

7. *No-retratos de Latinoamérica: Disney y su trabajo para la Oficina de Asuntos Interamericanos (1941 - 1946).*

Emmanuel A. Pardo¹

epardohistoria@gmail.com

La participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial se prolongó por cuatro años. Durante ese tiempo y bajo la influencia y el auspicio de la *Office of Inter-American Affairs* (OIAA), el estudio de Walt y Roy Disney protagonizó un viraje que llevó a la propaganda de guerra hacia nuevos objetivos de profunda proyección ideológica. Tras formular preguntas acerca del poder de las narraciones para influir sobre el curso de procesos históricos, este artículo aborda diferentes aspectos de la producción con temática latinoamericana que Disney realizó en esos años. Su análisis hace inteligible una descripción particular de las culturas latinoamericanas a la vez que provee evidencia de la implementación de diversas estrategias narrativas con resultados funcionales a los objetivos propagandísticos de la OIAA. Estas estrategias incluían la negación representacional de diversas problemáticas sociales y la utilización de un discurso fuertemente paternalista en la valoración de diferentes aspectos de las sociedades retratadas.

The United States' involvement in World War II lasted four years. During that time and under the influence and auspices of the Office of Inter-American Affairs (OIAA), Walt and Roy Disney's studio played a leading role in war propaganda's turn towards ideologically deeper new objectives. After posing questions regarding the narrative's power to influence the course of historical processes, this article addresses different aspects of Disney's wartime Latin American themed productions. Their analysis makes a particular description of Latin American cultures intelligible while providing evidence on the implementation of an array of narrative strategies with results that were functional to the propagandistic aims of the OIAA. These strategies included the denial of specific social issues and the use of a markedly patronizing discourse in relation to several aspects of Latin American realities.

"Toda esta miseria porque simplemente no sabían.

¿Cómo podía saber Johnny que debía usar una letrina?

Su familia no tenía una letrina. No era su costumbre."

Walt Disney Productions,
"Cleanliness Brings Health" (1945)

Introducción

Durante los casi cuatro años que duró la participación estadounidense en la Segunda Guerra Mundial, bajo la influencia y el auspicio de la *Office of Inter-American Affairs* (OIAA) -y también, a partir del bombardeo de Pearl Harbor, bajo intervención directa de las Fuerzas Armadas- el estudio de los hermanos Walt y Roy Disney fue protagonista de un viraje que llevó la propaganda de guerra más allá de sus viejos estereotipos temáticos y la

¹ Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires.

puso en contacto con nuevos objetivos de profunda y diversa proyección ideológica.

El Estudio Disney fue excepcional en este sentido. En esos años, gran parte de la industria cinematográfica trató exclusivamente con la *Office of War Information* (OWI), organismo dependiente del Departamento de Estado que se encargaba, entre otras cosas, de supervisar la producción y la distribución de productos cinematográficos en todo el mundo, excepto en América Latina. Esta región había quedado bajo responsabilidad de la OIAA. Dirigida por Nelson A. Rockefeller, sus funciones incluían “brindar asistencia en la preparación y la coordinación de políticas para estabilizar las economías de América Latina, asegurar y profundizar la influencia de Estados Unidos en la región y combatir la penetración del Eje en el hemisferio, especialmente en las esferas comercial y la esfera cultural.”²

Asimismo, sus actividades podían ser agrupadas bajo las siguientes categorías: “guerra económica, cooperación económica, transporte, salud y sanidad, provisión de comida, información y propaganda, y actividades culturales y educativas.”³

Bajo el influjo de la OIAA, el Estudio Disney buscó interpelar a las audiencias latinoamericanas en pos de metas culturales gubernamentales orientadas hacia la construcción de solidaridades y vínculos que sobrevivieran a la coyuntura de la Guerra.⁴ Estas dos intenciones dejaron una clara marca en la conformación de la totalidad de los filmes de temática latinoamericana realizados por Disney en el período. En un

acercamiento tentativo al estudio de tales esfuerzos y sus posibilidades a la hora afectar procesos históricos al sur del Río Bravo, este trabajo se centrará en el análisis de esas obras fílmicas en función de su representación de rasgos culturales, sociales y económicos de América Latina.

El núcleo del corpus documental de este trabajo está compuesto por dos largometrajes y cinco de los cortos educativos con temática latinoamericana que Disney produjo en esos años. Aunque me centraré en aspectos relativos a la conformación narrativa de las obras, también tendré en cuenta la trayectoria previa del estudio y las circunstancias materiales e institucionales que hicieron a su contexto de producción. La consideración de estos aspectos es parte de la construcción de bases para una exploración más diversa y profunda de las relaciones entre el Estado estadounidense y la industria cinematográfica de la primera mitad de la década del cuarenta, aportando también datos relevantes para la consideración del eventual encuentro entre sus productos y las percepciones e inquietudes del propio público latinoamericano en el mismo período.

A vuelo de pájaro

La interpretación del lenguaje en todas sus formas está siempre sujeta a cierto grado de ambigüedad. Así como el uso que hacemos de él varía históricamente también lo hace nuestra capacidad para leer una cosa u otra en el sistema mayormente predeterminado - pero siempre abierto a interpretaciones- que constituye una narración.

Cualquiera de las situaciones o intervenciones narrativas que referiré y analizaré más adelante hubiera pasado desapercibida de haber sido incluida de manera aislada en este conjunto de obras que Disney produjo bajo pedido de la OIAA. El problema es que no fue así. Todos esos elementos están allí y son centrales en la articulación de las acciones y argumentos explícitamente presentados por los diferentes

² GISELA CRAMER y Úrsula Prutsch. “Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs”, en *Hispanic American Historical Review*, v.86 fasc.4, 2007, página 786). Todas las traducciones son mías.

³ GISELA CRAMER y Úrsula Prutsch. “Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs”, op. cit., página 791.

