

RAE-IC, Revista de la Asociación Española de
Investigación de la Comunicación

vol. 9, núm. 18 (2022), 291-312

ISSN 2341-2690

DOI: <https://doi.org/10.24137/raeic.9.18.13>

Recibido el 31 de mayo de 2022

Aceptado el 30 de agosto de 2022



¿Una oportunidad perdida? Multiculturalismo y razas invisibles en *The Bridgertons*

An opportunity lost? Multiculturalism and invisible races in The Bridgertons

Herencia Grillo, Amalia

Universidad Isabel I de Castilla (UI1)

amalia.herencia@ui1.es

Forma de citar este artículo:

Herencia Grillo, A. (2022). ¿Una oportunidad perdida? Multiculturalismo y razas invisibles en *The Bridgertons*. RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación, 9(18), 291-312. <https://doi.org/10.24137/raeic.9.18.13>

Resumen:

El cine y la televisión son medios de comunicación cuyo alcance permite contar historias, reflejar ideas, retratar sociedades y establecer debates en torno a diferentes temas como el multiculturalismo. A través del análisis de una serie como *The Bridgertons* (Shondaland, 2020), en la que la raza de sus actores no está asociada a la de los personajes que representan, queremos comprobar si este hecho supone un apoyo o un escollo al concepto de la invisibilidad de la raza como soporte del multiculturalismo. Para esto, realizamos un recorrido por el papel desarrollado por actores de razas minoritarias (entendiendo como tal aquellas diferentes a la blanca) en las producciones de Hollywood, valorando los estereotipos y las limitaciones a las que se han enfrentado

291

y lo comparamos con el cambio que ha supuesto, en esta serie, el papel protagonista que representan estos actores. Los resultados demuestran que, a pesar de que participan actores de razas minoritarias en papeles que les hubiesen estado vetados hace años, esta posibilidad no se amplía a todas las razas, por lo que podemos concluir que el avance en la normalización del protagonismo de estos actores es solo parcial. A este hecho se suman las diferencias en la representación e identificación de ciertos actores con estereotipos culturales en ambas temporadas.

Palabras clave: Multiculturalismo; Comunicación intercultural; Programa de televisión; Raza; Antropología cultural; Prejuicio racial.

Abstract:

The main power of cinema and television as communication media is not just telling stories, but also reflecting ideas, picturing societies and establishing debates around different topics as the one we are dealing with in this study: multiculturalism. Through analysing a series like *The Bridgertons* (Shondaland, 2020), where their performers' race is not linked to the characters they play, we want to test if this fact supports or challenges the concept of race's invisibility as a support for multiculturalism. To do this, we overview the role that minority races' (meaning those other than white) actors have played in Hollywood productions, considering stereotypes and limitations they have faced and compare this fact with this series' changes in the protagonist roles that these actors play. Results prove that, despite minority races' actors playing roles that would have been banned for them years ago, this option is not available for all races, so we can conclude that the improvement in these actors' protagonism is just partial. Added to this the incongruencies and differences in the representation and identification of certain actors with cultural stereotypes in first and second seasons.

Keywords: Multiculturalism; Intercultural communication; TV show; Race; Cultural Anthropology; Racial prejudice.

1. INTRODUCCIÓN

Desde que se proyectaron en público las primeras películas de los hermanos Lumière, se ha considerado que el cine es, entre otras cosas, un “agente histórico” (Ferro, 1977, p. 11), una manera de contar historias y reflejar la sociedad de cada momento; el cine nos ha dibujado espacios, creado mundos paralelos y reflejado ideas, opiniones, sensaciones y fantasías (Álvarez, 2017). El producto audiovisual tiene una misión educadora, formadora (Ferro, 1977), útil para aprender a través de las interacciones que cada uno de nosotros establece con esas imágenes y discursos (Bandura, 1977). A través de series y películas hemos conocido otros países, otras culturas y otras formas de entender el mundo, hemos asimilado, a veces, esas otras maneras de vivir y hemos incluso adoptado algunas modas y costumbres, en una actitud activa (Ferro, 1977). La intención está detrás de cada producto cinematográfico, sea entretener, educar, denunciar, reflexionar, adoctrinar o retratar. La que analizaremos en este estudio es la oportunidad, quizás perdida, de reflejar el multiculturalismo, es decir, la convivencia en términos de equidad entre diferentes culturas, sin que una predomine sobre la otra, eliminando barreras culturales y raciales e incorporando actores de diferentes razas en una ficción que no menciona ni evidencia estas diferencias.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Si entendemos que el lenguaje es aquello que utilizamos para comunicarnos, el cinematográfico surge “cuando los cineastas empiezan a cortar la película en escenas, editadas por medio del montaje” (Amaral, 2018, p. 111); este proceso de edición modifica aquello que se había grabado de manera real, por lo que se puede considerar una realidad manipulada. Los productos cinematográficos también ofrecen testimonio de culturas pasadas, con imágenes y, a veces, estereotipos que conforman esas realidades dentro de su contexto (Maroto y Ortega, 2018), funcionando como reproducciones de un determinado momento social (Aultman *et al.*, 2020).

