

***Canción do Sur,* unha obra singular de Walt Disney**

María Míguez López

[Recibido, outubro 2010; aceptado, decembro 2010]

RESUMO *Canción do Sur* (*Song of the South*, 1946) é un filme de Walt Disney practicamente descoñecido. Non está á venda en formato doméstico en ningún país do mundo e nos Estados Unidos é o único título da compañía nunca comercializado en VHS nin en DVD por mor do seu suposto racismo. O filme baséase nas *Historias do tío Remus* de Joel Chandler Harris. Nelas, un antigo escravo relátalle ao fillo da súa ama fábulas sobre animais. Nesas historias un coello burla, a base de enxeño, os seus inimigos o raposo, o oso e o lobo, máis forte ca el. Estes relatos foron pasando de xeración en xeración de escravos para que estes, aprendendo das súas ideas sobre como vencer os máis poderosos, puidesen facerlles pequenos enganos aos amos e ter unha vida un pouco máis levadía. Mais, a pesar da súa base subversiva, o resultado foi un filme cualificado por diversos críticos como un dos máis racistas da historia do cinema. Porén, o éxito que acadou entre o público foi notábel, froito das características do momento histórico no que viu a luz: dunha banda, a loita polos dereitos civís comezaba a agromar nos Estados Unidos mais, neses anos, certas actitudes cara á poboación afroamericana eran consideradas aínda normais, de aí a división de opinións que causou.

PALABRAS CHAVE: cinema, *Canción do Sur*, Disney, racismo, escravitude, subversivo, ideoloxía, dereitos civís, Guerra de Secesión americana, tío Remus, Joel Chandler Harris.

ABSTRACT *Song of the South* (1946) is a practically unknown Walt Disney film. It is not available for sale on domestic formats in any country, being the only title the company has not released in the United States on VHS or DVD due to its apparent racism. The film is based on the *Uncle Remus Tales* by Joel Chandler Harris. In them, an old ex-slave tells the son of his mistress fables about animals. In these stories a rabbit fools his stronger enemies the fox, the bear and the wolf thanks to his wit. These tales had been passed on from one generation of slaves to another in order to teach their kids how to play tricks on the wealthy and powerful men, learning from the ideas developed in the stories, so they could live a better, at least more bearable, life. Nevertheless, even with this subversive base, the resultant film was considered by many critics as one of the most racists in the history of cinema. However, the film achieved a considerable success

among the audience. This was caused by the circumstances of the particular historical time in which the film was released. From one side, the struggle for the civil rights was beginning to emerge in the United States. On the other hand, certain attitudes against Afroamerican citizens were still considered normal behaviour, resulting in split opinions about the film.

KEYWORDS: cinema, Song of the South, Disney, racism, slavery, subversive, ideology, civil rights, American Civil War, uncle Remus, Joel Chandler Harris.

Na longa lista de títulos do estudio Disney, uns cantos destacan por riba do resto. Entre eles pódese mencionar *Brancaleves e os sete ananiños* (primeira longametraxe animada da historia do cinema), *Mary Poppins* (1964), que rompeu todas as marcas de recadación (máis de 102 millóns de dólares nos Estados Unidos) ou *A Bela e a Besta* (*The Beauty and the Beast*, 1991), primeira película animada gañadora do premio da academia de Hollywood ao mellor filme.

Ao lado destas, pero por motivos diferentes, outro título sobresa: é *Canción do Sur* (*Song of the South*, 1946), a única película *disneysiana* tacitamente prohibida polo propio estudio, que nunca tivo versión en VHS nos Estados Unidos e que non se editou en DVD en ningún país do mundo por mor do seu suposto racismo. A súa retirada tras catro exitosas reestreas nos cinemas (1956, 1972, 1980 e 1986) non fixo máis que engrandecer a rumoroloxía arredor dun título xa polémico dende o seu nacemento. Isto, xunto coa pouca atención (ou eliminación directa) que se lle presta en toda a bibliografía e documentación controlada ou pseudocontrolada pola Walt Disney Company dificulta o seu estudo e fai, ás veces, tarefa complicada distinguir o verdadeiro da simple cábala.

58

Canción do Sur* dentro da nómina *disneysiana

Para analizar este título, en primeiro lugar cómpre situalo dentro da armazón Disney, con todas as implicacións que isto leva consigo. E é que pertencer á compañía de Mickey Mouse ten un peso específico.

A que é hoxe unha das multinacionais máis poderosas e influentes do mundo naceu da asociación de Walter Disney con seu irmán Roy en 1923, baixo o nome de Disney Brothers Cartoons Studios, para producir *Alicia*

(1923-1927), unha serie de curtas animadas mestura de animación e acción real. Xa co nome de Walt Disney Studio, que Walter consideraba máis comercial, despois de ter acadado o éxito con *Oswald, o coello afortunado* (*Oswald, the Lucky Rabbit*, 1926-1928) e ter sufrido as loitas polo poder na aínda imberbe industria cinematográfica (o produtor, que posuía os seus dereitos, contratou os animadores da serie para seguir adiante cos debuxos do coello el só), a empresa atopábase ao bordo da ruína, sen animadores e sen serie.

Nesa encrucillada, da mestura do maxín de Walt e da pericia de Ub Iwerks (talentoso debuxante o que coñecía dende os dezoito anos e co que incluso montara xa dous pequenos estudos de animación en Kansas) nacería en 1928 o roedor máis famoso de todos os tempos: Mickey Mouse, salvador do estudio ante a inminente creba. Aínda que se adoita dicir que debutou con *Steamboat Willie* (1928), curta na que se introduciu o son na animación por primeira vez (de aí, en gran parte, o seu éxito), o certo é que Mickey viviu as súas primeiras aventuras en *Plane Crazy* (1928) e en *Gallopin' Gaucho* (tamén de 1928), ambas mudas, que non chegaron a estrearse comercialmente dado o escaso interese que despertaron (e que non o farían até que se lles engadiu banda sonora).

A partir do éxito de Willie en 1928, o estudio entraría nunha nova etapa, a do despegamento, caracterizada por unha enorme prosperidade. Nunha América sumida na desesperación social e económica, o afábel Mickey “exemplo de valor e honradez [...], símbolo de xuventude, optimismo e aventura” (Fonte, 2001: 61), chegou ao corazón dos estadounidenses. Tan cedo como en xaneiro de 1930 comezou a publicarse a súa propia tira cómica, os clubs de fans do rato empezaron a proliferar en todo o país nese mesmo ano e a mercadotecnia tardaría moi pouco en facer a súa aparición.

Lonxe de conformarse, na Disney emprenderon outro proxecto, as *Sinfonías Tontas* (*Silly Symphonies*, 1929-1939), unha serie de debuxos alleos ao rato inspirados na natureza, baseados nunha peza musical clásica e tan exitosos como o era Mickey. Coas *Sinfonías*, Walt gañou o seu primeiro Óscar por *Árbores e flores* (*Flowers and trees*, 1932), a primeira curta animada rodada en Technicolor; asemade, na mesma cerimonia recibiu un Óscar especial pola creación de Mickey Mouse.

O éxito das series e a boa situación económica pola que atravesaba déronlle folgos a Disney para se embarcar nun novo desafío: producir unha longa-

metraxa animada, algo que até aquel momento ninguén fixera. Cómicos importantes os que admiraba, como Charles Chaplin ou Buster Keaton, comezaran con curtas para despois pasar ás longametraxes, e el estaba decidido a facer o mesmo. Malia os poucos ánimos que recibiu, *Brancaleves*, á que chamaban en Hollywood a “loucura de Disney”, comezou a se xestar en 1934. A película estreouse o 21 de decembro de 1937 e cando en 1939 a Academia das Artes Cinematográficas lle entregou a Disney outro Óscar especial (acompañado por sete en miniatura), o termo tolemia dera paso ao de marabilla.

Con ela, unha terceira etapa de esplendor e consagración –quizais a máis dourada de toda a súa historia, polo menos en vida de Walt– dera comezo na compañía, que dende entón se propuxo combinar a realización de curtas coa estrea dunha película longa cada ano. *Pinocho* (*Pinocchio*, 1940), *Fantasia* (1939) e *Bambi* (1942) naceron das ganancias de *Brancaleves*, que foron investidas tamén na construción dun novo estudio en Burbank: os seus 1,75 millóns de dólares de orzamento trouxeran ás arcas *disneysianas* arredor duns 30 millóns.

Mais os réditos, se ben moi grandes, non eran inesgotábeis, e o relativo éxito de *Pinocho*, na que se puxeran en práctica novas –e custosas– técnicas como a cámara multiplano e o fracaso de *Fantasia*, unidos ao peche do mercado europeo pola guerra (do que Disney tiraba arredor dun 40% dos seus ingresos), fixeron que a prosperidade rematase pronto.

En abril de 1940 o estudio tivo que facer o seu primeiro ofrecemento público de accións e en 1941 viuse sacudido por unha folga. Os animadores, que nunca confiaron nas curtas –excepto Ub Iwerks nas de Mickey–, tiñan acumulado moito resentimento contra Walt. Con ese caldo de cultivo, o detonante que fixo estourar o conflito veu dun proceso que, con Disney á marxe, se estaba a dar en Hollywood dende principios dos 30: o sindicalismo. A Depresión trouxera a unión dos profesionais do cinema, que buscaban unhas mellores condicións. Con ese mesmo obxectivo, piquetes de folguistas cortaron a entrada ao estudio o 29 de maio de 1941. Walter, que vía a empresa como unha gran familia, sentiuse persoalmente traizoado e a súa actitude non fixo máis que aumentar as tensións. O parón non remataría até o 16 de setembro, tres meses e medio despois do seu comezo e só cando Disney marchou a América do Sur nunha viaxe patrocinada polo goberno estadounidense. Sobre os motivos da folga, Walter víaos claros: “o diñeiro nunca foi o problema principal neste asunto, senón o comunismo” (Gabler, 2007: 366), cría firmemente.

Dende o inicio do conflito laboral até 1946, ano de estrea de *Canción*, a Disney viviu un cuarto período de supervivencia marcado, por unha parte, polas ansias de loitar contra o comunismo (e tamén o fascismo) e por unha situación económica delicada (para a construción do estudio contraérase unha débeda co Banco de América que seguía en aumento).

En 1941 intentaran sanear as contas con *O dragón tolo* (*The Reluctant Dragon*, 1941), un filme no que se explicaba o proceso creativo dunha película de animación e co que volvían probar sorte co método que os iniciara no mundo do cinema: a combinación de acción real e debuxos. O éxito, que non chegou con esta película, si que volveu aparecer con *Dumbo* (1941), realizada cun baixo orzamento e estreada a finais dese mesmo ano; pero en 1942 *Bambi* resultou ser outro fracaso. Os filmes posteriores, *Saúdos Amigos* (1943) e *Os tres cabaleiros* (*The Three Caballeros*, 1944), foron o resultado desa viaxe que o goberno dos Estados Unidos lle custeou a Disney coa pretensión de mellorar as relacións cos veciños do sur ante unha posíbel ofensiva nazi e os beneficios que deixaron foron irrisorios.

