

# LA VISIÓN DE ÁFRICA POR PARTE DE LA ANIMACIÓN CLÁSICA ESTADOUNIDENSE: UNA HISTORIA LASTRADA POR EL RACISMO

THE VIEW OF AFRICA BY AMERICAN CLASSICAL ANIMATION: A HISTORY WEIGHTED BY RACISM

## RESUMEN

Durante siglos se ha promovido desde Occidente una visión fragmentaria y errónea del continente africano, un territorio sometido y esclavizado por algunas de las grandes potencias mundiales. El colonialismo ayudó a fomentar desde muy temprano una visión racista de África y su población, que quedó recogida en algunos cortometrajes de animación que se realizaron a comienzos del siglo XX. Lo hicieron dando una visión arquetípica del africano, tanto cuando lo dibujaban como ser humano— *Jungle Jitters* (Friz Freleng, 1938), *The Isle of Pingo Pongo* (Tex Avery, 1938)—, como cuando lo hacían proporcionándole rasgos de animal selvático —*Africa Squeaks* (Bob Clampett, 1940), *Congo Jazz* (Hugh Harman y Rudolf Ising, 1930)—, acciones en ambos casos encaminadas a acrecentar el sentimiento de inferioridad al que se quiso reducir a todas estas regiones.

## ABSTRACT

The West has promoted for centuries a fragmentary and erroneous vision of the African continent, a territory subjected and enslaved by some of the great world powers. Colonialism helped foster a racist vision of Africa and its population from very early on, which was reflected in some animated short films made at the beginning of the 20th century. They did so by giving an archetypal vision of the African, both when they drew him as a human being —*Jungle Jitters* (Friz Freleng, 1938), *The Isle of Pingo Pongo* (Tex Avery, 1938)— and when they did it by providing him with features of a jungle animal —*Africa Squeaks* (Bob Clampett, 1940), *Congo Jazz* (Hugh Harman y Rudolf Ising, 1930)—, to increase the feeling of inferiority to which all these regions were reduced.



# ANA ASIÓN SUÑER

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Zaragoza, 1989. Doctora en Historia del Arte (Premio Extraordinario de Doctorado), Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, en Gestión del Patrimonio Cultural y en Profesorado por la Universidad de Zaragoza. Para su tesis doctoral fue beneficiaria de un contrato predoctoral por parte del Gobierno de Aragón. Ha formado parte de Proyectos I+D y grupos de investigación, organizado y participado en numerosos congresos científicos, y posee publicaciones relacionadas con su materia de estudio —como los libros *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición española* (2018) o *Cuando el cine español buscó una tercera vía* (1970—1980). *Testimonios de una transición olvidada* (2018)—. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Complutense de Madrid y en University of Birmingham.

E-mail: [anassu@unizar.es](mailto:anassu@unizar.es)

## **PALABRAS CLAVE:**

África, animación clásica, colonialismo, racismo,  
*Los once censurados*, *Merrie Melodies*.

## **KEY WORDS:**

Africa, classical animation, colonialism, racism,  
*The Censored Eleven*, *Merrie Melodies*.

## **DOI:**

<https://doi.org/10.4995/caa.2021.15088>

## Introducción

La civilización occidental ha contribuido desde muy temprano a construir una visión estigmatizada y racista del continente africano: un territorio que además ha sufrido colonizaciones y guerras que todavía hoy en día siguen erosionando el tejido social, económico y cultural de una población castigada por la historia.

En esta ocasión el interés del texto radica en analizar algunos de los ejemplos que, desde la animación clásica estadounidense, contribuyeron a cimentar las bases de este pensamiento entre la población. Coincidiendo con la expansión colonial, el discurso se detendrá a principios del siglo

XX, cuando desde diferentes manifestaciones artísticas y culturales, comenzó a aparecer una cierta atracción por el continente africano, antecedentes que servirán para presentar el objeto de estudio del propio documento: trabajos de animación estadounidenses que durante los años treinta y cuarenta visibilizaron la imagen racista y superficial que existía sobre África en aquel periodo (*The Censored Eleven, Africa Squeaks*). A partir de ese punto y a modo de conclusión, se expondrán algunas de las herencias que esta particular visión dejó en audiovisuales posteriores, su evolución, repercusión y situación en la actualidad.