Es un medio para transmitir ideas que el espectador interpretará en un proceso que se conoce como teoría de la recepción, que sugiere que textos como las películas son codificados por los productores y después decodificados por la audiencia (Holub, 1984, citado en Aultman *et al.*, 2020). En este proceso, el creador de la cinta utiliza su trasfondo cultural y sus experiencias personales, pero estas serán interpretadas por cada miembro de la audiencia, según defiende Hall (1980, citado en Aultman *et al.*, 2020). De acuerdo con este autor, al ver una película la audiencia acepta esa visión subjetiva del productor al mismo tiempo que desarrolla su propia perspectiva en torno a la representación de la identidad transformada por la historia y la cultura (Aultman *et al.*, 2020), puesto que no estamos escapando de la realidad cuando vemos una película de manera no crítica, sino que perpetuamos ideologías reales cuando pensamos que el cine “son solo películas” (Fradley, 2010). En el caso que nos ocupa, la identidad a la que debemos prestar atención es la racial y su representación en el cine, elemento de comunicación que “puede producir prejuicios, naturalizar situaciones incuas y reafirmar la moral hegemónica” (Amaral, 2018, p. 124), estableciendo jerarquías raciales donde la blanca seguiría siendo la superior (Lyman, 1990); es “...el Occidente blanco que construye y consolida las identidades occidentales y blancas a través de la inscripción discursiva de la otredad” (Hall, 2017, p. 80).

2.2. RAZA Y CINE

El significado de raza ha sufrido diversos cambios desde su primera definición y en la actualidad “... el significado biológico de raza se ha visto restringido por el contexto social en que se ha llevado a cabo la investigación sobre la raza” (Yudell, 2014, p. 32). Si comenzamos con la división de los individuos que se hacía en la antigua Grecia y Roma, entre ciudadanos y bárbaros, la biología no es aún un factor determinante; más adelante, hacia finales de la Edad Media, con el creciente sentimiento antisemita, se empieza a vincular la raza a relaciones familiares y de parentesco y posteriormente, a partir del S. XVIII, esas ideas se utilizan para explicar el hecho de que la humanidad es diversa (Hall, 2017). Linneo, botánico y naturalista sueco, divide así las razas en cuatro grupos: *Americanus*, *Asiaticus*, *Africanus* y *Europaeus* y a finales del Siglo XVIII Blumenbach, biólogo alemán, propone cinco: caucásico, mongólico, etiópico, americano

y malayo, postulando ya el grupo caucásico como el ideal. Estas teorías se esgrimen desde comienzos del Siglo XIX y hasta bien entrado el XX para promulgar la superioridad de la raza blanca en la sociedad estadounidense y defender la falta de capacidad de los no blancos para ser ciudadanos válidos (Yudell, 2014), discurso racista y contrario al apoyo de la riqueza existente en la diversidad y en la multiculturalidad, como menciona Hall (2017).

Puesto que este estudio quiere analizar la oportunidad de contribución a la multiculturalidad de una serie como *The Bridgertons* (Shondaland, 2020), pondremos el foco en el producto cinematográfico estadounidense, país creador de esta ficción. De acuerdo con las estadísticas proporcionadas por la UNESCO (2018) en su informe sobre la producción cinematográfica entre 2011 y 2017¹, Estados Unidos es el cuarto país productor de cine y televisión por detrás de la India, China y Japón en número de películas, pero se diferencia de los anteriores en que en Estados Unidos las producciones no están destinadas al público local, sino que es el que más cintas exporta a otros países. Este dato se vincula al proceso conocido como *glocalización*, cuyo origen se remonta al Japón industrial de la década de los '80 pero que acuñó por primera vez Roland Robertson² en 1992. Santos (1998) sigue la teoría de Robertson y habla de "localismos-globalizados, un proceso cultural mediante el cual una cultura local hegemónica se come y digiere, como un caníbal, otras culturas subordinadas" (p.202); un ejemplo de esto serían los productos cinematográficos estadounidenses.

2.2.1. Representación racial en el cine de Hollywood.

Hollywood, como epítome del cine creado en Estados Unidos y representante de los intereses estadounidenses (Jessop, 2021), nace a principios del Siglo XX, tras la evolución del cine mudo, después el sonoro y como el germen de la gran industria del entretenimiento que ha llegado a ser. En esos inicios, siendo Estados Unidos una nación con un proceso de creación heterogéneo y predominantemente blanco, las razas diferentes a la caucásica no tenían cabida (Lyman, 1990) sino que imperaba un "sistema

¹ Disponible en <http://data.uis.unesco.org/index.aspx?queryid=51>

² Disponible en <https://cutt.ly/GMvwWzD>

de veto” que combinaban maneras formales e informales de censura que daban lugar a la imagen del “otro” que nos ha llegado (Scott, 2015).

Las primeras imágenes donde se podían presenciar individuos de raza negra fueron las películas grabadas por Theodore Roosevelt en sus safaris por África, con una intención más antropológica que de difusión cultural, y en las que se dibujaba una imagen casi paleolítica de las tribus que allí habitaban (Lyman, 1990). Estas películas ayudaron a construir y mantener la imagen de superioridad de la civilización americana y europea de raza blanca frente a otras razas, hecho que para Lyman (1990) resulta paradójico, tratándose Estados Unidos de un país creado, a su vez, por colonizadores y con una fuerte herencia esclavista (Amaral, 2018). La supuesta inferioridad de esas razas minoritarias se aplicaba, también, a los ciudadanos procedentes de Latinoamérica (Stavans, 2008), Asia (Umeda, 2018; Nagaraj, 2020), Nativos americanos (Berny, 2020) y árabes (Nagaraj, 2020).