Tras o ataque a Pearl Harbor o domingo 7 de decembro de 1941, o estudio fora ocupado por unha división do exército preparada para responder a unha posíbel ofensiva sobre a costa oeste dos Estados Unidos: o rato e compañía acababan de entrar nunha guerra na que non se limitarían a ser espectadores. Numerosos son os filmes deste período destinados a fins tan diversos como convencer os americanos da importancia de pagar os seus impostos –que Donald lles explicou de xeito efectivo en *O novo espírito* (*The New Spirit*, 1942)–, promocionar a compra dos bonos de guerra, informar sobre o exército e a mariña e sobre os perigos das enfermidades venéreas, entre outros. Algunhas destas películas foron sufragadas polo Estado mentres que, para outras, o propio estudio correu con todos os gastos¹.

Neses anos da contenda bélica realizaron setenta e catro curtas militares e case vinte e cinco comerciais que apenas deixaron réditos, polo que a débeda seguiu medrando. Cara a 1940, a Disney debía uns dous millóns de dólares,

¹ Foi o caso de *Victory through air power* (1943), na que Disney levou á pantalla grande as ideas do antigo comandante Alexander de Seversky quen, convencido de que o futuro da guerra se resolvería a través do combate aéreo, argumentara tales teorías nun libro homónimo. Estas cativaran a Disney, quen se creu na obriga de difundilas ao resto dos americanos a través dun filme.

que xa eran case tres e medio en 1941 e que se converteran en catro en 1946, polo que os banqueiros vixiaban cada paso da compañía con lupa.

Neses días, xunto coas adversidades económicas e o divorcio coa crítica e o público, a empresa estaba a pasar por outra etapa descoñecida: Walt Disney, o traballador infatigábel, o home que se erguía da cama a altas horas da mañá para anotar unha idea, o dirixente capaz de empeñar até a roupa que vestía para sacar un filme adiante, estaba desencantado co traballo, coa animación, co cinema. *Fantasia* e *Bambi*, as dúas últimas producións nas que puxera todo o seu empeño, non atoparan o favor dos expertos nin da xente de a pé. *Dumbo* si tivera éxito pero, como fora rematada mentres el estaba de viaxe, a súa implicación nela fora menor e, por tanto, tamén a satisfacción, mentres que *O dragón tolo*, *Saídos Amigos* e *Os tres cabaleiros* foran creadas con fins moi concretos: facer recadación a primeira e polo acordo governamental as outras dúas.

Cando deu comezo a guerra, os sentimentos eran contraditorios: a empresa tiña os contratos coa administración para facer filmes propagandísticos, e estes permitían sacar adiante o estudio nunha época de grandes dificultades. Pero, como Neal Gabler explica

62

o peor era que o estudio Disney xa non era o estudio Disney. Agora era un centro industrial de filmes educativos, unha arma governamental [...] E aínda que Walt claramente recoñecía o imperativo que era facer negocios co goberno se o estudio quería sobrevivir, el, que vivira para producir grandes películas, estaba frustrado (Gabler, 2007: 389).

Xusto despois da folga, Walt anunciara que o estudio tiña previstos nove grandes proxectos para os dous anos seguintes, que tiveran que ser cancelados para comezar a facer películas de propaganda.

Esa época foi dura anímica e economicamente e a paz non trouxo unha gran mellora. Rematada a contenda o estudio tivo que reorganizar o persoal e Walter anunciou que catrocentos empregados ían ser despedidos. Finalmente, catrocentos cincuenta foron á rúa. A Screen Cartoonists Guild conseguiu que se volvesen contratar noventa e cinco e que os demais recibisen unha indemnización, polo que tanto o capital humano como as arcas de Burbank recibiron un duro revés. Só as reestreas de *Branca-neves* e *Pinocho* evitaran pechar os exercicios de 1945 e 1946 con perdas e en marzo de 1946 Roy Disney tivera que pedir á RKO (a súa distribuidora na época) un avance dun millón de dólares dos ingresos pola distribución das películas no estranxeiro, que estaban conxelados.

Durante catro anos Walt Disney esperou, esperou para reclamar o control do estudio, que tomaran soldados e banqueiros, aguantou para poñer as súas queridas películas de novo en produción, para poder ser de novo un cineasta, esperou para restaurar o seu mundo de imaxinación, para abrir novos camiños (Gabler, 2007: 389).

Rematada a guerra, Disney sabía que tiña moito que demostrar, e non só a si mesmo: tiña que deixar claro ante o mundo que estaba de volta, e non de calquera xeito, senón ao grande. Porque para esas datas, a outrora raíña perdera a súa hexemonía na animación. Os gustos dos espectadores cambiaran e a candidez de Mickey e compañía xa non encaixaba tan ben. Ademais, todos os demais estudos os imitaran durante os anos trinta e agora estaban a ser máis exitosos, porque mentres que na Disney (dentro do posíbel) non se escatimaba en recursos, as competidoras sacaban adiante os seus proxectos con orzamentos moito máis axustados.

Con tal fin, e buscando algo diferente e co que sorprender, iniciou Walter unha serie de contactos con Salvador Dalí, co que estivo a piques de facer unha obra, *Destino*, que finalmente non chegou a bo porto. Non menos ambicioso era outro proxecto no que xa viña pensando dende inicios dos corenta e ao que volveu a vista rematada a guerra: a adaptación da obra por excelencia das letras españolas, *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Aínda que ambas as ideas quedaron en simple anécdota, a colaboración co surrealista ou a pretensión de facer o seu propio Quixote dá boa conta das intencións de Walt.

Porén, a busca do lugar que ocupara anos atrás non estaba formulada para facerse soamente a través da animación. Desta sabía Walt canto se debían mutuamente o un ao outro e, aínda que non pensaba abandonala, estaba xa na súa cabeza dirixir os esforzos do estudio cara ao novo (pero coñecido) campo da mestura de animación e acción real. A animación non ía quedar de lado pero, mentres os medios non permitiran volver a ela pola porta grande, pasaría a un segundo plano, xa que facela coa calidade axeitada era demasiado custoso e, en consecuencia, os beneficios eran moito menores.

Xa antes da guerra roldara pola cabeza de Walter a idea de volver á mestura de animación coa acción real. En principio, o proxecto a través do que pensaba facelo era *Alicia no país das maravillas*, retomando a historia do seu primeiro traballo en Hollywood. Coma nas curtas de *Alicia*, a rapaza protagonis-

ta sería unha actriz e o país das marabillas estaría animado. E mentres no estudio comezaban a traballar nun posíbel guión, Disney recuperou unha idea sobre a que levaba anos cavilando: a de adaptar as famosas *Historias do tío Remus*, do escritor decimonónico Joel Chandler Harris.

Finalmente sería este e non o de *Alicia* o proxecto posto en marcha: *Canción do Sur*, un filme clave na historia do estudio e destinado, na mente de Walter Disney, a devolverlle o trono da animación. En varios libros e artigos adóitase dicir que é a primeira película con actores da compañía e, malia non ser certo, o que si é verdade é que esta foi a que marcou o despegamento definitivo nesta dirección e un punto de inflexión, dando comezo a unha nova etapa na que un Disney apático volve retomar o interese polo cinema. De feito, a ilusión de Walter era tal que, se a película funcionaba ben, estudarían a posibilidade de iniciar unha serie para poder adaptar todos os contos non incluídos no filme. Este dato non é un calquera pois, aínda que na actualidade o habitual na Disney é espremer cada historia en cantas máis películas e series sexa posíbel, Walt odiaba as secuelas –así o manifestou en múltiples ocasións– e pensaba que era ridículo perder o tempo nelas cando había milleiros de ideas novas que desenvolver.

64

Por tanto, *Canción do Sur* non é unha película calquera na historia do estudio, senón un punto e á parte en varios sentidos. Dunha banda, a pesar de que só deixou uns beneficios de 226.000 dólares (custara 2.125.000), foi un éxito importante, tal como reconece Mosley (1987: 203): “o filme fora extremadamente caro e, a pesar de que os grandes ingresos na recadación devolveron todo o que se gastara [...] os beneficios foron enormemente modestos”. Porén, as reestreas (1956, 1972, 1980 e 1986) irían engrosando as súas ganancias até elevalas á importante cifra de 66 millóns de dólares. É máis, atendendo aos datos de www.boxoffice.com, se os seus ingresos se calculan hoxe tendo en conta a inflación nos prezos das entradas cinematográficas (baseando os cálculos nunha entrada de 6,68 dólares), esta ocupa, na lista de películas máis vistas nos Estados Unidos dende 1939 até a actualidade, o posto 109². Se cada entrada se vendese a ese prezo, *Canción* tería levado ás arcas *disneysianas* 315 millóns de dólares.

² Para facerse unha idea da importancia deste dato, destacar que no posto anterior está *Indiana Jones e o reino da caveira de cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008).
Detrás de *Canción* estarían grandes éxitos de recadación como *Harry Potter e o cáliz de lume*

Asemade, o filme estivo nomeado a tres Óscar na cerimonia de 1948 e alzouse con dous deles (mellor canción e outro especial para James Baskett, actor protagonista), tras uns anos nos que as vitrinas do estudio non viran entrar moitos galardóns. Por último, tras un período no que a crítica lles dera as costas, a animación de *Canción* (que supón arredor dun terzo) foi loada e, sobre todo, con ela Walter recuperou os folgos e as ganas de facer cinema. Así, tan esperanzado co título que el cría destinado a romper unha etapa de moi mala sorte, cando as primeiras críticas polo suposto racismo da súa obra comezaron a oírse, non foi quen de entendelas e, menos aínda, de aceptalas. Mais antes de chegar a elas cómpre remontarse ao momento no que a cinta se comezou a xestar.

A produción

Aínda que non é posíbel datar exactamente o momento no que a idea de levar á pantalla as historias de Joel Chandler Harris comezou a roldar na mente de Walt, segundo este dicía, as de Remus eran as historias que recordaba con máis cariño da súa infancia e, dende o primeiro momento no que entrou no mundo da animación, a idea de levalas á pantalla estaba na súa cabeza.

O que si se sabe é que en novembro de 1939, rumbo a Nova York para a *première* de *Fantasia*, Walter e o seu equipo fixeron unha parada en Atlanta para visitar a casa de Harris e negociar coa súa familia os dereitos da súa obra. Daquela, o proxecto levaba varios meses sendo considerado seriamente por Disney quen, de feito, xa lle pedira a un dos seus historiadores ler os contos de Harris e resumir os catro máis axeitados para transformar en *sketchs* animados. En abril de 1938 os seus investigadores entregáranlle dous estudos, “Background on the Uncle Remus Tales” e “The Uncle Remus Stories”, nos que se analizaba a posibilidade de adaptar os contos de Joel Harris ao cinema. A finais de 1939, os dereitos das historias de Remus foron adquiridos por Disney ao prezo de 10.000 dólares (suma nada elevada incluso naquela época).

