

# Río de Janeiro

## bajo la mirada del cine extranjero

Antonio Carlos (Tunico) Amancio\*

Recepción: 21 de febrero de 2008  
Aceptación: 23 de junio de 2008

\*Universidad Federal Fluminense, Brasil  
Correo electrónico: tunicoamancio@gmail.com

**Resumen.** La imagen de Brasil en el cine extranjero de ficción se constituyó a través de la representación de la ciudad de Río de Janeiro, concebida como la capital cultural del país. Desde una visión panorámica, el artículo revela aspectos históricos y dramáticos de esa construcción, analizando decenas de películas que tienen a la “ciudad maravillosa” y a sus habitantes como objeto. El trabajo describe las transformaciones que se dieron en el imaginario social, gestado desde una visión edénica de la antigua capital de Brasil y que experimentó diversos cambios con el correr de las décadas.

**Palabras clave:** Río de Janeiro, representación cinematográfica, la ciudad en el cine, análisis cinematográfico, cine latinoamericano

### Rio de Janeiro under the Glimpse of Foreign Cinema

**Abstract.** The multiple representations of Rio de Janeiro, arguably Brazil’s cultural capital, all but shaped the image of the country in the foreign fictional cinema. This article works with historical and dramatic aspects of this image construction, analyzing, in a panoramic way, tens of films that have the “marvelous city” and its inhabitants as objects. It also attempts to describe changes in its social imagery, ranging from the idyllic view of a former capital of Brazil, which experienced several changes through decades.

**Key words:** Rio de Janeiro, cinematographic representation, the cinema city, cinematographic analysis, Latin-American cinema.

Las distintas representaciones de la ciudad de Río de Janeiro en la cinematografía internacional son fruto de una singularidad inherente al propio lugar y a su historia. Su elección como escenario de innumerables películas deviene de su exuberante geografía, compuesta de elementos

variados (montañas, playas, floresta) y de un peso político de gran envergadura (capital del Reino, del Imperio, de la República). Río de Janeiro es el centro de referencia cultural del país y permanece como ícono máximo brasileño. En el cine, su visibilidad es seguida de lejos por la colección de imágenes de la Región Amazónica, Salvador, Brasilia y São Paulo.<sup>1</sup>

El paisaje carioca está revestido de un gran exotismo y erotismo determinado por el imaginario del mestizaje, la sensualidad y la cordialidad típicos de los trópicos. Estas características construyen una imagen utópica en términos generales, y que en Río de Janeiro está acompañada por la modernización urbana.

Fue con la película *Flying down to Rio* (EUA, Thornton Freeland, 1933) que la imagen de Río de Janeiro se consolidó en el cine extranjero de ficción, a través de un repertorio iconográfico

1. Este texto es una versión modificada de lo que fue presentado en la Exposición Río Paisaje, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en el año 2002. Este trabajo es un recorte de mi tesis de doctorado: “Panorama y Paisaje de Brasil en el cine extranjero de ficción”, publicada con el título *O Brasil dos gringos: imágeness no cinema* y que sirvió como base para el guión del documental *Olhar estrangeiro*, largometraje de Lucía Murat.





que delineó un modelo de representación precisa. Éste se define a partir de la imagen del balneario elegante, dedicado al turismo internacional, impregnado de música y de un pueblo dócil y amistoso. La película presenta un triángulo amoroso que se desplaza para el sur desde los Estados Unidos, pasando por Haití y llegando a Brasil. A medida que se construye la trama y se atraviesan las fronteras se destaca el carácter paradisíaco del punto de llegada. Río de Janeiro aparece presentado como una serie de imágenes de tarjeta postal, imágenes estáticas que ilustran la ciudad: el parque del aterro en construcción, el centro comercial, el Jockey Club, el Teatro Municipal, el Pão de Açúcar. Estos indicios constituyen una red hacia el ocio en la que encontramos algunos de los signos de la modernidad como la mejoría urbana y la armonía entre cultura y naturaleza. Esta vitalidad económica de los años treinta está recreada a través de las imágenes de archivo y ya muestra los grandes emprendimientos inmobiliarios de la época. La película contará también con exuberantes presentaciones musicales. En una de las cuales se ve la invención de “la carioca”, un tipo de danza tradicional que es actualizada por la pareja Fred Astaire y Ginger Rogers, juntos por primera vez. Del mismo modo, encontramos también una espectacular función acrobática aérea en la que bellas jóvenes bailan sobre un avión, creando extrañas simetrías en las alturas de las playas de Río. De hecho, no todas esas imágenes fueron filmadas en Río de Janeiro pero el resultado es verosímil.

