

Colombia representada por el cine extranjero: del buen salvaje en tierras exóticas al bárbaro en la selva de concreto

Paula A. Barreiro P*

El cine de América, Europa y Asia ha escenificado a Colombia bajo el imaginario de un mundo exótico, primitivo y peligroso. Un recorrido por las tres últimas décadas del cine extranjero, nos permite identificar significativas tradiciones y rupturas en las narrativas y estéticas utilizadas para representar a Colombia. Aunque tradicionalmente la representación extranjera de lo colombiano se ha basado en escenarios tropicales y hechos violentos, existen interesantes variaciones que trazan trayectorias, yendo desde el buen salvaje en tierras exóticas colombianas, hasta el bárbaro emigrante en la selva de concreto, demostrando que personaje y entorno están siempre asociados. Los cambios en la representación colombiana hecha por el cine extranjero traen consigo nuevos estereotipos que no necesariamente reemplazan a los anteriores, sino que conviven simultáneamente, generando peculiares tensiones entre tradición y ruptura.

EL BUEN SALVAJE EN TIERRAS EXÓTICAS

Desde la década de 1950 hasta el presente, el cine extranjero ha producido películas en las que Colombia y sus espesas selvas, han servido como telón para resolver conflictos con otros países. Tras un análisis de la representación colombiana hecha por el cine internacional, hemos descubierto discursos de visión imperial, en donde un país civilizado tiende la mano a otro primitivo para expandir en este su forma de vida. La mirada ajena sobre las tierras extranjeras, el asombro por la inmensidad de la selva y las escenas pintorescas de la vida, han fascinado al mundo desde que los viajeros europeos de los siglos XVIII y XIX mostraban a su regreso exóticos parajes desconocidos.¹ De

* Mg. En Media Arts. Candidata a Doctora en Artes. Grupo de investigación Contracampo. Facultad de Comunicaciones. Universidad de Antioquia. Calle 70 No. 52-21, Medellín, Colombia. Teléfono: +57 301 5858 491. Correo electrónico: paula.barreiro@udea.edu.co

1 Inicialmente los relatos de los viajeros eran menos recibidos como reportes científicos y más como literatura de supervivencia. Los dos tópicos centrales de este tipo de literatura eran, por un lado, las dificultades y el peligro, y por el otro, las maravillas y las curiosidades que encontraban a su paso. Para estos viajeros, la selva era sinónimo de fascinación y peligro exóticos. Para la segunda mitad del S. XVIII, muchos viajeros abandonaron la literatura de supervivencia como método de narración y se concentraron en fomentar el conocimiento a través de la historia natural. Recolección y reconocimiento de plantas y especies, fueron los temas que ocuparon las narrativas de estos viajeros

forma similar, el paisaje colombiano, representado por el cine extranjero—específicamente entre las décadas de 1950 y 1980—se plasma como una postal pintoresca que promueve al país sólo para aguerridos viajeros dispuestos a batallar entre sus peligrosas ramas.

La idea europea de América reducida a naturaleza viene desde el S.XVI hasta el S.XIX. Colón, Vesputio, Raleigh y Humboldt, describieron a América como el nuevo continente de naturaleza, un “Espacio sin reclamar y sin tiempo, ocupado por plantas y animales (algunos de ellos humanos), pero no organizado por sociedades ni economías, un mundo cuya única historia era la que estaba a punto de comenzar” (Louis Pratt. *Imperial Eyes*. Pp, 125). Lo realmente interesante es cómo este imaginario persiste en el cine siglos después. La sensación de que la historia está por comenzar tan pronto llegan los visitantes extranjeros, la dan varias películas que representan a Colombia, particularmente las realizadas durante la década de 1980.

Para la década de 1980, dos de los productos colombianos más representados en el cine extranjero eran el café y las esmeraldas. La minería, la explotación de recursos en tierras selváticas, la extracción ilegal de fauna exótica y piedras preciosas, fueron los temas más escenificados en el cine internacional que representó a Colombia durante esta década. Las cintas europeas y americanas, *Cannibal Ferox*, *Natura Contro-Holocausto Canibal II*, *Monster*, *Green Ice*, *Romancing the Stone*, *Contamination*; y *Hotel Colonial* son el claro ejemplo de este tipo de representaciones.