A entrada dos Estados Unidos na II Guerra Mundial obrigou a pospoñer o filme e non será até xuño de 1944 cando se volva retomar o proxecto, e isto a

(*Harry Potter and the Goblet of Fire*, 2005) no posto 112, *Monstruos S.A (Monsters, Inc., 2001)* no lugar 113, *Piratas do Caribe 3: na fin do mundo (Pirates of the Caribbean: at World's End, 2007)* de 116 e *Toy Story* (1995) no número 122.

pesar da opinión de Roy Disney (sempre moito máis precavido), que non estaba moi convencido da súa viabilidade. Walter, sen atender á desconfianza de seu irmán, contratou a Dalton Reymond, un escritor sureño, para que comezase a escribir o guiión. Como asistente de Reymond incorporouse a Maurice Rapf, director de estudos fílmicos e profesor adxunto en Dartmouth. Walt díxolle a Rapf cando o seleccionou que o tratamento do guiión que xa estaba feito podía ser problemático e que fixese os cambios oportunos para que fose aceptábel para todo o mundo. A Rapf, xudeu, Walter recoñeceu que o contratara porque “sei que pensas que non debería facer a película. Ti estás en contra do tío Tom e es un radical”.

Cando este leu o que escribira Reymond atopouse cun gran número de cliés racistas. Un dos que máis lle chamou a atención era que “negro” estaba escrito con minúscula, cando en inglés o correcto é escribilo con maiúscula. Rapf fixo cambios no texto como sumir a familia branca na pobreza e que o pai tivese que ir a Atlanta buscar traballo, e suxeriu omitir, entre outras, as referencias ao “rapaz negro”. Os problemas co guionista principal fixeron que fose apartado do proxecto e Morton Grant, escritor progresista, foi asignado para ese mester. Os tres aparecen nos créditos, aínda que Rapf non tardaría en amosar a súa desconformidade. Segundo declararían anos despois, algúns filmes non deberían terse feito nunca e *Canción do Sur* “é un deles” (Cohen, 2004: 63).

66

A finais dese mesmo verán, xa co guiión rematado, o estudio fíxoos oficiais: o 10 de xullo de 1944 anunciouse que Disney estaba a preparar unha nova película, *Song of the South*. Segundo Fonte e Mataix (2001), a idea primeira de Walter era realizar unha longametraxe de animación, pero Roy advertiulle que, dada a situación do estudio, non podían permitirse un proxecto de tal envergadura. Outros apuntan todo o contrario: Disney quería meterse de cheo nas películas de acción real, pero tendo en conta o que o público esperaba atopar cando ía ver un filme da compañía, a RKO, distribuidora do estudio na época, non estaba conforme con non incluír ningunha secuencia animada³, polo que finalmente se decidiu realizar as tres historias nese formato.

O certo é que ambas as opinións son verdade. Nun primeiro momento considerárase facela totalmente animada. Mais as condicións do estudio en

³ O contrato coa RKO estipulaba que os filmes debían ser de animación ou de animación e acción real.

1938 eran moi distintas ás de 1944 e aí foi cando se comezou a estudar a posibilidade de incluír acción real. Tras os “experimentos” que supuxeran *O dragón tolo*, *Saúdos Amigos*, *Os tres cabaleiros* e *Victory through air power*, todas con animación e acción real, Disney sentíase animado coas melloras que se fixeran neste terreo e as expectativas que ofrecía.

O que non admite dúbida é que as primeiras voces críticas non tardaron en chegar. Dende a comunidade negra comezouse a lamentar a posta en marcha dun proxecto que, inevitabelmente, ía dar unha imaxe dos afroamericanos negativa e servil. Vern Caldwell, o publicista da compañía, xa avisara a Perce Pearce, produtor, cando o guión se comezara a escribir, de que o terreo no que estaban a piques de entrar era moi delicado. Facéndose eco dos avisos, Walt pediulle a un dos seus publicistas que falase con Bill Kupper, xefe de vendas da Twentieth Century-Fox, para esculcar cales foran as súas experiencias distribuindo *Stormy Weather* (1943), filme con elenco de actores afroamericanos. Os consellos de Kupper cinguíronse ao práctico: no sur, a película debería proxectarse en dúas salas, unha para os negros e outra para os brancos. Tamén suxeriu facer o filme de tal forma que as escenas onde aparecen actores negros puidesen ser cortadas, ou os exhibidores sureños poderían negarse a proxectalo⁴.

Contrariamente aos seus hábitos, Walt pediu opinión sobre o proxecto dentro do estudio, fóra del e na comunidade de afroamericanos, seguindo os consellos da Production Code Administration, que enviou á Disney até tres informes aconsellándoos sobre o “problema negro”⁵. O guión pasaría por

⁴ Esta práctica era habitual: os filmes eran modificados para as audiencias do sur. Certas escenas que podían crear polémica filmábanse de xeito que se puidesen quitar ou substituír sen alterar a montaxe. Un exemplo é *Ti es meu* (*Hold your man*, 1933), con Jean Harlow e Clark Gable, para a que se rodaron dúas versións da escena da voda: unha cun pastor branco e outra cun negro. A propia *Canción* foi cualificada para maiores de 16 anos na súa reestrea de 1956 no Quebec por amosar “dúas razas tratándose de xeito familiar”.

⁵ O primeiro, do 31 de xullo de 1944, suxería substituír “vello negro” por “vello” ou “home vello”, e “Marse Jawn” por “Mister John”, é dicir, eliminar a fonética negra. Estas recomendacións foron adoptadas, aínda que non o sería a de fixar o momento histórico no que se desenvolven os feitos. No informe suxeríase incluír unha tarxeta onde se especificase “Georgia, 1870 ou 1880”, que se podería colocar na carauta do libro de Harris que estaba destinada a ser o primeiro plano da película, para poñer de manifesto que a escravitude estaba abolida. O 1 de agosto de 1944 un segundo documento remarcaba que nos últimos meses a poboación negra se volvera moito máis crítica coas súas representacións na pantalla, polo que aconsellaban suprimir o termo *darkey* (negriño) e as referencias a Deus, cambios que se levaron a cabo. A terceira memoria, do 13 de decembro do 44, aconsellaba pedir opinión sobre o guión a algúns negros destacados.

moitas mans, entre elas as de Hattie McDaniel, gañadora dun Óscar polo seu papel en *Foise co vento* (*Gone with the Wind*, 1939) quen o loou e mesmo aceptou un papel na película⁶. Segundo algunhas fontes, Disney invitou a Walter White, secretario da National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)⁷, a ir ao estudio e revisar o guión; por motivos de traballo, White nunca chegou a desprazarse a Burbank, como tampouco o puido facer ningún membro da asociación. Contrariamente a esta versión, Wade Sampson (2005) afirma que tanto White como June Blythe, directora da American Council on Race Relations, pediran ver os primeiros tratamentos da película cando esta se anunciara aos medios, sen chegar nunca a conseguilo. Así o conta tamén Cohen (2004). Esta versión parece ter máis peso pois, tras todas as evasivas que o estudio lles deu a ambos, o 5 de setembro de 1946 Blythe escribiu unha carta a White na que expresaba a súa preocupación “polo mala que a película ía ser”.

Neste periplo consultivo, o guión chegou a Alain Locke, reputado estudoso e filósofo negro da Universidade de Howard. Segundo Locke, as escenas dos negros cantando alegremente poderían levantar resentimentos. Mais, para el, o erro máis grave xa era insalvável: deberíase ter feito unha rolda de consultas entre personalidades afroamericanas antes de escribir o guión. Isto, na súa opinión, evitaría gran parte da controversia que nese momento xa existía e parecía difícil aplacar.

A rodaxe iniciouse en Phoenix en decembro de 1944, con Harve Foster como director da acción real⁸ e Wilfred Jackson a cargo da animación. O estudio construíra unha plantación de campos de algodón, onde se rodarían as

⁶ Outra das suxestións de Rapf fora eliminar a personaxe que interpretou McDaniel; lonxe de facelo, cando a actriz aceptou o papel, déuselle máis peso na historia.

⁷ A NAACP formárase oficialmente o 12 de febreiro de 1909 como reacción perante os linchamentos a afroamericanos e as leis de segregación racial. A organización estaba integrada por negros e brancos e, no eido do cinema, os seus membros xa protestaran abertamente contra *O nacemento dunha nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) e loitaran para crear unha oficina que evitase a proliferación de estereotipos nas películas e que fomentase máis papeis realistas para os actores negros. Na década na que *Canción* se estreou, a NAACP medrara enormemente, chegando aos 500.000 membros no ano 46. Dous anos despois, en 1948, contribuírían a que o presidente Truman firmase a fin da discriminación racial.

⁸ Primeiro contratárase a H. C. Potter, pero foi despedido moi pronto e substituído por Foster, con menos experiencia. Segundo Barrier (2007: 193), Disney non buscaba directores con personalidade, xa que el, como sempre fixera, tiña pensado intervir activamente na realización do filme.

escenas de ambientación, mentres que as de acción real se farían nos estudos de Samuel Goldwyn. Os problemas máis comúns xurdiron da pouca experiencia na acción real, que requiría unha planificación moi detallada, e de que, coa guerra aínda sen finalizar, o estudio só podía permitirse uns poucos animadores para traballar en *Canción do Sur* polos contratos co goberno, aínda vixentes.

Case dous anos despois, en xuño de 1946, o filme estaba rematado. Aínda que a animación só supuña media hora e fora feita con medios moi precarios –en comparación co que fora antano a técnica *disneysiana*–, o resultado era satisfactorio e *Canción do Sur*, pensaba Walt, estaba lista para devolver a Disney aos altares no mundo do cinema. A estrea programouse para o 12 de novembro no teatro Loew's Grand de Atlanta e supuxo todo un acontecemento, como non se vivira outro na cidade dende a estrea de *Foixe co vento*.

A pesar do xa mencionado éxito de recadación que supuxo, non obtivo o beneplácito da maior parte da crítica, onde xerou gran controversia. No *The New York Times*, Bosley Crowther escribiu que non importaba o moito que Disney se empeñase en explicar que era ficción para nenos, porque a relación tan amigábel e cariñosa entre amos e escravos facíalle pensar que, para Walt Disney, “Abe Lincoln cometera un erro”.

No *Atlanta Constitution*, dirixíndose a Disney, dixeron que “para un home do seu talento” era un traballo mediocre, ademais de lamentar que fose un “musical do Tío Tom”. Para *Variety*, agás as escenas animadas, o resto das secuencias poderían ser eliminadas sen problema ningún. En xeral, a parte animada non tivo unha mala acollida, todo o contrario, e mesmo houbo quen se preguntou por que Disney non lle chamara á película *Tío Remus* e fixera un uso total dos seus contos.

Walter White, da NAACP, pese a loala artisticamente, queixouse pola distorsión dos feitos que a película, mediante esa relación idílica entre escravos e amos, plasmaba. Porén, hai que dicir que White enviou estas declaracións por fax a todos os xornais que puido antes de ter visto o filme. As súas opinións baseábanse nas de dous membros da asociación que viaxaran a Atlanta: Norma Jensen e Hope Springarn. Jensen opinaba que a calidade artística case facía que un esquecese os clixés pero que, por mágoa, todos os do libro estaban, un por un, na película. Aínda que a relación entre o neno e o vello lle parecera

emotiva, a escena dos negros cantando resultáralle ofensiva. Para Springarn os peros da película eran moitos, pero entre todos eles salientaba o dialecto empregado e a imaxe dos negros sentados fóra da casa mentres o pequeno rapaz branco agonizaba. Cando a revista *Parents'* lle deu un premio ao filme en xaneiro do ano seguinte, White escribiulles para amosar a súa reprobación, pois non entendía como se lle podía dar un galardón a unha película que “glorifica os estereotipos raciais e virtualmente xustifica o escravismo amosándoo como un sistema idílico”.