En *Flying Down to Rio* ya se hacen presentes los elementos que con pequeñas variaciones van a componer el escenario carioca en el cine extranjero de los años cuarenta y cincuenta.

En sintonía con los principios de solidaridad continental de la política del “buen vecino” implantada por el gobierno de Franklin Roosevelt<sup>2</sup> en los años cuarenta vemos aparecer las imágenes cosmopolitas de Río de Janeiro en diversas películas. Paralelamente a éstas, se encuentran las creaciones animadas de Walt Disney Productions: *Saludo, amigos* (EUA, 1942) da nacimiento a Joe Carioca, el loro malandrín que exporta samba, caña y ritmo a través de la marca de un grafismo colorido y tropical. En *Los tres caballeros* (EUA, 1944) son el Pato Donald y el gallo charro Panchito quienes representan a sus países en el proyecto de unión panamericana. No obstante, Orson Welles y su *It's All True* (EUA, 1942) fueron la contrapartida de estas imágenes de tarjeta postal, de folklorismo ingenuo o de una composición

gráfica sofisticada. Welles prefirió adentrarse en el universo del carnaval y la samba tradicional. Pero lamentablemente, la aventura fue abortada por los ejecutivos de RKO que se escandalizaron con la turba mestiza desenfrenada en los bailes callejeros. A su vez, la incorporación inesperada del episodio del viaje de unos balseiros “nordestinos” por la costa brasileña hasta Río de Janeiro para reivindicar frente al presidente de la república Getulio Vargas sus derechos laborales, causó en los productores americanos el mismo efecto negativo y obligaron al director a interrumpir el rodaje. La película fue considerada como perdida hasta 1985, cuando sus imágenes fueron recuperadas y además del épico nordestino, un Río carnavalesco se puso en escena. Presenciamos los desfiles en las calles, los bailes de gala en los salones elegantes, los tipos populares y nos deleitamos con la cadencia singular de los instrumentos musicales.

Sin embargo, será por otro camino que Río de Janeiro se inscribe en el circuito internacional del turismo con sus atractivos culturales y su geografía. Dicho turismo se orientó hacia los turistas adinerados, principalmente americanos y europeos. No obstante, vemos también a los turistas argentinos que vienen a Brasil en busca del disfrute estético de los monumentos urbanos y naturales, de los hoteles de lujo y de los casinos. Un ejemplo de ello lo encontramos en los cruceros elegantes que realizan Catita y Serrano en la comedia ligera *Luna de miel en Río* (ARG., Manuel Romero, 1940), aunque las imágenes de Río sean todas en “back projection”. Así serán también las imágenes de *Now, voyager* (EUA, Irving Rapper, 1942), con Betty Davis e *Notorius* (EUA, Alfred Hitchcock, 1946), con Ingrid Bergman, desarrollando tramas de amor y espionaje.

Durante los años cuarenta y cincuenta ganan importancia las construcciones escenográficas que privilegian una lectura panorámica de la ciudad. La geografía de la bahía de Guanabara, recreada en los estudios, remarca su papel de fondo, de escenario privilegiado para que se sucedan en primer plano la pretendida integración entre norteamericanos y brasileños, entre norte y sur, entre congas y maracas. Carmen Miranda será la embajadora en esta delicada misión en *That Night in Rio* (EUA, Irving Cummings, 1941), cantando con Don Ameche las delicias del panamericanismo delante del imponente paisaje carioca celebrado en una explosión de fuegos artificiales.

Estos gigantescos escenarios hiperrealistas, que se acercan a verdaderas reproducciones fotográficas, serán utilizadas también por Robert Z. Leonard en *Nancy goes to Rio* (EUA, Melvyn LeRoy, 1950) y en *Latin Lovers* (EUA, 1953). Con ello se confirma la tendencia norteamericana hacia el artificio basado en la espectacularidad. Ellos eligen la geografía de Río de Janeiro –especie de atractivo esencial– y la dan a conocer desde la perspectiva de los hoteles de lujo y los restaurantes finos, como el complemento sofisticado de una naturaleza sin igual.