⁴ Sobre más detalles acerca del trabajo de la OWI y la OIAA, véanse GISELA CRAMER y Úrsula Prutsch. Idem, y STEVEN MINTZ y Randy Roberts (eds.). *Hollywood’s America. United States history through its films*; New York, Brandywine Press, 1993.

relatos. Al igual que el uso recurrente de ironías en el marco de una conversación, leídos en conjunto, prácticamente fuerzan al lector a interpretarlos en función de lo no dicho. Como la elipsis en el marco de la frase, la repetida presentación bajo formas extra-económicas de situaciones, tipos sociales, acciones y problemas que, en esencia, son económicos, termina llevando a la pregunta por la razón de tan recurrente omisión. ¿Por qué en estas obras se niegan sistemáticamente los aspectos económicamente problemáticos de las situaciones presentadas? ¿Por qué cuando la calidad económica de alguna situación es abiertamente resaltada, tal acción es inmediatamente seguida por una valoración positiva de aspectos del capitalismo central? ¿Qué rol puede haber tenido la consideración de las susceptibilidades de las audiencias latinoamericanas en el proceso de producción de estos filmes?

Esas preguntas y las inferencias que acompañan a la descripción de las obras no fueron formuladas después de ver uno u otro de los filmes aquí abordados, sino después de considerar el conjunto y de pensarlo en relación a la articulación de un cúmulo de vacíos y énfasis narrativos en torno a ciertos temas que sólo la consideración conjunta hacía evidente. Lejos de considerar a las narraciones como sistemas cerrados desconectados de la subjetividad históricamente determinada de sus productores, mi análisis tendrá especialmente en cuenta las circunstancias históricas que marcaron la relación entre el Estudio Disney, las instituciones estatales que impulsaron la producción de estas obras, y las audiencias nacionales e internacionales a las que estaban mayormente destinadas.

Herramientas y antecedentes

A lo largo de la investigación, me he servido de propuestas metodológicas de diverso origen. Dado que uno de los objetivos de este trabajo es contribuir al estudio de las formas

en que la circulación de productos culturales puede afectar el desarrollo de procesos históricos, parto de la conceptualización de la cuestión en relación a la cual el análisis de los relatos seleccionados muestra mayor tensión: el problema de la desigualdad, entendido como denominador común de la realidad socio-económica de Latinoamérica y de las condiciones de su relación con Estados Unidos como representante del capitalismo central.

La cuestión de la desigualdad no es nueva y no intentaré aquí trazar un recorrido de los debates que han contribuido a posicionarla como un tema destacado en el panorama de los estudios sociales contemporáneos. Pero sí quisiera presentar brevemente ideas relevantes de algunos autores cuya lectura ha sido clave en la articulación conceptual de los diversos elementos que conforman mi objeto.

Por separado y en los términos de sus respectivas teorías sociológicas, Pierre Bourdieu y Charles Tilly coincidieron en caracterizar a la desigualdad como un fenómeno esencialmente relacional. Lejos de verla como algo innato o de adherir a explicaciones mecanicistas de herencia cultural, ambos autores entendieron que las distancias que marcan la distribución social de recursos, prestigio, oportunidades y prácticas culturales se construyen y se sostienen a partir de interacciones sociales específicas.⁵

Pero si consideramos que una sociedad desigual está compuesta por una población de individuos y grupos que se organiza y se mueve de acuerdo a patrones que producen desigualdad, y aceptamos, junto a Tilly, que los modos relacionales que constituyen y difunden esas relaciones son en general aprendidos por imitación de formas

⁵ Véanse PIERRE BOURDIEU. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Thomas Kauf (trad.); Barcelona, Anagrama, 1997, y CHARLES TILLY. *Durable inequality*; California, University of California Press, 1999.

existentes⁶ ¿cómo pensar la intervención de las narraciones que nos interesan en la esfera de lo social?

En *Mundo y representación*, Roger Chartier nos habla del regreso de la historia cultural sobre lo social para fijar su atención sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones sociales y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percibido que contribuye a constituir su identidad.

Paul Ricœur, por su parte, atribuyó a los relatos un papel clave en el eslabonamiento de las estructuras de interpretación que condicionan históricamente el acto de narrar con el redimensionamiento que, a partir de su lectura, se produce en las posibilidades humanas de interpretación del mundo.⁷ Entiendo que, al margen de si son vistas como limitadas representaciones de lo no-textual, o como meros artificios del lenguaje sin posibilidad de reflejar algo que no sea otras construcciones del lenguaje, las narraciones adquieren referencialidad histórica a través de su eventual lectura por parte de actores que, fuera de toda duda, sí son históricos. Al ser leídas, escuchadas o visionadas, las narraciones alimentan el acervo de imágenes y símbolos mediante el cual los hombres entienden el mundo. La referencialidad es provista por el lector, pero a partir de lo que el mismo relato propone. Partiendo de este supuesto, considero que la difusión narrativa de modelos de interacción desigual o de interpretaciones “realistas” de la desigualdad ejerce un efecto -difícil de medir pero, sin dudas, real- sobre las estructuras subjetivas

de interpretación que condicionan la capacidad de grupos e individuos para aceptar o rechazar las diferentes alternativas de la organización social. En este sentido, entiendo que si somos socialmente capaces de construir consensos o disensos, es porque tenemos visiones relativamente estables del mundo, requisito indispensable para la elaboración y el sostenimiento de ideas de lo que debería y no debería ser. Entonces -teniendo siempre en cuenta la cualidad relacional de la desigualdad- la escatimación de la desigualdad en el nivel de las representaciones contribuiría al desarrollo y la consolidación de relaciones desiguales en el mundo mediante la negación subjetiva de los rasgos que posibilitarían su cuestionamiento.

Hasta aquí he hablado de las narraciones en un sentido amplio, pero no debemos olvidar que las obras cinematográficas son construidas utilizando un lenguaje diferente al escrito, con posibilidades y limitaciones que le son propias. Optando por no abordar esa cuestión en el contexto de este trabajo, hablo de *narración* en un sentido amplio. Analizo los filmes y su despliegue de imágenes, textos y sonidos en función del rol de estos elementos en la articulación de tramas. En consonancia con los planteos de Ricœur, entiendo que la trama constituye el hilo conductor de la construcción de cualquier relato, siendo su materia prima nada más y nada menos que la variable y ambigua subjetividad de su narrador.⁸

En relación a los antecedentes en la temática, nuevamente, he optado por privilegiar la mención de trabajos recientes que han condicionado directamente el desarrollo de esta investigación.⁹ *South of the Border with*

⁶ Tilly distingue 4 mecanismos de establecimiento, difusión y consolidación de sistemas de desigualdad categórica. Los mecanismos son *explotación, acaparamiento de oportunidades, emulación y adaptación* [la traducción de los conceptos es mía]. El mecanismo de *emulación* consiste en la copia de modelos organizacionales existentes y el trasplante de relaciones sociales existentes de un contexto a otro. Véase, CHARLES TILLY. *Durable inequality*, op. cit., páginas 10, 15, 170 – 193.