O congresista de Harlem Adam Clayton Powell dixo dela que era un insulto ás minorías e na estrea en Nova York do filme, en Times Square, ducias de negros e de brancos organizaron piquetes –dezanove, segundo a prensa– e intentaron torpedear a estrea cantando “Loitamos polo Tío Sam, non polo Tío Tom”. Tamén algúns dirixentes locais da NAACP chamaran a boicoteala, mentres que o National Negro Congress declarou que o filme era un insulto aos negros polo uso dun dialecto ofensivo e por retratar o negro como unha raza inferior e servil, á vez que glorificaba o escravismo. Segundo un panfleto que repartiron, *Canción* creaba a impresión de que os negros eran cidadáns de segunda, infantís, que cantan e bailan pero non asumen as responsabilidades cidadás na democracia. Pola súa banda, o columnista e produtor Billy Rose acusou a Disney de terse transformado en Disney S.A., probabelmente porque algún lle cantara non a do sur, senón a “canción dos grandes negocios”.

Unha das críticas máis duras veu do *B'nai B'rith Messenger*, a publicación dunha organización caritativa xudía, na que se escribiu que *Canción do Sur* “coincide coa reputación que Disney se está a construír de arquiereaccionario” (Gabler, 2007: 438).

Para *Time*, o tío Remus estaba “nos límites de enfurecer a todos os negros educados e a un bo número de ianquis”. *The Afro-American*, diario negro, publicou que o reporteiro que vira a película estaba moi desgustado. Na mesma liña, a National Urban League cualificouna como “outra perpetuación do estereotipo que presenta o negro no rol de servente e indolente”. Para o *Daily News* de Los Ángeles o filme era unha mestura da feliz vida dos escravos negros contraposta ás penurias e dificultades brancas.

A resposta da Disney foi contundente: o filme non reflectía ningún tipo de escravismo, pois estaba situado despois da Guerra Civil, e non tentaba enviar

ningún tipo de mensaxe ideolóxica, senón que estaba facendo “un sincero esforzo por representar o folclore americano, ao pasar as historias do tío Remus a imaxes” (Maltin, 1973: 78.).

Un voceiro do estudio incluso apuntou a unha crítica que Herman Hill escribira nun xornal negro, o *Pittsburgh Courier*, na que se dicía que “o empatismo de toda a produción dende un posicionamento racial está calculado para probar a valía de profundizar nas relacións interracialais” (Maltin, 1973: 78).

Neste artigo, o xornalista do *Pittsburgh* rexeitaba as opinións vertidas por *Ebony* (onde se criticara o filme pola súa caricaturización do Tío Tom), alegando que se debían a unha “desafortunada neurose racial” que parecía estar absorbéndolle á xente o sentido do humor. Esta foi tamén a liña defendida en *PM Magazine*, onde se argumentou que Disney non quería trasladar mensaxe ningunha e que fixera un grande esforzo para plasmar o folclore americano.

Segundo recolleu o *New York Tribune*, o propio Walt Disney dixo nunha conferencia de prensa que calquera crítica ao filme viña de radicais que só querían molestar. Disney defendeuna como un “monumento á raza negra”, destacando que estaba ambientada despois da Guerra Civil, polo que era imposible que tratase sobre o escravismo, e engadiu que aínda non chegara o momento en Hollywood de tratar as susceptibilidades dos negros con tanta delicadeza como se facía, por exemplo, coas dos católicos. Da mesma opinión era o protagonista do filme, James Baskett, que nunha entrevista pública respondeu ás críticas dicindo que “certos grupos están facéndolle á miña raza máis dano buscando crear disensión do que podería facer o filme”.

No que se refire ao sur, os comentarios negativos case non tiveron eco. A maioría de recensións en Georgia foron positivas, incluíndo unha noticia no xornal afroamericano *Atlanta Daily World*. A maior (e case única) problemática produciuse porque o tío Remus non estaba no título, ante o que o editor do *Atlanta Journal* escribiu un artigo explicando que non había de que preocuparse, pois a de Disney era, de principio a final, a película de Remus.

Os xornais máis conservadores e de dereitas tamén a loaron. Foi o caso do *Criterion*, dos Ánxeles, que publicou en portada que era un filme “100% americano, 100% limpo, libre de prexuízos raciais”. Noutras cabeceiras recolleron as protestas contra a película, cualificándoas de esaxeradas e hipersensíbeis.

Porén, na maioría deles, conservadores ou non, recibíronse cartas de brancos resentidos coa película.

Támén a Academia de Hollywood a apoiou, nomeándoa nos apartados de mellor canción (“Zip-A-Dee-Doh-Dah”, escrita por Allie Wrubel) e mellor banda sonora (creación de Daniele Amfitheatrof, Paul J. Smith e Charles Wolcott), e concedéndolle o galardón na primeira das categorías. A este Óscar uníriáselle outro honorífico a James Baskett “pola súa cálida interpretación do tío Remus”. En realidade, o Óscar honorífico foi un “especial” que, malia recoñecer o seu labor, tamén poñía de manifesto a incapacidade para competir na categoría de mellor actor xunto cos demais nomeados ese ano: Lew Ayres, Montgomery Clift, Dan Dailey, Clifton Webb e Laurence Olivier (gañador), todos brancos. Porén, non estar seleccionado na categoría axeitada dificilmente puido afectar a Baskett, que non puidera acudir á estrea en Atlanta, segundo contou Ruth Warrick (que interpreta a Sally no filme), porque os hoteis non o aceptaban.

72

Isto era habitual na época e non chamaba a atención, como tampouco o fixera para moitos o suposto racismo do filme, que acadou novamente grande éxito nunha reestrea con motivo dos seus dez anos, en 1956. Non sería até a década dos sesenta, cando o movemento polos dereitos civís se espallou ao longo dos Estados Unidos, que os filmes “menos sensíbeis” foron postos no punto de mira, entre eles *Canción do Sur* ou a propia *Foixe co vento*, que levantou algunha (débil) protesta na súa reestrea de 1967.

Sempre coa opinión do público en mente e xa sen Walter á fronte, en febreiro de 1970 a Disney anunciou, nas páxinas de *Variety*, que a película quedaba retirada permanentemente porque xa non era “apropiada para o público”, mais o filme volveu aos cinemas en 1972. Nese ano, segundo *Hollywood Reporter*, ingresou sobre sete millóns de dólares, triplicando as cifras de 1946. O feito de que fose “prohibida” pouco antes, probabelmente, axudou. Por que case dous anos despois os executivos da compañía se retractaron? Quizais debido a un cambio na actitude da poboación negra que, tras protestas acendidas, pouco e pouco foi amosando maior tolerancia perante os feitos, innegábeis, dos que foran vítimas ao longo da historia, así como tamén cara aos filmes saídos de Hollywood nos trinta e corenta.

As novas xeracións tiveron a oportunidade de ver *Canción* en 1980 e 1986. Para a conmemoración do 40 aniversario da cinta, organizouse en Atlanta

unha reestrea, o 15 de novembro de 1986, nunha data que foi declarada en Georgia o “Día de Canción do Sur”. Un total de 1.781 cinemas proxecciónanos nos EUA e en Canadá. Este sería o seu último encontro co público antes de que fose retirada indefinidamente. Nos Estados Unidos é, como dixemos, o único filme *disneysiano* xamais editado en VHS nin tampouco en DVD (formato no que non se comercializou en ningún país do mundo, se ben en VHS si que se vendeu en diversos lugares, España entre eles).

Alguns extractos da película están dispoñíbeis como extras noutros DVD e a exitosa canción principal, “Zip-A-Dee-Doo-Dah”, ten aparecido en varios discos recompilatorios. Tamén en tres dos parques de entretemento (Disneyland, Disney World e Tokyo Disneyland), unha das atraccións de máis éxito, a Splash Mountain, está baseada neste filme que, cada certo tempo, ve saír figuras dos seus personaxes que se venden a altos prezos (para o sesenta aniversario, en 2006, sacaron á venda unha co trío protagonista que custaba 175 dólares).

Os beneficios destes produtos e a súa boa acollida seguen mantendo viva a esperanza de milleiros de persoas que reclamaban en internet unha edición en DVD (agora en BluRay) deste título, que encabeza a lista dos cen filmes máis demandados en www.amazon.com. Pero as probabilidades de que isto aconteza parecen ser cada vez máis remotas. Na reunión cos accionistas do ano 2010, por quinto consecutivo, Robert Iger (dirixente da compañía) foi preguntado ao respecto, sendo a súa resposta máis contundente ca nunca: non hai intención de editala pois é unha película anticuada e, en certas partes, bastante ofensiva.

Outros casos

En ningún caso, declárase dende o estudio, buscaranse beneficios con accións que puidesen ferir sensibilidades (como, para moitos, acontece neste filme). Porén, a pesar de ser o único prohibido, non faltan na historia do estudio títulos que teñan recibido tantas ou mesmo máis críticas. A maioría delas pódense agrupar en dúas fronteas: o *racismo* e o *machismo*, se ben non teñen faltado tampouco voces reprobatorias pola visión dos homosexuais, do sexo ou polo capitalismo imperante nalgunhas das historias.

Xa dende os primeiros anos do estudio, os críticos comezaron a ver segundas lecturas nas películas *disneysianas*. Walter negábaas mais, por moito que

rexeitase concederlles ningún tipo de credibilidade a esas voces reprobatorias, sempre estivo moi atento a elas e, contrariamente a outros dirixentes de estudos, foi proclive a facer cambios seguindo os comentarios e gustos da audiencia.

Nas súas primeiras andainas, o Mickey Mouse que coñecemos hoxe en día non era tan afábel e santiño. O humor das súas curtas era menos politicamente correcto e el presentaba un comportamento máis disoluto: nunha (*Gallopín' Gaucho*), mesmo se permitía o luxo de fumar. Pero segundo foi gañando en popularidade, Walt decatouse de que certos comportamentos xa non eran aceptábeis. O Mickey fumador foi censurado e algúns dos seus hábitos ou chistes menos adecuados tamén pasaron a mellor vida. Este refinamento do ratiño tivo lugar máis ou menos polo ano 1932, data na que os demais produtos *disneysianos* comezaron a cambiar como parte dun proceso gradual no que pouco a pouco se foron introducindo uns valores moi determinados que virían formar o canon Disney. Para Sklaar (1980: 58), os primeiros debuxos de Disney eran “imaxinativos, máxicos e abertos a cambios, sen puntos obvios e sen unha orde fixada, lóxica”.

74

Porén, finais máis pechados, xeralmente, felices, comezaron a inundar os produtos *disneysianos* en 1932. Estes cambios notáronse especialmente nas *Silly Symphonies* a partir de *Árbores e flores*: animais antropomórficos, encantadores, que vivían historias nas que primaban a música, o humor e os finais felices e moralizantes; o canon Disney estaba xa establecéndose. E se houbo unha curta que axudou a fixalo foi, sen dúbida, a de *Os tres porquiños* (*Three little pigs*, 1933), que se converteu nunha especie de revulsivo contra a Gran Depresión coas súas consignas de optimismo e traballo duro igual a recompensa, a través duns personaxes que, por primeira vez, tiñan un carácter propio e definitorio.