Esta primera imagen simplista se mantuvo en las producciones cinematográficas durante décadas, en un proceso que se ha conocido como *whitewashing*, es decir, utilizar exclusivamente actores blancos para representar a personajes de otras razas minoritarias (Paner, 2018; Umeda, 2018; Lowrey, 2010, citado en Nagaraj, 2020). Este fenómeno tenía un doble efecto: por un lado, otorgaba privilegios a los actores blancos al darle papeles de personajes que no podrían haber interpretado, discriminando a aquellos actores que sí pertenecían a otras razas (Nagaraj, 2020); por el otro, escondía realidades culturales pertenecientes a esas razas minoritarias, invisibilizando a sus representantes (Arce, 2015; Paner, 2018; Aultman *et al.*, 2020). Junto con esta práctica también se encontraba la conocida como *blackface* o *yellowface*, que consistía en disfrazar a actores caucásicos de negros, en el primer caso, o de asiáticos, en el segundo (Bucholtz y López, 2011; Johnson, 2004; Jessop, 2021; Lyman, 1990; Nagaraj, 2020; Paner, 2018). Los orígenes de esta práctica se remontan a finales del Siglo XIX, cuando en zonas urbanas del norte de los Estados Unidos se pintaba la cara de actores blancos con trozos de carbón para disfrazarles de personajes negros (Bucholtz y López, 2011).

En la actualidad, defienden Bucholtz y López (2011) que, aunque las caras no se pintan de negro, sí se adoptan e imitan características culturales de otras razas, como la gestualidad de determinados sectores afroamericanos, sus vestimentas y expresiones faciales, en un estilo que estas autoras denominan “juglaría lingüística” (p. 684).

Esta manera de invisibilizar a profesionales de razas minoritarias no se limitó a los primeros años del Siglo XX ni fue exclusiva de los actores, sino que se extendía a productores, directores y otros profesionales del sector (Sherzer, 1999; Marcos, 2014; Nagaraj, 2020; Dunn *et al.*, 2021). En la actualidad, el acceso de estos últimos a puestos de poder en la industria cinematográfica se ve limitado por barreras económicas, sociales, y de sesgo racial (Dunn *et al.*, 2021). Por citar solo algunos ejemplos, en la década de 1920 y hasta la de 1970 los asiáticos eran representados como villanos, en una conexión débil con el fenómeno conocido como *yellow peril*, derivado a su vez de conflictos internacionales como la fuerte inmigración china en Estados Unidos a principios del Siglo XX para construir el ferrocarril, la guerra del opio o la derrota de los estadounidenses en Pearl Harbor a manos de los japoneses (Umeda, 2018). En el caso de profesionales afroamericanos, tuvieron muy poca representación hasta mediados de la década de 1960, destacando ejemplos como Sidney Poitier que, en palabras de Sheridan (2006), se correspondía con la imagen educada, suave y simpática que los blancos querían tener de los negros (citado en Aultman *et al.*, 2020). En la década posterior comienzan a realizarse películas denunciando el racismo contra los negros con un efecto contrario al deseado (Aultman *et al.*, 2020): además de resultar un altavoz para esas injusticias, crearon otro estereotipo del negro violento, pandillero y armado, imagen que perduró en la década de 1980 y 1990, con películas que ofrecían una imagen simplista y violenta de los negros del barrio. A pesar de que ya en el siglo XXI las películas dirigidas y protagonizadas por afroamericanos han crecido en número, aún pueden verse estereotipos, aunque no siempre negativos (Marcos, 2014; Aultman *et al.*, 2020).

En cuanto a los latinos, a pesar de que existen numerosos profesionales de prestigio reconocido, argumenta Stavans (2008) que, excepto ejemplos contados, “la industria [de Hollywood] aún no ha descubierto el potencial creativo de este colectivo” (p. 1) quizás porque no considera que el público hispano sea relevante; este autor menciona

algunos ejemplos llamativos de cine latino independiente, pero cree que, en términos generales, el cine creado por autores latinos entre 1990 y 2010 es un cúmulo de estereotipos (Stavans, 2008). Pressler (2019) se muestra más optimista sobre la importancia del cine latino en los últimos años, pero pone el foco sobre los problemas aún existentes: la predominancia de México frente a otras culturas latinoamericanas y la ambigüedad étnica.

Un último grupo minoritario son los nativos americanos; su estereotipo se ha dividido normalmente entre el indígena noble y el salvaje sediento de sangre, con innumerables ejemplos en las producciones sobre el western estadounidense. En los inicios, se promovían las películas sobre estos individuos con una visión antropológica, en la creencia de que pronto desaparecerían, pero también se les retrataba como una amenaza al progreso de los colonizadores europeos en su avance por la conquista de Norteamérica; en la actualidad, hay pocos ejemplos que hayan intentado equilibrar esa balanza (Berny, 2020).

A lo largo de la historia del cine los estereotipos culturales (casi siempre negativos) han prevalecido en el discurso cinematográfico de Hollywood tal y como lo define el antropólogo social Jarvie (1978): “estereotipar se puede interpretar básicamente como una defensa frente a amenazas reales e imaginadas” (citado en Lyman, 1990, p. 51). No olvidemos que el cine cuenta historias que, a priori, reflejan la realidad, pero en Hollywood esa realidad está predeterminada (Fradley, 2010). Esta simplificación de personajes tiene, además, otros efectos en los espectadores; de acuerdo con Schmader *et al.* (2015), los individuos que no se ven representados de manera realista en las películas tienden a asimilar esa imagen de sí mismos, independientemente de que sean reales o no, y experimentan emociones negativas sobre su cultura; además, esa imagen simplista se acepta como símbolo cultural de determinadas razas (p. 55). Los estereotipos más frecuentes eran los siguientes:

Tabla 1. Estereotipos más frecuentes en películas de Hollywood

Negros	Asiáticos (chinos, japoneses, coreanos)	Latinos	Asiáticos (paquistaníes, indios)	Nativos americanos	Árabes y musulmanes
Mammy	Dragon Lady	Analfabetos	En contra de los estadounidenses	Bárbaros	Danza del vientre
Negro mágico	Muñeca de porcelana	Sexualizados	No dominan el idioma	Primitivos	Terroristas
Tío Tom	Maestros del Kung Fu	Niñeras	Ávaros	Perezosos	Jeques del petróleo
Mandingo	No diferenciación de razas	Jardineros		Mascotas	
Jezebel		Pandilleros			
Amigo negro		Poco inteligentes			
Mujer negra enfadada					

Nota: elaboración propia a partir de Lyman, 1990; Johnson, 2004; Márez, 2005; Schmader et al., 2015; Maroto y Ortega, 2017; Umeda, 2018; Aultman et al., 2020; Nagaraj, 2020; Jessop, 2021; McTaggart et al., 2021.