En 1987, el gobierno colombiano publicó una guía de producción cinematográfica dirigida a realizadores extranjeros. Allí, el país se auto-exotizó así:

Hoy Colombia es un país intensamente poblado y cultivado, pero subsisten grandes áreas que pertenecen por entero al reino de la selva virgen [...] El país alberga una infinita variedad de especies animales y vegetales que continúan reproduciéndose al ritmo de sus propias leyes naturales, sin ninguna intervención de la vida civilizada. (*Filmar en Colombia*. FOCINE. 1987. Pp, 26).

Al parecer, los cineastas extranjeros hicieron caso a esta descripción que Colombia hizo de sí misma, pues tomaron ventaja de esas imágenes que se ofrecieron desde adentro del país para proyectarlas a públicos externos.

Italia y Estados Unidos fueron los países que mayormente se interesaron por la puesta en escena del buen salvaje colombiano, enmarcándolo entre selvas y paisajes que

(Pratt, Mary L. *Imperial Eyes, travelling writing and transculturation*. Pp. 20-27). Posterior mente, durante el S. XIX, los viajeros adoptaron una visión imperial, su enfoque se centró en observar cómo iba el progreso de las colonias (Rana Kabanni. *Imperial fictions*. Pp, 1).

escenificaban a Colombia como paraíso no descubierto. La configuración del paisaje se convirtió en un elemento importante en el ennoblecimiento de salvajes, particularmente en el cine.² Dentro del discurso colonialista, los lugares del mundo en donde la naturaleza es salvaje y abundante, van en dirección opuesta al desarrollo de la civilización, como resultado, las personas primitivas viven en sitios atrasados en desarrollo pero fecundos en recursos naturales (David Spurr, *The Rhetoric of Empire*. Pp, 156). En el cine extranjero que representa a Colombia, es menester de las personas avanzadas dominar la naturaleza, colonizar para prestar ayuda a los buenos salvajes.

Como vemos, personaje y entorno están conectados de forma natural. El personaje tosco y hostil suele estar rodeado de un paisaje acorde a dicho temperamento, así como el buen salvaje se encuentra rodeado de lugares paradisiacos, pues como pensaba Humboldt, el paisaje refleja la situación humana y es el hombre el encargado de darle sentido. La conexión entre paisaje y personaje se discute incluso desde antes de Humboldt, por ejemplo en los tipos humanos representados por los Holandeses en Brasil en el siglo XVII. De acuerdo con Yobenj Chicangana, para estos viajeros, “La historia natural incluía el estudio de los seres humanos como parte de un todo. [...] Por lo tanto, si fueran representados gentíos “incivilizados” o “primitivos”, el ambiente tendría que ser adecuado.” (*Imágenes de Salvajes y Canibales del Nuevo Mundo*. Pp, 203). Es decir, el paisaje hace referencia al desarrollo de la sociedad que lo habita.

El paisaje colombiano que representan las películas extranjeras en la década del 80 es romántico y salvaje. Gracias a su exotismo, la mayoría de las cintas extranjeras que ruedan en territorio colombiano, lo han hecho eligiendo al caribe (en particular a Cartagena) o a la selva (Amazonas o a la selva de forma genérica). El interior del país y sus zonas templadas han sido las menos representadas.

La cinta italiana *Hotel Colonial* (1987), dirigida por Cinzia Torrini, embarca al espectador en un viaje de contrastes por dos lugares radicalmente distintos: el caribe y el Amazonas colombiano. Bajo el *slogan* promocional “aquí la vida es una jungla,” la

2 El personaje del buen salvaje no es exclusivo del cine y, mucho menos, del cine que representa a Colombia. Según Robert Stam, los orígenes de este estereotipado personaje se remontan a la literatura, por ejemplo, el noble salvaje aparece en la obra del escritor español Lope de Vega, *El Santo Negro*. Igualmente, los nobles salvajes aparecen en el cine brasilero desde hace varias décadas. (“Racial Representations in Brazilian Cinema and Culture.” En: *New Latin American Cinema*, vol. 2. Pp. 357).

película resalta el paisaje rural colombiano. En Buenaventura, Santa Marta y sobre todo en Leticia, los pueblos están rodeados de bosques y ríos. La mayoría de construcciones son de madera y el estado de las vías es precario. Los animales exóticos aparecen como habitantes casuales: boas, sapos, guacamayas y monos, conviven día a día con los buenos salvajes colombianos, que pueden ser tímidos campesinos o curiosos indígenas. Por otro lado, el calor sofocante, incluso en la capital, las construcciones coloniales caribeñas y las avenidas adornadas con palmeras, delatan la intención de hacer de Colombia un país tropical por excelencia.