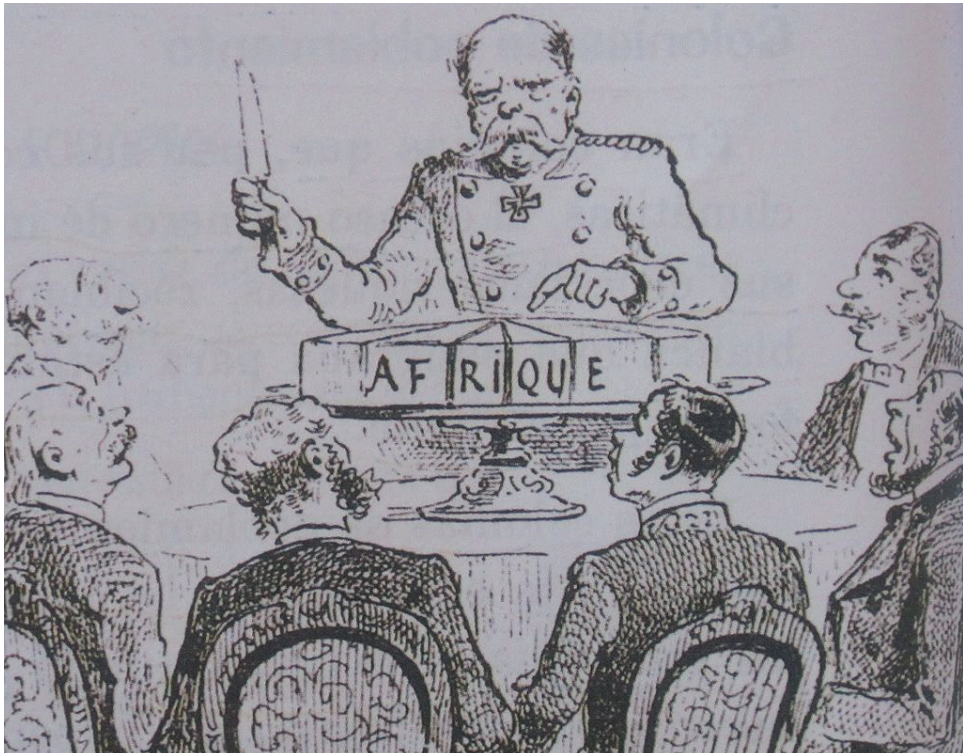


Fig. 1. Caricatura sobre la Conferencia de Berlín (Draner, 1885, *Journal L'illustration*). Fuente: Wikimedia Commons.

# 01

## Contexto histórico

Cuando la Europa renacentista descubrió que el mundo era de mayor magnitud de lo que se creía hasta entonces, comenzó una concepción europeísta y errónea en relación con el resto de individuos que habitaban el globo terráqueo. La esclavitud, derivada de esta época de descubrimientos, se convirtió en un grave episodio para el África negra, que perdió la cuarta parte de la población y causó gran inestabilidad política en los reinos de las costas, más afectados ante la ingente demanda de esclavos para comerciar en Europa — acciones justificadas, casi siempre, como un mal menor.<sup>1</sup>

Durante el siglo XVII holandeses y británicos tuvieron un especial protagonismo en el tráfico atlántico de esclavos, una actividad que se intensificó en el siglo XVIII.<sup>2</sup> Sin embargo, a principios del siglo XIX comenzó a cambiar la situación. Uno de los acontecimientos más relevantes fue el Acta de Comercio de Esclavos promulgada por el Parlamento de Reino Unido en 1807: en ella, aunque se recogió el deseo de poner fin al comercio de esclavos en el país, no hubo ninguna mención relativa a la esclavitud, que continuó siendo legal.<sup>3</sup>

Tras este capítulo de esclavitud llegó más adelante el de colonización, que no solo afectó a las zonas costeras, sino también al interior. En el siglo XIX países como Inglaterra (Livingstone, Stanley) o Francia (Caillié, Foucauld)<sup>4</sup> realizaron diversas expediciones, de naturaleza tanto pública como privada, que fueron avanzando por el territorio aprovechando la desembocadura de los ríos. Los motivos para su ejecución tenían un valor romántico, e incluso geográfico, pero sobre todo político, lo que justificaba todos estos viajes. Además, los avances médicos, tecnológicos y armamentísticos que se produjeron en esta época beneficiaron el avance europeo dentro de unas fronteras donde convivían reinos diversos, que fueron incapaces de unirse para defenderse del enemigo extranjero. La colonización no solo no fue más benévola que la esclavitud, sino que se aprovechó para saquear las materias primas de estos países.

Con el pretexto de terminar con el comercio de esclavos y promover su civilización, en 1884/5 tuvo lugar la Conferencia de Berlín (Fig. 1), en la que varios países europeos se repartieron el continente

<sup>1</sup> Se trató de una práctica que llegó a todos los ámbitos de la sociedad, incluida la religión. De hecho, en 1537 el papa Pablo III promulgó la bula *Sublimis Deus*, en la que se defendía el derecho a la libertad de los indígenas de las Indias, así como la prohibición de someterlos a esclavitud. En el documento se incluía a su vez el fomento de la doctrina cristiana entre dicha población; un texto que no hubiera sido posible sin la intervención de Fray Julián Garcés: “[...] estimo como más apropiado acudir a la Biblia para mostrar la incongruencia existente entre el mandato bíblico «id y predicad el evangelio a toda creatura» y la actuación de algunos religiosos” (Macías Valadez, 2019: 109).