2. El gobierno estadounidense de Franklin Delano Roosevelt entre 1933 y 1945 buscó colaboradores fuertes en Latinoamérica para impedir el avance del fascismo en la región. El cine fue uno de los más fuertes instrumentos de lo que se conoció como la política del “buen vecino”, una deseada armonía continental pensada en términos de panamericanismo.



Esta resolución plástica es mucho más oportuna que la que hiciera Robert Siodmark con su minimalista escenario carioca de “papier-maché”. En *Le chemin de Rio* (FRA, Cargaison Blanche, 1935) se muestra a la famosa montaña carioca, el Corcovado, más parecido a un volcán bordado de palmeras. Esto sonaba tan falso como la importación de esclavas blancas a la Ciudad Maravillosa. Tal artificiosidad del paisaje coincide con el tratamiento dado a la gente del lugar, escenificando papeles estereotipados y secundarios, relegados a un segundo plano en la trama.

Río de Janeiro es literalmente el fondo para algunas aventuras cómicas, acogiendo criminales escapados de Europa y de Estados Unidos que son encontrados en la ciudad, encarcelados y repatriados. Tanto en *Five fingers* (EUA, Joseph Mankiewicz, 1952), como en *The Lavender Hill Mob* (ING, Charles Crichton, 1951), la ciudad será apenas una imagen huidiza que los pícaros aprecian, una (falsa) nobleza denunciada.

Es a fines de los años cincuenta que Río pasa a ser objeto exclusivo del interés europeo, como parte de un buen número de aventuras cinematográficas, en la realidad, grandes periplos por Brasil. En este viaje, las cámaras recorren paisajes de Brasilia, la Amazonia, y Foz de Iguazú. Viajeros como los que en el pasado registraban las bellezas naturales del país, los europeos van a constituir un repertorio de imágenes frescas, casi documentales, extraídas directamente de la realidad, normalmente en colores, a servicio de la ficción. La ciudad de Río de Janeiro va a ser escudriñada desde variados ángulos, las películas van a subir las favelas, cruzar el centro de la ciudad, coger el tranvía, participar de una sociedad en transformación, reproduciendo el trazado y los caminos de la ciudad destituida del estatus de capital federal. El cine extranjero pierde la timidez frente a Brasil. Se adentra en sus calles y se deja seducir por la música brasileña.

Ya incorporada al imaginario inmediato de imágenes de Brasil, la ciudad cumple sus funciones externas con eficiencia. Es la vitrina del país; el emblema de contenidos latentes fijados en los monumentos; la síntesis de la representación de estructuras históricas, económicas y sociales que se pretenden reconocibles como un todo; la depositaria sentimental de emociones asociadas a la felicidad, al prestigio social, al modernismo y al lujo. Todo ello sostenido por un sistema de referencias a un Brasil viable, moderno y dinámico que excita a la fantasía.

La primera revelación es *Orfeu Negro* (FRA, Marcel Camus, 1959), que transita por la ciudad actualizando su tragedia musical y continúa recorriendo el mundo, ya investido en las glorias de una Palma de Oro y de un Óscar a la mejor película extranjera. El carnaval, la favela y la *bossa nova* van a ser los íconos preciosos de un nuevo Brasil que se construye en la tecla del mestizaje, de la democracia racial, de una miseria que encuentra encantos donde todavía no se vislumbra la falencia social.

Las audiencias internacionales se identifican con esta ciudad siempre vista desde lo alto, en una profusión de colores y sonidos que van a formar un repertorio definitivo. A esta película, le siguen *L'Homme de Rio* (FRA, Philippe de Broca, 1964), con una nueva lectura de la favela y del trazado urbano de la ciudad. *Fúria à Bahia pour OSS-117* (FRA, André Hunebelle, 1965), en el filón de los agentes secretos intercala locaciones exóticas con otras elegantes, como en *L'Alibi* (ITA, Adolfo Celi, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani, 1969) y en *Pour un amour lointain* (FRA, Edmond Sechan, 1967), que de una o otra forma piensan, reflejan y recrean la ciudad.

