

Lunds universitet

Språk- och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Ann-Kristin Wallengren

2008-01-17

Katja Dahlström

FIVK01

# Typecasting av latinamerikaner i nordamerikansk film

<b>INNEHÅLLSFÖRTECKNING</b>	<b>sida</b>
<b>Inledning</b>	3
Latino/latina, hispanic, chicano/chicana, latinamerikan...	4
Typecasting	6
<b>Stumfilmseran och 1930-talet</b>	8
The Greaser	8
The Latin Lover	11
<i>Bordertown</i> och socialrealismen	14
Namnet och utseendets betydelse – Ricardo Cortez och Rita Hayworth	15
<b>1940-talet och det glada gränsöverskridandet</b>	17
The Good Neighbor Policy	17
Den eldiga latinamerikanskan	18
<b>1950 – 1960-talen och socialrealismen och greaserns återuppståndelser</b>	20
<b>1970 – 2000-talen och los pachucos en el barrio</b>	22
Gangexploitation och gangstrar	22
<b>Film- och skådespelaranalyser</b>	24
Andy Garcia	24
Salma Hayek	26
Jennifer Lopez	29
Freddy Rodríguez	30
<b>Avslutning</b>	33
<b>Käll- och litteraturförteckning</b>	35
<b>Bilagor</b>	

## Inledning

Situationen för skådespelare med latinamerikanskt ursprung eller påbrå tycks inte ha uppmärksammats lika mycket som till exempel de afroamerikanska skådespelarnas. Idag finns en skara afroamerikanska filmstjärnor, som Denzel Washington, Samuel L. Jackson och Jamie Foxx. Det är svårt att komma på latinamerikanska skådespelare som har fått samma erkännande, åtminstone utan att byta namn eller genom att deras påbrå inte framhävts. Ett syfte med uppsatsen är därför att analysera och diskutera de latinamerikanska skådespelarnas situation i den nordamerikanska filmindustrin. Tanken var till en början att utreda typecasting-begreppet mer ingående. Då jag insett hur starkt typecasting och stereotyper hänger ihop är snarare det senare i fokus. Genom att ge en historisk överblick av en del av de latinamerikanska stereotyper som skapats i USA är syftet att tillämpa kunskaperna på fyra idag verksamma skådespelare. Lever typerna kvar? Har de samma uttryck eller har de förändrats?

Uppsatsen inleds med en historisk genomgång av utvecklingen av de vanligaste latinamerikanska filmstereotyperna, där jag blandar andras analyser av till exempel musikalartisten Carmen Miranda med egna filmanalyser och diskussioner, för att avsluta uppsatsen med film- och skådespelaranalyser av Andy Garcia, Salma Hayek, Jennifer Lopez och Freddy Rodríguez. Genom statistiska analyser av karaktärer och filmanalyser undersöker jag hur ofta skådespelarna typecastats respektive hur. I någon mån har jag undersökt vad de själva anser om typecasting. Då den historiska delen av uppsatsen kräver mycket utrymme har jag inriktat mig djupare på två filmer ur varje skådespelares filmografi. Filmerna har valts efter tillgänglighet eller slumpmässigt efter tillgänglighet. De flesta filmerna hade jag inte sett innan jag valde ut dem för analys, just för att undvika att vara alltför subjektiv i mina urval.

Skådespelarna har valts ut på grund av att de för många är kända, vilket gör att det är enklare att hitta filmer de medverkat i, och information om dem. Typecastas en stjärna som Jennifer Lopez lika ofta som en birollsskådespelare som Freddy Rodríguez? Syftet med uppsatsen är inte att ge svar på varför dessa skådespelare valts av rollsättare eller varför skådespelarna har valt rollen, utan konstatera om de typecastats och vilka stereotyper som därmed eventuellt lever vidare.

Film från USA kommer att benämnas som *nordamerikansk film* och inte *amerikansk*, som är en felaktig benämning. Jag avser med *nordamerikansk film* och *Hollywood* populärfilm, i motsats till konstfilm, och så vidare.

Då litteraturen i ämnet är ganska begränsad har jag läst det mesta och bekräftat uppgifterna genom att jämföra fakta. Allen L. Wolls bok *The Latin Image in American Film* från 1977 har varit källa till de flesta av de andra böckerna och hans studier verkar vara baserade på filmanalyser och tidningsartiklar, därför används boken extensivt som pålitlig källa.<sup>1</sup>

Latino/latina, latin, hispanic, chicano/chicana, latinamerikan...

Den enda svenska term vi har för att benämna amerikaner från Central- och Sydamerika med är latinamerikan. Sydamerikan är en andra benämning men som då hänсыftar till just Sydamerika. I de nordamerikanska källorna jag använt, och i det engelska språket, finns däremot flera benämningar värda att utreda för tydlighetens skull, då de kommer att ingå i citat och för att undvika att använda en felaktig benämning.

Mycket sällan används *Latin Americans* i källorna. Det växlas dock fritt mellan *Latino* och *Hispanic*. Med *Latino* (eller den feminina motsvarigheten *Latina*) avser man enligt professor Charles Ramírez Berg personer som bor i USA och har latinamerikanskt påbrå eller ursprung.<sup>2</sup> En numera mer utbredd term är *Hispanic*, menar Ramírez Berg vidare, som innefattar alla människor som har etniska rötter i länder i Central- eller Sydamerika, då oavsett om de bor i USA eller ett latinamerikanskt land.<sup>3</sup> Det är med andra ord inte riktigt att kalla en utom-USA boende person för *Latino/Latina*, enligt Ramírez Berg. Chon A. Noriega och Ana M. López utmärker de båda termerna på ett annorlunda sätt.

---

<sup>1</sup> Allen L. Woll, *The Latin Image in American Film*, Los Angeles: University of California, reviderad upplaga 1980

<sup>2</sup> Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion and Resistance*, Texas: Texas University Press 2002, s. 5

<sup>3</sup> Ibid.

De menar att *Hispanic* är den amerikanska folkräkningens (The U.S Census) sätt att homogenisera och kategorisera en stor grupp kulturellt skilda nationaliteter.<sup>4</sup> Termen *Latino*, menar de, används i populärkulturella samband, till skillnad från *Hispanic* som används i fråga om institutionella, ekonomiska och politiska sammanhang.<sup>5</sup> Den kanske enklaste och mest rimliga definitionen av de båda termerna presenteras i *America on Film*. Författarna menar att *Hispanic* ofta är den term som används för att beskriva personer med europeiskt ursprung, med andra ord personer från Spanien, Portugal och/eller Latinamerika. De skriver även att *Hispanic* har en komplicerande nivå med tanke på att många latinamerikanska länder inte har varit europeiska kolonier.<sup>6</sup> USA:s regering har fastslagit att båda termerna kan användas då de är i bruk i landet.<sup>7</sup> Regeringen är ännu mer specifik när de skriver att "The term 'Hispanic' refers to persons who trace their origin or descent to Mexico, Puerto Rico, Cuba, Central and South America, and other Spanish cultures."<sup>8</sup> *Latino* bör vara en förkortning av *latinoamericano* (latinamerikan). Det blir därmed felaktigt att kalla en spanjor *Latino* eller *Latina*. Därför är *Latino/latina* ett svåransvänt begrepp. Ett annat begrepp i bruk i amerikanskan är *Latin*, som i till exempel *Latin music*. Detta anser jag också vara fel att använda när man syftar på latinamerikaner, eftersom *latín* betyder *latin* som i språket, på spanska, och skulle därmed i den använda bemärkelsen kunna omfatta andra folkgrupper som tillhör samma språkgrupp, som fransmän. Jag kommer att använda mig av den svenska termen *latinamerikan*, *latinamerikanskt påbrå* och *latinamerikanskt ursprung*, beroende på personens uppväxtland.

Med *Latinamerika* avser jag i uppsatsen Nationalencyklopedins definition de länder "[...] där spanska, portugisiska eller franska är officiellt språk" och som består till "[...] största delen av Sydamerika, Centralamerika, Mexico samt några västindiska öar".<sup>9</sup> (Se även bilaga 1.)

En sista benämning är *chicano/chicana* som inte ska förväxlas med den omfattande benämningen *latinamerikan* eller liknande nordamerikansk motsvarighet. *Chicano*

---

<sup>4</sup> Chon A. Noriega & Ana M. López, *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, s. xii

<sup>5</sup> Noriega & López, *The Ethnic Eye*, s. xii

<sup>6</sup> Harry M. Benshoff & Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden, Mass.: Blackwell Publishing 2004, s. 136

<sup>7</sup> "[...] Hispanic is commonly used in the eastern portion of the United States, whereas Latino is commonly used in the western portion [...]" under D. OMB's Decisions. "Revisions to the Standards for the Classification of Federal Data on Race and Ethnicity", hämtat från <http://www.whitehouse.gov/omb/fedreg/1997standards.html> (2007-11-27, utskrift i förf. ägo)

<sup>8</sup> "Revisions to the Standards for the Classification of Federal Data on Race and Ethnicity", under D (14) Multiple Responses to the Hispanic Origin Question

<sup>9</sup> "Latinamerika", hämtat från Nationalencyklopedins Internettjänst, [http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=238375](http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=238375) (2007-10-13, utskrift i förf. ägo)

var från början en nedsättande benämning på mexikaner, men som senare omfamnades och kom att bli kulturellt betingad,<sup>10</sup> så som i *chicano cinema*.