<sup>2</sup> En este contexto es necesario tener en cuenta también que durante los siglos XV y XVI España y Portugal contaban con diversos territorios en territorio africano, ejerciendo igualmente sobre ellos un poder autoritario y despótico.

<sup>3</sup> El documento llegó poco tiempo después del asesinato de aproximadamente 142 esclavos africanos en manos de la tripulación del barco negrero Zong en los días siguientes al 29 de noviembre de 1781.

<sup>4</sup> El dominio británico deseaba un imperio de Norte a Sur, proyecto que entró en pugna con Francia, que quería consolidarse de Oeste a Este.

africano. Junto a los doce Estados participantes —no todos ellos con intereses en África— estaban el Imperio Turco y los Estados Unidos; pero no se tuvo en cuenta a ningún país africano; una maniobra que continuó durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), cuando se sumaron Italia y Alemania. Mientras que en 1879 el 90% del territorio todavía estaba gobernado por africanos, la proporción se invirtió en 1900, agudizándose en 1914. Al final, lo que se demostró durante todo el siglo XX fue que “la acción «civilizadora» llevada a la fuerza en África y Oriente Medio, tuvo consecuencias sobre las formas de vida, sobre los usos y costumbres, sobre las lenguas y formas de comunicación, y sobre todo en lo referente a los límites territoriales de cada grupo humano” (Arabi, 2012: 129).

La depresión en la que cayó la economía internacional en 1930 frustró las esperanzas que se habían concebido acerca del desarrollo de África, sobre todo aquellas vinculadas con las exportaciones y la

política administrativa. Se produjeron graves tensiones en todas las colonias, que germinaron en distintos movimientos de protesta hacia los distintos gobiernos y un fuerte sentimiento anticolonialista.

Con la independencia de algunos Estados africanos a mitad de los años cincuenta del siglo XX, comenzó el paulatino proceso de descolonización. Decidieron que, aunque las fronteras impuestas por los colonizadores eran artificiales, iban a conservarlas, lo que dio como resultado una gran diversidad social y cultural dentro de las fronteras. Como respuesta surgió el movimiento conocido como “panafricanismo”, que apostaba por la unión política del continente africano, así como por la defensa de los derechos de su población, o lo que es lo mismo, por una “África libre e independiente” (Fall Barros, 2013: 2). Al final, muchos de estos países acabaron gobernados por dictadores, entrando en una dinámica de violencia y guerras que, en numerosos casos, continúa en la actualidad.

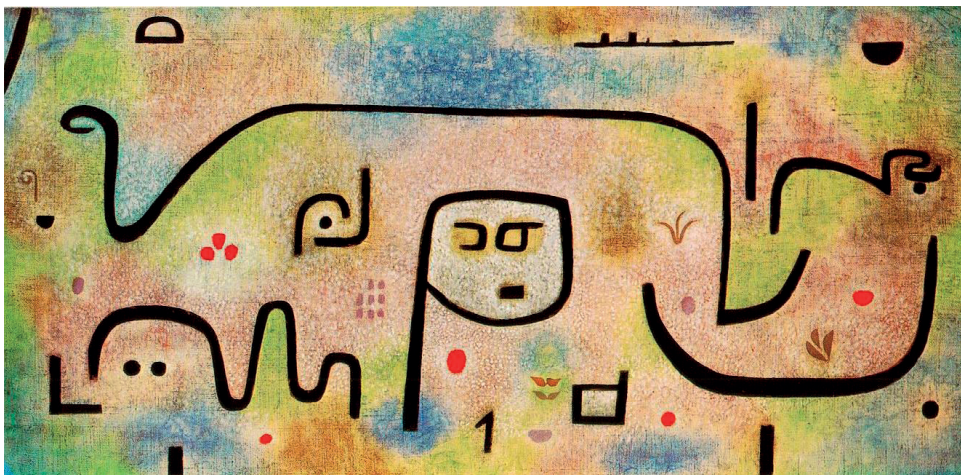


Fig. 2. *Insula dulcamara* (Paul Klee, 1938). Fuente: Wikimedia Commons.