Sintonizado en las cuestiones políticas y estéticas de los años sesenta, Río de Janeiro es visto por la producción brasileña con ojos de rebeldía. Es la propuesta radical del *cinema novo*, con una autorrepresentación radicalmente independiente de los modelos en vigor. Mientras que el cine que mira a Brasil desde fuera, lo hace de una manera más comedida y desinteresada.

Por esta razón, tal vez, las películas sobre Río son escasas. El cine extranjero contempla desde afuera la política y no está interesado en la vida nacional. Solamente volveremos a encontrar a la ciudad a fines de los años setenta, envuelta en la acción que reinvierte la guerra fría de significados, y en ella su agente más poderoso, defensor del primer mundo capitalista —el espía inglés James Bond y sus animados pasajes por la ciudad, sea en el teleférico del Pão de Açúcar, en Copacabana o en las calles del centro. Explorando el potencial turístico de la ciudad, donde se entrecruzan la exuberancia del paisaje y la singularidad de las manifestaciones culturales, el agente secreto recupera un Río exótico, por vías de una insana fantasía en *Moonraker* (ING, Lewis Gilbert, 1979). Es por un percurso musical que los sobrevivientes de la banda punk Sex Pistols, Paul Cook y Steve Jones, desfilan por las playas de Río de Janeiro, acompañados del ladrón inglés Ronald Biggs, exiliado en Río, en la película *The great rock'n'roll swindle* (ING, Julian Temple, 1980), con sus momentos de comedia, dibujo animado y grand guignol, captando bien el espíritu bellaco carioca. La que va a aparecer también por la ciudad, en una relajada actuación en los interiores bien decorados y frecuentados por la gente “bien” es la francesa *Emmanuelle*, en la cuarta película de la serie (FRA, Bruno Zincone, 1983). El paisaje es mantenido casi oculto, pero la actitud sensual de los cariocas va a contaminar la trama. Lo mismo sucede con el humor de los italianos Bud Spencer y Terence Hill en la comedia *Non c'è due senza quattro* (ITA, E.B. Clucher, 1984), como dobles de unos millonarios que frecuentan mansiones imponentes y casas sospechosas en el puerto. Río es visto en grandes planos, del hasta la favela de Mangueira, y con una población mestiza, colocada a disposición de los dos héroes. En el mismo año Río va a recuperar su proyección edénica en la película *Blame it on Rio* (EUA, Stanley Donen, 1984), exagerando mucho para la obtención de





un color local fantasioso que entretiene el guion. Como en la increíble secuencia de la playa con todas las mujeres haciendo *topless*, entre lo más equivocado del folklore: tucanes y monos, grupos musicales, capoeira (arte marcial y danza afro-brasileña), un grupo armónico en la arena en frenética celebración. Los héroes se van envolviendo en arriesgadas aventuras amorosas pero escapan ilesos, porque al fin de cuentas, la culpa es de Río. Una ciudad hecha para seducir, cuyo registro imaginario pasa a ser reintroducido en el pragmático territorio turístico, al cual se añade una pizca de trasgresión sexual. La cámara revela, esta vez atentamente, la ciudad, omitiendo las áreas de fricción, dirigida de nuevo hacia la sensualidad, el primitivismo de las religiones populares y la inmersión en una naturaleza salvaje que a todos envuelve. El mismo tipo de insanidad que experimenta el padre del protagonista en los planos iniciales de *The money pit* (EUA, Richard Benjamin, 1986), (re) casándose en las arenas de una playa en Río, en una ceremonia que mezcla candomblé, escuelas de samba y fuegos artificiales. Una colección de imágenes que apunta para una ya instituida imagen de abundancia de los trópicos, donde se destaca una novia mucho más joven que el esposo, hecho clasificado en la propia película como un caso policial. En este tono va a ser también la trama de *Si tu vas a Río... tu meurs* (FRA, Philippe Clair, 1987), un embrollo entre dos hermanos gemelos, un cura y un malandrín, entretenidos con un cargamento de drogas, que circula por la ciudad, del puerto hasta el arrabal, con incursiones por Santa Teresa y Parque Lage transformado en albergue de militares y mansiones donde se practica sexo y se consume drogas libremente. El título de la película en portugués ya anuncia la suspensión de las interdicciones, sin ocultar su proyecto real de observación, más dedicado a la anatomía humana que a los contornos posibles de una ciudad. *Prisoner of Rio* (ING, Lech Majewski, 1988) va a recuperar la fascinación monumental urbana e intentar romper con los clichés desgastados por el abuso. Los planos iniciales de la película, en la estatua del Cristo, son una tentativa de reencuadramiento de la iconografía carioca en un marco de buen gusto y cuidado con la composición formal. Usando efectos de luz y sombra, de recorte y perspectiva, la fotografía intenta ser una extensión de la narrativa, pero sucumbirá al poder incuestionable de estas imágenes ya instituidas como mito y se deja absorber por la trama, incluso cuando recorre casi documentalmente las calles de la ciudad y observa el ambiente de un barrio del centro o se instala en medio de un desfile carnavalesco en el Sambódromo. La película trabaja con una geografía precisa y con un argumento que muestra al inglés Ronald Biggs siendo perseguido por la Scotland Yard. También trabaja con la representación de tipos humanos dedicados a la negociación sexual, prostitutas y travestís que comulgan con un estado de espíritu nacional de inversión de los valores establecidos. La década concluye con *Wild Orchid*