Jag kommer inte att benämna nordamerikaner som *vita* i motsats till andra, utan de mer passande benämningarna *anglosaxer* eller *nordamerikaner* så som källorna gör, eftersom *vit* kan förknippas med så många nationaliteter, även latinamerikanska.

## Typecasting

I artikeln ”Typecasting” utreder Pamela Robertson Wojcik fenomenets ursprung och rötter ända tillbaka till stumfilmstiden.<sup>11</sup> Charlie Chaplin förknippas vi med The Tramp så som vi förknippas Jim Carrey med karaktären Ace Ventura eller kommersiellt gångbara komedier i stort. Denna uppsats kommer att använda begreppet *typecasting* i fråga om vissa skådespelare som får spela vissa karaktärer på grund av ursprung, namn och utseende.

Typecasting och typecastade skådespelare har haft och har en låg ställning i filmpubliken och andra kritikers ögon, menar författaren.<sup>12</sup> Till exempel ska teaterteoretikern Konstantin Stanislavskij ha sagt att ””The most ardent partisans of the custom of type-casting are the poorly endowed actors, whose range is not broad but rather one-sided. [...]””<sup>13</sup>

Lev Kuleshov var däremot för den form av typecasting som i den sovjetiska filmindustrin kallades *typage*, och ska ha menat att ””Because film needs real material and not pretense of reality — owing to this it is not theater actors but “types” who should act in film — that is people who, in themselves, as they were born, constitute some kind of interest for cinematic treatment [...]””.<sup>14</sup> Detta “as they were born” kan idag tolkas som hur vissa skådespelare ser ut, men på Kuleshovs tid hade detta att göra med att presentera en så realistisk cinematiske bild som möjligt, och personer ska ha valts ut efter utseende och inte skådespelarförmåga då de ofta var amatörer.<sup>15</sup> Deras utseende skulle då vara ”of interest for cinematic treatment”. Just latinamerikanska skådespelare blir typecastade på grund av sitt utseende och detta utseende använder filmskaparna ofta mot dem, då de får manifesteras stereotyper och representera ’de andra’.

---

<sup>10</sup> ”Chicanos”, hämtat från Nationalencyklopedins Internetjänst,

[http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=144169](http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=144169) (2007-09-25, utskrift i förf. ägo)

<sup>11</sup> Pamela Robertson Wojcik, ”Typecasting”, *Criticism*, 2003: 45-2, Detroit: Wayne State University Press

<sup>12</sup> Robertson Wojcik, ”Typecasting”, s. 223

<sup>13</sup> Robertson Wojcik, ”Typecasting”, s. 230

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

Å andra sidan kan man tycka att skådespelare som spelar en nationalitet de inte tillhör känns orealistiskt. Balansgången är alltså hårfin.

Robertson Wojcik menar att typecasting i spelfilm är oundvikligt så länge filmindustrin förlitar sig på att åskådarna förväntar sig att se somliga stjärnor i somliga roller.<sup>16</sup> Ett exempel är att vi är vana att se Jim Carrey i en komedi och inte i ett independentdrama, vilket för många nog var förvånande när han valde att medverka i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004). Hon menar vidare att "[...] as the actor represents human characters, film acting relates to changing conceptions of identity [...], and thus the actor will inevitably negotiate stereotypes and represent identities inflected by race, gender, ethnicity, class and national differences."<sup>17</sup> Robertson Wojcik säger här emot sig själv något. Om skådespel, som hon skriver, går ut på att förändra uppfattningar om vissa identiteter borde till exempel nationalitet vara utan betydelse vid rollsättningar.

Att stereotyper och rollsättning av en viss typ (för att använda den negativa benämningen) av skådespelare hänger ihop verkar vara ett faktum. Ofta utan någon uppenbar anledning uppmärksammar filmer skådespelaren eller karaktärens etniska ursprung. I *Monster In-Law* (*Monster till svärmor*<sup>18</sup>, Robert Luketic, 2005) spelar Jennifer Lopez den hårt arbetande Charlie, vars blivande svärmor inte nöjer sig med en sådan, så att säga, enkel fru till sin son. Charlies etniska ursprung presenteras inte genom hennes neutrala namn eller på annat vis i manuset, utan först i slutet av filmen där svärmoderns mor påpekar att barnbarnet ska gifta sig med en "liten latina". I och med detta påpekande målas Charlie upp till den stereotypa fiktiva latinamerikan vi förknippar med arbetarklass, enkelhet och utanförskap.

Om det vore en skådespelerska utan latinamerikanskt påbrå som spelade Charlie hade filmskaparna inte kunnat dölja stereotypen på samma sätt om detta nu var intentionen, utan hade förmodligen fått förändra hennes utseende och namn för att få fram denna. Att låta anglosaxiska skådespelare porträttera latinamerikaner har varit mycket vanligt genom filmhistorien och kan ses i till exempel *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1952) där Marlon Brando med svart hår och mustasch har huvudrollen, i *Touch of Evil* (*En djävulsk fälla*, Orson Welles, 1958) med Charlton Heston som mexikan eller i *Duel in the Sun* (*Duell i solen*, King Vidor, 1946) med Jennifer Jones som "half-breed" utan nationalitet. Detta motsäger alltså helt Kuleshovs tidigare nämnda förhoppningar om att *typage* skulle innebära rollbesättning av skådespelare på grund av deras medfödda utseende. Faktumet att låta nordamerikaner spela

---

<sup>16</sup> Robertson Wojcik, "Typecasting", s. 224

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Uppsatsens samtliga svenska filmtitlar hämtade från Svensk filmdatabas, <http://www.svenskfilmdatabas.se>

annat än just nordamerikaner kritiseras genomgående i källorna och ses som rasistiskt då en skådespelare av nationaliteten ifråga vore mer riktig att anställa. Å andra sidan skulle detta innebära typecasting, och min åsikt är att filmskaparna borde fokusera mindre på att framhäva karaktärers (och därmed skådespelares) nationalitet överlag, på grund av den stereotypisering detta leder till.

Filmskaparna i USA verkar även anse att det går bra att låta skådespelare med latinamerikanskt, italienskt eller spanskt ursprung eller påbrå, så att säga *cross-castas* för att spela andra mörka nationaliteter på grund av att de ändå ser likadana ut. Ett exempel är Al Pacinos kuban i *Scarface* (Brian De Palma, 1983), och andra är till exempel Andy Garcia som italiensk amerikan i *The Godfather Part III* (*Gudfadern del III*, Francis Ford Coppola, 1990) eller Penélope Cruz's grekiska mot Nicolas Cage som italienare i *Captain Corelli's Mandolin* (*Kapten Corellis mandolin*, John Madden, 2001).

Robertson Wojcik menar att "In terms of acting, type refers most broadly to an actor's ability to embody something typical or representative of the human condition".<sup>19</sup> Påståendet verkar helt fel när typecasting idag används för att sälja en viss filmstjärna eller karaktär, för att stereotypisera en viss nationalitet eller ett helt land (till exempel John Cleese's evigt upprepade "He's from Barcelona" om den ofta inkompetente servitören Manuel i teve-serien *Fawlty Towers* (*Pang i bygget*, 1975-79)). Hon fortsätter dock: "In its most insidious form, typing is exclusionary, as in the stereotype."<sup>20</sup> Charles Ramírez Berg sammanfattar de många teorier om och definitionerna av begreppet *stereotyp* genom följande modell:

category making + ethnocentrism + prejudice = stereotyping<sup>21</sup>

Jag kommer inte att presentera dessa teorier och definitioner här, utan nöjer mig med tanke på uppsatsens omfång, att använda begreppet stereotyp som den förenkling filmskapare använder sig av – ofta för att påvisa den egna överlägsenheten som man vill framhålla i spelfilmer – genom att kontrastera andra nationaliteter mot den, i detta fall, nordamerikanska för att utpeka 'den andre' som annorlunda.

## Stumfilmseran och 1930-talet

---

<sup>19</sup> Robertson Wojcik, "Typecasting", s. 227

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 15



## The Greaser

Under filmkonstens tidigare perioder verkar latinamerikaner framställts på två vitt skilda sätt. Den första stereotypen, *The Greaser*, uppkom under 1910-talet på film genom till exempel *Tony, the Greaser* (Gaston Méliès 1911, Rollin S. Sturgeon 1914) och *Broncho Billy and the Greaser* (Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson, 1914).<sup>22</sup> Publicisten Luis Reyes spårar användandet av benämningen *greaser* tillbaka till den sena 1800-talslitteraturen, men även till de mexikanska arbetare som smörjde in ryggen med fett för att förenkla lastandet av till exempel skinn.<sup>23</sup> (Ordet *grease* betyder ju just *fett*). Som typ var greasern, i motsats till anglosaxiska karaktärer, svettig, svartmuskig och mörksminkad. Hans inre egenskaper var alltigenom dåliga – han var oansvarig, elak och "[...] prey to an uncontrolled sexuality."<sup>24</sup> Liknande skildringar av 'den andres' sexualitet som impulsiv och dålig har genom filmhistorien gjorts i samband med afroamerikaner, till exempel i *The Birth of a Nation* (*Nationens födelse*, D.W Griffith, 1915).