2.3. EXCEPCIONES A LO ANTERIOR

A pesar de lo expuesto hasta ahora, han existido ejemplos de actores y personajes de razas no caucásicas que sí han encontrado un lugar dentro del discurso de Hollywood, con diferentes grados de éxito y repercusión (Sheridan, 2006). Una referencia inexcusable en este sentido es Oscar Micheaux (1884-1951), que escribió, dirigió y produjo más de 40 películas independientes sobre asuntos afroamericanos (Sterritt, 2017) y fue el director de la película muda *Within Our Gates* (1920), que demanda la participación activa del espectador sobre el conflicto racial en Estados Unidos (Siomopoulos, 2006) y es considerada una respuesta a las terribles e injustificadas agresiones sufridas por negros inocentes reflejadas en la racista *The Birth of a Nation* (1915) de D.W. Griffith.

En los primeros años de la historia del cine estadounidense podemos citar dos ejemplos llamativos: Jack Johnson (1878-1946), boxeador de raza negra que protagonizó cintas (no pueden considerarse películas) sobre sus combates, pero sufrió la persecución política por su raza al ser acusado de tráfico de mujeres blancas por viajar de un estado

a otro con una de ellas; su carrera terminó debido a la consecución de tres momentos legislativos en Estados Unidos: el *Sims Act*, que no permitía el comercio de imágenes de personas negras en movimiento; la decisión de la compañía de patentes de imágenes en movimiento (MPPC en sus siglas en inglés), que en 1915 declaró que las imágenes en movimiento eran bienes de consumo, no culturales y, por lo tanto, no sujetos a la libertad de expresión; y la decisión del Tribunal Supremo, en 1915, de ratificar esto último y eliminar la libertad de prensa para las películas (Grieverson, 1998). El segundo ejemplo es Dorothy Dandridge (1922-1965), actriz de raza negra, pero de piel clara que ocupó un lugar destacado en el cine de la época, con papeles protagonistas, pero que sufrió el rechazo del público por no ser considerada lo suficientemente blanca ni lo suficientemente negra (Lyman, 1990).

La representación de los asiáticos comenzó a mejorar a partir de los años 50 y 60 del Siglo XX hasta hoy día (Johnson, 2004), lo que puede observarse a partir del estreno de *Crazy Rich Asians* (Warner Bros, 2018) y el Óscar otorgado a la directora Chloe Zhao en 2021, aunque aún eran representados en los 2000 como gentes exóticas (Umeda, 2018; Jessop, 2021), pero aún existen estereotipos. De acuerdo con Nagaraj (2020) esta mejora de la imagen de los asiáticos (especialmente chinos) fluctúa en función de las relaciones comerciales entre Estados Unidos y China y la reciente aparición de la crisis del Covid-19 (Jessop, 2021). En el caso de representación afroamericana, los porcentajes de personajes femeninos de este origen en las películas (6%) se acerca bastante al porcentaje de población en general (6,5%) (McTaggart *et al.*, 2021); estas autoras concluyen que la presencia de mujeres afroamericanas ha mejorado considerablemente en la actualidad, aunque aún se prefieren las de color de piel más claro, siguen estando hipersexualizadas y no ocupan puestos de liderazgo (p. 12). Sin embargo, muchas de las películas que se hicieron en la década de los 90 sobre afroamericanos se enfocaban demasiado en temas de racismo y esclavitud, sin normalizar otras historias, algo que ha cambiado en los últimos veinte años (Sheridan, 2006); de acuerdo con este autor, esto puede deberse a que las actuales generaciones de jóvenes negros ya no consideran que el racismo sea un problema y, por lo tanto, no creen que se deban dedicar tantos recursos a combatirlo.

Más adelante, se pueden citar ejemplos de actores y actrices no caucásicos que consiguieron desarrollar una carrera relativamente exitosa en Hollywood; es el caso de Anna May Wong, aunque frecuentemente protagonizaba papeles estereotípicos (Jonhson, 2004) y de Sidney Poitier y, más recientemente, actores como Jackie Chan, Denzel Washington o Will Smith y directores como Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro o Spike Lee. La mayoría de autores coincide en que, a pesar de que la situación ha mejorado, aún existen estereotipos negativos, poca representatividad y poca capacidad de actuación de razas no caucásicas en el cine de Hollywood (Marcos, 2014).

Este aspecto está relacionado con la idea que Echeverría (2009) denomina “blanquitud”; de acuerdo con este autor, la raza original de un actor o realizador negro, latino, árabe, etc, resulta secundaria; lo que importa es su comportamiento dentro de los cánones de lo aceptable desde el punto de vista blanco estadounidense. De este modo, argumenta Echeverría (2009) estamos ante un “racismo identitario “ (p.6), que acepta a determinados representantes de razas minoritarias siempre que colaboren “a que la modernidad americana pueda ostentarse a sí misma como la única modernidad válida y efectiva” (p. 7).