⁷ Véase PAUL RICOEUR. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica I*. Pablo Edgardo Corona (trad.); Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

⁸ No es puesto en duda que los procesos de escritura se vean afectados también por factores históricos que exceden la subjetividad individual. Aquí sólo hablamos de los elementos lingüísticos que, históricamente determinados y mediante el acto de escritura, se recombinan en la conformación de nuevas narraciones.

⁹ Con respecto a la consideración del problema de la desigualdad en Latinoamérica -problema que no abordo aquí más que en calidad de contenido temático del

Disney de J. B. Kaufman presenta numerosos datos acerca del acercamiento entre Disney y el gobierno estadounidense y los entretelones de la producción de los filmes que nos interesan, pero con escasa indagación en las implicancias y potenciales efectos ideológicos de su consumo dentro y fuera de los Estados Unidos. Desde una perspectiva más crítica, se ha publicado una serie de volúmenes acerca de la obra de Disney en general, encontrándose entre ellos artículos temáticamente relacionados con la Segunda Guerra Mundial y el problema de la otredad, ya sea en términos de diferencia cultural o de mera distancia geográfica.¹⁰

Si bien esos trabajos exploran intensivamente el contenido y las condiciones de producción de los filmes que me interesan, ninguno lo hace analizando las tensiones que sus respectivas estructuras narrativas ponen en juego a partir de las relaciones cruzadas entre

discurso de Disney- fue crucial la lectura de *Indelible Inequalities*, de Gootenberg y Reygadas, una colección de trabajos que, partiendo de las propuestas de TILLY, se orienta a la derivación de nuevas posibilidades metodológicas a través de la exploración histórica del problema de la desigualdad en las Américas. Véase PAUL GOOTENBERG y Luis Reygadas (eds). *Indelible inequalities in Latin America. Insights from History, politics and culture*; United States of America, Duke University Press, 2010, y CHARLES TILLY. *Durable inequality*, op. cit.

En relación a la consideración de diversos aspectos de las relaciones entre Estados Unidos y América Latina en torno al período que nos ocupa, nos hemos basado en la lectura de FABIO NIGRA y Pablo Pozzi. (comps). *Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos*; Ituzaingó, Maipué, 2009; GREG GRANDIN. *Empire's Workshop: Latin America, the United States, and the Rise of the New Imperialism*; United States of America, Metropolitan Books, 2006, y MARIO RAPOPORT y Claudio Spiguel. *Relaciones tumultuosas. Estados Unidos y el primer peronismo*; Buenos Aires, Emecé, 2009.

¹⁰ Véanse ERIC SMOODIN (ed.). *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*; New York, Routledge, 2011; A. BOWDOIN VAN RIPPER (ed.). *Learning from Mickey, Donald and Walt: essays on Disney's edutainment films*; Jefferson, Mcfarland & Company, 2011, y STEVEN WATTS. *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*; Missouri, University of Missouri Press, 1997.

discurso, identidades, y posibilidades de acción en coyunturas históricas particulares.

Constituye una excepción parcial en ese sentido el artículo “«*Surprise Package*»: *Looking Southward with Disney*”, de Julianne Burton-Carvajal. La autora inquiriere acerca de las imágenes y actos de apropiación cultural presentes en parte de los filmes aquí abordados. Aún cuando desestima el análisis de filmes educativos que, por motivos que se harán evidentes, aquí decido considerar en profundidad, sus “diez perversas proposiciones” acerca de la postura ideológica de Disney y compañía pueden ser relevantes en el marco de investigaciones con un interés mayor en los efectos de las obras de Disney sobre los públicos y las culturas de Latinoamérica.

Tampoco adolece de ese problema el indispensable *Para leer al Pato Donald* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Aunque casi no incluye consideraciones acerca de los factores productivos y los actores colectivos e individuales involucrados en la producción de las revistas que utiliza como fuentes, homologándose casi siempre la responsabilidad de los productos bajo una única y constante referencia a “Disney”, este singular libro constituye un profundo análisis socioeconómico y cultural del universo ficcional habitado por los personajes de Disney en diversas revistas publicadas en Chile hacia 1970. A pesar de las distancias temporales y geográficas entre la producción de Disney en 1941-1946 y aquellas publicaciones de las que se sirvieron Dorfman y Mattelart más tarde, las ideas desarrolladas en este artículo tienen mucho en común con las estructuras y los patrones que esos autores reconocieron en el particular y contradictorio mundo de *Patolandia*. Estas similitudes son indicadores del fuerte grado de cohesión y persistencia en los esquemas que sirven de fundamento a la producción de Disney como compañía y a su estrecha relación con principios y supuestos indisociables del núcleo perdurable de la cultura hegemónica estadounidense.

La Oficina de Asuntos Interamericanos y el Estudio Disney durante la guerra

Con la creación de personajes de gran popularidad, con innovaciones como el uso pionero del sonido y del color en sus *Silly Symphonies*, y con la producción del primer largometraje animado de la historia, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), la década de 1930 había sido una época de esplendor creativo para el Estudio Disney. Sin embargo, a comienzos de la siguiente década, la empresa de Walt y Roy enfrentaba serios problemas. A las crónicas dificultades financieras derivadas de la tendencia de Walt a priorizar valor de producción sobre control de presupuestos, se sumó el surgimiento de tensiones y conflictos gremiales que sacudirían al estudio al producirse una huelga de cinco semanas entre mayo y junio de 1941.