Denna sexualitet ledde ofta till våldtäkt eller våldtäktsförsök som i *The Mexican's Faith* (Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson, 1910), och *Lieutenant Danny, USA* (Walter Edwards, 1916).<sup>25</sup> Greasern ska bara ha varit 'god' i relation till de anglosaxiska karaktärerna, med andra ord när han gjorde något bra för nordamerikanerna.<sup>26</sup> Han kunde bli accepterad om han förkastade sitt ursprung eller allierade sig med nordamerikanska markägare och liknande.<sup>27</sup> I *Tony, the Greaser* är huvudkaraktären förälskad i markägarens dotter, men något partnerskap kan inte inledas på grund av hans ursprung. Han blir dock något av en hjälte när ett gäng "dissolute Mexicans" hotar dottern, som Tony hjälper. Som tack får han kyssa hennes näsduk.<sup>28</sup> Han duger bara när han räddat flickan och kompromissen att låta honom kyssa hennes näsduk gör den filmiska gränsen mellan nordamerikanen och 'den andre' påtaglig. Reklam för filmen ska ha lytt: "'from force of habit, some might call him a 'Greaser'; true, he is a Mexicano, but a man of noble instincts and chivalrous nature."<sup>29</sup> Källorna är överens om

---

<sup>22</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 8 eller *America on Film*, s. 137

<sup>23</sup> Luis Reyes & Peter Rubie, *Hispanics in Hollywood: A Celebration of 100 Years in Film and Television*, Hollywood: Long Eagle Publishing Company 2000, s. 5

<sup>24</sup> De två föregående meningarnas fakta och citat är hämtade ur Margarita de Orellana, "The Circular Look. The Incursion of North American Fictional Cinema 1911-1917 into the Mexican Revolution", i *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, red. John King, Ana M. López och Manuel Alvarado, London: BFI Publishing 1993, s. 10

<sup>25</sup> De Orellana, "The Circular Look", s. 13

<sup>26</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 9

<sup>27</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 8, De Orellana, "The Circular Look", s. 12

<sup>28</sup> Föregående två meningars fakta och citat ur Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 9

<sup>29</sup> Ibid.

att i alla *greaser*-filmer fick mexikanen aldrig den nordamerikanska flickan.<sup>30</sup> I USA ska det inte heller ha varit tillåtet enligt produktionskoden att visa äktenskap mellan människor från olika nationaliteter före 1939.<sup>31</sup>

Ytterligare kännetecken för typen var ärr, tandlöshet, oärlighet och en förmåga att snabbt ta till våld, menar Charles Ramírez Berg, som även kallar typen för *El bandido* (banditen).<sup>32</sup> *El bandido* är en förlängning av greasern och förekom främst i western-filmer. Ramírez Berg menar att den vane filmåskådaren genast känner igen typen genom sombrero-hatten, *bandolera* (axelgehänget med patroner) och det ovårdade utseendet.<sup>33</sup> Tytti Soila diskuterar i sin avhandling om bland annat *En kvinnas ansikte* (Gustaf Molander, 1938) kopplingen mellan kvinnans somatiska sjukdomar och psykiska tillstånd. Soila tar upp detta i samband med "[...] sk 'sjukjournalfilmer'" och dess patriarkala strukturer.<sup>34</sup> Teorierna kan i någon mån tillämpas på greasern. Dessa sjukdomar "[...] tenderar att hota och störa det som uppfattas som det friska och normala, dvs. det som maskuliniteten står för."<sup>35</sup> *En kvinnas ansikte* handlar om den kriminella Anna (Ingrid Bergman) som har ett ärr över halva ansiktet. Soila menar att Annas ärr i filmen kopplas till "[...] den personlighetsstörning som lett till hennes utanförskap och kriminalitet."<sup>36</sup> En ytterligare aspekt som kan tillämpas från Soila är hennes teori om det "friska" som det "maskuliniteten står för". Greasern, som i filmerna kopplas till en viss nation, kontrasteras ofta inom western-genren med den anglosaxiske mannen vars utseende förmedlar just detta "friska" och "normala" som hon uppmärksammar i samband med maskulinitet.

Greasern signalerar inte bara karaktärens ursprung – i de ovan nämnda filmerna och framför allt i western-genren, en mexikan – utan är ett vanligt sätt att kontrastera 'ond och god' genom hans utseende och egenskaper. En i källorna vid upprepade tillfällen nämnd film är *Broncho Billy's Redemption* (Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson, 1910) där mexikanen (greasern) får pengar till att köpa medicin åt en döende man för att istället stjäla pengarna.<sup>37</sup> I stumfilmerna ska nordamerikanen alltid ha varit överlägsen moraliskt och intellektuellt.<sup>38</sup> George Hadley-Garcia skriver i sin historiska genomgång av latinamerikanens plats i

---

<sup>30</sup> Se till exempel Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 10

<sup>31</sup> Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 18

<sup>32</sup> Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 68. Min översättning inom parentes.

<sup>33</sup> Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 17. Min översättning inom parentes.

<sup>34</sup> Tytti Soila, *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram*, Stockholm: University of Stockholm 1991, Diss: Stockholm, s. 39

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Soila, *Kvinnors ansikte*, s. 40

<sup>37</sup> Se till exempel Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 8, De Orellana, "The Circular Look", s. 10

<sup>38</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 9 och De Orellana, "The Circular Look", s. 12

Hollywood att den första filmen med en nordamerikansk ”villain” var *Hell’s Hinges* (Charles Swickard, 1916).<sup>39</sup> Sällan var mexikanerna kapabla till att oberoende av nordamerikaners hjälp strida eller vara hjältar.<sup>40</sup> Senare exempel på detta kan ses i nyinspelningen av Akira Kurosawas *Scichinin no samurai* (*De sju samurajerna*, 1954) *The Magnificent Seven* (*7 vågade livet*, John Sturges, 1960), där sju män i Mexiko blir ombedda av ortsbefolkningen att döda de *bandidos* som stjälar i byn. Bland de sju ingår en mexikan (spelad av tysken Horst Buchholz) som efter att ha förnekat sitt ursprung blir accepterad som en i gruppen. Greasern/bandidon Calvera (spelad av en mörksminkad Eli Wallach) verkar som hämtad ur den stereotyp som källorna beskriver från stumfilmstiden, med sin *bandolera* och yviga mustasch.

Det är viktigt att nämna att bristen på nyanserade porträtteringar av latinamerikanen under stumfilmstiden genererade protester från Mexikos makthavare. Till en början var det dock filmskaparna själva som slutade inkludera *greaser*-typen i sina verk. När första världskriget pågick lät filmskaparna istället tysken vara den onde och ordet *greaser* ska i princip ha försvunnit.<sup>41</sup> Kriget gjorde även att möjligheten för de latinamerikanska länderna att importera europeisk film blev komplicerad, vilket i sin tur den amerikanska filmindustrin kunde dra fördel av. Därmed fick den negativa porträtteringen tonas ned för att inte förarga någon latinamerikansk regering som möjligen kunde bannlysa filmen i fråga.<sup>42</sup> När så kriget var över var greasern tillbaka, till exempel i 1918 års *Guns and Greasers*<sup>43</sup> (Larry Semon). 1922 ska den nya mexikanska regeringen ha utfärdat ett importstopp av filmer som framhöll mexikaner i dålig dager. När man så insåg att detta inte skulle ge någon större ekonomisk förlust för det nordamerikanska filmbolaget i fråga, bannlyste regeringen alla filmer som exporterades från respektive filmbolag.<sup>44</sup>

För att kunna kringgå att få sina filmer bannlysta började filmmanuskriptförfattarna i USA att förlägga handlingarna till fiktiva länder och städer. Det mest ”ökända” exemplet ska *The Dove* (*Duvan*, Roland West, 1927) utgöra. Filmens handling var förlagd till Costa Roja som skulle ligga i Medelhavet.<sup>45</sup> När Herbert Brenon 1932 gjorde

---

<sup>39</sup> George Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood: The Latins in Motion Pictures*, New York m fl: Carol Publishing Group, 1990, s. 34

<sup>40</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 8, De Orellana, ”The Circular Look”, s. 10

<sup>41</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 13

<sup>42</sup> Föregående två meningars fakta ur Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 14

<sup>43</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 16 och Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood*, s. 39

<sup>44</sup> Styckets fakta, Ibid. Reyes & Rubie skriver på sidan 7 i *Hispanics in Hollywood* att Mexiko 1924 bannlyste alla nordamerikanska filmer, något jag inte kunnat bekräfta i någon annan källa

<sup>45</sup> Styckets fakta hämtat ur Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 20f, 26 och Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood*, s 39f. Min översättning inom citationstecken.

en nyinspelning med titeln *Girl of the Rio* förlades handlingen till Mexiko vilket ledde till att den mexikanska regeringen bannlyste den.<sup>46</sup>

## The Latin Lover

Nästan som en reaktion mot den onde greasern blev den gode latinske älskaren, *The Latin Lover*, en ytterligare stereotyp nordamerikansk film kunde inkarnera under stumfilmseran. Luis Reyes menar att manliga latinamerikanska skådespelare inte kom i ropet förrän italienaren Rudolph Valentino personifierade ”den latinske älskaren” i början av 1920-talet.<sup>47</sup> Dolores Del Rio, en av stumfilmens största latinamerikanska stjärnor i Hollywood, ska ha sagt följande till Hadley-Garcia: ”Skin tone was very important then, and Spanish-speaking actors in Hollywood fell into two categories. If light-skinned, they could play any nationality, including American. Dark-skinned actors were fated to play servants or appear as villains.”<sup>48</sup> Författarna till *America on Film* menar att skådespelarna som var *Latin Lovers* hade ljusare hud och på grund av detta framstod de som ”vitare” än den tidigare stereotypen *The Greaser*.<sup>49</sup>

Till skillnad från greasern var *The Latin Lover* karaktärer som ofta blev romantiskt involverade med anglosaxiska kvinnor.<sup>50</sup> Detta var något som ju inte kunde ske i de tidiga filmerna om *Greaser*-typen. Vid första anblick kan denna utveckling verka positiv. Professor Allen L. Woll menar dock att den latinske älskarens erövringar ofta var temporära, eftersom hans karaktär var ”asexuell” och ”komisk” kunde hans kvinna bli bortlockad av nordamerikanska ”främlingar”.<sup>51</sup> Han fortsätter: ”The concept of the Latin Lover was indicative more of a character type epitomized by Rudolph Valentino than of a geographical region. [...] Only rarely did the Latin Lover coincide with a Latin American.”<sup>52</sup>

Någon som gjorde det var mexikanen Ramon Novarro, som räknades som den störste *Latin Lover*-stjärnan efter Valentino.<sup>53</sup> (För bild på Novarro, se bilaga 2, figur 2.1.) Novarro (född José Ramon Gil Samaniegos, 1899) spelade sällan latinamerikanska karaktärer

---

<sup>46</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 21, Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood*, s. 40 och Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 141

<sup>47</sup> Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 12. Min översättning inom citationstecken.