## 02

### La imagen de África para los occidentales: del “primitivismo” a *Civilization* (1947)

En el contexto colonial surgió lo que se conoció como “primitivismo”, un término utilizado para denominar a la influencia del “arte negro” —que incluía tanto África como Oceanía— en las obras de distintos artistas vanguardistas, como Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Pablo Picasso o Paul Klee (Fig. 2). Aunque en realidad nunca hubo un grupo de creadores que se definiera como “primitivista”, su interés por este tipo de manifestaciones “fue decisivo para el desarrollo de un coleccionismo artístico de escultura africana” (Almazán, 2012: 343). Pese a todo, ninguno de ellos valoró este tipo de manifestaciones dentro de su contexto original, sino que fue un mero instrumento para su propia creación. De hecho, dado el escaso valor que se otorgaba a este tipo de obras, su lugar no estaba en los museos de arte, sino en los etnológicos, ya que se consideraba que pertenecían a una cultura inferior. No obstante, poco a poco la situación comenzó a variar, y algunas piezas comenzaron a entrar en los espacios reservados al arte contemporáneo que huía del academicismo anterior y apostaba por el realismo —una postura que, en cambio, durante mucho tiempo fue minoritaria—. Fue en todo caso una visión puramente formal, guiada por la estética, puesto que esta opción no incluyó un estudio del significado de los objetos expuestos. Pese a todo, su influencia resultó fundamental para autores como Seurat, Van Gogh, Cézanne o Gauguin, quienes empezaron un importante camino hacia la

descomposición de las formas apoyándose en el primitivismo (Moreno Sáez, 1999: 194).

El sentimiento de superioridad de una cultura frente a otra no solo se visibilizó en este tipo de actuaciones, puesto que en otros medios más populares, como la música, también estuvo presente esta misma idea, tal y como se observa en la canción *Civilization* (1947), escrita por Bob Hilliard y Carl Sigman: conocida también como *Bongo, Bongo, Bongo*, se incluyó en el musical de Broadway *Angel in the Wings* cantada por Elaine Stritch. Su nómina de intérpretes fue extensa, incluyendo también a figuras tan reconocidas como Louis Prima o The Andrews Sisters. Considerada una sátira, está interpretada desde la perspectiva de un “salvaje” nativo, cuyo pueblo ha sido recientemente evangelizado por un misionero y otras personas “civilizadas” que han tratado de hacer de la tribu un lugar mejor. No obstante, el africano —seguramente procedente del Congo, tal y como se aprecia en la letra de la canción— piensa diferente y canta acerca de los principales defectos de la sociedad civilizada: una postura que al final contribuye a que decida quedarse en su tierra natal: [...] *So bongo, bongo, bongo, I don't wanna leave the Congo, oh no no no no no / Bingo, bangle, bungle, I'm so happy in the jungle, I refuse to go / Don't want no jailhouse, shotgun, fish-hooks, golf clubs, I got my spears / So, no matter how they coax him, I'll stay right here.*<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “Por eso bongo, bongo, bongo, no quiero marcharme del Congo, oh no no no no no / Bingo, bangle, bungle, soy tan feliz en la jungla, me niego a marcharme / No quiero ninguna cárcel, escopeta, anzuelos, palos de golf, tengo mis lanzas / Por eso, no importa cómo lo convenzan, me quedaré aquí” (trad. a.)

Estos ejemplos, en todo caso, fueron exponentes de cómo había arraigado en Occidente la imagen distorsionada que las potencias coloniales habían querido imponer del continente africano. El ámbito

audiovisual tampoco fue ajeno a esta visión, tal y como se puede apreciar en algunos de los cortometrajes de animación que se llevaron a cabo en la primera mitad del siglo XX.

## 03

### El africano como ser humano

Durante los años treinta y cuarenta se realizaron desde Estados Unidos una serie de cortometrajes cuyo contenido fue motivo de revisión décadas después: trabajos cuya “línea argumental nunca introducía por lo general planteamientos morales o filosóficos ni se ejercía ningún tipo de crítica social. Se trataba sin más de un conjunto de gags cómicos utilizados sin reparo en más de una circunstancia” (Sánchez Moreno, 2009: 5). Por su relevancia, en este apartado se hará especial hincapié en algunos de los trabajos que componen *The Censored Eleven*, conocidos en español como *Los once censurados*—. Pertenecientes a las series *Merrie Melodies* (Warner Bros. Pictures) y *Looney Tunes*,<sup>6</sup> fueron censurados en 1968 por sus continuas y despectivas referencias a la raza negra y por considerarse ofensivos para la audiencia contemporánea —maniobra iniciada por la United Artists (Álvarez, 2017) y los sucesivos dueños del catálogo de los Looney Tunes, que consiguió que dichas obras no se hayan vuelto a emitir oficialmente en televisión desde mediados de la década de 1960.