En *Hotel Colonial*, un aguerrido viajero italiano recorre Colombia de Norte a Sur buscando a su malvado hermano. La última parada de su expedición es Leticia, ciudad estratégicamente seleccionada para resaltar al exuberante río Amazonas. Para añadir un tono pintoresco al lugar, de vez en cuando asoman burros transportando alimentos y se ven puestos de venta de jugos, en donde papayas y bananos aparecen en primer plano por sobre los personajes colombianos, que calman sus borracheras en hamacas, ubicadas en las entradas de las casuchas.

Pocos personajes colombianos resaltan de entre la muchedumbre, todos con papeles fugaces y sin importancia. Sin embargo, hacia el final de la cinta comienzan a resaltarse unos personajes importantes para el desenlace de la historia, los buenos salvajes. Se trata de un grupo de indígenas del Amazonas, perseguidos por el malvado italiano Luca, quien prostituye a las niñas de la tribu con extranjeros. En *Hotel Colonial*, el exotismo del buen salvaje y su exposición como sujeto extraño e indefenso, presenta inquietudes de doble vía; por un lado, ofrece placer sexual y visual, mientras que por el otro, invita a cuestionar moralmente la utilización de ese ser humano como objeto.

EL BÁRBARO EN EL TRÓPICO

La imagen del colombiano en el cine extranjero da un giro importante a partir de la década de 1990. El que antes era representado como un buen salvaje inmerso en un paraíso tropical, pasa a ser un bárbaro campesino que amedrenta con violencia a locales y extranjeros en el ahora peligroso campo y las caóticas ciudades colombianas.

El personaje colombiano que mas resalta en el cine extranjero de la década del 90 en adelante, es el bárbaro sin escrúpulos. Lejos de la inocencia que poseía el buen salvaje, lo que este nuevo personaje colombiano tiene es sed de venganza. De acuerdo con Rana

Kabbani, la creación de estereotipos raciales que afirmaran el salvajismo de algunas sociedades, fue clave para la visión colonialista del mundo. El estereotipo del Indio, por ejemplo, se formó en torno a imágenes que lo representaban como abusador de mujeres y asesino de niños, así como colector de calaveras (*Imperial Fictions*. Pp, 4). Este tipo de representaciones permiten que el personaje extranjero aparezca como aquel que lleva la civilización a los bárbaros colombianos.

La idea de llevar la civilización a personas bárbaras, por medio de imposiciones o agresiones, es aplicada bajo la premisa de que dichas gentes entienden mejor la violencia. De acuerdo con Edward Said, este tipo de acciones son el instrumento para señalar que unos son distintos a los otros y por ende, necesitan ser gobernados (*Culture and Imperialism*. Pp, 5). Esta ayuda impuesta a los que supuestamente la necesitan, la vemos con regularidad en el cine que representa a Colombia, particularmente en cintas como *Delta Force 2: The Colombian Connection* (1990), *Clear and Present Danger* (1994), *The Specialist* (1994), entre otras.

El paisaje y los personajes colombianos representados en el cine extranjero, han ido sufriendo ciertas rupturas y modificaciones. Para los 90, las cintas pasaron de mostrar una Colombia netamente rural, con salvajes diseminados, a exhibir un ambiente más pueblerino, que permite mostrar el drama de las pandillas organizadas entre poblaciones y selva. Es decir, no todas las características del país se representan consistentemente a lo largo del tiempo, la identidad que se le otorga a Colombia en el cine, ha ido adaptándose al cambiante contexto del país.