2.4. LA INVISIBILIDAD DE LAS RAZAS

La invisibilidad que hemos mencionado anteriormente se podría haber planteado como estrategia válida para combatir el racismo presente en el cine de Hollywood. De acuerdo con Arce (2015), esto fue lo que se denunció desde el cine cubano, tras la revolución de 1959, donde se estableció, por decreto, “el fin de las diferencias raciales” (p.65). Este decreto no consiguió erradicar el racismo existente en la sociedad, sino que creó un problema añadido, al intentar ocultar una realidad como era la diversidad racial de la isla cuando lo que se debía hacer era lo contrario: crear una “discusión abierta, racional y democrática” sobre el concepto de raza (Zizek, 2005, pp.148-149, citado en Arce, 2015, p. 70); según esta autora, solo se consiguió un “mimetismo colonial” (p. 62).

Esta invisibilidad se encuentra en las prácticas antes mencionadas que otorgaban a los intérpretes blancos papeles de otras razas y, del mismo modo, en la no distinción, por ejemplo, de individuos de origen asiático, pero de diferentes países (Johnson, 2004); así,

un actor chino podía interpretar el papel de un coreano y viceversa (Paner, 2018). En el caso de actores afroamericanos, vemos ejemplos en los que el tono de la piel, más claro, les hace pasar por actores caucásicos, como el caso que mencionamos anteriormente de Dorothee Dandridge (Lyman, 1990), y otros ejemplos en los que la raza se hace invisible, como ocurre en la película *Living on Earth* (Spike Lee, 2015). Esta cinta se incluye dentro de un videojuego donde el personaje principal, aunque originalmente de raza negra, puede modificar sus rasgos y cambiar de raza, estilo, voz, etc; sin embargo, la familia de ese personaje principal (incluyendo una hermana melliza) no cambia, es decir, sigue siendo negra (Russworn, 2018). De acuerdo con esta autora, este hecho es una metáfora de cómo, a pesar de poder elegir quién eres y modificar tus preferencias, al final, tu genética decide y tu raza es la que es.

La invisibilidad de representación racial en el cine clásico de Hollywood se interpreta actualmente como un aspecto si no totalmente positivo, tampoco negativo; veámoslo como Sheridan (2006) defendía que la falta de películas en torno al tema del racismo en los últimos años del siglo XX podía deberse a una actitud más conservadora de los cineastas negros y al hecho de considerar que el racismo estaba dejando de ser un problema y que, por lo tanto, no merecía la pena dedicarle tiempo y narrativas, aunque el autor no apoya esa teoría al 100%. A pesar de todo, plantean Aultman *et al.* (2020) que es necesario seguir haciéndonos preguntas sobre cómo se puede superar esta ausencia de cine de otras razas, qué podemos hacer para superar los sesgos racistas y los vacíos en la comunicación de asuntos que no pertenezcan exclusivamente a la clase blanca predominante. Parece que la solución no pasa por obviar las diferencias raciales, como mencionaba Arce (2015) ni por dejar de visibilizar los problemas asociados al racismo en las diferentes cintas (Berástegui, 2007). Sigue siendo necesario tener en cuenta el tipo de público al que se dirigen las producciones creadas por profesionales de razas minoritarias y cuál es su capacidad de reflexión y acción con respecto a las problemáticas que muestran las películas (Everett, 1995).

2.5. *THE BRIDGERTONS* (Shondaland, 2020)

The Bridgertons (Shondaland, 2020) es una serie de producción estadounidense, basada en los libros de la autora Julia Quinn (1970), que narra la historia de una familia británica, compuesta por ocho hermanos, que vive en el Londres de la época de la Regencia, a principios del S. XIX. Estas novelas se han adaptado para crear la serie que se estrenó en la plataforma digital Netflix el 25 de diciembre de 2020; la segunda temporada se estrenó en marzo de 2022 y se esperan más.

La creadora de la serie es Shonda Rhimes (1970), propietaria de la productora Shondaland y una de las figuras predominantes de la ficción cinematográfica estadounidense, lo que supone un contrapunto a la ausencia de cineastas afroamericanos en puestos de poder en la industria de Hollywood (Dunn *et al.*, 2021; Jessop, 2021). En marzo de 2021, el 13,4% de la población estadounidense es negra, mientras que los papeles de personajes de esta raza en el cine y televisión no superan el 7%; en cuanto a otros profesionales del sector, el 87% de los productores de televisión y el 97% de los de cine son blancos (Dunn *et al.*, 2021), lo que da una idea del carácter inusual de la posición de Rhimes (Cuenca y Martínez-Cano, 2021).

La importancia de esta serie radica no solo en la ausencia de criterios raciales para elegir a determinados actores para interpretar ciertos personajes en una ausencia evidente del privilegio blanco que mencionábamos en el marco teórico, sino en el papel que se otorga a los personajes femeninos, más activos que en otras series de ficción; aunque la serie presenta “discursos ficcionales tradicionales “ (p. 137) como la búsqueda de esposo, las convenciones sociales de la alta burguesía británica y los prejuicios de clase, existen ciertas modificaciones y modernizaciones de este discurso (Cuenca y Martínez-Cano, 2021); este hecho tiene que ver con el tipo de audiencia a la que, a priori, va dirigida esta ficción, un público predominantemente femenino y, en general, más receptivo a los cambios (Everett, 1995; Cuenca y Martínez-Cano, 2021).

Esta serie no es la primera en contar con profesionales de razas minoritarias; Marcos (2014) realiza un recorrido por los estudios publicados desde 1990 hasta 2007, observando una mayor presencia de personajes negros en series de ficción, casi siempre

estereotipados, aunque no ocurre lo mismo con el resto de razas no blancas. En los últimos años y también en Netflix se han estrenado series que abordan la situación racial como *Astronomy Club* (Kenya Barris, 2019), *Two Distant Strangers* (Dirty Robber, NowThis, 2020) o *Imperial Dreams* (Jonathan Schwartz, 2014), (Sánchez, 2021), pero en ninguna de ellas se adopta la postura de invisibilidad de razas presente en *The Bridgertons*.