Fue en esos tiempos difíciles que John Grierson, por entonces la cabeza del *National Film Board of Canada* (NFBC), encargó a Disney un filme instructivo y cuatro cortos promocionando la compra de *War Savings Certificates*. Con fondos limitados, Disney optó por reciclar material -incluso secuencias enteras- de filmes anteriores, pero introduciendo modificaciones a la historia. No sólo el gasto era menor, sino que el mensaje en cuestión era entregado con mayor fuerza por ser presentado a caballo de historias y personajes que en sí ya eran muy populares. Esta temprana experiencia sentaría las bases y la lógica del trabajo que vendría cuando, a fines de 1941, tras el ataque japonés a Pearl Harbor, las instalaciones del estudio en Burbank, California, fueran prácticamente tomadas por militares estadounidenses y Disney encarara múltiples compromisos de producción bajo su supervisión.

Pero en el breve tiempo transcurrido entre el acercamiento al gobierno de Canadá y la llegada de la ocupación militar, los hermanos Disney establecieron una relación que habría de resultar en la apertura de nuevas e inesperadas vertientes para su trabajo

cinematográfico. El miércoles 30 de octubre de 1940, Roy Disney tuvo un almuerzo con John Hay “Jock” Whitney y Francis Alstock, colaboradores de Nelson A. Rockefeller en la OIAA. En esa primera reunión se le preguntó a Roy Disney si su estudio podía introducir temáticas latinoamericanas en algunas de sus producciones. Walt Disney fue más allá y tras negociaciones conducidas durante la primavera de 1941, un acuerdo tentativo fue alcanzado: el estudio iba a recibir financiación para producir una serie de doce cortos con esas características en un período de dos años.

En los primeros meses de 1941, los guionistas de Disney comenzaron a investigar sobre Latinoamérica. Pronto comenzó a planearse que Walt y algunos de sus artistas complementarían su investigación con un viaje en persona para registrar impresiones sobre la región. Hubo acuerdo en que Walt debía tomar todas las precauciones posibles para evitar torpezas como las cometidas por otras figuras públicas estadounidenses que ya habían participado en giras de “buena voluntad”. Para empezar debía evitarse la identificación pública con la OIAA o con cualquier otra agencia del gobierno. En su lugar, Walt sólo se presentaría a sí mismo como un artista reuniendo material de investigación para sus filmes. Finalmente, los viajes concretados fueron tres y la información reunida se utilizó en las diversas producciones a las que haré referencia más adelante.¹¹

(Im)postales del sur

Conformados por secuencias filmadas en diferentes locaciones y cortos animados de temática latinoamericana que el Estudio Disney realizó a partir de sus visitas a

¹¹ Como ya adelanté, la realización de productos orientados al mercado de América Latina no fue el único proyecto en común entre Disney e instituciones estatales durante la Guerra. Para 1943, el 94% de la producción del estudio estaba destinada a cumplir con contratos firmados con el gobierno o las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos.

Sudamérica, *Saludos Amigos!* (1942) Y *Three Caballeros* (1944) constituyen una parte central de su producción en esos años. La enorme heterogeneidad de estas dos colecciones presenta, sin embargo, un notable grado de unidad y coherencia en lo que se refiere a la caracterización de sus “referentes” culturales.

Si hay algo que las dos obras dejan en claro es que los latinoamericanos tienen buena voluntad, son respetuosos, francos, abiertos y siempre están dispuestos a compartir la exótica singularidad de su mundo con los visitantes extranjeros, quienes también son gente de buena voluntad, respetuosa, franca, abierta y dispuesta a compartir la muy conveniente superioridad de la cultura moderna con toda esta gente latina que, aunque feliz y llena de buenas cualidades, sigue viviendo entre danzas folclóricas, costumbres ancestrales y hábitos de cuestionable moral. Veamos parte de las interacciones y conceptos que, repartidos entre estos dos filmes antológicos, contribuyen a hacer inteligibles estas imágenes.

Ya en los créditos iniciales de *Saludos Amigos!* se puede ver cuál será la tónica de la producción. La imagen de fondo es América, pero el plano sólo abarca completamente el centro y el sur del continente, mientras que el norte sólo es parcialmente visible. Cada secuencia de esta película parece afirmar que se está hablando de Latinoamérica, pero como veremos, la obra está repleta de situaciones que llevan implícita una valoración negativa de lo local en relación a lo foráneo.

Tomemos, por ejemplo, el corto que abre la película. Desde que Donald llega a Perú como turista hasta el momento en que huye despavorido corriendo a través del Titicaca, lo vemos destruyendo por accidente una balsa nativa que *parece ser resistente a prácticamente todo, excepto al turista inquisitivo*, escuchamos al narrador diciendo que *encontramos a la gente aquí dividida en dos clases, los que van a favor del viento y los*

que van en contra, somos testigos del particular intercambio comercial que Donald concreta con un niño local, y seguimos a Donald mientras lidia con una llama particularmente resistente a su intención de montarla. Revisadas en clave económica y cultural, estas situaciones dan lugar a interpretaciones inquietantes.

La destrucción de la balsa constituiría una referencia a la frágil y poco práctica naturaleza de la cultura material latinoamericana frente los estándares del mundo industrial. Esta imagen se vería reforzada en otras secuencias del largometraje. La negación de la existencia de una industria moderna local mediante el énfasis puesto por el narrador en la naturaleza artesanal de varios objetos, el desplome de un puente colgante local cuando Donald y la llama intentan cruzarlo, y la exagerada descripción del complejo sistema de ensillado del gaucho pampeano en el corto protagonizado por Goofy, constituyen ejemplos en ese sentido.

El chiste acerca de la ausencia de clases en Perú se tiñe de negro cuando pensamos que la mayor parte de los peruanos de entonces - por no decir también los de ahora: *Saludos Amigos!* todavía se sigue viendo- vivían en una sociedad profundamente polarizada y discriminatoria donde la explotación a manos de las elites locales y los capitales de origen extranjero era una constante desde los tiempos de la colonia.