<sup>48</sup> Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood*, s. 29

<sup>49</sup> Benschhoff & Griffin, *America on Film*, s. 138. Min översättning inom citationstecken.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 23. Mina översättningar inom citationstecken.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood*, s. 29, David Quinlan, *Quinlan's Film Stars. The Ultimate Guide to the Stars of the Big Screen*, femte upplagan, Washington D.C: Brassey's Inc. 2000, s. 393

utan istället andra nationaliteter så som österrikare, fransman, polynesier och spanjorer.<sup>54</sup>

Redan 1925 spelade Novarro dock nordamerikan i *The Midshipman* (*Yngste löjtnanten*, W. Christy Cabanne).

Den slutsats man skulle kunna dra när man läser om de roller han fick, eller tog sig an, är att Novarro blev typecastad som 'den andre', men inte alltid (möjligen på grund av sin ljusa hud, för att knyta an till Del Rios citat ovan). "As a result of the diversity of Novarro's film roles, the concept of the Latin Lover remained definitely separated from the Latin American [...]" skriver Allen L. Woll, och menar helt rimligt att *The Latin Lover* som typ därmed inte var till fördel för eller satte latinamerikanen i bättre dager än tidigare.<sup>55</sup>

En kvinnlig variant att den latinske älskaren utgjorde (och utgör) *The Latina Lover*. Källorna kallar ofta stereotypen för "female Latin Lover".<sup>56</sup> *Latina Lover* anser jag vara en bra titel då den direkt korresponderar med den manliga varianten. Både Charles Ramírez Berg och Luis Reyes och Peter Rubie har flertalet benämningar.

Ramírez Berg kallar typen "The Dark Lady" och skriver att hennes karaktäristiska drag är hennes mystik, hennes kylighet och mångfasettering i motsats till den anglosaxiska kvinnan. Dessa drag skulle därmed vara det som lockar den anglosaxiske mannen.<sup>57</sup> Den andra typen han nämner kallar han "The Harlot".<sup>58</sup> (Som på svenska betyder *sköka*). Till skillnad från "The Dark Lady" är hon hetlevrad och uppenbart mer sexualiserad, "[...] lusting for a white male."<sup>59</sup> Reyes och Rubie kallar henne "The Señorita" och "The Spitfire".<sup>60</sup> De jämför "The Señorita" med nordamerikanska skådespelerskor som Lillian Gish och "The Spitfire" med Marilyn Monroe.<sup>61</sup> Jag vill påstå att man lika gärna kunde benämna typen som *The Latina Lover*, oavsett om hon är introvert eller extrovert (vilket verkar vara den essentiella skillnaden dem emellan) eftersom typens funktion är den samma – att verka som den anglosaxiske mannens sexuella objekt.

En film som starkt typiserar den latinamerikanska kvinnan är *Duel in the Sun*. Filmens huvudkaraktär Pearl är en blandning mellan Ramírez Bergs "The Harlot" och "The Dark Lady", den förstnämnda i den bemärkelsen att hon vill ha och lockar de båda anglosaxiska bröderna hon bor hos, och den sistnämnda då de andra karaktärerna hela tiden

---

<sup>54</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 25, Clara E. Rodríguez, *Heroes, Lovers and Others: The Story of Latinos in Hollywood*, Washington: Smithsonian Books 2004, s. 52

<sup>55</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 25

<sup>56</sup> Se till exempel Benshoff & Griffin, *America on Film*, s. 138 och Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 76

<sup>57</sup> Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 76

<sup>58</sup> Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 70

<sup>59</sup> Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 71

<sup>60</sup> Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 24

<sup>61</sup> Ibid.

tvivlar på hennes lojalitet – hon är något av ett mysterium. Filmen är från 1946 och manusförfattaren har gjort sig vinn om att inte förnära ett specifikt land genom att inte låta åskådaren veta Pearls påbrå. Istället antyder man att hon är ”indian” och kallar henne ”half-breed” (”halvblod”). Till en början är hon en ganska blyg kvinna som skyr brödernas uppvakning, men när hon så blivit påtvingad en kyss av den ene brodern framställs hon som manssluckerska, med manér och poser som understryker detta (Se bilaga 2, figur 2.2). Vid ett tillfälle påtalar en präst att hon ”skapats för att locka män” och får en medaljong som ska råda bot mot detta. Den elake brodern Lewton (Gregory Peck) behandlar henne mestadels mycket illa och så som Ramírez Berg skriver, klarar ”The Harlot” sig inte utan en man.<sup>62</sup> Pearl älskar Lewton till och med när han försöker skjuta ihjäl henne.

På grund av produktionskoden försvann *Latin Lover*-typerna med ljudfilmens intåg,<sup>63</sup> eller blev åtminstone något nedtonad när det gällde *The Latina Lover* som snarare blev en komisk karaktär. (Se kapitlet om *Den eldiga latinamerikanskan* nedan).

### *Bordertown* och socialrealismen

1930-talets mer positiva porträtteringar av latinamerikanen förekom i en våg av socialrealistiska filmer, inriktade på dåtidens vardag genom latinamerikanens ögon. *Bordertown* (*Hett blod*, Archie Mayo, 1935) anses vara en föregångare.<sup>64</sup> Handlingen rör Johnny Ramírez (spelad av polske Paul Muni i mörkt smink)<sup>65</sup>, en advokat som under sin första rättegång i vrede attackerar den svarande och flyr till en gränsstad.<sup>66</sup> Där börjar han hänge sig åt illegalt spel. Allen L. Woll pekar på minst tre stycken stereotypa antaganden *Bordertown* gör. Johnny Ramírez’s plötsliga misshandel av den svarande i rättssalen kopplar Woll till den allmänna bild som nordamerikansk film målar upp av latinamerikanen som hetlevrad och våldsam.<sup>67</sup> Chon A. Noriega ser tendensen till denna porträttering som ett drag i de socialrealistiska filmerna och pekar på att många av dem inleds med slagsmål.<sup>68</sup> Den nordamerikanska kvinnan Johnny har träffat avfärdar honom med orden ””We aren’t of the

---

<sup>62</sup> Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 70

<sup>63</sup> Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood*, s. 61

<sup>64</sup> Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood*, s. 67

<sup>65</sup> Muni Weisenfreund föddes i Polen 1895 enligt Quinlan, *Quinlan’s Film Stars*, s. 379. Den mörka sminkningen nämner Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 37

<sup>66</sup> Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 70, Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 35f.

<sup>67</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 36

<sup>68</sup> Chon A. Noriega, “Internal Others. Hollywood narratives ’about’ Mexican-Americans”, i *Mediating Two Worlds*, s. 56

same tribe, savage!’”, vilket kan jämföras med greaserns och *The Latin Lover*'s sekundära plats i kvinnans ögon till förmån för den anglosaxiske mannen.<sup>69</sup>

Slutligen, ser Woll Johnny Ramírez steg från advokat till kasinoägare som ännu ett typiskt drag hos den fiktive latinamerikanen. Han tar upp skådespelaren Leo Carillo som exempel på en man som med över trettio stycken filmroller under 1930-talet i nästan hälften av dem spelade kriminell.<sup>70</sup> Genom att studera filmaffischen till *Bordertown* kan man konstatera att bilden av mexikanen som *greaser* inte hade förändrats mycket sedan stumfilmstiden. Sombroren och den elaka uppsynen finns kvar. (Se bilaga 2, figur 2.3.)

### Namnet och utseendets betydelse – Ricardo Cortez och Rita Hayworth

Sedan stumfilmsperioden har latinamerikaner ändrat eller förkortat sina namn. Tidigare nämnda exempel är Ramon Novarro och Dolores Del Rio vars fullständiga namn var Lolita Dolores Martinez Ansunsolo Lopez Negrette. *Latin Lovern* Luis Antonio Dámaso de Alonso blev den framgångsrike Gilbert Roland (mexikan), Jo Raquel Tejada (dotter till boliviansk-nordamerikanska föräldrar) blev Raquel Welch och Ramon Antonio Gerard Estevez (son till irländsk-spanska föräldrar) den mycket framgångsrike Martin Sheen.