Las tradiciones y rupturas en la representación colombiana, del buen salvaje en el paraíso tropical, al bárbaro en la selva peligrosa, dan a entender que los lugares comunes acerca del país van mutando, suscitando conflictos al generar contradicciones. La aparición del bárbaro no reemplaza la del buen salvaje, ambos existen simultáneamente, generando deseo y rechazo a la vez. El buen salvaje puede despertar y investir a su observador, quien a su vez, teme ese despertar y desea poderlo incorporar. El blanco desea un descanso de la civilización, obtener un poco de la armonía de este personaje, y al mismo tiempo, siente miedo del caníbal y el bárbaro que se aguarda amenazante tras la piel del noble salvaje. La ambivalencia del estereotipo colombiano consiste en contener el deseo y el temor simultáneamente.

La década del 80 en Estados Unidos fue el periodo de estrategias políticas para recobrar la imagen de un país en control y poderoso. Inversión en armamento, aumento del presupuesto para defender al país y aumento de entrenamiento militar, fueron las estrategias del presidente Ronald Reagan para recobrar la seguridad e imagen sólida (Lane Crothers y Nancy Lind. *Presidents from Reagan through Clinton, 1981-2001*. Pp, 16). Esta movida anti-comunista, anti-narcótica y armamentista se expuso principalmente en el cine que representó a Colombia durante los 90, en donde la imponente tecnología bélica y los militares dispuestos a recobrar la imagen de su país, se tomaron las pantallas. Es precisamente en los 90 cuando más se ven películas estadounidenses representando la lucha en contra de revolucionarios y dictadores latinoamericanos, ante esto, Emilio García Riera supone,

Otras películas de Hollywood inventaron villanos latinoamericanos guerrilleros o revolucionarios para que los vencieran unos émulos de *Rambo* que así pudieran alcanzar fácilmente, por sí solos, las victorias que todo el esfuerzo militar de los Estados Unidos no pudo lograr en Vietnam (*México visto por el Cine Extranjero*. Pp, 78).

Las películas estadounidenses que representaron a Colombia en los 90 son cintas patrióticas y bélicas, con héroes blancos que solucionan en cuestión de días los problemas de narcotráfico que Colombia lleva años tratando de solucionar.

La cinta estadounidense *McBain* (1991), dirigida por James Glickenhaus, refleja una Colombia menos paradisíaca, con unos hechos socio-políticos y unos personajes menos apacibles. El país se representa como una nación dividida entre un dictador y un grupo de guerrilleros. En medio de estos dos bandos se encuentran el pueblo colombiano y el norteamericano, quienes aparecen como las grandes víctimas. Para remediar esto, la solución es la intrusión clandestina e ilegal en el conflicto colombiano por parte de un aguerrido viajero americano, que viaja hasta a Colombia para derrocar al tirano presidente.

Al representar cinematográficamente que un país civilizado ayuda a otro primitivo, tanto el paisaje como los personajes subalternos deben reflejar la desesperación. En *McBain*, por ejemplo, se nos presenta un montaje musical del paisaje colombiano que ilustra la conexión entre personajes y entorno. En el montaje se aprecian quebradas sucias con gente bañándose en ellas, carrileras de tren abandonadas por las que ahora pasa el ganado, basuras en cada esquina y personas que viven al borde de deslizamientos de tierra.

En *McBain*, los personajes colombianos tienen dos roles diferentes. Por un lado, están los revolucionarios, que son vistos como héroes, por el otro se encuentran los militares y narcotraficantes, comandados por el dictador Bohórquez, estos son opresores y asesinos. Ciertamente, los personajes colombianos de este segundo momento de representación son mucho más proactivos que los buenos salvajes vistos anteriormente. Es difícil saber si aquí los colombianos imitan la violencia con que son tratados por el extranjero o si sólo son violentos en venganza por el sufrimiento del pasado. Lo cierto es que tanto colombianos como extranjeros se muestran los dientes, haciendo que la línea entre víctima y victimario sea muy delgada.