El intercambio de vestimentas y objetos entre Donald y un niño local que encuentra en la calle también reviste características particulares. El narrador festeja el encuentro diciendo que *no hay duda de que el crudo lenguaje de señas es rápidamente interpretado por este despierto joven*, pero llama la atención que sea el niño el primero en entregar una de sus pertenencias cuando el visitante extranjero no ha dado la menor muestra de que va a dar algo a cambio. Que el resultado final del intercambio sea igualitario no anula el hecho de que, de todas las cosas que se podrían mostrar en un corto con esta

temática, lo que finalmente ve el público es la naturalización de la actividad comercial. Escenas como esta y el hecho de que uno de los principales puntos de la agenda de la OIAA fuera fomentar las relaciones comerciales con Latinoamérica hacen sencillo inferir que nada es ideológicamente gratuito en la producción de estas ficciones.¹²

Finalmente, encontramos la relación que Donald establece con la llama, animal descrito por el narrador como *ese altivo aristócrata de los Andes*. En contraste con la actitud dócil y acrítica de todos los demás personajes latinoamericanos presentes en las producciones trabajadas, y al igual que el “pingo” que Goofy monta en uno de los otros cortos de la película, la llama se rebela frente a la avanzada del visitante. En ambos casos, sin embargo, la resistencia es vencida por el jinete extranjero de turno. La deliberada evasión de relaciones de conflicto entre los personajes de Disney y sus pares humanoides latinoamericanos es imprescindible para la finalidad diplomática de estas producciones; aun cuando igualmente concluya con la sumisión de los personajes locales, el conflicto necesariamente debe canalizarse por otro lado.¹³

En el corto ambientado en Chile, encontramos algo diferente. Aquí es donde al margen de aspectos tecnológicos y étnicos se produce la igualación simbólica forzada del núcleo moral y cultural del país sudamericano con el atribuido a Estados Unidos. La historia, que podría haber sido la de una familia ideal estadounidense que manda a su único hijo a la guerra es así: el papá avión, la mamá avión y el niño avión, Pedrito, componen una familia de aviones que vive en un aeropuerto

en Chile. Pedrito recibe su primera misión de transporte de correo aéreo y para cumplirla debe cruzar la cordillera de los Andes, buscar su carga y regresar. El viaje sería sencillo de no ser porque en el medio está el monte Aconcagua, cuya presencia aterradoramente en confluencia con las malas condiciones climáticas parecen derribar a Pedrito. Ante la demora, los padres lo lloran creyéndolo muerto, pero sin cuestionar la misión que lo arrebató. Finalmente, sobreviene el final feliz con misión cumplida y todo. Sobre el desenlace se enfatiza la moraleja de la historia: ¡La bolsa de correo sólo traía una postal con saludos! Pedrito, el joven avión que apenas vuela, ya prioriza el deber sobre la vida y no está en él ni en sus padres cuestionar los deberes que su pertenencia a un esquema mayor de cosas le asigna.

La voluntad de mostrar puntos de identidad con Latinoamérica continúa de manera más creíble con la deliberada exhibición de imágenes reales de la ciudad de Buenos Aires y la observación de que por entonces se trataba de una de las ciudades más grandes de Latinoamérica. Pero este recordatorio de que la modernidad -libre por supuesto de todas sus contradicciones y problemas- también ha alcanzado estas latitudes, no parece ser más que un pobre esfuerzo para evitar que el exótico despliegue de atraso colonial/decimonónico que constituye el resto de la película indigna al público porteño de la época.

Lo mismo puede decirse de una mención que el narrador hace del “moderno tango” mientras que las imágenes muestran “gauchos reales” en un asado al que asiste el grupo de Disney. Es evidente que el foco está en lo exótico idealizado y no en lo que pueda causar tensiones o incomodidades en la audiencia. El tango, por ejemplo, hubiera sido en sí mismo mucho más difícil de abordar. Ni que decir de intentar compararlo con algún género de Estados Unidos, ya que para hacerlo hubiera sido preciso poner en consideración sus orígenes marginales, sólo equiparables en el país del norte a los del blues o el jazz. El paralelismo entre las pre-

¹² GISELA CRAMER y Úrsula Prutsch. “Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs”, op. cit., páginas 786 y 791)

¹³ Notemos, sin embargo, que tanto más tarde como a principios de 1970, Dorfman y Mattelart notan patrones similares en las historietas chilenas de Disney. Incluso, cuando, podía llegar a presentarse algún villano extranjero en las naciones “salvajes”, la división entre buenos y malos no iba a estar marcada por lo nacional, sino por la adhesión a ciertos valores y conductas frente al *statu quo* del mundo ficcional de Disney.

modernas danzas folclóricas argentinas y las viejas *square dances* de Estados Unidos era, por otro lado, mucho más fácil de hacer.

Otro tanto ocurre con la comparación entre el cowboy texano y el gaucho pampeano. Este último intento de marcar similitudes y puentes de identidad lleva a la trama hacia una exaltación del exotismo de la cual ya no podrá escapar. Mientras que se nos muestra cómo el *cowboy* texano es extraído de un paisaje industrial del cual ya no es parte, quedando claro que en términos demográficos y económicos el *cowboy* se trata más de un mito fundacional que de una figura representativa del presente de los Estados Unidos, no hay nada en el relato que indique cuán representativo de la cultura argentina actual es el gaucho. Esta omisión refuerza la tendencia que ya hemos señalado y termina de relegar a Latinoamérica a ese estadio de pre-modernidad a-histórica que, de acuerdo a Dorfman y Mattelart, las obras de Disney reservan para aquellos que vivan más allá de las fronteras de *Patolandia*.

En *Acuarela de Brasil* llegamos a la apoteosis de esta tendencia reduccionista. En este segmento, Donald conoce a un nuevo personaje. Se trata de José Carioca, un loro verde de Brasil que saluda a Donald con gran efusividad. Donald exhibe un total desconocimiento de José y del idioma portugués al leer su tarjeta, pero el loro lo reconoce y lo recibe como amigo: ¡O Pato Donald!, ¡O Pato Donald! A continuación, Donald, quien no parece estar acostumbrado al alcohol, bebe cachaza y se embriaga. Fumando, José le dice ¡Ahora tienes el espíritu de la samba! Un pincel se moja en la bebida y pinta la fiesta a la cual se trasladan juntos a continuación. Ya a partir de esos breves instantes de película, podemos extraer dos conclusiones que derivan en un múltiple rebajamiento del carácter latinoamericano frente a la moral hegemónica estadounidense:

a) el baile y lo festivo son representativos de la cultura latinoamericana;

b) el baile y lo festivo son vividos por los latinoamericanos a través de vicios varios, partiendo del consumo de tabaco y alcohol.