En del anglosaxiska skådespelare tog mer latinamerikanskaktiga namn under stumfilmseran då ett sådant anspelade på exotism och på 'den andre'. 1922 ska Jacob Krantz från Österrike ha anlänt till Hollywood efter sin uppväxt i New York. Krantz blev uppmärksam av Jesse Lasky, Paramounts högste chef, på grund av Krantz's ”'dark good looks'”.<sup>71</sup> (För foto på Cortez, se bilaga 2, figur 2.4.) Laskys sekreterare ska ha gett honom artistnamnet Ricardo Cortez, då tanken var att han skulle kunna typecastas som *Latin Lover* och marknadsföras som Rudolph Valentinos efterträdare.<sup>72</sup> Cortez stod över Greta Garbo på rollistan till *The Torrent*,<sup>73</sup> (*Virveln*, Monta Bell, 1924) men karriären avtog i och med ljudfilmen.<sup>74</sup> Han hade större roller i *Argentine Love* (*Hett blod*, Allan Dwan, 1924), *The Spaniard* (*En äkta spanjor*, Raoul Walsh, 1925) och *The Sorrows of Satan* (*Satans sorger*, D.W Griffith, 1926).<sup>75</sup>

---

<sup>69</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 36f.

<sup>70</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 37

<sup>71</sup> Rodríguez, *Heroes, Lovers and Others*, s. 19, Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 445

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid., och The Internet Movie Database, ”Ricardo Cortez”, hämtat från <http://www.imdb.com/name/nm0007220/bio> (2007-11-27, utskrift i förf. ägo)

<sup>74</sup> Rodríguez, *Heroes, Lovers and Others*, s. 19, Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 445

<sup>75</sup> Rodríguez, *Heroes, Lovers and Others*, s. 19ff.

Tvärtemot fallet Ricardo Cortez var lanseringen av Rita Hayworth. Född Margarita Carmen Cansino 1918 och dotter till en spansk far och en irländsk mor blev hon under 1940-talet ”The Love Goddess”.<sup>76</sup> Trots att hon inte hade ursprung från Latinamerika väljer jag att inkludera henne i denna uppsats eftersom hon är ett bra exempel på övergången från Ricardo Cortez och omfamningen av ’den andra’, till en vilja att nästan fullkomligt radera det. Hayworth är även intressant att ge plats då hon är ett bevis på hur lite massmedia brydde sig om vilket ursprung filmskådespelare hade – hon ska ofta ha blivit omnämnd som mexikanska.<sup>77</sup>

I grunden dansös, började Margarita Cansino under 1930-talet som dansstatist med nordamerikansk debut 1935 i *Under the Pampas Moon*<sup>78</sup> (James Tinling). Adrienne L. McLean skriver i sin bok, om Cansinos tidiga filmkarriär att ”Because of the name she was born with and her initial adoption of the outward appurtenances of skin and hair color that name connoted, Hollywood typed Rita Cansino as a Latin, and being typed as any nonwhite nationality usually meant being confined to play all-purpose ethnic, often foreign, film roles.”<sup>79</sup> Detta innebar att Cansino spelade egyptiska, ryska, mexikanska och sydamerikan, skriver McLean.<sup>80</sup>

När Cansino 1937 skrev kontrakt med Columbia Pictures påbörjades hennes förvandling till Rita Hayworth som innebar bland annat bantning, breddning av hårfästet med elektrolysbehandlingar (jämför figur 2.5 med 2.6, bilaga 2), hårfärgning från brunsvart till brunt, senare rött, och röstträning.<sup>81</sup> Det mest intressanta McLean uppmärksammar är att denna förvandling aldrig utfördes i skymundan för allmänheten.<sup>82</sup>

Författaren pekar ut två rimliga anledningar till denna öppenhet, förutom Hayworths egen vilja att inte åsidosätta sitt påbrå. Den mest självklara anledningen skulle kunna ha varit att Hayworth blev framgångsrik under USA:s Good Neighbor Policy-decennium.<sup>83</sup> (Se kapitlet *1940-talet och det glada gränsöverskridandet*, nedan.) Under eran handlade en stor del av de nordamerikanska producerade populärfilmerna om latinamerikansktrelaterade ämnen – med

---

<sup>76</sup> Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 484

<sup>77</sup> Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, New Brunswick, m.fl.: Rutgers University Press 2004, s. 44

<sup>78</sup> McLean, *Being Rita Hayworth*, s. 34, Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 484

<sup>79</sup> McLean, *Being Rita Hayworth*, s. 47f.

<sup>80</sup> McLean, *Being Rita Hayworth*, s. 48, Adrienne L. McLean, “I’m a Cansino’: Transformation, Ethnicity, and Authenticity in the Construction of Rita Hayworth, American Love Goddess”, *Journal of Film and Video*, hösten-vintern 1992-1993: vol. 44, nr 3-4, s. 15

<sup>81</sup> McLean, *Being Rita Hayworth*, s. 33, McLean, “I’m a Cansino’”, s. 8 och 10, Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 485

<sup>82</sup> McLean, *Being Rita Hayworth*, s. 33

<sup>83</sup> McLean, “I’m a Cansino’”, s. 12f.



andra ord de utspelades i Latinamerika och latinamerikaner hade biroller. Hayworth var inte latinamerikan, vilket visar på massmedias likgiltiga inställning till att skilja på nationaliteter (jämför med Noriega och López teori om termen *Hispanic* på sida 4).

Trots den mer accepterande attityden mot latinamerikanen under 1940-talet kunde man inte lansera Rita Cansino förrän hon var Rita Hayworth.<sup>84</sup> En ytterligare patriotisk anledning till att Cansino och Hayworth fick existera parallellt skulle kunna vara att transformeringen anspelar på The American Dream och den föreställning om att en person kan gå från att vara ingen till att vara någon, så att säga. Att Hayworths bakgrund inte ignorerades, fortsätter McLean, kan tänkas ha bevisat Hayworths äkthet som filmstjärna i motsats till att framställa henne som en fabricering.<sup>85</sup> Genom att framhäva Hayworths påbrå fastslår man även den presumtiva kopplingen mellan latinamerikanen och erotik, då hon ofta spelade *Latina Lover*-typer (för att använda min benämning), dock som nordamerikanska, i exotiska miljöer.<sup>86</sup>

## 1940-talet och det glada gränsöverskridandet

### The Good Neighbor Policy

Den senare hälften av 1930-talet med sina socialrealistiska filmer hade inlett en något annorlunda attityd till Latinamerika. Intresset att göra filmer om latinamerikanen kom till uttryck genom till exempel *Bordertown*, som vid närmare analys, riktigt studerad av Allen L. Woll, snarare verkade leva på gamla stereotyper (se sida 14). 1940-talets filmer under The Good Neighbor Policy verkar även de vid första anblick något tillfredsställande och ärliga i sina syften. Skälen till The Good Neighbor-filmerna var dock inte att de nordamerikanska filmmakarna plötsligt insåg att deras skildringar var något generaliserande. Källorna är istället överens om att de huvudsakliga anledningarna var ekonomiska.

På grund av läget i Europa verkar den nordamerikanska filmindustrin ha ansett att Latinamerika var den marknad där de kunde tjäna pengar då de europeiska länderna inte

---

<sup>84</sup> McLean, "I'm a Cansino", s. 15

<sup>85</sup> McLean, "I'm a Cansino", s. 12, McLean, *Being Rita Hayworth*, s. 46

<sup>86</sup> McLean, "I'm a Cansino", s. 19

importerade.<sup>87</sup> Vad som också verkar vara ett rimligt skäl är att USA däremot skulle kunna förlora ekonomiskt, om inte annat, på Latinamerikas eventuella alliering med axelmakterna.<sup>88</sup>

Ana M. López pekar ut tre typer av filmer som producerades under The Good Neighbor-eran: ordinära genrefilmer, B-filmer och den mest framgångsrika musikalfilmen (vilken filmbolagen RKO, Fox och Republic ska ha specialiserat sig på).<sup>89</sup> Genrefilmerna kunde till exempel utspela sig i Latinamerika (därav kapitlets titel om gränsöverskridande), som Alfred Hitchcocks *Notorious* (*Notorious!*, 1946) eller handla om latinamerikaner (vilket inte särskilt ofta verkar ha varit fallet) som i *Juarez* (*Frihetshjälten Juarez*, William Dieterle, 1939). B-filmerna, som López omnämner dem, utspelades även de ofta på andra sidan Rio Grande, och rollistorna ska ha bestått av ”mediokra” skådespelare från USA eller Latinamerika.<sup>90</sup> Den mest framgångsrika genren musikalen blandade nordamerikanska och latinamerikanska filmstjärnor.<sup>91</sup> Exempel är Betty Grable och Carmen Miranda i *Down Argentine Way* (Irving Cummings, 1940).

### Den eldiga latinamerikanskan

Som jag nämnde i diskussionen beträffande *The Latina Lover* förändrades framställningen av typen i och med produktionskodens tillkomst under 1930-talet. Två skådespelerskor som verkligen tycks ha typecastats som den mer komiska varianten av *The Latina Lover* var ”The Brazilian Bombshell”, Carmen Miranda och ”The Mexican Spitfire”, Lupe Vélez.<sup>92</sup> (Se bilaga 2, figur 2.7 respektive 2.9.) Den här typen av smeknamn fick en del latinamerikanska skådespelerskor under Good Neighbor-eran och de vittnar om uppfattningen om den latinamerikanska kvinnan som eldig. Andra som fick liknande namn var Aquanetta (”The Venezuelen Volcano”) och Lina Romay (”The Puerto Rican Pepperpot”).<sup>93</sup>

Miranda (född Maria Do Carmo Miranda Da Cuncha, 1909) är, redan vid en första anblick, någon sorts parodi på stereotypen av den latinamerikanska kvinnan. Med sina

---

<sup>87</sup> Benschhoff & Griffin, *America on Film*, s. 141, Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 18, López, “Are All Latins from Manhattan? Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism” i *Mediating Two Worlds*, s. 69, Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 58f.