Resulta paradójico observar cómo su prohibición coincidió con el instante en el que comenzaban a erradicarse las distintas medidas punitivas que se habían ido sucediendo en el cine norteamericano desde los años veinte. Maniobra iniciada

con el Código Hays (1922), las productoras adoptaron entonces un reglamento de autocensura para garantizar a los espectadores un producto de calidad dentro de la moralidad imperante en aquella época. Con la llegada del sonido, a partir de 1933 se añadieron nuevas directrices, que erradicaban de los audiovisuales cualquier tipo de mención a aspectos como el sexo, la homosexualidad, las drogas, el crimen o el mestizaje: es decir, en aquellos años lo que resultaba inaceptable eran actitudes que fomentaran la igualdad entre las diferentes razas. Como señala Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria: “Tradicionalmente, la lectura que se ha hecho sobre la imposición del código es la de claudicación de los dueños de la industria ante las presiones y amenazas de boicot de grupos poderosos, como las Iglesias católica y protestante o la Legión de la Decencia” (Rodríguez de Austria, 2015: 184).

En los años sesenta, y mientras poco a poco se iba superando la doctrina conservadora que había imperado en Hollywood durante las últimas décadas, los nuevos principios morales vieron entonces con reticencia otro tipo de trabajos. La lista de los once cortos censurados en aquel momento es la siguiente:

-*Hittin' the Trail for Hallelujah Land* (Rudolph Ising, 1931).

- Sunday Go to Meetin' Time* (Friz Freleng, 1936).
- Clean Pastures* (Friz Freleng, 1937).
- Uncle Tom's Bungalow* (Tex Avery, 1937).
- Jungle Jitters* (Friz Freleng, 1938).
- The Isle of Pingo Pongo* (Tex Avery, 1938).
- All This and Rabbit Stew* (Tex Avery, 1941).
- Coal Black and de Sebben Dwarfs* (Robert Clampett, 1943).
- Tin Pan Alley Cats* (Robert Clampett, 1943).
- Angel Puss* (Chuck Jones, 1944).
- Goldilocks and the Jivin' Bears* (Friz Freleng, 1944).

No hay traducción oficial para los títulos de los cortometrajes porque fueron prohi-

bidos, excepto en Latinoamérica donde *Jungle Jitters* fue titulado como *Temblores en la jungla* y *All This and Rabbit Stew* como *Todo esto y estofado de conejo*. En México, *Jungle Jitters* se conoce como *Aventura en la selva* (o *Miedo en la jungla*), mientras que *All This and Rabbit Stew* se denominó *Presa difícil*.

Dentro de estas once propuestas hay dos cortometrajes que hacen alusión directa a las tribus africanas: *Jungle Jitters* (Friz Freleng, 1938) y *The Isle of Pingo Pongo* (Tex Avery, 1938).<sup>7</sup> *Jungle Jitters* (Fig. 3) es un cortometraje de dibujos animados situado dentro de la serie *Merrie Melodies*. El argumento cuenta cómo los nativos de una tribu selvática se pasan el día bailando y cantando. Varios de ellos lo hacen además



**Fig. 3.** Fotograma de *Jungle Jitters* (Friz Freleng, 1938). Fuente: Wikimedia Commons.

<sup>7</sup> Actualmente son de dominio público y por tanto se pueden encontrar en internet: *Jungle Jitters* (<https://www.youtube.com/watch?v=ssoFdlyd5uo>, 7:13 min.) / *The Isle of Pingo Pongo* (<http://www.ebaumsworld.com/video/watch/81371770/>, 8:41 min.).



alrededor de una tienda, que acaba convirtiéndose en un carrusel. La canción que suena cuando éste aparece es *The Merry-Go-Round Broke Down*, tema característico de los *Looney Tunes*. En el instante en el que, ya cansados, se disponen a comer, aparece un vendedor al que nadie quiere abrirle la puerta. Al final le invitan a entrar con la intención de devorarlo. Mientras lo cocinan, la reina del lugar — una mujer blanca de edad adulta y que caracterizan con rasgos poco atractivos— decide salvarlo para casarse con él. No obstante, tras la ceremonia, el vendedor prefiere que se lo coman a enfrentarse a la noche de bodas. Los clichés utilizados para representar a los africanos son continuos, tanto en relación con su manera de actuar (infantil e irracional), como con su apariencia física, a la que dotan de algún elemento occidental de modo burlesco, como el sombrero de copa. El racismo presente en la obra convive a su vez con una noción machista y retrógrada, en la que la mujer queda relegada a las tareas del hogar —tal y como muestra el hecho de que, los utensilios con que comercia el vendedor (aspiradoras, tostadoras, etc.), están destinados a ésta—, mientras vive esperando el marido ideal, tal y como se aprecia en las ensoñaciones de la reina de la tribu.