La relación es desigual de principio a fin: primero, Donald no conoce a José ni su cultura, mientras que José conoce y admira a Donald; segundo, en términos de moral hegemónica occidental, los valores y las costumbres que encarna Donald son casi indiscutiblemente superiores a los de José.

El otro largometraje derivado del viaje de Disney y compañía a Latinoamérica, *Three Caballeros*, toma la posta y repite la misma fórmula hasta el paroxismo de la psicodelia y la sensualidad. Aparte del agregado de otra ave estereotípica, el mexicano gallo Panchito, y de la aparición de actores reales que interactúan con los personajes en escenas de baile y seducción unilateral que llevan a Donald al delirio una y otra vez, la idea es exactamente la misma y el resultado potencial sobre el público es similar: la profundización del rebajamiento latinoamericano frente a un supuesto ideal cultural estadounidense, y la simplificación social y económica de la imagen que de sí misma tiene la audiencia latinoamericana. En este sentido, se destaca especialmente que la articulación de la trama esté dada por la apertura de regalos enviados a Donald por sus amigos latinoamericanos. Mediante este sencillo mecanismo, el consumismo del centro del sistema económico internacional es impuesto como práctica natural y feliz a los habitantes de la periferia.¹⁴

La serie de cortos de educación para la salud constituye la otra gran línea en la producción con temática latinoamericana que Disney emprendió bajo los auspicios de la OIAA. Por razones de espacio, mi análisis se limitará a los cinco filmes incluidos por la *Walt Disney Company* en una antología de reciente

¹⁴ Véase JULIANNE BURTON-CARVAJAL. “«Surprise Package»: Looking southward with Disney”, en Eric Smoodin (ed.) *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*; New York, Routledge, 1994.

publicación¹⁵ ¹⁶ Si bien estas obras son coherentes con las metas de mejoramiento sanitario en la agenda latinoamericana de Estados Unidos, encontramos en ellos recurrencias que cobran sentido en relación a otras prioridades.

La primera es el constante recurso a metáforas de índole militar en referencia a la necesidad de actuar para erradicar amenazas sanitarias. La repetida presentación de intrusiones, enemigos, criminales y figuras invasoras que sólo han de ser repelidas con violencia literal o figurativamente militar puede ser entendida como parte de los esfuerzos de Estados Unidos para legitimar la postura y los medios que por entonces utilizaba frente a sus enemigos. En *Defense Against Invasion* (1943) vemos a un grupo multirracial de niños que acude al médico para vacunarse. En una clara alegoría de la superación de las diferencias frente a lo que se presenta como una amenaza común, un niño negro y un niño rubio más pequeño comparten el protagonismo y el entusiasmo por aprender a “pelear” contra la invasión de organismos externos al cuerpo.

La segunda recurrencia es la repetición de la tesis de que las dificultades socio-económicas latinoamericanas tienen como causa principal problemas sanitarios con raíces en las costumbres antihigiénicas de la población. En todos los casos, el narrador propone la eliminación de las costumbres locales que favorecen la difusión de enfermedades y la implantación de nuevos hábitos sanitarios.

En *The Winged Scourge* (1943) se presenta al *anopheles*, el mosquito transmisor de la malaria como el *enemigo público número*

uno.¹⁷ El narrador nos da la bienvenida diciendo que este animal es [...] *Buscado por propagación deliberada de enfermedades y robo de horas laborales, por traer mala salud y miseria a quién sabe cuántos millones de personas en muchas partes del mundo*. En el entramado de esta metáfora criminal, el papel de la víctima es otorgado a un hombre próspero, alguien que de acuerdo al relato, no tendría por qué perder su prosperidad de permanecer sano. Veamos cómo se presenta la situación y cuál es la conclusión a la que el narrador llega:

Disfrutando la paz y la abundancia del hogar que ha trabajado tan duro para conseguir, este hombre es saludable y feliz. Él no sospecha que va a ser víctima de este vampiro sediento de sangre [...] Muy probablemente, este hombre no morirá, pero tampoco estará verdaderamente vivo porque sufrirá constantemente de mala salud y no será capaz de mantener su granja. [...] Multipliquemos esto por millones de casos y tendremos millones de dólares perdidos, todo por un pequeño criminal que se ha vuelto un monstruo.

Por el modo en que está articulado, este fragmento parece más adecuado a las realidades de granjeros en una próspera e idealizada economía estadounidense que a las mucho más precarias circunstancias del trabajo rural latinoamericano. Lejos de considerar aspectos tan relevantes como las desigualdades en la distribución de la tierra, la falta de oportunidades, el desempleo y la alta precariedad social inherentes a economías que sufren por modelos agroexportadores con altos grados de concentración de la riqueza, la narración se limita a hablar de la enorme cantidad de dólares que se pierde por culpa de los hábitos alimenticios de una especie animal. En este esquema, lo económico resulta de lo biológico y no hay lugar para otras consideraciones.

¹⁵ *The Winged Scourge* (1943), *Defense Against Invasion* (1943), *Cleanliness Brings Health* (1945), *What Is Disease?* (1945), *Planning For Good Eating* (1946).

¹⁶ Todos los cortos mencionados a lo largo de este trabajo forman parte de la colección Justice, Bill (Director) (2004), *Walt Disney Treasures - On the Front Lines*, Walt Disney Productions.

¹⁷ También en *The Winged Scourge* vemos el llamado a la organización “militar” para enfrentar al responsable biológico de la propagación de la malaria.

Cleanliness Brings Health (1945) sigue una línea similar. En este caso, los protagonistas son dos familias de humildes campesinos latinoamericanos. Fuera de su caracterización estereotípica y de que ambos grupos subsisten a partir de las mismas actividades económicas, la narración establece una fuerte comparación entre ellos a partir de sus hábitos en relación al problema de la higiene. La oposición es presentada en absolutos, de modo que tenemos una familia que es limpia, tiene buena salud y es feliz, mientras que la otra es descuidada, está enferma y es infeliz.