Watts, gran coñecedor do estilo Disney, define esta cultura do estudio como “modernismo sentimental” no que:

se mesturaba o real co irreal [...], co esaxerado sentimentalmente, co moralismo claramente definido, cun encanto cativador [...], animaba o mundo –literalmente– imprimindo intención, consciencia e emoción tanto aos obxectos vivos como aos inanimados, pero facíao de tal forma que minimizaba a presenza do mal e a traxedia (Watts, 1997: 104-105).

Wasko (2001), recompilando as características que os expertos tiraron das obras *disneysianas*, describe o seu estilo como humorístico, musical e de entre-

temento lixeiro. As historias, xeralmente collidas de fontes literarias que se adaptan aos gustos da casa, adoitan obedecer ao modelo do cinema clásico de Hollywood segundo o describen Bordwell, Staiger e Thompson⁹. Os personaxes responden a estereotipos de raza e xénero, así como ás convencións típicas de heroe e antagonista. En canto aos temas e valores, destacan o individualismo, ética do traballo, optimismo, fantasía, escape, imaxinación e maxia, inocencia, romance, felicidade e triunfo do ben sobre o mal.

Unha vez establecida, a fórmula pouco mudou ao longo dos anos. Porén, a súa asunción trouxo o alzamento das primeiras voces realmente críticas coa factoría, artelladas principalmente arredor da raza e da visión da muller.

Inspiración inacabábel para a crítica feminista, a representación das figuras femininas *disneysianas* foi, e segue a ser, amplamente analizada para atopar, na maioría dos casos, que non é moi positiva. Se hai que facer unha descrición da muller no mundo de Disney a través das palabras máis utilizadas polos estudosos, esa incluíría submisa, inocente, obediente e baixo os designios do pai ou marido.

Para Murphy (1995: 11), Disney constrúe o xénero en xerarquías androcéntricas “coas mulleres e a natureza transformadas en obxectos para o beneficio do varón”. Payne (1995: 11), tras analizar *Bambi*, conclúe que o de Disney é o mundo que encarna todo “desexo masculino: un patriarcado dun só home con dominio e propiedade absoluta”. Nunha análise dende *Brancaleves* até *O rei león* (*The Lion King*, 1994), Hoerrner viu que as mulleres aparecen como débiles e incapaces de accións independentes (Wasko, 2001: 133). Nas películas que estudou, o 57% dos personaxes son masculinos e as mulleres só representan o 21%. Ademais, o 47% das accións masculinas inclúen agresión física.

En sintonía con este estudo, opina Zipes (1995: 37) que coa excepción de *Pinocho*, Disney perpetuou un gran mito masculino, pois todos os protagonistas teñen *partenaires* guapas: Aurora, Cinsenta, Brancaleves..., todas elas “adornos indefensos necesitados de protección e, no que se refire á acción do

⁹ Isto é: a narrativa sitúase nun mundo externo, en tempo presente. Os personaxes principais teñen un obxectivo, e deben enfrontarse con antagonistas e diversos problemas para logralo, algo que sempre fan. As accións narrativas e as súas consecuencias adoitan estar causadas por un individuo e non por un grupo. Nas causas e nos resultados desas accións ponse énfase ao longo do guión, que segue un desenvolvemento lineal (Wasko, 2001: 114).

filme, son omitidas”. Malia que cómpre dicir que nos últimos anos as heroínas da factoría foron gañando en liberdade e independencia (véxanse Mulán, Jasmine e Pocahontas), a preeminencia dos protagonistas masculinos e a adecuación aos seus designios segue a estar presente.

Xunto coa imaxe proxectada da muller, a da raza ten sido (e aínda é) duramente atacada. *Peter Pan*, *Dumbo*, *O libro da selva* (*The Jungle Book*, 1967), ou a curtametraxe *Os tres porquiños* foron tamén acusadas, cando menos, de pouco respectuosas cos nativos americanos, os afroamericanos e os xudeus, respectivamente. Xa no período pos-Walt, que nos interesa na medida en que foi nel cando se decidiu retirar *Canción* do mercado, *Pocahontas* (1995), *Aladino* (*Aladdin*, 1992) ou *O rei león* foron acusadas de repetir, décadas máis tarde, algúns dos mesmos erros.

Esta visión pouco respectuosa cara a certos grupos étnicos foi relacionada por algúns coa mentalidade de Disney, ao que se ten acusado de racismo e antisemitismo. As opinións ao respecto son diversas. Para Gabler (2007: 433), Walt non era racista pero si, ao igual que moitos americanos da súa xeración, “racialmente insensíbel” e, como outros moitos produtores hollywoodienses, “tamén participara dos estereotipos raciais”.

76

Un dos casos que máis polémica levantou neste ámbito foi o dos indios en *Peter Pan*: esaxeradamente vermellos, grotescos, monosilábicos e salvaxes. Por que os homes vermellos son vermellos?, e cando foi a primeira vez que dixeron “ghau” e “ag”?, preguntalles Michael. “Os indios deben explicar as súas diferenzas e orixes, tomando por diferenza o que o colonizador branco entende por ela”, interpretan Byrne e McQuillan (1999: 107). Tamén a recreación dos nativos americanos en *Davy Crockett*¹⁰ foi acusada de non ter ningún tipo de profundidade alén dos estereotipos.

Décadas despois, *Pocahontas* estaba chamada a pagar gran parte da débeda contraída polo asentamento indio de Nunca Xamais, a través dun filme presentado como revisión seria das orixes da poboación americana, o único da Disney baseado en feitos históricos e encabezado pola primeira heroína non

¹⁰ Davy Crockett, heroe popular estadounidense, protagonizou unha serie televisiva reconvertida en dous filmes, estreados en España como *Davy Crockett, rei da fronteira* (*Davy Crockett, King of the Wild Frontier*, 1955) e *Os piratas do Mississippi* (*Davy Crockett and the river pirates*, 1956).

branca, Pocahontas. Dos rebuldeiros indios do país de Peter Pan pasouse a un pobo espiritual, defensor da natureza e cuns altos valores morais que son atacados pola avaricia dos colonos.

Porén, certos puntos foron interpretados *á Disney*: a historia da propia Pocahontas (romantizada e distorsionada) ou a responsabilidade dos masacres que seguiron ao asentamento en Jamestown: os indios atópanse a si mesmos cantando as mesmas acusacións dos colonos, froito da falta de predisposición –en ambos os bandos– para entender as diferenzas entre eles e aceptalas. Isto tense interpretado como unha sutil suxestión de que, poñendo un pouco de ambas as partes, a traxedia poderíase ter evitado, o que os converte en corresponsábeis dese triste episodio na historia americana. Tamén o filme elimina as especificidades económicas da colonización de Virxinia (ligadas intimamente ao tabaco) e en consecuencia coa mentalidade dos anos noventa, cando o hábito de fumar comezou a ser peor visto, non hai nin rastro del (nin de ningunha pipa da paz, que até lle ofreceran fumar a Wendy en 1955).

E aínda que xeralmente non está considerada dentro das películas racialmente sospeitosas, *A dama e o vagabundo* é lida por Byrne e McQuillan (1999) como unha metáfora da inmigración ilegal asiática: os gatos siameses chegan agochados nunha cesta, baixo unha manta, para desestabilizar a vida da cocker protagonista. Ambos animan a outros estranxeiros (as ratas) a entrar no domicilio ameazando a estabilidade do fogar e a integridade física do bebé. Isto lígano estes estudosos aos anos nos que se sitúa, a inicios do século XX, un momento histórico contextualizado entre dúas datas importantes no tema migratorio. Entre 1870 e 1880 leváronse a cabo campañas contra os chineses, que remataron na Acta de Exclusión, aínda que nos últimos días da Segunda Guerra Mundial, debido á necesidade de alianza coa China, desenvolveuse outra campaña para botala abaixo. Para Byrne e McQuillan (1999) é moi significativo o obxectivo de cada can vagabundo: conseguir un colar (a nacionalidade legal). Búscalo tanto Boris, o sabuxo ruso, como Gorky, facilmente recoñecíbel como xudeu, Pedro, o chihuahua mexicano ou o can salchicha alemán.

E neste apartado destaca igualmente *Os tres porquiños* polo suposto antisemitismo dunha escena na que o lobo, tentando enganar os porquiños, se fai pasar por xudeu, disfrazado cun longo nariz aguzado, unha barba negra e un acento moi marcado. O American Jewish Congress denominou a caracteriza-

ción como “vil” e “repugnante”. Roy Disney escribiu unha carta de desculpa, explicando que na empresa había moitos xudeus, que nunca tiveran a intención de retratalos de forma caricaturesca e que, desgraciadamente, a escena non podía eliminarse. Non podería daquela, pero tras a Segunda Guerra Mundial reeditouse para que o outrora mendigo xudeu falase cun acento máis irlandés, que é o que ten hoxe en día no DVD das *Silly Symphonies*.

Isto débese a que nos últimos anos a preocupación racial en Disney foi en aumento e as perspectivas dende as que se aborda a cuestión, en teoría, ampliáronse. O exterminio dos xitanos parisienses trátase en *O chepudo de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996), protagonizada por unha heroína non-branca (xitana, concretamente), Esmeralda. *Aladino* ambiéntase nun país árabe¹¹ e antes de abrir un parque de atraccións en Hong Kong estreouse *Mulán* (*Mulan*, 1998), que trouxo a primeira princesa Disney asiática.

Mais nesta problemática coa etnicidade, a de Disney cos negros destaca sobre o resto, non sendo nin moito menos *Canción do Sur* o único exemplo. *Dumbo*, *O libro da selva* e *Fantasia*, entre outras, recibiron acusacións de moi parecido tipo, das que varias curtametraxes anteriores foran xa branco. Nos anos sesenta, coa loita polos dereitos civís no seu apoxeo, algunha que outra escena ou curtametraxe pasou a mellor vida, principalmente antes de ser emitidas no programa televisivo de Disney. Segundo Cohen (2004), arredor de vinte e cinco curtas foron modificadas.

Xa de por si é significativo un dato: aínda que houbo negros representados nas curtas e en series como *Davy Crockett* ou *The swamp fox* (1959-1961), non ocorreu así nas películas de animación ou de animación e acción real, e *Canción do Sur* foi o único filme con personaxes de raza negra (con forma humana) na etapa de Walt á fronte do estudio (1923-1966). En *Dumbo* aparece un grupo de peóns negros, pero non son personaxes individualizados e nin sequera teñen cara, aínda que entoan o seguinte cántico: “Traballamos todo o día / Traballamos toda a noite / Nunca aprendemos a ler ou a escribir / [...] Cando outros xa foron para a cama / Traballamos até estar case mortos [...] Nunca sabemos cando nos van pagar / E cando nos dan a paga, malgastámola”.

¹¹ “Onde che cortan a cabeza se non lles gusta”, segundo rezaba a canción de apertura antes de que a censurasen e cambiasen.

O tío Remus e os seus compatriotas foron as únicas persoas negras presentes como tal durante moitos anos, en concreto, até 1996, cando dos lapis (ou ordenadores) de Burbank saíu o coro de musas góspel de *Hércules* (*Hercules*, 1996). Xa no século seguinte chegaría Joshua Sweet, médico de *Atlantis* (2000), dando un paso significativo. Neste ano 2010, por primeira vez, á nómína de princesas uniuse unha negra: Tiana, protagonista de *Tiana e o sapo* (*The Princess and the Frog*, 2009)¹².