(EUA, Zalman King, 1990), donde una historia de alto contenido sexual se desarrolla en una ciudad, mezcla de Río de Janeiro y Salvador, una metrópolis híbrida y casi imaginaria que condensa algunas referencias culturales de las dos ciudades. Nos encontramos con una ciudad que posee muchas playas y un caserío colonial, mujeres bahianas y el ritmo de la lambada, las carrozas de carnaval y los emprendimientos inmobiliarios, siempre comprometida con la intensa voracidad sexual de sus habitantes. Mestizos y europeos conllevan prácticas sexuales demasiado glamurizadas y fotogénicas, mientras que la ciudad es vista a la distancia, como una plataforma escénica que no comparte el placer de los personajes.

Los años ochenta van a hacer de Río un refugio de esta gente tardíamente empeñada en la conquista de una sexualidad plena. Compuesto el escenario que dialoga con toda una tradición liberal, de miscegenación étnica y de cordialidad ingenuamente nativa, la ciudad es el fondo para historias de engaños amorosos, centrados en un oportunismo erótico y exótico que llena la pantalla con las tarjetas postales pálidas encuadrando un romanticismo de segunda mano.

*Attrazione selvaggia* (ITA, Michelle Massimo Tarantini, 1992) e *Delta force 2* (EUA, Aaron Norris, 1992) no escapan a la vieja ley de un decorado elegante, donde se explora la lambada y el carnaval. *Kickboxer III, the art of war* (EUA, Rick King, 1992) y *Il barbiere di Rio* (ITA, Giovanni Veronesi, 1997) van a buscar en el ámbito social los elementos dramáticos y la favela se incorpora a la trama, dejando de ser un espacio de fondo y pasando al primer plano, en un repertorio de tráfico de drogas, prostitución infantil, niños de la calle, envueltos por el humor o la aventura. La ciudad contamina las historias y la perspectiva edénica es casi totalmente abolida. La metrópolis ya no condensa los sueños de modernidad, la esperanza cambió de lugar. La ciudad es un territorio de injusticia y de explotación. Los personajes son prisioneros de una red urbana que corrompe los heroísmos y donde las marcas de la historia son símbolos de la decadencia. Como sucede en *Boca* (EUA, Zalman King, 1994), la periodista norteamericana busca en la favela los escuadrones de muerte que matan a los niños que viven en las calles y pide protección de un personaje que va a llevarla en una peregrinación por lo innoble del sexo, de las favelas, de los basureros, en busca de redención. El escenario de Río es asociado al infierno.

*Iemanjá's daughters* (FIN, Pia Tikka, 1996) busca un último soplo de romantismo en la historia de un amor interracial que tiene lugar en una ciudad de vegetación exuberante. Los monumentos de Río de Janeiro ganarán una nueva investidura, un nuevo recorte que pone en evidencia lo tropical, incluyéndolo en la escena filmada. La historia se desvanece y el paisaje irrumpe. La nostalgia del paraíso todavía no se terminó y Río se descubre, aunque melancólicamente, en las viejas mitologías.