<sup>88</sup> Benschhoff & Griffin, *America on Film*, s. 140

<sup>89</sup> López, “Are All Latins from Manhattan?”, s. 70

<sup>90</sup> Ibid. Min översättning inom citationstecken. Mina anmärkningar inom parentes. *Juarez* är mitt filmexempel.

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> Dessa smeknamn hittas till exempel i Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 512 respektive Benschhoff & Griffin, *America on Film*, s. 142

<sup>93</sup> Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood*, s. 82

extrema utstyrselar och evigt leende mun kan hon inte tas på allvar. Före sin hollywoodska filmkarriär var hon en mycket populär musiktist i Latinamerika.<sup>94</sup>

På mulveyiskt vis menar López vidare att Miranda "[...] is meant to function narratively and discursively as a sexual fetish, freezing the narrative and the pleasures of the voyeuristic gaze and provoking a regime of spectacle and specularity."<sup>95</sup> Efter att ha sett *The Gang's All Here (Tutti Frutti, Busby Berkeley, 1943)* håller jag inte direkt med. Mirandas karaktär Dorita tycks inte ha någon funktion alls, förutom i de fåtal sångnummer hon har, där hennes funktion är den att underhålla som 'den andra'. Hon utgör inget sexuellt hot mot de nordamerikanska kvinnorna då männen inte är intresserade av henne, vilket gör henne till "The Harlot" – oavsett vad hungrar hon efter anglosaxiska män. Att hon utgör ett spektakel är helt korrekt, vilket blir extra tydligt i sångnumret till *The Lady in the Tutti Frutti Hat*. (Se bilaga 2, figur 2.8). Sångnumret för tankarna till en kolonialistisk idé om Latinamerika som en plats full av lättklädda kvinnor där frukt växer överallt.

Den tydligaste funktionen, och den viktigaste för de värderingar som filmskaparna vill förmedla, är Miranda som 'den andre'. Med sina provocativa utstyrselar, sin brutna engelska och sina aggressiva utbrott på portugisiska är hon den karaktär som de övriga karaktärerna inte gärna vill ha med att göra och som får skulden när något inte är i sin ordning. López ser två skäl till varför hon var viktig för *The Good Neighbor*-filmerna. Det sexuella hot som Mirandas karaktär skulle kunna utgöra "[...] was dissipated by its sheer visual and performative narrative excess."<sup>96</sup> (Hennes sexualitet var upplöst genom dess rent visuella och uppvisande narrativa överdrift, (min tolkning)). Därmed, menar López, kunde hennes etnicitet överlämnas till det teatrala, och det som kan tämjäs, vilket tydligt konkretiseras genom det sätt på vilket Mirandas persona fungerade som en nämnare av alla uppfattningar om Latinamerika,<sup>97</sup> snarare än en individ.

Mexikanska Lupe Vélez (född Maria Guadalupe Vélez de Villalobos, 1908) verkar ha varit, till skillnad från Miranda, en skådespelerska vars karaktärer levde på att inte kunna tämjäs. Victoria Sturtevant menar i sin artikel om Vélez att hon, liksom Miranda, hade en fabricerad etnicitet. I Vélez fall hade denna att göra med hennes privatliv som avspeglades i hennes star persona. Vélez började under stumfilmseran i dramer för att kring 1937 spela i

---

<sup>94</sup> Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 512

<sup>95</sup> López, "Are All Latins from Manhattan?", s. 77

<sup>96</sup> López, "Are All Latins from Manhattan?", s. 78

<sup>97</sup> Ibid.

komedier, och i synnerhet i *The Mexican Spitfire*-serien.<sup>98</sup> Under hennes tid i dramagenren blev hon som många andra latinamerikanska skådespelare typecastad som 'utlänning', till exempel som kubanska och grekiska.<sup>99</sup> (Det räcker med att se på bilder från *Wolf Song* (*Vargens sång*, Victor Fleming, 1929) för att förstå hur denna typisering konkretiserades genom hår, kostym och Vélez's uttryck, för att förmedla stereotypen av den latinamerikanska kvinnan. Se bilaga 2, figur 2.9.)

Sturtevant jämför dramerna och komedierna som: "[...] drew from stereotyped notions of explosive Latina temperament that were not a major part of these long-suffering, generically multiethnic, dramatic heroines."<sup>100</sup> I B-film-serien om *The Mexican Spitfire* spelade Vélez mexikanska Carmelita Fuentes, med början i *The Girl from Mexico* (Leslie Goodwins, 1939) och slut 1943 med *Mexican Spitfire's Blessed Event* (Leslie Goodwins). Enligt Sturtevant målade media upp en bild av Vélez utifrån hennes äktenskap med Johnny Weismuller (känd som filmkaraktären Tarzan). Parets argumentationer bevakades i pressen till exempel genom seriestrippar och ofta ska hennes 'heta temperament' ha spårats till hennes hemland.<sup>101</sup> Sturtevant fortsätter: "These portraits helped brand the star as irrational, childlike, and violent, [---] that fed American fears of racial and cultural pollution: loudness, irrationality, rampant desire, the potential for violence, and infantile failures of self-control."<sup>102</sup>

Dessa teorier för tankarna till typiseringen av *The Greaser*, vilket i sin tur gör att samtliga stereotyper som frodats på filmduken verkar ha något att göra med varandra, och härstammar ur samma källa av antaganden. Omkring 1947 ska The Good Neighbor Policy ha ebbat ut på grund av att Europa återigen började importera film från USA.<sup>103</sup>

## 1950—1960-talen och socialrealismen och greaserns återuppståndelser

---

<sup>98</sup> Victoria Sturtevant, "Spitfire: Lupe Vélez and the Ambivalent Pleasures of Ethnic Masquerade", *Velvet Light Trap*, Austin: University of Texas Press, våren 2005: nr. 55, s. 19f.

<sup>99</sup> Sturtevant, "Spitfire", s. 23f.

<sup>100</sup> Sturtevant, "Spitfire", s. 25

<sup>101</sup> Sturtevant, "Spitfire", s. 22

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 66 och 87. López och Sturtevant skriver att The Good Neighbor Policy varade mellan 1939-1947, se "Are All Latins from Manhattan?", s. 48 respektive "Spitfire", s. 27

Luis Reyes pekar på att *The Treasure of Sierra Madre* (John Huston, 1948) lade grunden för greaserns återkomst under 1960-talet.<sup>104</sup> Samtidigt återkom den typ av socialrealistiska filmer om latinamerikanen i det samtida USA som producerats under 1930-talet, och dessa är värda att diskutera som ett bevis på välvilja från filmskaparnas sida.

En anledning till välviljan skulle kunna vara den stora marknadsandel som Latinamerika utgjorde. Allen L. Woll skriver att världsdelen 1949 utgjorde en femtedel eller tjugo procent, av USA:s exportmarknad. Latinamerikanerna ska då ha svarat för tio procent av världsbefolkningen.<sup>105</sup> En återkommande filmtitel är *A Medal for Benny* (*Intermezzo i Pantera*, Irving Pichel) som släpptes redan 1945. Skådespelarna bestod till största del av latinamerikaner som till exempel Arturo De Cordova (som tidigare medverkat i bla. *For Whom the Bell Tolls* (*Klockan klämtar för dig*, Sam Wood, 1943) mot Ingrid Bergman). Handlingen berör Benny som stupat under andra världskriget och hans bragdmedaljs väg hem till Bennys by, full av elaka grannar. Woll skriver: "[...] the Mexican-American in *A Medal for Benny* is no longer the butt of the jokes, nor is he depicted as an evil character. For the first time the Anglo citizens become the villains."<sup>106</sup> Källorna nämner ett tiotal socialrealistiska filmer, med avslutning 1962 i och med *Requiem for a Heavyweight* (*Ringmärkt*, Ralph Nelson).

Chon A. Noriega menar att största delen av dessa filmer dock presenterade latinamerikanen i USA som våldsamt och att han hörde hemma hos de sina i *the barrio*.<sup>107</sup> (*Barrio* betyder *kvarter* på spanska, men har blivit synonymt med *slummen* och *ghettot*). Jag har därför tittat på vad dessa tiotal filmer som nämns handlar om. Av tretton stycken filmer handlar åtta stycken om brottsrelaterade teman. *Border Incident* (*Dödsdalen*, Anthony Mann, 1949) handlar om två hemliga agenter som utreder människosmuggling från Mexiko till Kalifornien, *City Across the River* (*I brottets skugga*, Maxwell Shane, 1949) är troligen den första filmen om gatugång. (Se även nästa kapitel för närmare diskussioner). *Cry Tough* (*Straffad!*, Paul Stanley, 1959) behandlar även den ämnen gatugång och våld, *The Lawless* (*Den laglösa staden*, Joseph Losey, 1950) är centrerad kring en nittonårig "Latino" som blir oskyldigt anklagad för diverse brott. Två stycken av de åtta är western-filmer om kriminalitet: *The Man from Del Rio* (*Mannen från Del Rio*, Harry Horner, 1956) och *Man in the Shadow* (*Djävulsranchen*, Jack Arnold, 1957). *My Man and I* (*Kvinnan utan lag*, William Wellman, 1952) handlar också om en oskyldigt anklagad man som ställs inför rätta.