3. METODOLOGÍA

Este estudio de caso adopta una perspectiva observadora de un fenómeno específico asociado a una situación actual, es decir, se observa la representación y significación de las diferentes culturas en una serie de televisión para valorar su aportación a la multiculturalidad. Esta observación se ha llevado a cabo en diferentes fases; primero, se han visionado los 16 capítulos que componen ambas temporadas, realizando un análisis de los personajes protagonistas y secundarios, las razas a las que pertenecen y la relevancia o no de esa raza en la construcción del personaje y en la historia que se cuenta. Este análisis se apoya en la revisión de la literatura existente en torno al concepto de raza, su representación en el cine y la conveniencia de la invisibilidad de la raza, principalmente teniendo en cuenta que ésta solo intenta ser invisible en la primera temporada, pero no lo es en la segunda. La búsqueda de bibliografía se ha realizado a través de buscadores como *Google Scholar*, Dialnet y la biblioteca de la Universidad de Sevilla y de la Universidad Isabel I. Los criterios para esta búsqueda se han basado en la representación de las diferentes razas en el cine de Hollywood sin establecer un filtro por fecha de publicación, aunque se han priorizado las fuentes publicadas desde 2010. Los resultados de fuentes disponibles se acercan a los 1300 en cuanto a la aparición de personajes afroamericanos, siendo de alrededor de 1100 con personajes asiáticos, 302 con personajes latinos, 476 con personajes árabes y 203 con nativos americanos. La búsqueda de artículos relacionada con esta serie en concreto arroja 91 resultados, en su mayoría reseñas de televisión y artículos de opinión.

No hemos podido utilizar un instrumento de medida válido y consistente que valore el grado mínimo de representatividad de personajes de determinadas razas en una serie de ficción,

ya que no existe ninguno con un grado de solidez suficiente. En 2016 la crítica de cine del New York Times Manohla Darvis propone el llamado *Test DuVernay*³, que toma su nombre de la actriz Ava DuVernay, y que utilizaría como unidad de medida el hecho de que los afroamericanos u otras minorías representasen tener vidas realizadas y no servir como trasfondo a las historias protagonizadas por blancos. Este test tiene un precedente en 2013 en otro propuesto por Nikesh Shukla, que exigía que, como mínimo, dos personajes de razas no blancas tuviesen una conversación de al menos 5 minutos sobre un tema que no fuese la raza. Estos dos ejemplos son solo tímidos acercamientos a un instrumento válido, por lo que en estudios posteriores ahondaremos en su posible creación.

4. RESULTADOS

Uno de los principales puntos de partida del análisis de la serie ha sido comprobar la presencia de actores de diferentes razas en ambas temporadas; la tabla 2 marca los más llamativos o con papeles protagonistas sin tener en cuenta aquellos otros que funcionan solo como trasfondo o decorado de la acción que transcurre en la serie.

Tabla 2. Distribución de personajes por razas en ambas temporadas

Blancos	Negros	Asiáticos (chinos, japoneses, coreanos)	Latinos	Asiáticos (paquistaníes, indios)	Nativos americanos y árabes
Reina					
Familias Bridgerton, Featherington, mayoría de pretendientes, doncellas, criados y damas y caballeros de la alta sociedad	Duque de Hastings Lady Danbury Marina Dobson 2 pretendientes 2 damas 3 doncellas Modista	1 doncella de la reina 2 damas	1 caballero	Hermanas Sharma (temporada 2)	0

Elaboración propia.

Estos datos demuestran que, después de la blanca, la negra es la raza predominante, sobre todo en papeles protagonistas y de relevancia histórica, siendo el ejemplo más

³ Disponible en <https://twitter.com/duvernaytestorg?lang=es>

extremo el de la reina de Inglaterra y el duque de Hastings, en un Londres de principios del Siglo XIX. No existe una justificación clara de la elección de este momento de la historia para situar la ficción, más allá de la intención (no corroborada) de atribuir esos papeles a razas que en esa época no podrían ocupar esas posiciones en la sociedad. Teniendo en cuenta que la esclavitud se abolió en Inglaterra en 1833, resulta poco probable que esto pudiese ocurrir en la realidad; la raza de los personajes, al menos en la primera temporada, es invisible: no hay alusiones de ningún tipo al origen racial de estos personajes, ni a sus culturas correspondientes ni a lo extraordinario que hubiese sido, en este contexto histórico, tener a una reina negra en una nación occidental.

En la segunda temporada, sin embargo, se aprecia un cambio con respecto a esa invisibilidad; las hermanas Sharma, protagonistas de la trama junto con el Vizconde Bridgerton, provienen de la India y se hace referencia explícita no solo a su origen geográfico, sino al rechazo que la raza de su padre supuso en la familia de su madre, una inglesa blanca. Observamos cómo celebran determinados eventos en función de su cultura y cómo siguen diferentes costumbres y visten de manera ligeramente distinta. Este cambio de discurso colisiona con lo observado en la primera temporada y no sabremos, hasta el estreno de la siguiente, si responde a intereses concretos o si es una variación sin importancia. Lo que esta explicitación del origen racial sí hace es eliminar la anterior legitimación de representantes de razas minoritarias en puestos relevantes de la sociedad, volviéndoles “visibles”.

Esa invisibilidad de la primera temporada hubiese resultado un aspecto positivo, comparada con el blanqueamiento y la marginación de personajes no blancos en otras narrativas cinematográficas anteriores. No obstante, poner el foco en la raza y origen cultural de las hermanas Sharma resulta incoherente con no hacerlo con el resto de los personajes en la segunda temporada, lo que juega en contra de esa invisibilidad como apoyo a la multiculturalidad.