EL EMIGRANTE EN LA SELVA DE CONCRETO

Luego de que en el cine extranjero, el personaje colombiano presenciara la invasión clandestina a su territorio, viviera en condiciones deplorables y no viera un futuro optimo en su propio país, este decide emigrar. El viajero en tierras forasteras, lleva consigo la identidad de su país y la manifiesta en todo lo que hace y dice. Según Michel Hardt y Antonio Negri en su texto *Imperio*, la identidad nacional se lleva consigo a otras tierras, como la continuidad del territorio en términos culturales, relacionales y lingüísticos (Pp, 141). Desde los inicios del cine, los inmigrantes desfavorecidos se representan arribando a tierras avanzadas industrial y económicamente, en busca de un futuro diferente. Este viaje implica una adaptación entre la cultura entrante y la que da la bienvenida.

El tema de inmigración ha sido un eje central en el cine de Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y Asia. En Europa, hemos encontrado filmes en los que los colombianos aparecen como emigrantes que generan conflicto o soluciones a problemas. En Latinoamérica encontramos varias cintas que presentan situaciones similares. En Asia, más específicamente en Israel y Japón, encontramos dos películas que también tratan el tema de los colombianos emigrantes conflictivos.³ Sin embargo, los colombianos emigrantes son representados con mayor énfasis en el cine de Estados Unidos, en donde a los latinos y particularmente a los colombianos, se les asignan roles beligerantes.

3 Las películas son *Ahava Colombianit* (2004) y *Mahoro ekimae Tada benriken* (2011).

Las influencias de los personajes colombianos en el exterior amenazan con terminar el orden político, aumentar la exportación ilegal de drogas o la inmigración de delincuentes. Si el personaje del buen salvaje –que se representó antes de la década del 90– se caracterizaba por su honestidad y caridad hacia los demás, y el del bárbaro –característico durante los 90– por defender su narco-negocio a costa de lo que fuera, podríamos decir que este nuevo personaje del emigrante es un bárbaro experimentado que viaja al país en poder para llevar consigo el caos y vengarse.

En los últimos años encontramos una variación interesante en las representaciones sobre Colombia hechas por el cine extranjero, la relevancia que se le empieza a dar al personaje de la emigrante colombiana. Anne Burkhardt argumenta que en el cine extranjero, las mujeres colombianas “Son presentadas como exóticas, seductoras y obsesionadas por el sexo, un imaginario “clásico” de la mujer latina en el mundo occidental” (“Imaginarios de Colombia desde el Viejo continente, 1967-2009.” Pp, 65).⁴ De acuerdo con el historiador Yobenj Chicangana, desde antes de la Edad Media se han construido estereotipos negativos de la mujer, representándola como símbolo del mal, como un ser traicionero, castrador y devorador de hombres [...] la sensualidad, la lujuria y los bajos instintos caracterizan la imagen negativa e imperfecta de la mujer (*Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo*. Pp, 34-35).⁵ En esta misma línea, nosotros hemos encontrado que además de ser exótica, la mujer colombiana del cine extranjero cumple un rol de mujer sensualmente peligrosa, pues puede llegar a ser tanto o más sanguinaria que los hombres colombianos.

La cinta francesa *Colombiana* (2011), dirigida por Olivier Megaton, narra cómo una bella niña colombiana, llamada como la flor nacional, Cataleya es llevada a Estados Unidos como parte de un programa de protección. Allí, es entrenada por Emilio, un tío colombiano que emigró tiempo atrás, como resultado, Cataleya decide trabajar como sicaria en vez de buscar una vida más pacífica.

La película nos transporta a los años 90 en Colombia y luego a la actualidad en Estados Unidos. Las diferencias económicas entre ambos países son evidentes y aunque

4 Burkhardt, Anne. “Imaginarios de Colombia desde el Viejo continente, 1967-2009.” En: *Cuadernos de cine colombiano. Colombia según el cine extranjero*. No. 18. Pp, 65. 2014

5 Chicangana, Yobenj. *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo: De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII*. Colección Textos de Ciencias Humanas. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013, 264 p.

pareciera que también lo son las diferencias sociales, la mirada al bajo mundo norteamericano que provee el filme, nos deja ver que mientras en Colombia los crímenes se cometen a puertas abiertas, en Estados Unidos existen redes y un bajo mundo de delincuentes asesinos que operan desde las sombras.

La película enfatiza con gran fuerza visual en los paisajes urbanos de dos mundos opuestos. La historia de *Colombiana* acentúa las características de Bogotá y Chicago, queriendo declarar por medio de ambas ciudades, las grandes diferencias entre el mundo urbano moderno y el mundo urbano bárbaro.