De este aparentemente más simple y constructivo esquema se desprende una oposición paternalista que se complementa con la negación de factores económicos observada en el corto anterior. Los hábitos antihigiénicos (cocinar en el piso, no lavarse las manos, permitir el ingreso de animales en la casa, defecar en el maizal) que son señalados como causas de la enfermedad sufrida por la familia descuidada son atribuidos a la costumbre local, la cual es, tácitamente, opuesta a las muy saludables costumbres que el relato extranjero propone.

El énfasis en la eliminación de enfermedades como forma de mejorar las condiciones de vida de un país no oculta la negación subterránea de los cruciales factores económicos detrás de la pobreza y los problemas sanitarios en Latinoamérica. Nuevamente, de todos los caminos posibles para alentar cambios positivos en la calidad de vida de las poblaciones latinoamericanas, la que finalmente se elige es funcional tanto a la imposición de Estados Unidos como modelo a seguir en lo cultural y en lo económico, como al ocultamiento de las conflictivas relaciones que por entonces constituían la base de las economías latinoamericanas.¹⁸

La negación de tensiones y desigualdades sociales en conjunción con la exhortación a conductas funcionales a un aumento de la influencia estadounidense en la región también son observables bajo una temática diferente en otro corto auspiciado por la OIAA. Se trata de *The Grain That Built a Hemisphere* (1943), un corto documental que pretende ser una exaltación de la producción del maíz como símbolo de unión del continente americano. La voz del narrador nos recibe con un prometedor aserto: *El maíz es el símbolo de un espíritu que une a las Américas en un lazo común de unión y solidaridad.*

Tras una referencia a cómo varias culturas de América precolombina iniciaron y desarrollaron las formas originales de cultivo de maíz, el panorama, sin embargo, comienza a oscurecerse. El narrador utiliza la mayor parte del tiempo restante para hablarnos de diversas construcciones mitológicas que se habrían acumulado en torno a la producción del alimento. Rituales, deificación y sacrificios humanos toman el control de la exposición, mientras los aspectos técnicos de un proceso de perfeccionamiento agrícola que llevó siglos son prácticamente eliminados del relato. Pero no conforme con esta distorsión de los orígenes culturales y técnicos del maíz, el mote de irracionalidad es extendido al presente cuando el narrador nos dice que, aún hoy, muchos granjeros repiten los viejos rituales al plantar cuatro semillas por pocito: *una para el mirlo, una para el cuervo, una para el gusano y otra para crecer.* Completado con esta frase el enterramiento del pasado y el presente latinoamericanos en las profundidades del primitivismo mágico, comienza lo mejor: la exaltación de los usos industriales del maíz en la actualidad.¹⁹ El horizonte histórico del mundo es puesto en las prácticas y las formas productivas de un “nosotros” que, desde los indicios que brinda

¹⁸ En esta línea se encuentran los tardíos *What Is Disease?* y *Planning For Good Eating*. Aunque menos explícitos en sus referencias latinoamericanas - la música de fondo en el segundo sugiere esa temática- la continuidad se establece a través de la criminalización

de los agentes transmisores de enfermedades y la apelación a metáforas militaristas para combatirlos.

¹⁹ Aquí el problema no reside en la herencia ritual latinoamericana, si no en la estructura valorativa en la que es insertada por la narración.

la narración, no incluye a Latinoamérica: [...] *nuevos vitales usos para el maíz, [...] plástico más fuerte que el acero para autos, para tanques, hombres de guerra, naves de paz, máquinas agrícolas, trenes de línea y edificios del futuro, de plástico. ¡Monumentos al maíz!* El reconocimiento final hacia el cazador precolombino que se percató de que el maíz era comestible sólo sirve para poner a sus descendientes actuales detrás de las formas y los ideales de la economía que tantas maravillas hace hoy con su descubrimiento.

Conclusiones

En términos generales, el análisis de las obras seleccionadas me ha permitido señalar la clara repetición del contraste entre imágenes dudosas y fragmentarias de lo latinoamericano y la idealización de Estados Unidos como máximo exponente de las posibilidades de un desarrollo económico capitalista sin contradicciones.

Con respecto a la construcción de imágenes de lo latinoamericano, he intentado poner en evidencia la realización de las siguientes operaciones en las obras trabajadas:

a) La reducción cultural de las sociedades latinoamericanas a través de rasgos estereotípicos que marcan su exotismo y su inferioridad moral con respecto a un ideal encarnado por diferentes alusiones a la economía y la cultura estadounidenses y por los personajes de Disney. Significativos, en este sentido, son la caracterización de José Carioca y Panchito, la reiteración de que es preciso reemplazar “malos hábitos” de la costumbre local, y la exageración de la representatividad de rasgos culturales tradicionales para su posterior contrastación con la “superioridad moderna” extranjera.

b) La dilución representacional de las desigualdades y tensiones sociales y económicas que atraviesan a Latinoamérica (el énfasis en la enfermedad como origen de penurias económicas, el protagonismo otorgado a formas no representativas de

trabajo y propiedad de la tierra, la negación en clave humorística de la existencia de clases en Perú, la presentación disimulada de la explotación y el conflicto a través de las figuras de la llama y el caballo, el otorgamiento de protagonismo a un niño negro).

c) La atribución y la imposición a la población latinoamericana de rasgos culturales, actitudes y valores directamente funcionales a la agenda del gobierno estadounidense en la región (la abnegación de Pedrito frente al deber de cumplir con una “misión”, el afán comercial del niño peruano, el envío de obsequios para Donald desde Latinoamérica, la exhortación a la unidad y al uso organizado de la violencia frente a enemigos comunes).

Todos estos mecanismos tienen en común la colocación de imágenes de lo latinoamericano en posiciones de inferioridad relativa con respecto a rasgos pertenecientes a la caracterización que los mismos narradores de Disney construyen para su propio país.

Si, como decíamos al principio, la lectura de relatos modifica las estructuras subjetivas de las cuales nos servimos para interpretar el mundo, y si nuestra interpretación del mundo tiene injerencia en las formas de nuestro comportamiento social, entonces estaríamos en condiciones de formular preguntas acerca de la escala, la profundidad y las características de los efectos históricos puntuales que este conjunto particular de relatos cinematográficos fue capaz de producir a partir de su circulación.