No podemos dejar de señalar, además, que la invisibilidad de la primera temporada se aplica sobre todo a actores de raza negra, ya que la presencia de otros de razas

minoritarias es puramente anecdótica e incluso inexistente, como en el caso de nativos americanos y árabes.

5. CONCLUSIONES

Planteábamos en el marco teórico el hecho de que la invisibilidad de las razas fue tratada, durante casi todo el Siglo XX, como un aspecto negativo, con fenómenos como el *whitewashing*, *blackface* y *yellowface*. Esto favorecía a los actores blancos y discriminaba a los de otras razas, no permitiéndoles interpretar papeles de personajes de su mismo origen cultural y, cuando lo hacían, reduciéndoles a estereotipos casi siempre negativos (Lyman, 1990; Johnson, 2004; Bucholtz y López, 2011; Paner, 2018; Umeda, 2018; Lowrey, 2010, citado en Nagaraj, 2020; Jessop, 2021). En la ficción creada por Shonda Rhimes se plantea una propuesta, como poco, contraria a esa práctica e innovadora: los personajes protagonistas más relevantes, como es la reina de Inglaterra en 1813, son de raza negra, sin que ese hecho reciba una especial atención en la serie ni suponga un aspecto negativo o discriminatorio. Las relaciones entre los personajes no consideran la raza como una variable a considerar, lo que podría favorecer el discurso multicultural invisibilizando la raza y dejando de asociarla a determinados papeles y actores otorgándoles ese privilegio. Al tratarse de series de ficción orientadas a una distribución internacional, el hecho de incluir otras razas favorece su aceptación e identificación casi en cualquier país del mundo. Pero si tenemos en cuenta los porcentajes de actores de razas diferentes a la blanca en la serie, se pierde la oportunidad de incluir a otras minoritarias dentro de ese discurso de normalidad multicultural.

En la segunda temporada, sin embargo, se pone en práctica el hecho contrario: hacer referencia directa al origen de las hermanas Sharma, pero no hacer extensiva esta referencia por ejemplo a la reina, el Duque de Hastings y Lady Danbury, personajes negros en una posición social vetada en ese momento de la historia a estos individuos. Esto plantea, desde nuestro punto de vista, un problema doble al discurso multicultural; por un lado, la equidad de distintas razas se aplica solo a la negra, por lo que no es completa ni homogénea, sino solo un pequeño paso en esa dirección. Por otro, ese

discurso se quiebra al tratar a las hermanas Sharma como representantes de una cultura concreta. Se hace referencia a su nacionalidad y al rechazo que la raza de su padre provocó en la familia británica blanca de su madre, lo que colisiona con la invisibilidad racial predominante en la primera temporada y además conlleva una vuelta a la diferenciación, utilizando a actrices indias para representar papeles de ciudadanas indias en una representación, por otro lado, poco precisa sobre el origen real de estas hermanas dentro de la India (Sundaravelu, 2022).

La coherencia con el tratamiento de la diversidad racial de la primera temporada hubiese consistido en no diferenciar a estas hermanas por su origen cultural o, en todo caso, en utilizar el mismo baremo para tratar al resto de personajes de razas minoritarias, teniendo en cuenta además la distribución de la sociedad en la Inglaterra de principios del Siglo XIX. Esta falta de coherencia nos lleva a concluir que, a pesar de suponer un paso adelante en la homogeneización de la representación cinematográfica obviando el origen racial de los actores que representan a determinados personajes, la serie podría haber ido más allá y aplicar esta normalización a la segunda temporada y a todos los personajes, favoreciendo así la invisibilidad del factor racial.

La principal limitación de este estudio responde al carácter aún innovador de una ficción como la analizada y a la poca información de primera mano que existe sobre las motivaciones para su creación, más allá del discurso conocido de su productora, Shonda Rhimes, sobre el racismo y el feminismo en las producciones estadounidenses. La aportación de esta serie es, sin duda, relevante para fomentar el debate abierto sobre la multiculturalidad y el racismo en el cine y la televisión, por lo que un estudio posterior debería analizar el resto de las temporadas a medida que se proyecten para el público para poder valorar el papel que juegan las diferentes razas de los actores, la relevancia o no que estas razas puedan tener y el discurso en torno a la multiculturalidad y la necesidad de invisibilizar las razas que pueda existir en dichas temporadas.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Y. (2017). Historia del cortometraje español. El cine científico en medios de comunicación. Asociación Española de Cine Científico (ASECIC). *Los certámenes y festivales de cine científico*, 1-22.
- Amaral, B. (2018). Cine y criminología: género y raza. Narrativas interseccionales en El color púrpura. *Opinión jurídica*, 17(34), 107-127.
<https://doi.org/10.22395/ojum.v17n34a5>
- Aultman, J., Piatt, E. & Piatt, J. (2020). The segregated gun as an indicator of racism and representations in film. *Humanities and social sciences communications*, 7(44), 1-11.
<https://doi.org/10.1057/s41599-020-0525-1>
- Arce, Y. (2015). Relatos de exclusión. Indagaciones poscoloniales sobre raza y marginalidad en el cine de sara Gómez. *Arte y políticas de identidad*, 13, 59-78.
<https://doi.org/10.6018/250901>
- Bandura, A. (1977). Self-efficacy: toward a unifying theory of behavioral change. *Psychological review*, 84(2), 191.
- Berástegui, J. (2007). The analysis of hybridity in My beautiful Laundrette. *Revista canaria de estudios ingleses*, 54, 139-147.
- Berny, M. (2020). The Hollywood Indian stereotype: the cinematic othering and assimilation of native Americans at the turn of the 20th Century. *Angles*, 10, 1-26.
<https://doi.org/10.4000/angles.331>
- Bucholtz, M. & López, W. (2011). Performing blackness, forming whiteness: linguistic minstrelsy in Hollywood film. *Journal of sociolinguistics*, 15(5), 680-706.
<https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2011.00513.x>
- Cuenca, N. y Martínez-Cano, F. (2021). Iconos femeninos actuales en las series de ficción de autoría femenina: estudio de caso de *Los Bridgerton* (Shondaland, 2020). *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 8(16), 121-141. <https://doi.org/10.24137/raeic.8.16.7>

Dunn, J., Lyn, S., Onyeador, N. & Zegeye, A. (2021). Black representation in film and TV: the challenges and impact of increasing diversity. *McKinsey Global publishing*.