Deixando as curtas a un lado, os problemas de Disney cos personaxes de cor comezaron en 1940 con *Fantasia*. Este filme, acusado de asociar de xeito claro o negro co mal e o branco co ben, viu recortada e modificada a súa metraxe nos anos sesenta en catro secuencias da “Sinfonía Pastoral”. Nunha delas aparecía Sunflower, unha centaurea negra con catro rabos de porco que saen da súa cabeza (como as cóbregas da Medusa clásica), grandes pendentes de aro e un sorriso branquísimo, que tiña por función abrillantar os pezuños das centauras Aryan. Sunflower foi cortada e Otika, outra centaurea negra que participaba na procesión de Baco, foi eliminada engrandecendo a imaxe até sacala de cadro.

Dúas películas despois, en *Dumbo*, afondaríase nestes erros cos corvos, recoñecíbeis personaxes negros a través da súa linguaxe. “Había un momento de mal gusto no filme. Os corvos que lle aprenden a voar a Dumbo son, de xeito demasiado obvio, caricaturas de negros” (Schickel, 1967: 265). O simple feito de representar personaxes negros a través destes paxaros xa é de por si significativo, tendo en conta que con este termo se referían os brancos do sur á xente de cor; un deles, por riba, chámase Jim, en referencia explícita a Jim Crow, as leis de segregación racial vixentes naqueles días.

Pero é *O libro da selva*, quizais, a máis reprobábel neste senso. Os motivos son, basicamente, dous: a dobraxe dos monos (realizada por actores brancos¹³ pero que adoptan unha fonética e linguaxe codificamente negra) e as cancións que estes interpretan, coas célebres e controvertidas frases “quero ser coma ti” e “un mono coma min pode aprender a ser humano tamén”, entre outras. Non

¹² Chamada Maddy nun primeiro momento e rebautizada como Tiana por reminiscencias co termo “mammy”, acrescentadas estas polo feito de ser de clase baixa, filla dunha muller que traballa para un home adañeirado. Outras voces alzáronse contra a dobraxe do sapo, de marcado acento brasileiro.

¹³ Louis Prima e Phil Harris, artistas do momento, dobran o rei Louie e a Baloo, respectivamente.

poucos teñen interpretado que o rei Louie desexa ser humano máis ca nada. El representa unha cultura decaída, case extinta, primitiva, na que todos falan coma se estivesen cantando jazz. Os personaxes con poder, polo contrario, teñen acentos británicos de “xente ben”, sexan bos ou malvados: Shere Khan o tigre, o coronel Hathi ou Bagheera, quen despreza o rei Louie e cualifica a Baloo de estúpido por esas ínfulas que ten de ser humano. Cando décadas despois concibiron *Tarzán* (*Tarzan*, 1999), a resposta para evitar o racismo foi contar unha historia de África sen africano ningún.

Moitos anos terían que pasar dende a adaptación do libro de Rudyard Kipling até o que Byrne e McQuillan (1999) denominan “o filme negro de Disney”, *O rei león*. Esta “película negra” opera nun mundo exclusivamente animal no que se volven repetir, cren os críticos, algúns dos clichés de décadas atrás. Un dos máis atacados é o apartheid no que moran as hienas que, lideradas por Whoopi Goldberg, reproducen algúns estereotipos que Mufasa lle explica a Simba: a zona de sombra onde estas habitan escapa aos seus dominios; todas as criaturas viven respectando un equilibrio que, ao parecer, estes mamíferos carniceiros rompen¹⁴.

80

As causas da polémica

Pero aínda non sendo en absoluto o único filme criticado, si que é *Canción do Sur* o que máis controversia levanta nos críticos e o único que o estudio decidiu retirar. Un artigo de Ventre (2006) para a MSNBC destinado a rememorar as dez películas menos politicamente correctas de todos os tempos púxoo en noveno lugar, mentres que a páxina web www.movies.com cualificouna como a quinta máis controvertida da historia do cinema (Potts, 2007)¹⁵.

Pero, segundo a súa compañía, que é *Canción do Sur*? A “biblia” *disneysiana*, a *Official Disney Encyclopedia*, de Dave Smith, defínea como unha película de

¹⁴ Na segunda parte, *O rei león 2: o tesouro de Simba* (*The Lion King II: Simba's Pride*, 1998), optouse por eliminar as hienas. Afirman McQuillan e Byrne (1999: 103) que “isto só serve para confirmar o problema, aínda existente, de Disney coa raza”.

¹⁵ Neste artigo, *Canción* está por detrás de títulos tan controvertidos como *Asasinos natos* (*Natural born killers*, 1994), *Cowboy de medianoite* (*Midnight Cowboy*, 1969), *A última tentación de Cristo* (*The last temptation of Christ*, 1988) e *O nacemento dunha nación*.

acción real sobre un neno que aprende o que é a vida a través das historias do tío Remus, todas elas animadas. O pequeno Johnny (Juanín, na versión española) é levado por seus pais, a piques de se divorciar, á plantación de súa avoa, onde coñece o tío Remus, que lle contará as fábulas de Brer Rabbit (irmán Rabito), Brer Fox (irmán Raposo) e Brer Bear (irmán Blas). Triste pola marcha do pai, Johnny só atopa consolo nestas historias de Remus, pero á nai, Sally (Soledad), non lle gusta a influencia que teñen sobre o neno e acaba prohibíndoas. Remus, derrubado ante tal decisión, decide marchar a Atlanta. Correndo tras el para disuadilo, o rapaz é acometido por un touro. Na cama, agonizando, nin a presenza paterna o fará curar, e só volverá en si cando o tío Remus regrese a carón do seu leito e lle empece a relatar unha nova aventura do coello.

Moi libremente tirado dos libros de Joel Chandler Harris (Eatonton, Georgia, 1848-Atlanta, Georgia, 1908), este é, precisamente, un dos aspectos máis polémicos do filme. O célebre autor estadounidense comezara a traballar aos dezaseis anos como aprendiz no xornal *The Countryman* e mudárase a vivir á plantación que o dono, Joseph Addison Turner, posuía. Alí Harris coñeceu a moitos escravos negros e pronto comezou a desenvolver un grande interese por oír as historias que contaban, transmitidas na poboación negra de xeración en xeración. Protagonizadas por Brer Rabbit, Brer Fox, Brer Bear e Brer Wolf, esas fábulas en aparencia simples eran en realidade subversivas metáforas sobre como facer máis levadío o día a día e representativas do soño de liberarse do xugo branco. Nelas o coello, pequeno e débil, burla sempre e vence os seus inimigos, máis fortes pero menos intelixentes, transmitíndolles aos escravos a clara mensaxe de usar o enxeño.

Anos despois, xa noutra cabeceira, o xornal *The Constitution*, reunidas baixo a voz narradora do tío Remus (invención de Harris), un vello escravo que relata as fábulas primeiro ao fillo e logo ao neto dos donos da plantación, o autor comezou a recuperar as aventuras dos animais nunha columna, intentando ser o máis fiel posíbel á forma na que a el llas contaran (o cal incluía reproducir o dialecto negro no que as oíra). Debido ao seu éxito, a D. Appleton Company propúxolle recollelas nun libro. O proxecto, malia ter 1881 como data de publicación, saíría do prelo en novembro de 1880, xusto a tempo para o Nadal, baixo o nome de *Uncle Remus: His Songs and His Sayings*. En catro meses, as historias de Remus venderon dez mil copias e recibiron críticas entusiastas. A acollida sería igual de boa e calorosa para os dez volumes que nos anos seguin-

tes verían a luz con novas historias contadas polo vello escravo¹⁶. A partir delas, a película de Disney fai o que Rosario Piqueras Fraile (1998: 201), estudosa do autor americano, cualifica como “distorsión do propósito de Harris”.

Esa distorsión afecta, principalmente, ao carácter do tío Remus. Mentres que o literario é orgulloso, ten un gran poder na plantación e sempre sae coa súa, o fílmico obedece sen rosmar as ordes de Sally e cando esta lle prohibe contarlle contos a Johnny, desolado, acaba abandonando o lugar. Nos libros, a súa autoridade con respecto ao neno ás veces está por riba da paterna (que mesmo cuestiona en ocasións) e é difícil imaxinalo acatando esa orde¹⁷.

Outro punto que marca a diferenza é a dulcificación de Brer Rabbit (elimínase a crueza do coello, sen piedade cos seus inimigos, e das situacións dramáticas que vive, representativas do sometemento negro). Tamén hai que destacar a case total invención (e drástica ampliación) do contexto narrativo no que se insiren as fábulas, de moito máis protagonismo ca nos libros (onde a vida na plantación é só ambiental e case anecdótica), facendo que as historias animadas sexan aplicábeis aos problemas concretos de Johnny (convertendo a súa alegoría racial en parábolas que guían a actuación do neno ou que lle axudan a sentirse mellor).

82

Para Bruce Bickley os problemas principais son que Disney fai unha sorte de lavado das historias e que a figura do tío Remus non é nin de lonxe tan complexa como o é nas obras de Harris. E se a profundidade de Remus se perde, o valor e significado subversivo das fábulas tamén. Os contos que plasma Harris, en contraposición aos animados por Disney, son instrutivos. Non en van, Brer Rabbit é un mito para a poboación negra: o da resistencia do escravo perante a supremacía branca, a superación dos límites preestabelecidos de poder e liberdade, para o que o lema de vida é resistencia, revolución e supervivencia. A súa vertente máis cruel e desapiadada deriva do medo á fame, ao

¹⁶ *Nights with Uncle Remus: Myths and Legends of the Old Plantation* (1883), *Daddy Jake, the Runaway, and Short Stories Told After Dark* (1889), *Uncle Remus and His Friends: Old Plantation Stories, Songs and Ballads with Sketches of Negro Character* (1892), *The Tar-Baby and other Rhymes of Uncle Remus* (1904), *Told by Uncle Remus: New Stories of the Old Plantation* (1905) e *Uncle Remus and Brer Rabbit* (1906). Postumamente publicaríanse *Uncle Remus and the Little Boy* (1910), *Uncle Remus Returns* (1918) e *Seven Tales of Uncle Remus* (1948).

¹⁷ Tampouco non faltan críticos que acusen o Remus literario dos mesmos estereotipos que se lle achacan ao fílmico e o propio Harris foi criticado pola invención deste personaxe.

sometemento e á morte, non tendo reparos en empregar, no seu aspecto máis drástico e sanguinario, a lei branca que durante tanto tempo lle foi inflixida.

En calquera caso, falta unha adaptación *disneysiana* que non teña sido acusada de satanizar o orixinal: a *Branca-neves* dos Grimm pouco ten que ver coa película, ao igual que o *Pinocho* de Collodi ou a *Sereíña* de Andersen. Sobre as adaptacións dos contos da compañía di Zipes (1995) que se poden definir porque a técnica prevalece sobre a historia (a forma sobre o fondo), os personaxes acaban por ser unidimensionais e sempre adaptados, ao igual que as historias, ao canon Disney (“o que é bo para Disney é bo para o mundo”, escribe Zipes). Ademais, e isto é fundamental, substitúen o pracer da lectura por un cinema impersoal que non provoca un visionado reflexivo.