Sobre la contrastación y la exploración metodológica de estos supuestos y preguntas espero avanzar en futuros trabajos. Mientras tanto, sostengo que este conjunto de relatos tenía en su estructura narrativa el potencial para erosionar las posibilidades críticas de las audiencias latinoamericanas con respecto a las verdaderas relaciones sociales y económicas que daban cuerpo a sus sociedades. Asimismo, considero que, mediante el ocultamiento de las contradicciones y problemas de la inserción de los países agroexportadores en el sistema

económico internacional, y la presentación de Estados Unidos como un modelo exitoso de su funcionamiento, contribuyeron a generar un clima ideológico más propicio para el incremento de la influencia del país del norte en la región.

Hoy, setenta años después, tanto Estados Unidos como los países de América Latina se ven en la necesidad de articular estrategias responsables frente a desafíos sociales, económicos y culturales que trascienden sus fronteras y que ya dejan de ser vistos como marcas del mal llamado subdesarrollo. La replicación epidémica de relaciones de desigualdad y su institucionalización en situaciones de marginación de una gravedad sin precedentes, junto con la imposibilidad de construir culturas políticas basadas en valores verdaderamente democráticos, son algunas de las tantas problemáticas que podrían ser trabajadas en conjunto a partir de la apertura de canales de comunicación basados en la comprensión y el respeto mutuos. Construidos bajo esa premisa, los mensajes que circularan entre los diferentes países del continente tendrían la posibilidad de ser mucho más fértiles y transparentes que lo que Disney, en su momento y bajo sus circunstancias, fue capaz de construir. Que la historia de los últimos doscientos años nos compela a ser cautos en ese sentido, no significa que debemos abandonar toda esperanza.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES CINEMATOGRÁFICAS

- NORMAN Y WILFRED JACKSON FERGUSON, (Directores). 1942. *Saludos Amigos*. Walt Disney Productions, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. United States.
- FERGUSON, Norman (Director). 1944. *Three Caballeros*. Walt Disney Productions, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. United States.
- FERGUSON, Norman (Director). 1942. *South of the Border with Disney*. Walt Disney Productions, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. United States.
- JUSTICE, Bill (Director) 2004. *Walt Disney Treasures - On the Front Lines*, Walt Disney Productions. ["The Winged Scourge" (1943), "Defense Against Invasion" (1943), "The Grain That Built a Hemisphere" (1943), "Cleanliness Brings Health" (1945), "What Is Disease?" (1945), "Planning For Good Eating" (1946)]

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.

- -A. BOWDOIN VAN RIPPER (ed.). *Learning from Mickey, Donald and Walt: essays on Disney's edutainment films*; Jefferson, Mcfarland & Company, 2011.
- -ARIEL DORFMAN y Armando Mattelart. *Para leer al pato Donald*; Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- -BELLA HONESS ROE. "The Canadian shorts. Establishing Disney's wartime style", en A. BOWDOIN VAN RIPPER (ed.) *Learning from Mickey, Donald and Walt: essays on Disney's edutainment films*; Jefferson, Mcfarland & Company, 2011.
- -BERNICE NUHFER-HALTEN. "Beyond the ratoncito. Disney's idea of Latin America", en A. BOWDOIN VAN RIPPER (ed.) *Learning from Mickey, Donald and Walt: essays on Disney's edutainment films*; Jefferson, Mcfarland & Company, 2001.
- -CHARLES TILLY. *Durable inequality*; California, University of California Press, 1999.

- ERIC SMOODIN (ed.). *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*; New York, Routledge, 2011.
- -FABIO NIGRA y Pablo Pozzi. (comps). *Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos*; Ituzaingó, Maipué, 2009.
- -FERNANDO PURCELL. "Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la Segunda Guerra Mundial", en *Historia* [online], vol.43, n. 2, 2010, páginas 487-522.
- -GISELA CRAMER y Úrsula Prutsch. "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs", en *Hispanic American Historical Review*, v.86 fasc.4, 2007, páginas 785 - 806.
- -GREG GRANDIN. *Empire's Workshop: Latin America, the United States, and the Rise of the New Imperialism*; United States of America, Metropolitan Books, 2006.
- -J. B. KAUFMAN. *South of the border with Disney. Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948*; New York, Disney Editions, 2009.
- -JULIANNE BURTON-CARVAJAL. "«Surprise Package»: Looking southward with Disney", en ERIC SMOODIN (ed.) *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*; New York, Routledge, 1994.
- -MARC FERRO. *Historia contemporánea y cine*. Rafael España (trad); Barcelona, Ariel, 2000.
- -MARIO RAPOPORT y Claudio Spiguel. *Relaciones tumultuosas. Estados Unidos y el primer peronismo*; Buenos Aires, Emecé, 2009.
- -MICHAEL H. HUNT. *Ideology and U.S. foreign policy*; New Haven, Yale University Press, 1987.
- -PAUL GOOTENBERG y Luis Reygadas. *Indelible inequalities in Latin America. Insights from History, politics and culture*; United States of America, Duke University Press, 2010.
- -PAUL RICŒUR. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica I*. Pablo Edgardo Corona (trad.); Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- -PIERRE BOURDIEU. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Thomas Kauf (trad.); Barcelona, Anagrama, 1997.
- -RICHARD HOFSTADTER. *La tradición política norteamericana y los hombres que la formaron*. Mariluz Caso (trad); México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.
- -RICHARD J. ELLIS. *American political cultures*; New York, Oxford University Press, 1993.
- -ROBERT A. ROSENSTONE. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*; Barcelona, Ariel, 1997.
- -ROGER CHARTIER. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*; Barcelona, Gedisa, 1992.
- -STEVEN MINTZ y Randy Roberts (eds.). *Hollywood's America. United States history through its films*; New York, Brandywine Press, 1993.
- -STEVEN WATTS. *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*; Missouri, University of Missouri Press, 1997.
- -THOMAS BENDER. *Intellectual and cultural history*; Philadelphia, Temple University, 1997.