Recuperado de <https://cutt.ly/9Mc5j3B>

Echeverría, B. (2009). Blanquitud'. *Considerations on racism as a specifically modern phenomenon*. Presented at the International Conference On Modernity, December, 11-14.

Everett, A. (1995). The other pleasures: the narrative function of race in the cinema. *Film criticism*, 20(1), 26-38. <https://doi.org/10.1086/498988>

Ferro, M. (1977). *Cine e historia*. Gustavo Gili.

Fradley, M. (2010). Daniel Berardi: Cindy Patton. *Film quarterly*, 63(3), 71-73.

Grieverson, L. (1998). Fighting films: race, morality and the governing of cinema, 1912-1915. *Cinema journal*, 38(1). <https://doi.org/10.2307/1225735>

Hall, S. (2017). *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*. Traficantes de Sueños.

Jessop, M. (2021). Revisiting Asian American representations in Hollywood: negotiating identity, gender and sexuality. *Major papers*, 183. Recuperado de <https://cutt.ly/1Mc5H3g>

Johnson, L. (2004). Asian and Asian American representations in American Film. *WWU Honors Program Senior Projects*, 210.

Lyman, S. (1990). Race, sex and servitude: images of blacks in American cinema. *International journal of politics, culture and society*, 4(1), 49-77.

Marcos, M. (2014). Principales estudios realizados sobre la representación de las minorías en la ficción televisiva (Ensayos). *Chasqui*, 126, 96-108.

Márez, C. (2005). Confronting dominant institutions of representation, or media studies at the current conjuncture. *Journal of American ethnic history*. <https://doi.org/10.1080/09502380902950914>

Maroto, J.M. y Ortega, T. (2018). La figura del negro a través de la gran pantalla. La entrada de España en la Unión Europea como punto de inflexión. *Historia y comunicación social*, 23(2), 567-583. <http://dx.doi.org/10.5209/HICS.62274>

McTaggart, N., Cox, V. & Heldman, C. (2021). Representations of black women in Hollywood. *The Geena Davies institute for gender in media*. Recuperado de <https://cutt.ly/7Mc54IT>

Nagaraj, C. (2020). Asian stereotypes: Asian representation in Hollywood films. *INTI Journal*, 63. Recuperado de <https://cutt.ly/VMc6coX>

Paner, I. (2018). The marginalization and stereotyping of Asians in American film. Honors theses. *Dominican University of California*. <https://doi.org/10.33015/dominican.edu/2018.HONORS.ST.08>

Robertson, R. (1999), *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Vozes. <https://dx.doi.org/10.4135/9781446280447>

Russworn, T. (2018). Computational blackness: the procedural logics of race, game and cinema, or how Spike Lee's *Livin da dream* productively broke a popular video game. *Black camera*, 10(1), 193-212. <https://doi.org/10.2979/blackcamera.10.1.12>

Sánchez, C. (2021). *Análisis de la sección 'Black Lives Matter' de la plataforma de streaming Netflix* [TFG. Universidad de Sevilla]. Recuperado de <https://cutt.ly/9Mc6AgN>

Santos, B. (1998): *La globalización del derecho. Los nuevos caminos de la regulación y la emancipación*, Universidad Nacional de Colombia (ILSA).

Sheridan, E. (2006). Conservative implications of the irrelevance of racism in contemporary African American cinema. *Journal of black studies*, 37(2), 177-192. <https://doi.org/10.1177/0021934706292347>

Sherzer, D. (1999). Book review: *Fear of the dark: race, gender and ethnicity in the cinema* by Lola Young. *University of Chicago Press*.

- Schmader, T.; Block, K. y Lickel, B. (2015). Social identity threat in response to stereotypic film portrayals: effects on self-conscious emotion and implicit ingroup attitudes. *Journal of social issues*, 71(1), 54-72. <https://doi.org/10.1111/josi.12096>
- Scott, E. (2015). Cinema civil rights: regulation, repression and race in the classical Hollywood era. *Rutgers University Press*, 40(3).
<https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0040.316>
- Siomopoulos, A. (2006). The birth of a black cinema: Race, reception and Oscar Micheaux's "within our gates". *The moving image: the journal of the association of moving image archivists*, 6(2), 111-118. <https://doi.org/10.1353/mov.2007.0017>
- Stavans, I. (2008). Huir del charro y el peladito. *Revista PRL*, 4, 277.
<https://doi.org/10.17561/blo.vanejo4.5610>
- Sterritt, D. (2017). Race movies: pioneers of African-American cinema (Kino Lorber), *Quarterly review of film and video*, 34(2), 190-200.
<https://doi.org/10.1080/10509208.2016.1256619>
- Sundaravelu, A. (2022). Los Bridgerton temporada 2 nos deja muchas preguntas sobre las hermanas Sharma. *Fotogramas*, abril 2022. Recuperado de <https://cutt.ly/MMc6527>
- Umeda, M. (2018). Asyan stereotypes in American films. *Chukyo*, 38, 145-171.
- Yudell, M. (2014) Breve historia del concepto de la raza. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 44, 32-47