Como tamén pasou con Branca-neves (que fai que a madrastra baile na súa voda en zapatos de ferro ardendo), a Sereíña (que se suicida) e Pinocho (que, canso dos consellos de Pepiño Grilo, o esmaga), a crueldade e vinganza dos contos de Remus desaparecen. Nas páxinas escritas, o coello perde a algúns dos fillos, pero el tampouco queda atrás: o raposo, o oso e o lobo morren a mans del. A este último atrápao e tirallo auga fervendo, mentres que noutro relato, os fillos do raposo reciben para comer a cabeza de seu pai. En canto ao oso, o coello convence a súa dona de que a mellor forma de peitearse é cortando a cabeza, e ela, que non quere que o home vaia menos guapo ca Brer Rabbit (seguir a moda era un imperativo no Vello Sur), córtalla. Bickley fixo un estudo sobre as temáticas das historias, para atopar que arredor dun 40% trataban de vinganza, violencia, castigo físico e morte. Harris non tivo medo de transmitir tal e como as recibiu das súas fontes. Disney, si, a pesar de que o propio Walt non dubidou en dicir que esperaba sinceramente que, malia vérense obrigados a facer unha gran selección e a reducilas, o espírito das fábulas non se perdese.

Análise da película

Deixando a un lado a adaptación, pódese dicir que a nivel estilístico o filme está rodado de maneira eficiente. A fotografía, malia a inexperiencia do estudio na acción real, ten unha factura impecábel. As interpretacións de Baskett e dos nenos protagonistas son salientábeis, e no que se refire á animación, sobre todo contextualizándoa nas condicións nas que se fixo, non hai nada que

obxectarlle. De feito, algunhas secuencias son do mellor de Disney, pois traballaron nela artistas do máis refinado de Burbank, como Milt Kahl, Eric Larson, Ollie Johnston, Les Clark ou Marc Davis, todos eles baixo a batuta de quen xa tiña máis que probado o seu xenio e eficacia: Wilfred Jackson. A chispa e o magnetismo do coello, o oso e o raposo non a tiveran os personaxes dos anteriores anos e, até *Cinsenta*, non a terían tampouco os que estaban por vir. As cancións, apegadizas e positivas, especialmente “Zip-A-Dee-Doo-Dah”, en nada desmerecen doutras bandas sonoras da compañía, e o guión, Disney 100%, adáptase milimetricamente ao canon.

Mais no bando dos aspectos controvertidos, a lista é tamén extensa. Un dos máis comentados é a non concretización do momento histórico no que *Canción* se desenvolve, que pode dar, e deu, pé a malentendidos. A etapa prebélica nada tiña que ver coa posterior á Guerra Civil no que á situación dos negros se refire: de ser escravos pasaron a ser libres, como o son nesta película. Ignorando os consellos de pór de manifesto este dato, o filme estreouse deixando ao libre albedrío de cadaquén situala ou non na liña cronolóxica americana¹⁸. A gran maioría non dubidou en incluíla na época do escravismo, pois as actitudes dos negros ante os donos apuntan nese sentido.

84

Para Miller e Rode (1995: 889) os negros son escravos, aínda que se presentan de forma menos obvia: teñen un “status indeterminado” que pode levar a cualificalos, en última instancia, como “campistas felices”. O argumento que máis veces se ten contraposto a estas acusacións é que non son escravos porque actúan libremente (Remus marcha á cidade). Que sexan escravos ou libres, que dúbida cabe, marca unha diferenza significativa, pero segue sen ser un argumento totalmente válido pois, tras a Guerra de Secesión, a vida para os negros non era nin moito menos tan paradisíaca como se amosa aquí. Podería ser este outro caso do que Wallace e Fjellman chaman a “distory”, a distorsión *disneysiana* da realidade mediante a idealización e romantización. Esta “distory” consiste, basicamente, en refacer todos aqueles feitos que poden non resultar apropiados para o canon ou, mesmo, eliminalos de raíz.

Para Bryman (2008: 1-15) esas omisións e reformulacións atinxen a tres tipos de problemas: os da industria e das corporacións, aqueles que teñen que

¹⁸ Só na carauta do VHS francés especificase que “Estamos en Georgia, ao sur dos Estados Unidos, despois da Guerra Civil”, pero na película en si non queda claro en ningún momento.

ver coa raza e o xénero e, en xeral, calquera tipo de situacións que impliquen conflito. Na mesma liña afirma Wallace (1996) que “a aproximación inicial de Walt ao pasado non era para reproducilo, senón para melloralo”.

Tras este, o punto máis comprometido é a forma na que os personaxes negros están representados, tanto pola súa actitude servil e pola caracterización, unidimensional, que teñen todos, como polo dialecto que falan. Mais, vaíamos por partes. O xeito de se expresar e o acento que empregan, expón Snead (1994), non se parecen nin remotamente ao plasmado na obra de Harris, moito máis real. O do filme é un dialecto estándar hollywoodiense, que o único que denota é que quen o fala é negro. Isto resulta para moitos insultante, tendo en conta o esforzo e a importancia dada por Harris a reproducir fielmente a fala afroamericana. Por se fose pouco, Baskett e McDaniel falan nese típico inglés “negro” pero, á hora de cantar, transfórmase nunha locución totalmente neutral. E se escoitamos con atención as catro cancións que os negros entoan arredor das cacharelas, cando van e volven de traballar e cando Johnny está entre a vida e a morte, todas elas están claramente dobradas por brancos¹⁹.

Ademais, os negros están representados de maneira unidimensional, sen profundidade e de xeito estereotípico. Remus, a pesar de ser o narrador e personaxe principal da historia, non presenta ningún arco de evolución. Tenta axudar a Johnny e, cando a nai o afasta do rapaz, decide marchar. Terá que volver cando o neno, delirando, o reclame. Remus, disposto a todo por axudar, regresa ao seu carón, facendo que cure. E que pasa co tío Remus cando o neno xa está ben? Que todos o ignoran.

Tipicamente representativa dos roles dos negros no cinema é esta situación: o criado/a é piar fundamental para o mantemento dunha familia desestruturada (véxase a propia McDaniel, apoio básico para os O’Hara). Neste

¹⁹ Na versión hispana ocorría o contrario. En España, o filme estreouse en 1955 coa dobraxe mexicana, feita en 1946, coordinada por Edmundo Santos e levada a cabo nos estudos Disney de California. Na penúltima escena, un Juanín xa recuperado preguntáballe a Soledad se Juan ía quedar con eles. A nai respondía que si, e que os tres xuntos serían “os máis felices de todos cantos habitan por aquí”, todo isto imitando claramente a forma de falar negra. Por considerar ofensivo ese momento, en 1986 dobrouse en España novamente a parte dos actores brancos, conservando a dobraxe animada e a dos intérpretes de cor. Á fronte estivo Luis Carrillo e o proceso levouse a cabo en Sincronía S.A., Madrid. Coas novas voces saíu á venda o VHS español, no que Soledad di o mesmo, pero xa sen imitar a fonética afroamericana.

caso, el é quen comprende e axuda a quen un día será o seu amo. A relación entre ambos é tan boa que, chegado un momento, periga o papel paterno: o Johnny moribundo quere a Remus e non o pai. Porén, cando o rapaz “revive”, a quen abraza é a John, quedando o tío nun recuncho da habitación sen que lle dean as grazas sequera. Xa non o necesitan. A representación última deste feito é que na escena final, tras ter aprendido da filosofía e das ensinanzas do antigo escravo, o único até o momento capaz de “conxurar” os debuxos animados, Johnny é quen de facelo por si mesmo.

Henry (2005) di sobre os afroamericanos deste filme que a súa única ambición é darlles servizo aos brancos, física e emocionalmente. Henry non pode evitar preguntarse como reaccionaría a xente se, no canto desta película, lles puxesen unha dun xudeu que vive feliz na Alemaña nazi, onde lle relata contos ao neto do dono da fábrica de municións na que traballa, á que acode, cantando, cunha estrela de David no abrigo.

O certo é que Remus si que ten moito que ver co tío Tom. Por isto, aínda que *Canción do Sur* é unha das primeiras películas nas que un negro é protagonista e narrador (todo un fito), pouco axudou á evolución dos afroamericanos na pantalla grande. Tanto o personaxe de Baskett como o de McDaniel encádranse na clasificación que Donald Bogle fai dos estereotipos negros no cinema. El divídeos en “Toms”, “coons” (bufóns), mulatos (cun destino xeralmente tráxico), “mammies” e “bucks” (bárbaros e brutais, cunha sexualidade latente que pon en perigo as mulleres brancas).

Os Toms, como o Remus de *Canción*, son submisos, amábeis e sempre ao servizo dos amos. Aínda que o vello escravo encaixa nesta descrición, Bogle ten para el unha categoría propia: di que “o Remus” é unha modalidade de “coon”; inofensivo e cordial, primo carnal do Tom (do que se distingue pola súa filosofía cómica e inxenua), é utilizado para indicar a satisfacción do home negro co sistema no que vive.

Mención merece tamén a “mammy” de McDaniel que, de todas cantas ten interpretado, quizais sexa a que ten menos carácter: só fai tortas e canta cancións, en clara contraposición á máis famosa de todas ás que lles deu vida: esa que non dubida en contradicir con vehemencia a Escarlata ou a Rhett Butler. Da forte personalidade e da independencia que polo xeral teñen estes personaxes non hai nin rastro, deixando a súa identificación co rol ao amparo do clásico sobrepeso e da fidelidade aos seus amos.

Estas similitudes ou referencias a outras películas sobre as plantacións non rematan aquí, pois en *Canción* mantéñense moitos dos aspectos da codificación e representación dos negros neste tipo de cinema: a ambientación entronca co máis alto do xénero, tendo unha clara débeda con *Foixe co vento* ou *Jezebel* (*Jezebel*, 1938). As cancións arredor da cacharela son outro dos códigos recoñecíbeis e a escena dos “pickaninnies”²⁰ ao inicio está baseada nunha dos primeiros minutos de *O nacemento dunha nación* acontecida diante da mansión dos Cameron.

O uso dos cánticos, que transmite a felicidade dos negros, é igualmente reprobábel. Das catro secuencias nas que cantan, é a última, na que o fan pola recuperación do neno, a máis duramente atacada e que non poucos atopan bochornosa. Schickel (1997: 276) é un deles e refírese a ela como “un final no que os negriños se xuntan arredor da gran plantación para que o neno da ama sande, unha escena enfermiza tanto polo sentimento de condescendencia racial como polo seu sentimentalismo”.

Por último, non se pode pechar o repaso dos puntos problemáticos sen falar do “tar baby”, ou boneco de brea, co que o raposo e o oso atrapan a Brer Rabbit. De cor completamente negra e con connotacións negativas –o coello queda pegado a el e non é quen de desprenderse–, esta expresión foi considerada, durante moito tempo, un sinónimo despectivo de “negro”, e aínda na actualidade está mal visto usala²¹. A súa interpretación, porén, é do máis complexa e nin sequera está claro que sexa pexorativa. Algúns autores teñen determinado que este podería ser, dentro da plantación, o escravo que non ten nin a cultura nin o desexo de facerse valer nun mundo de brancos e que, con esta actitude, atrapa os demais. Outra interpretación é a de Bruce Bickley Jr., gran coñecedor da obra e da vida de Harris: o boneco de brea é negro, polo menos de pel, e o coello tamén, o que lle dá o significado de que se se tenta loitar contra o feito de ser negro, acábase aínda máis “atrapado”: o que hai que facer é

²⁰ Tamén “picaninny” ou “piccaninny” é un termo pexorativo que se refire aos rapaces negros, derivado do portugués “pequenininho”.