Por su parte, *The Isle of Pingo Pongo* narra el viaje de un crucero que parte de Nueva York —de hecho, la Estatua de la Libertad actúa como policía de tráfico, indicando a los barcos las diferentes rutas— y se dirige a Pingo Pongo, un lugar situado probablemente en los Mares del Sur. Como ocurría con *Jungle Jitters*, se caricaturiza a los habitantes de la isla mostrándolos con unos rasgos muy característicos —labios y pies

grandes, altos, etc.—, siguiendo de este modo la visión estereotipada que se tenía de los africanos. A diferencia del anterior, cuando comienzan a cantar su rostro es hostil, mostrando en cierto modo la incomodidad ante la llegada de extranjeros. Se observa además que se produce una cierta confusión con los clichés que se utilizaban para retratar a los afroamericanos, puesto que se incluye también una cierta parodia en torno al jazz.

*All This And Rabbit Stew*<sup>8</sup> no está protagonizado propiamente por un africano, sino que se trata de un cazador al que han pintado de negro. Sustituye de esta manera a Elmer Gruñón, un personaje que, de forma primigenia, apareció ya en *The Isle of Pingo Pongo*. Sin embargo, resulta paradigmático comprobar la intencionalidad de este rasgo, que ayuda sin duda a perpetuar la idea de inferioridad de la raza negra. La trama cuenta cómo el furtivo se dispone a matar a un conejo tras encontrar unas huellas que le llevan a una madriguera con zanahorias mordisqueadas. Tras diferentes contratiempos, éste dispara, ocasionando que sobre su arma aparezca Bugs Bunny —es el único de los once cortometrajes protagonizado por éste—. La persecución llega hasta el final del audiovisual, cuando el mítico conejo le reta a una partida de dados y gana, dejando al cazador sin su ropa.

El resto de cortometrajes que componen *The Censored Eleven* también practica una línea humorística xenófoba y clasista, aunque más centrada en los estereotipos derivados de la población afroamericana; en cualquier caso, una visión que muestra al “diferente” como un ser inferior, frente a la supremacía, en este caso, estadounidense.

<sup>8</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1jmQ7MpYjJI>, 7:14 min.

<sup>9</sup> Con esta misma finalidad Charles Barton realizó *Africa Screams* (1949), traducida al español como *Las minas del rey Salmonete*.

## 04

### El africano como animal

Hubo a su vez otros ejemplos en cuyo caso ni siquiera contemplaron al africano como un ser humano, sino que directamente buscaron ridiculizarlo, presentándolo como un animal. Una práctica que sirvió para acrecentar el menosprecio hacia esta población, restarle dignidad y atribuirle unos comportamientos primitivos y salvajes.

El cortometraje *Africa Squeaks* (Bob Clampett, 1940) se encuentra dentro de este grupo. En él, el narrador introduce al espectador en el continente estableciendo tres diferencias: *dark* (oscura), *darker* (más oscura) y *darkest* (oscurísima) África, en un más que discutible intento de que el espectador sepa que la historia se va a situar en el corazón de dicho territorio. El viaje comienza mostrando al personaje de Porky Pig con un grupo de africanos de rasgos exagerados, huesos en el pelo y aspecto cercano a los primates. El tratamiento en general por parte del protagonista guarda bastante similitudes con el empleado por los comerciantes de esclavos, tal y como se aprecia al mostrarse detrás de él a sus acompañantes, portando distintas cajas de gran tamaño mientras cantan *No sabemos dónde vamos, pero vamos*. Buscando que no haya dudas sobre el contexto geográfico donde se ubica la trama, durante el trayecto se muestran estereotipos típicos de la fauna africana (avestruz, leones, monos, etc.). Al caer la noche la selva se llena de silencio, pero los ruidos no tardan en aparecer, lo que provoca que Porky Pig grite a los animales para que se callen hasta que vuelve a quedarse dormido. Al día siguiente retoman la marcha, llegando finalmente a la tribu, donde parece ser que Porky encuentra al Dr.

Livingstone, para cuya caracterización no se recurre en este caso a un animal, sino que se mantiene la de ser humano. El baile con el que concluye la obra guarda ciertas similitudes con el aparecido en *The Isle of Pingo Pongo*, incluidos los guiños hacia el mundo del jazz.

El cortometraje es una parodia del documental *Africa Speaks!* (Walter Futter, 1930) (Fig. 4),<sup>9</sup> que cuenta una expedición llevada a cabo por Paul L. Hoefler en el Serengeti y Uganda (1928), así como de



Fig. 4. Cartel de *Africa Speaks!* (Walter Futter, 1930). Fuente: Wikimedia Commons.

la película *Stanley & Livingstone* (*El explorador perdido*, Henry King, Otto Brower, 1939). Del mismo modo, con anterioridad, la serie de animación *Flip the Frog* (el sapo Flip) había titulado *Africa Squeaks* (Ublwerks, 1931) al capítulo en el que el personaje realiza una expedición al continente africano. Las semejanzas con el trabajo de Bob Clampett resultan evidentes, pero también con *Jungle Jitters*, ya que muestra a unos individuos salvajes que ven al protagonista como ingrediente perfecto para la comida del jefe de su tribu. Además, en la resolución del conflicto de nuevo vuelve a aparecer la idea machista del matrimonio entre el explorador y la nativa —en esta ocasión, en plural, dado que son varias las mujeres que aparecen con el mismo propósito— para reforzar la superioridad de éste frente al primitivismo del poblado que visita. Como en *Jungle Jitters*, la opción de la marmita parece ser la mejor escapatoria para Flip the Frog.