---

<sup>104</sup> Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 23 och 275

<sup>105</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 87

<sup>106</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 86

<sup>107</sup> Noriega, "Internal 'Others'", s. 56f.

Slutligen *Trial (Mord?)*, Mark Robson, 1955), ett rättegångsdrama där Glenn Fords karaktär kommer till San Juno (en plats som tycks vara påhittad) för att försvara en oskyldigt dömd ung mexikansk man. Jag har inte inkluderat tre stycken av de tretton som handlar om boxning och därmed indirekt om våld, nämligen *Right Cross (Sista rondan)*, John Sturges, 1950), *The Ring* (Kurt Neumann, 1952) och *Requiem for a Heavyweight*.<sup>108</sup>

Åtta stycken filmer av tretton är i min mening hög statistik. Chon A. Noriega menar att "[...] as the narratives explore Mexican-American citizenship with good and earnest intent, they do so through the textual filter of the Mexican bandit stereotype [...]"<sup>109</sup> Detta är förvisso sant, men flera av filmernas budskap verkar vara att latinamerikanen i USA blir oskyldigt dömd, och vill visa upp en dold rasism för att ta ställning mot det.

1950-talet innebar att *The Latin Lover* återuppfanns genom Ricardo Montalban och Fernando Lamas. Montalban ska ha haft kontrakt med MGM i tio år under vilka han blev typecastad som *Latin Lover* i sju år.<sup>110</sup> Lamas var också kontrakterad hos MGM och i hans tidiga 1950-tals-filmer, som *Neptune's Daughter (Neptuns dotter)*, Edward Buzzell, 1949) och *Two Weeks with Love (Det glada hotellet)*, Roy Rowland, 1950) typecastades han som latinamerikan och *Latin Lover*.<sup>111</sup> Montalban bildade 1970 organisationen Nosotros, som är verksam mot stereotypisering av latinamerikaner inom nöjesindustrin.<sup>112</sup>

Återkom gjorde även den tidiga typen *The Greaser* som hade 'glömts bort' under The Good Neighbor-eran, och fick sin plats i western-genren under dess uppsving på 1960-talet. Allen L. Woll skriver: "By mid-60s, as violence returned to the modern screen, a new villain was resurrected [...] the murderous, treacherous, and violent Latin American [...]"<sup>113</sup> Clara E. Rodríguez skriver också om trenden som länkad till greasern: "Hollywood westerns became progressively more violent, repulsive, and sexually spiced as the decade of the sixties and early seventies advanced."<sup>114</sup> Källorna utmärker bland andra Sergio Leones spaghetti-western-trilogi med Clint Eastwood, trots att dessa inte är mer nordamerikanska än till det faktum att nordamerikanska skådespelare medverkar. Oavsett om man identifierar trilogin som nordamerikansk eller italiensk, så är den mexikanske greasern i högsta grad levande igen, med sin *bandolera*, sin *sombrero-hatt* och grymhet. (Se bilaga 3, figur 3.1. Eli Wallach som The Ugly i *Il buono, il brutto, il cattivo (Den gode, den onde och den fule)*, Sergio Leone,

---

<sup>108</sup> Alla handlingsbeskrivningar ur Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, se respektive titel

<sup>109</sup> Noriega, "Internal 'Others'", s. 56

<sup>110</sup> Hadley-Garcia, *Hispanic Hollywood*, s. 127, Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s. 515

<sup>111</sup> Benshoff & Griffin, *America on Film*, s. 144, Rodríguez, *Heroes, Lovers and Others*, s. 114

<sup>112</sup> Benshoff & Griffin, *America on Film*, s. 147, Nostoros webbplats,

<http://www.nosotros.org/nosotroshtml/html/nosotros/about/history.htm> (2007-12-12)

<sup>113</sup> Woll, *The Latin Image in American Film*, s. 107

<sup>114</sup> Rodríguez, *Heroes, Lovers and Others*, s. 158

1967)). Till trilogins fördel kan nämnas att motsatsen till mexikanerna, Eastwoods karaktärer, inte är framställda i särskilt vackra dager. De är osympatiska och mördare, liksom greasern, och inga som vinner sympatier.

Andra filmer med greasers som kom under 1960-talet var *The Professionals* (*De professionella*, Richard Brooks, 1966), *The Wild Bunch* (*Det vilda gänget*, Sam Peckinpah, 1969) och *The Magnificent Seven*. Trenden med den nye greasern fortsatte under 1970-talet, för att snart bytas ut mot dess moderna version som jag, likt Charles Ramírez Berg, vill kalla *el bandido*, och föddes i till exempel *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (*Jakten på Alfredo Garcias huvud*, Sam Peckinpah, 1974).<sup>115</sup>

## 1970 – 2000-talen och los pachucos en el barrio

### Gangexploitation och gangstrar

En gemensam nämnare för de filmhistoriska förändringarna vad gäller typecasting och den stereotypisering som följer är den samhälliga kontext fenomenet existerat i. Under stumfilmen och den tidiga ljudfilmens år präglades filmer av de rasistiska tendenser som fanns i USA och kom till uttryck i till exempel *The Birth of a Nation* och *Tony, the Greaser*. The Good Neighbor Policy-filmerna verkar ha tillkommit till stor del på grund av rädsla för eventuella latinamerikanska allieringar med andra världskrigets axelmakter.

När man började göra filmer om gatugång och kriminalitet under 1950-talet inföll det med ungdomarnas frigörelse, spårat tillbaka till 1949 års *City Across the River*, som Luis Reyes omnämner som "[...] quite possibly the first so-called youth gang film."<sup>116</sup> År 1961 hade sin stora kassasuccé med en av de tidigare filmerna om gatugång, *West Side Story* (Robert Wise och Jerome Robbins).

Under början av 1970-talet, på grund av produktionskodens upplösning, började gangstrar och gängkulturer att skildras genom (för att ta ett exempel som inte har med latinamerikaner att göra) *The Godfather* (*Gudfadern*, Francis Ford Coppola, 1972) respektive *Badge 373* (Howard W. Koch, 1973). *The Godfather* och andra senare filmer om gangstrar så som *Scarface*, har etablerat en ny form av *greaser*. Typen är inte längre den smutsige och tandlöse mexikanen från western-genren, utan en välklädd, vältalande man som gjort sig rik genom framförallt narkotikahandel. Hans vid första anblicken charmanta utstrålning kan

---

<sup>115</sup> Rodríguez, *Heroes, Lovers and Others*, s. 159

<sup>116</sup> Reyes & Rubie, *Hispanics in Hollywood*, s 94

snabbt bli sexuellt våldsam, då han har nära att ta till våld. Ramírez Berg tar upp som exempel – förutom *Scarface – 8 Million Ways to Die* (8 miljoner sätt att dö, Hal Ashby, 1986) där Andy Garcia spelar ”sadistisk” kubansk-amerikan.<sup>117</sup> Den andra bandidon är den jag kallar *pachuco*, (därav kapitlets titel, ”pachucona i ghetton”) lånat från Rosa Linda Fregosos artikel. Ordet kommer ursprungligen från de *chicano*-ungdomar som var med i Zoot Suit-upproret 1942, och är generellt sätt en benämning på en man med stilfulla kläder (zoot suit-kostymer, egentligen), tatueringar och bakåtkammat hår.<sup>118</sup>

Fregoso omnämner *Boulevard Nights* (Michael pressman, 1979) och *Colors* (Dennis Hopper, 1988) som standardiserade, våldsexploaterande filmer om gatugång; *gangexploitation*.<sup>119</sup> Andra filmer som kan nämnas är *Walk Proud* (Robert E. Collins, 1979), *Defiance* (*Gatans kungar*, John Flynn, 1980), *Bound by Honor* (*Blood In, Blood Out*, Taylor Hackford, 1993), *Havoc* (*Kaos*, Barbara Kopple, 2005) och *Mi Vida Loca* (Allison Anders, 1993). Filmer som inte handlar om men inkluderar gängmedlemmar är otaliga, till exempel *Falling Down* (Joel Schumacher, 1993), där Michael Douglas karaktär blir hotad av två *pachucos*. Gangexploitation-filmerna fokuserar på hur ungdomar med latinamerikanskt, ofta mexikanskt eller puerto ricanskt påbrå, lever i dagens USA (oftast i East L.A). Därmed har vissa konventioner etablerats och det är på detta vis filmskaparna har valt att skildra samtiden. Precis som greasern och bandidon är det lätt att känna igen pachucon, så som han skapats, genom tatueringar, långt hår, vita linnen, rutig skjorta med alla knappar knäppta och *bandana* (skarv) runt huvudet. De unga männen filmerna kretsar kring bor oftast med sin mor, fadern är frånvarande, vilket indikerar att spruckna familjer är en grogrund för kriminalitet.

Gangexploitation verkar vara en typ av film som inte produceras i särskilt hög grad längre. För att knyta an till mitt påstående om att stereotyperna är sprungna ur en samhällig kontext skulle en anledning kunna vara att våldsbrott utförda av gäng har minskat, enligt den amerikanska regeringens statistik. Toppen av våldsbrotten ska ha inträffat 1996 och sjunkit med nästan 50 % 2003.<sup>120</sup> Gangexploitation-filmerna hade ett behov av skådespelare med latinamerikanskt påbrå, till skillnad från den tendens som tidigare ständigt varit närvarande, att låta anglosaxiska skådespelare spela latinamerikaner. Statistik från Screen Actors Guild

---

<sup>117</sup> Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 68. Min översättning inom citationstecken.