Otras películas van a repetir esos estereotipos y clichés aun al comienzo del siglo XXI. Pero será la producción televisiva sobre héroes ficticios la que retomará y dará continuidad más intensamente a esos modelos de representación. Tveenty, los Simpson y el increíble Hulk, además de Horatio Caine de la serie estadounidense *Crime Scene Investigation* (CSI, Miami) son los nuevos personajes inscritos en esas conocidas historias.

La dinámica de la representación del paisaje carioca en el cine extranjero obedece a trámites sociopolíticos muy precisos y es la prueba de su representatividad frente al conjunto de imágenes proyectadas por Brasil fuera del país. La discontinuidad y la recurrencia de unos paradigmas hacen explícita la existencia de una red imaginaria mayor que la evolución del sitio urbano, ya que es periódicamente recuperada y puesta de nuevo en acción.

La ciudad está identificada, antes que nada por su perfil físico. Después, por la singularidad de las expresiones culturales que le dan sustancia y cuyo fundamento histórico ofrece narrativas de interacción y sociabilidad, en un contexto de placer y disponibilidad que se transformaron en dominio de seducción irresistible. Aunque el irresistible territorio esté contaminándose con las llagas de nuestro modelo económico y otro campo de gravitación, basado en la exclusión y en la violencia, se esté estableciendo.

El cine de ficción extranjero, de matriz industrial, es sensible a todo lo que sea exótico, original, sorprendente o chocante, adjetivos que Río sostiene todavía, con una cierta displicencia. Aunque precaria, la imagen de Río en el cine permanece.

En la historia de la representación del espacio urbano carioca está la marca de algunas oscilaciones, marcadas por polaridades visibles: la ciudad femenina del ideal amoroso (para Dolores del Río, Bette Davis y Lana Turner) y la ciudad masculina, de la acción (del agente 007, de los espías de Hitchcock y las carreras de la Interpol). Una ciudad híbrida, construida para seducir y emocionar, opuesta a otra ciudad vibrante, engañosa y traicionera.

Una ciudad baja, de significaciones construidas en torno a los diseños de las aceras de Copacabana —el mundo del turismo— y la ciudad alta, proyectada en torno de la mitología de la favela, de la lírica musical al fusil AR-15. Binomios que se completan, que interactúan, que dan a la ciudad una sustancia dramática armonizada con la solidez de su belleza plástica. Es desde esa mirada que la ciudad hace su inscripción histórica en la balanza de intercambios de productos simbólicos entre Brasil y el mundo. Y es desde esa mirada que muchos viajeros de la modernidad construyen un país para las pantallas del cine. 

## Bibliografía

- Amancio, T. (2000). *O Brasil dos gringos*. Niterói: Intertexto.
- Augusto, S. (1992). "Hollywood looks at Brazil: From Carmen Miranda to Moonraker" in Johnson, R. y R. Stam. *Brazilian Cinema*. New York: Associated University Press.
- Bender, P. (1993). *Policies and Productions of the Motion Pictures Division of the Coordinator of Inter-American Affairs*. New York: The Columbia University Press, Conference Paper.
- Castro, A. (1996). *More than just good neighbors*. s.l., s. ed.
- Freire-Medeiros, B. (2005). *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro, Zahar.
- Lewland, D. (1947). *A history of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, Washington D.C., United States Government, Printing Office. Mathé, R. (1987). *L'exotisme*. Paris, Bordas.
- Mendonça, A. R. (1998). *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado, ECO/UFRJ.
- Moura, G. (1991). *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo, Brasiliense.
- Ribeiro-Torres A. C. (1998). *Rio-Metrópole: a produção social da imagem urbana*. São Paulo, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Riera, E. G. (1990). *México visto por el cine extranjero*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Ediciones Era, 6 v.
- Sá, S. P. (1997). *Baiana Internacional: O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, ECO/UFRJ.
- Shoat, E. y R. Stam. (1994). *Unthinking Eurocentrism (Multiculturalism and the media)*. New York, Routledge.