Dos de los estereotipos más repetidos en este tipo de producciones son, por un lado, la caracterización del africano como primate, y por otro, la utilización del jazz como género musical inherente

a la población negra. Es lo que ocurre en *Congo Jazz* (Hugh Harman y Rudolf Ising, 1930)<sup>10</sup> o *Swing, Monkey, Swing* (Ben Harrison, 1937), donde un grupo de monos, que en realidad representa a los habitantes de una pequeña tribu africana, aparece bailando y cantando al ritmo del jazz. También evocan el canibalismo, presente en títulos como *Plane dumb* (John Foster y George Ruffle, 1932), un cortometraje en el que Tom y Jerry aparecen con su avión en África y, en un esfuerzo por encajar entre los nativos, se pintan la cara de color negro. Es necesario aclarar que se trata de los dos personajes producidos por Van Beuren Studios entre 1931 y 1933, no de los creados por William Hanna y Joseph Barbera pocos años después: resulta necesario incluir este matiz ya que en este caso los protagonistas adoptan forma humana, mientras que personajes de Hanna y Barbera tuvieron desde el inicio una caracterización animal, Tom como gato y Jerry como ratón. De hecho, cuando Official Films adquirió la obra de Van Beuren en los años cincuenta, se cambiaron los nombres de los clásicos Tom y Jerry por Dick y Larry.

---

<sup>10</sup> En él aparece la primera estrella de dibujos animados de Warner Bros, Bosko.

## 05

### El África postcolonial: el exotismo como reclamo

A partir de los años cincuenta y, coincidiendo con el proceso de descolonización experimentado por muchos países africanos, comenzó a alterarse la visión más puramente esclavista que tenía Occidente de los habitantes de estas regiones: un proceso lento y que continuó durante mucho tiempo bajo la sombra de este tipo de pensamientos, que no solo se visibilizaron en el audiovisual, sino también en otras manifestaciones culturales, como el cómic (*Tintín en el Congo*, *Tintin au Congo*, Hergé, 1931, en B/N, 1946, en color). Sin embargo, poco a poco, lo que pasó casi en exclusiva a centrar la atención del comercio occidental fue la explotación de sus materias primas naturales, actividad durante en muchas ocasiones se acompañó —y se acompaña— de un trabajo en régimen de esclavitud de los nativos africanos. Esta parte ha sido escasamente visibilizada por, entre otros, el campo de la animación —siendo necesario señalar en este sentido excepciones como el proyecto *Drawings for Projection* (William Kentridge, 1989-2011), una reflexión sobre el “apartheid” sudafricano (Manzano Espinosa, 2020: 79-109)—, ya que se ha preferido potenciar la imagen del continente como un lugar exótico y misterioso, con interminables selvas y sabanas y un sinfín de animales salvajes.

A ello han contribuido trabajos como *El rey león* (*The Lion King*, Rob Minkoff y Roger Allers, 1994), *Kirikú y la bruja* (*Kirikou et la sorcière*, Michel Ocelot, 1998) o las series *Simba, el Rey León* (1995) —que tuvo posteriormente una secuela titulada *Simba en los mundiales de fútbol* (1998)— y *Los Simpson* (*The Simpsons*, 1989- actualidad), en donde destaca especialmente el capítulo “El safari de los Simpson” (“Simpson Safari”, 2001, decimoséptimo episodio de la temporada doce). En estas últimas décadas, cuando se ha hecho referencia al africano fuera de su territorio, también se ha recurrido en múltiples obras de animación a un estereotipo que perpetuaba la idea de inferioridad de un continente asolado por la pobreza. Es lo que ocurre con el caso del personaje de Paco el flaco en *South Park* (1997, noveno episodio de la primera temporada), un hombre etiope al que los protagonistas alimentan en un buffet ante su imagen desnutrida y demacrada, cubierta únicamente con un sucio taparrabos —se ha visto en la necesidad de vender su ropa—. El personaje vuelve aparecer posteriormente en *Paco el Flaco en el espacio* (1999, episodio trece de la tercera temporada).

