violada por su patrón blanco, en la época de la esclavitud, y quedó embarazada. Tras la muerte de su padre, la condición económica de su familia se agravó. Su madre no pudo cobrar el seguro de vida de su esposo porque para la ley él se había suicidado. Luego, su madre enloquecería y sería recluida en un manicomio, mientras que él fue instalado en un orfanatorio.

Durante su juventud se fue a vivir a Boston donde residía una de sus hermanas mayores. Allí se involucró en la extorsión y el hampa. Luego sería condenado de 8 a 10 años de cárcel. Allí conocería a un miembro de la Nación del Islam que lo convencería de formar parte de esa organización en 1953.

Como miembro de la Nación extendió la influencia de ésta por Detroit, Boston, Filadelfia y Nueva York. Su eficiencia y dedicación le valieron para que se volviera persona de confianza del máximo líder de esa organización, Elijah Muhammad. Su propósito como militante de la Nación del Islam era renovar la conciencia espiritual, mental, social y económica de los hombres negros americanos y de todo el mundo. Fue catalogado por la prensa americana de predicar un racismo negro. Culpó a la raza blanca como la mayor causante de los problemas del hombre. Esto le trajo desavenencias con Elijah Muhammad por lo que se separó en 1964. Para aquella época era considerado un líder tan influyente como el reverendo Martin Luther King.

En 1964, luego de su peregrinación a La Meca y África, donde convivió con musulmanes de todo el mundo, su filosofía cambió. Su mensaje ya no era solo para los negros, sino que estaba dirigido a todas las razas. Sin embargo, un año después, en 1965 fue asesinado

por varios sujetos que le dispararon mientras predicaba a sus seguidores en Nueva York. Entre los sospechosos figuraban el FBI y La Nación del Islam.

ANEXO 5

5.1- GLOSARIO DE TÉRMINOS SOCIOLOGICOS

Definiciones tomadas del libro Cine y Desarrollo: Materiales Didácticos (Emigración, Mujeres y Desarrollo, Trabajo Infantil, Soberanía Alimentaria y el SIDA en los pueblos del Sur) de la autora Lorena Chamizo Hernández. Editorial Popular. Madrid, 2006.

- **CONVIVENCIA:** Relación entre las diferentes personas, vivir en buena armonía con los demás en el mismo tiempo, supone una interacción. Hay que construirla e implica tolerancia, aprendizaje, normas comunes, regularización de conflictos.

- **DISCRIMINACIÓN:** Dar trato de inferioridad, desigualdad o desfavorable a una persona o colectividad por motivos de raza, sexo, religión, política, etc...

- **ESTEREOTIPO:** Modelo fijo de cualidades o de conducta. Creencia exagerada asociada con, o acerca de, las costumbres y atributos de un determinado grupo o categoría social; una creencia exagerada cuya función es la de justificar o racionalizar nuestra conducta en relación a dicha categoría de gente.

- **IDENTIDAD:** Autoconcepción de las personas o identidad cultural, social, étnica, relación del sujeto con una determinada posición social, tradición o comunidad.

- **PREJUICIO:** Decisión prematura o juicio previo. Es una creencia, una percepción, una actitud u opinión injustificada por hechos. En general suelen ser negativos, de personas culturalmente diferentes a otros.

- **RACISMO:** Conjunto de creencias ideológicas o conductas que discriminan a otros por diferencias culturales o étnicas, puede haber racismo grupal, institucional, abierto o encubierto.

- **SEGREGACIÓN:** Separación espacial, marginación de un grupo social por razón de sexo, raza, cultura o ideología.

- **TOLERANCIA:** Actitud de respeto hacia las opiniones contrarias o diferentes a los demás.

5.2- GLOSARIO DE TÉRMINOS TÉCNICOS CINEMATOGRAFICOS

Definiciones tomadas del libro *El Lenguaje del Cine* del autor Marcel Martin. Ediciones Gedisa. Barcelona, 2005.

- **ÁNGULO:** Es la manera cómo la cámara está colocada respecto a la figura que ha de filmar, en relación a la vista humana y al horizonte.

- **ÁNGULO ABERRANTE:** Conocido también como encuadre inclinado. Se da si los márgenes inferior y superior forman ángulo con el horizonte. Expresa una emoción o un desequilibrio moral.

ÁNGULO PICADO: Resulta de la posición de la cámara a una altura superior a la figura, con lo que el tomavistas tiene que inclinarse hacia abajo.

ÁNGULO CONTRAPICADO: Resulta de la posición de la cámara a una altura inferior a la figura, con lo que el tomavistas tiene que inclinarse hacia arriba.

- **ENCUADRE:** Es la manera en que el realizador selecciona y equilibra el contenido material de la imagen, al dirigir el objetivo de la cámara hacia el campo que desea filmar y que, una vez filmado se trasladará a la pantalla en proyección.

- **MONTAJE:** Es el proceso por el cual se unen los distintos planos de una película para formar una continuidad de escenas, dotada de un cierto orden de duración. También es el proceso creativo de la obra cinematográfica, gracias al cual el temperamento del director se expresa a través de una sucesión deliberada de escenas, del ritmo que determinan los planos y de la cadencia con que suceden las imágenes.

- **PANEO:** Giro de la cámara sobre su propio eje de lado a lado, de arriba abajo o en diagonal, sin moverse de su lugar, variando el ángulo de toma de vistas.

- **PLANO CINEMATOGRAFICO:** Es la unidad fílmica que comprende cada fragmento de película impresionada en una sola toma de vistas. Es cada uno de los encuadres o tomas que efectúa la cámara.

- **PLANO ENTERO:** Se da cuando la cámara enfoca todo el cuerpo de un personaje.

- **PRIMER PLANO:** Centra la atención en el rostro de un personaje o de un objeto determinado (cuando se trata de objeto también se le denomina plano detalle)

- **PROFUNDIDAD DE CAMPO:** Es la distancia entre lo más cercanamente captado y lo más alejado. Se usa cuando se pretende escoger varias escalas dentro de un mismo encuadre.

- **RITMO:** Nace de la sucesión de los planos siguiendo unas relaciones de distribución métrica y plástica, que provocan una emoción en el espectador. Con él se consigue una cadencia peculiar en cada caso.

- **TRAVELLING:** Es el movimiento de la cámara en relación con el sujeto u objeto filmado, ya sea hacia delante, hacia atrás, hacia arriba o abajo, hacia los lados o en círculo.

ANEXOS