²¹ Na actualidade emprégase para denominar unha situación molesta, que se debe solucionar mediante unha separación, pero é politicamente incorrecto utilizalo, tal e como sabe o candidato á Casa Branca nas eleccións de 2008, John McCain, que tivo que retractarse despois de dicilo en 2007. Isto xa lle pasara o ano anterior ao gobernador de Massachusetts Mitt Romney, quen denominara así un proxecto problemático sen, segundo explicou, saber que ninguén se podería sentir ofendido por esa causa.

asumir a propia identidade. No fondo, segundo este razoamento, “tar-baby” significa esa aceptación.

Mais esta acepción non é coñecida por todos, mentres que a negativa si. Debido a isto, a limpeza que se fixo no que concirne a este personaxe é total: na atracción Splash Mountain, o boneco de brea foi substituído por un niño de avespas –e Remus polo irmán Sapo, irrelevante no filme e narrador na atracción. Na *Disney Encyclopedia*, dicionario de 763 páxinas onde está recollida cada palabra relacionada co estudio, non aparece²², mentres que outros personaxes menores si están recollidos. Tampouco hai rastro del no *Disney Dossiers. Files of Character from the Walt Disney Studios* (2006), onde si hai dúas páxinas dedicadas en exclusiva ao coello, ao oso e ao raposo. Si incluíron a cuberta dun dos cómics do coello, na que aparece o boneco de brea, do que non se dá ningunha outra explicación (Kurtti, 2006: 82-83). Cando menos, estas dúas obras non ignoran o filme, como si o fixo Diane Disney na biografía que escribiu de seu pai, onde non se menciona. Tampouco na biografía oficial de Thomas (1995) están recollidos ningún dos incidentes ou protestas que suscitou, e fálase del de forma sucinta.

Racismo intencionado?

O certo é que analizando o contexto de produción do filme, sexa o que for o resultado, parece que Disney non pretendía facer a apoloxía do escravismo da que se lle acusa. El procuraba, tras unha etapa dura e frustrante, a súa película familiar e positiva, sen ver máis alá, quizais non tanto polo seu racismo senón porque era racialmente insensíbel. É case imposible crer que fixese un filme racista de xeito deliberado, xa non por resultar ofensivo senón, simplemente, porque nunca actuaría de xeito que puidese perder espectadores ou o beneplácito da xente.

El, por moito que se convertese nun home admirado en todo o mundo, por moitas personalidades que tivese frecuentado e por moito que tivese viaxado, seguía sendo ese americano medio de Kansas City para quen referirse ao rapaz que interpreta a Toby na película como un “pequeno pickaninny” non era unha aldraxe. Se vivise hoxe en día, é moi probábel que *Canción do Sur* estive-

²² Tampouco está Sunflower, a centauro negra eliminada de *Fantasia* nos anos 60.

se en DVD e cunha edición do máis luxosa, pois se por algo se caracterizaba era por defender ferozmente aquilo no que cría, e Disney creu, e moito, nesta película. De feito, a primeira das “retiradas” do mercado, a inicios dos setenta, fíxose xa despois do seu falecemento.

Porén, outra cousa foi o devir deste filme tras a súa morte. Michael Eisner primeiro e Robert Iger agora, non parecen dispostos a poñer en perigo o máis valioso do seus activos: a confianza (ás veces cega) do público. Tal e como explican Bell, Haas e Sells (1995: 3):

cuestionar os intereses políticos nas armazóns, as audiencias e os filmes de Disney é un terreo crítico: institucións legais, teorías fílmicas, críticos culturais e un público leal; todos eles salvagardan as fronteiras dos filmes de Disney como ‘fóra dos límites’ para a empresa crítica, facendo de Disney unha metonimia de América –limpa, decente, aplicada– [...] Disney capitaliza o seu status até o punto de que criticar a Disney é unha sorte de sacrilexio secular.

Na mesma liña, Mattelart e Dorfman (1993: 12) din:

Un magacín feminino chileno propoñía, o ano pasado, que se lle outorgase a Disney o premio Nobel da Paz. Non debe estrañar, por tanto, que calquera insinuación sobre o mundo de Disney sexa recibida como unha afrenta á moralidade e á civilización toda.

Se é Disney, non pode ser malo, parecen pensar algúns pais²³. Para Hiaasen (1998: 13):

a arma secreta é a confianza. Disney é a marca da historia da mercadotecnia na que máis confianza hai. Engánchanos cando somos pequenos e xa non nos deixa ir máis, con esa fe inamovíbel de que Disney é o mellor sabendo o que é o mellor.

E para preservala, unha película que cada vez menos xente lembra semella pouco sacrificio a pagar.

²³ “Onde os críticos culturais e os teóricos cinematográficos omiten a Disney, os críticos populares e o público valorízanos como seguro para os nenos e un bo investimento para os pais”, opinan Bell, Haas e Sells (1995: 4).

Sen entrarmos na cuestión do seu posíbel racismo, asunto sobre o que carece de pertinencia a nosa opinión particular, o certo é que o motivo da retirada de *Canción do Sur* non parece ser ese. Por esa regra de tres, *O libro da selva* ou *Pocabontas*, por coller dous exemplos, poderían ser tamén retiradas: unha, por ter tantos problemas ou máis de posíbel racismo e, a outra, por presentar unha visión mesmo quizais máis romántica e idealizada da historia americana do que *Canción do Sur*, a escolleita para vítima expiatoria.

Xa o repetiron moitas veces no estudio: non están dispostos a lanzar unha película que poida ferir sensibilidades ou afectar negativamente os nenos só por razóns monetarias. A maior ironía está aí precisamente pois, en gran parte, con esa actitude reforzan aínda máis a confianza que tantos milleiros de persoas lles outorgan. Por que xulgar e avaliar o seu traballo se xa eles mesmos son tan autocríticos? Porque, é *Canción do Sur* o máis racista dos filmes de Disney? Se cadra, aínda que isto é moi opinábel. Pero, é o retiro de *Canción do Sur* unha sorte de escudo para se protexer das críticas a ese respecto? Semella que si.

90

Con esa determinación, que polo menos de momento parece firme, as opcións de volver tela en formato doméstico pasan por que se faga un DVD no que a contextualización sería exhaustiva, como xa se fixo coas delicadas películas producidas durante a Segunda Guerra Mundial –crebacabezas durante anos. Pasou á historia o VHS e a conta atrás para o DVD xa está avanzada. Será o BluRay o formato que poña esta película á disposición do público? Así as cousas, se os que moven os fíos non mudan de idea, queda esperar ao ano 2041 a que venzan os dereitos.

María Míguez López

Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía

Barrier, Michael. 2007. *The animated Man. A Life of Walt Disney*. California: University of California Press.

Bell, Elizabeth, Linda Haas e Laura Sells (eds.). 1995. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Indiana: Indiana University Press.

- Bryman, Alan. 2008. *The Disneyization of Society*. London: Sage Publications.
- Byrne, Eleanor e Martin McQuillan. 1999. *Deconstructing Disney*. London: Pluto Press.
- Cohen, Karl F. 2004. *Forbidden Animation. Censored Cartoons and blacklisted Animators*. Portland: McFarland & Company, Incorporated Publishers.
- Fonte, Jorge e Olga Mataix. 2001. *Walt Disney. El hombre, el mito*. Madrid: T & B Editores.
- Gabler, Neal. 2007. *Walt Disney. The Biography*. London: Aurum Press Ltd.
- Henry, Hollis. 2005. "Song of a never-was South. Will Disney re-release a twisted Film?", en www.blackcommentator.com, 1 de xuño. Última consulta 14-10-2010.
- Hiaasen, Carl. 1998. *Team rodent: how Disney devours the Sorld*. New York: Ballantine Publishing Group.
- Kurti, Jeff. 2006. *Disney Dossiers. Files of character from the Walt Disney Studios*. New York: Disney Editions.
- Maltin, Leonard. 1973. *The Disney Films*. New York: Crown Books.
- Mattelart, Armand e Ariel Dorfman. 1993. *Para leer al Pato Donald*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Miller, Susan e Greg Rode. 1995. "The Movie You See, The Movie You Don't", en *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (eds. Elizabeth Bell, Linda Haas e Laura Sells). Indiana: Indiana University Press.
- Mosley, Leonard. 1987. *The real Walt Disney*. London: Futura Publications.
- Murphy, Patrick. 1995. "The Whole World Was Scrubbed Clean", en *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (eds. Elizabeth Bell, Linda Haas e Laura Sells). Indiana: Indiana University Press.
- Payne, David. 1995. "Bambi", en *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (eds. Elizabeth Bell, Linda Haas e Laura Sells). Indiana: Indiana University Press.
- Piqueras Fraile, M^a del Rosario. 1998. *La fabulación como reflejo social en Joel Chandler Harris* (tese doutoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Potts, Kymberly. 2007. "The 25 most controversial movies of all time", en www.movies.go.com, xuño. Última consulta 14-10-2010.

- Sampson, Wade. 2005. "Did the NAACP kill *Song of the South*", en www.jimhillmedia.com, 16 de novembro. Última consulta: 13-10-2010.
- Schickel, Richard. 1997. *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. Chicago: Elephant Paperbacks.
- Sklar, Robert. 1980. *The American Animated Cartoon: A Critical Anthology*. New York: Danny Peary and Gerald Peary.
- Ventre, Michael. 2006. "The 10 least politically correct movies ever", en www.msnbc.msn.com , 20 de xullo. Última consulta 14-10-2010.
- Wallace, Mike. 1996. *Mickey Mouse History and other essays on American History*. Philadelphia: Temple University Press.
- Wasko, Janet. 2001. *Understanding Disney*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- Watts, Steven. 1997. *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. New York: Houghton Mifflin.
- Zipes, Jack. 1995. "Breaking the Disney spell", en *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (eds. Elizabeth Bell, Linda Haas e Laura Sells). Indiana: Indiana University Press.

Addenda bibliográfica

- Brode, Douglas. 2005. *Multiculturalism and the Mouse. Race and sex in Disney Entertainment*. Texas: University of Texas Press.
- Chase, Richard (comp.). 1983. *The complete Tales of Uncle Remus*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Giroux, Henry Armand. 1999. *The mouse that roared. Disney and the end of innocence*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- Leebron, Gartley. 1979. *Walt Disney: a guide to references and resources*. Boston: G. K. Hall & Co.
- Merlock Jackson, Kathy. 1993. *Walt Disney. A bio-bibliography*, London: Greenwood Press.
- Russo, Peggy A. 1992. "Uncle Walt's Uncle Remus: Disney's Distorsion of Harris's Hero", en *Southern Literary Journal*, vol. 25 (1), outono, pp. 19-32.

Schweizer, Peter e Rochelle. 1998. *Disney, the Mouse betrayed: greed, corruption and children at risk*. Washington: Regnery Publishing.

Snead, James. 1994. *White screens, black images: Hollywood from the dark side*. New York: Routledge.

Thomas, Bob. 1995. *Walt Disney, personaje inimitable*. Madrid: Iberonet S.A.