## Conclusiones

En la actualidad son muchos los ejemplos que podrían analizarse en este sentido, y en todos podría hallarse el mismo punto en común: la permanencia de un racismo hacia el continente africano que, más o menos velado, continúa presente en la sociedad occidental. Como contrapunto es necesario señalar también que desde hace un tiempo y de manera progresiva cada vez están tomando más fuerza las voces que se alzan pidiendo que se erradiquen este tipo de comportamientos, y por ello, desde el ámbito de la animación también han surgido trabajos que trabajan dentro de esta misma línea, como el recientemente oscarizado *Hair love* (2019, Matthew A. Cherry), que narra las peripecias de un padre afroamericano tratando de peinar por primera vez a su hija. Otro caso que resulta paradigmático es la decisión por parte de la plataforma Disney+ de bloquear para los menores de siete años algunas de las cintas clásicas de la factoría, alegando que contienen contenido que puede considerarse racista. Para el

perfil adulto, las cintas señaladas —*Dumbo* (1941), *Peter Pan* (1953), *Los Robinsones de los mares del Sur* (1960) y *Los Aristogatos* (1970)— aparecen con la correspondiente advertencia, así como con un enlace a una página web que justifica dicha llamada de atención. Se trata de iniciativas gestadas desde grandes empresas que, sin duda, resultan fundamentales, sobre todo porque ponen de manifiesto la necesidad de entender —que no justificar— este tipo de comportamiento en el pasado para no volver a repetirlos, ni en el presente ni en actuaciones futuras.

De manera generalizada existe una tendencia que aboga por desterrar el racismo presente en cualquier tipo de manifestación, tanto pública como privada. Sin embargo, todavía queda mucho camino por recorrer, y lo que está claro es que cualquier aportación en este sentido ayudará a conseguir un mundo más justo. También desde el mundo de la animación.

## Referencias bibliográficas

- ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David, 2012. "El gusto por lo salvaje: reflexiones sobre la valoración del Arte africano y el Primitivismo", en ARCE OLIVA, CASTÁN CHOCARRO, LOMBA SERRANO y LOZANO LÓPEZ (coord.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto: [Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010]*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 339-356.
- ÁLVAREZ, Jorge, 2017. "The Censored Eleven, los once cortometrajes de dibujos animados censurados por racismo", en *La brújula verde. Magazine Cultural Independiente*, 8 de diciembre de 2017 (<https://www.labrujulaverde.com/2017/12/the-censored-eleven-los-once-cortometrajes-de-dibujos-animados-censurados-por-racismo>) [agosto, 2020].
- ARABI, Hassan, 2012. "El discurso colonialista en África y Oriente Medio: De la misión "civilizadora" a la misión "democratizadora"", en *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, Volumen XL, 2012, pp. 125-146.
- FALL BARROS, Ababacar, 2013. "El panafrikanismo y nosotros, en el siglo XXI", en *Revista FAIA*, Volumen 2, 9-10, 2013, pp. 1-7.
- MACÍAS VALADEZ, Damián, 2019. "Análisis retórico de la carta de fray Julián Garcés a Paulo III (ca. 1535) en defensa de los indios de la Nueva España", en *Alazet*, 31, 2019, pp. 85-111.
- MANZANO ESPINOSA, Cristina, 2020. "La articulación de la memoria histórica en *Drawings for projection*, de William Kentridge", en *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 20, 2020, pp. 79-109.
- MORENO SÁEZ, María del Carmen, 1999. "El primitivismo en el arte", en *Arte, individuo y sociedad*, 11, 1999, pp. 185-202.
- RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN, Alfonso Maximiliano, 2015. "El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía", en *ZER*, 20-39, 2015, pp. 177-193.
- SÁNCHEZ MORENO, Ana Belén, 2009. "El cine / cuento animado o la ruptura del modelo clásico", en *Área abierta*, 24, 2009, pp. 1-10.

## Bibliografía recomendada

BECK, Jerry y FRIEDWALD, Will, 1989. *Looney Tunes and Merrie Melodies: A Complete Illustrated Guide to the Warner Bros. Cartoons*, Nueva York: Henry Holt and Company.

LENBURG, Jeff, 1999. *The Encyclopedia of Animated Cartoons*, Nueva York: Checkmark Books.

OLIVER, Roland y ATMORE, Anthony, 1997. *África desde 1800*, Madrid: Alianza.

SAMPSON, Henry T., 1998. *That's Enough, Folks: Black Images in Animated Cartoons, 1900-1960*, Lanham: Scarecrow Press.

THOMAS, Hugh, 1998 [1997]. *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*, trad. cast. Víctor Alba y C. Boune, Barcelona: Planeta (*The Slave Trade: The Story of the Atlantic Slave Trade, 1440-1870*, Nueva York: Simon & Schuster).

WALVIN, James, 2011. *The Zong: A Massacre, the Law and the End of Slavery*, New Haven: Yale University Press.