Los créditos iniciales del filme abren con tomas aéreas que dejan ver el hacinamiento que se vive en los supuestos peligrosos barrios periféricos de Bogotá. Este montaje muestra imágenes a color de montañas saturadas con casas pequeñas y calles empinadas, alternadas con imágenes –al estilo de imágenes de archivo documental– que muestran policías, cárceles y delincuentes, perros antinarcóticos, Pablo Escobar saliendo por la televisión, crucifijos y cadenas. Más adelante, estas imágenes de la capital colombiana se contrastan con imponentes rascacielos norteamericanos.

De manera contrastante, el filme muestra a Estados Unidos con tomas aéreas de los lujosos e imponentes rascacielos de Chicago. Orden y modernidad se reflejan por las bien planeadas calles. Estas imágenes de flamantes edificios se utilizan como constantes transiciones entre escenas durante toda la cinta, reafirmando el maravilloso nuevo lugar al que emigró la peligrosa Cataleya. Sin embargo, y a pesar de tanta belleza moderna, la colombiana utiliza el recuerdo de su lugar de origen como incentivo para matar, tal y como se lo aconsejó su padre antes de morir, “Cataleya, never forget where you came from.”

La película y su material publicitario entregan un mensaje claro al espectador: en Colombia, Cataleya sólo encontró dolor y en Estados Unidos, la resolución de su tormento. En el afiche oficial de la película, podemos apreciar claramente la intención de mostrar el pasado doloroso y el futuro en otras tierras. En esta pieza publicitaria, vemos a la colombiana dividida entre dos mundos, a su derecha vemos el pasado doloroso en una ciudad caótica (Bogotá) y a su izquierda vemos el futuro promisorio en una ciudad moderna y ordenada (Chicago). A pesar de que el país moderno le ofreció mejores

caminos, la colombiana viajó allí para reproducir el mundo del que venía, llevando dentro de sí el desorden y la violencia, de los trópicos a las ciudades americanas.

La identidad de un país no sólo se construye a partir de la mirada interna; la mirada ajena también participa en este proceso, aportando imaginarios de lo que el Otro es y no es. Durante décadas, Colombia ha sido representada en el cine extranjero como un territorio que une lo exótico y lo bárbaro. El país necesita estas representaciones extranjeras para edificar su propia identidad, contrastarla con la que crea el foráneo, fortalecerla o contestarla y, al mismo tiempo, para nutrirse de ella, generando una circularidad cultural en donde las ideas sobre identidad se retroalimentan.

Obras Citadas

- Burkhardt, Anne. "Imaginarios de Colombia desde el Viejo continente, 1967-2009." En: *Cuadernos de cine colombiano. Colombia según el cine extranjero*. No. 18. Pp, 65. 2014.
- Chicangana, Yobenj. *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo: De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII*. Colección Textos de Ciencias Humanas. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013, 264 p.
- David Spurr, *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Londres: Duke UP, 1993.
- García, R. Emilio. *México visto por el Cine Extranjero*. Universidad de Guadalajara: Ediciones Era, 1988.
- Hardt, Michael y Antonio Negry. "La producción de alteridad." En: *Imperio* Pp. 149. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000.
- Kabbani, Rana. *Imperial Fictions: Europe's Myths of Orient*. Londres: Pandora, 1986.
- Lane Crothers y Nancy Lind. *Presidents from Reagan through Clinton, 1981-2001: debating the issues in pro and con primary documents*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002.
- León Alberto, Miguel Lozano et al. *Filmar en Colombia*. FOCINE, Ministerio de Comunicaciones. Bogotá: Modular Comunicaciones, 1987.
- Pratt, Mary L. *Imperial Eyes, travelling writing and transculturation*. New York: Routledge, 2008.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Stacey Alba D. Skar. "El Narcotráfico y lo Femenino en el Cine Colombiano Internacional: Rosario Tijeras y María Llena Eres de Gracia." En: *Alpha* 2007, n.25, pp. 115-131.
- Stam, Robert. "Racial Representations in Brazilian Cinema and Culture." En: *New Latin American Cinema*, vol. 2. 1997. Pp. 357).