<sup>118</sup> Rosa Linda Fregoso, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, s. 22 och 30. Se även till exempel Encyclopedia Britannica, ”Pachuco”, <http://search.eb.com.ludwig.lub.se/dictionary?va=pachuco&query=pachuco> (2007-12-20, utskrift i förf. ägo). För fakta om Zoot suit-upproppet se till exempel Encyclopedia Britannica, ”Los Angeles”, <http://search.eb.com.ludwig.lub.lu.se/eb/article-260692> (2007-12-20, utskrift i förf. ägo)

<sup>119</sup> Fregoso, *The Bronze Screen*, s. 125

<sup>120</sup> Se U.S Department of Justice, Erika Harrell, ”Violence by Gang Members, 1993-2003” juni 2005, hämtat från <http://www.ojp.usdoj.gov/bjs/pub/pdf/vgm03.pdf> (2007-10-30, utskrift i förf. ägo)



från år 2003 visar att endast 4,4 % av huvudrollerna under året gick till "Latino/Hispanic"-skådespelare, jämfört med "African American" med 10,3 %, eller "Caucasian" som innehade 79,9 %.<sup>121</sup>

## Film- och skådespelanalyser

Andy Garcia (född Andrés Arturo Garcia Menéndez, 1956) (Se bilaga 3, figur 3.2.)

Skiftningarna mellan att bli typecastad och inte har svängt kraftigt under de cirka tjugofem år Andy Garcia arbetat som filmskådespelare. Av trettionio stycken filmroller ser han ut att ha blivit typecastad nitton gånger, bara genom att titta på karaktärernas namn. Garcia verkar dock uppmuntrat typecastingen i två av dessa filmer där han spelar kuban – *For Love or Country: The Arturo Sandoval Story* (Joseph Sargent, 2000) och *The Lost City* (Andy Garcia, 2005). Garcia intresserar sig för sitt kubanska ursprung vilket är en trolig anledning till att han valt att medverka i dessa filmer.<sup>122</sup>

Han har spelat polis sju gånger, varav han två av dessa gånger inte varit typecastad. Detta är rätt intressant statistik som skulle kunna tyda på att de nordamerikanska filmmakarna inte anser att latinamerikaner passar som lagens män utan snarare som bandido, vilket Garcia spelat i *8 Million Ways to Die* och *The Godfather Part III*. En av dessa typecastade poliskaraktärer har jag tittat närmare på – Raymond Avilla i *Internal Affairs (Misstänkta förbindelser)*, Mike Figgis, 1990). Handlingen rör det fall internutredaren Avilla tar sig an angående Dennis Peck (Richard Gere), ett korrumpert polisbefäl. Fokus ligger på den katt-och-råtta-lek som utredningen snart utvecklas till och som olustigt nog innefattar Avilla på ett personligt plan när hans fru blir indragen.

Första halvan av filmen uppmärksammar inte typecastingen mer än till karaktärens efternamn. De rasistiska aspekterna som senare smyger sig på har mindre att göra med att få Dennis Peck att verka ond än vad de finns till för att framhäva Avilla som 'den andre'. Vid ett tillfälle ska Peck presentera Avilla för någon och försöker i retsam ton att uttala efternamnet: "Avi...lar?" I motsats till Peck har Avilla svårt att behärska sitt humör och slår Peck när denne insinuerar saker om hans fru. Han slår även sin fru efter ett svartsjukt

---

<sup>121</sup> Se Screen Actors Guild, "2003 SAG Theatrical Casting Data. Theatrical/Feature Presentation (Excluding Animation)", s. 6. Hämtat från <http://www.sag.org/Content/Public/03castingdatarpt.pdf> (2007-11-08, utskrift i förf. ägo, webbplatsen existerar inte längre)

<sup>122</sup> Se till exempel "Andy Garcia Biography", hämtat från The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0000412/bio> (2007-10-16, utskrift i förf. ägo) och Elena Kellner, "Private Passion", *Hispanic*, 1994: januari-februari, vol. 7, nr 1, s. 2f. på utskrift (i förf. ägo)

utbrott på en restaurang, där han svär på spanska. Denna utveckling från sympatisk till opålitlig och våldsam kan kopplas ihop med stereotypen *el bandido* (och därmed egentligen även greasern, som ju typen härrör från), vilket blir extra tydligt när filmmanusets underliggande syfte är att framställa den hemske Peck och Avilla som lika.

En liknande poliskaraktär spelar Garcia i *Jennifer Eight* (Bruce Robinson, 1992) som John Berlin. Filmen antyder aldrig en typecasting men om man studerar vissa yttre aspekter är typecastingens frånvaro inte lika uppenbar. Två faktorer gör Garcia till 'den andre', om man vill dra omständigheterna till sin spets. Karaktärens efternamn Berlin syftar på staden, och i värsta fall på USA: s under andra världskriget store fiende Tyskland. I filmen kommer karaktären från storstaden till en småstad för att utreda ett mord, och krocken mellan arbetssättet från storstaden och arbetssättet i småstaden är ofta i fokus, och pekar ut Berlin som en främling. Å andra sidan vet åskådaren hela tiden att Berlin är den som gör rätt i att fortsätta arbeta med den stagnerade mordutredningen, liksom han inte är skyldig till att ha mördat sin kollega och vän, vilket han anklagas för. Berlin är snarare en hjältetyp som fångar mördaren. Därmed vänds konventionerna om den anglosaxiske mannens överlägsenhet, som vi känner igen från till exempel *The Magnificent Seven*. Om man däremot anammar denna teoretiska typecasting kan man tänka sig att filmen spelar på antaganden om latinamerikanen då John Berlins heta temperament kommer fram i trängda eller desperata situationer, precis som hos Raymond Avilla.

Garcia spelar ofta en sorts modern *Latin Lover*, den som charmar de nordamerikanska kvinnorna. Skillnaden mellan den gamla *Latin Lover*-typen och den nya typen är att karaktärerna ofta får behålla kvinnan eller är till och med gift med henne. Exempel kan ses i *Internal Affairs*, *Jennifer Eight*, *When a Man Loves a Woman* (Luis Mandoki, 1994) och *Just the Ticket* (Richard Wenk, 1999). Oavsett om han är en partner till en kvinnlig karaktär eller ej är Garcia ofta hennes sexuella objekt. Om objektivering så frekvent existerar på grund av Garcias kubanska ursprung eller på grund av hans sköna utseende går inte att svara på, men det latinamerikanska brukar inte uttalas i samband med hans utseende, på film.

Man kan lägga märke till att Garcia blivit typecastad färre gånger efter hans rosade insats i *The Godfather: Part III* än vad han var under 1980-talet, och än färre gånger från slutet av 1990-talet, vilket skulle kunna ha att göra med att den accent han vid somliga tillfällen haft har slipats bort. Sammanfattningsvis har Garcia i många fall lyckats undvika typecasting, men i de fallen har han ofta spelat opålitliga eller kriminella män som i till exempel *Things to Do in Denver When You're Dead* (Gary Fleder, 1995) och *Hero* (*Slumpens*

*hjalte*, Stephen Frears, 1992). Garcia har i flera fall använt sig av typecasting för att genom film berätta om hur han upplever Kuba och dess regering, i *For Love or Country: The Arturo Sandoval Story* och *The Lost City*.

**Salma Hayek** (född Salma Hayek Jimenez, 1966) (Se bilaga 3, figur 3.3.)

Mexikansk-libanesiska Salma Hayek skulle man nog kunna kalla den största latinamerikanska filmstjärnan i USA, efter hennes erkännande genom porträtteringen av konstnären Frida Kahlo i *Frida* (Julie Taymor, 2002). Filmen gav henne dessutom så stor popularitet och status att hon ska vara den högst betalda skådespelerskan i Hollywood med latinamerikanskt ursprung.<sup>123</sup>

I och med *Frida* visade Hayek att hon kunde spela andra karaktärer än typecastade *Latina Lover*-karaktärer, som en stor del av hennes meriter består av. Om det faktum att hon blir typecastad ska hon ha sagt: "Whenever they put me in this category, I just try to make the roles more interesting."<sup>124</sup> Av de tjugonio nordamerikanska långfilmer Hayek medverkat i kan man genom karaktärernas namn ana att hon blivit typecastad som latinamerikan i nitton stycken. Andra karaktärer har namn som Rose, Serendipity eller Singing Nurse som gör det svårt att avgöra om de är latinamerikanska eller ej.

Hennes nordamerikanska filmkarriär och typecasting som latinamerikan och *Latina Lover* startade med mexikanen Robert Rodríguez's *Desperado*, 1995. Valerie Menard menar i sin artikel "Luscious Latinas" att Hayeks framförande i de filmer som följde *Desperado* gjorde att "The Dark Lady" och "The Spitfire" återinförts på film, främst genom Rodríguez's *From Dusk Till Dawn* (1996) där Hayek, i princip utan repliker, dansar i bikini, stoltserande med en orm.<sup>125</sup> (De följande Rodríguez-filmerna Menard syftar på lär vara till exempel *Once Upon a Time in Mexico* från 2003, där Hayeks roll är limiterad till att fungera som en visuell lockelse i de få scener hon närvarar. Se bilaga 3, figur 3.6.)

Regissören själv menar i en intervju av Charles Ramírez Berg att karaktären och scenen i *From Dusk Till Dawn* är baserade på en aztekisk myt om en gudinna vars huvud bestod av ormar. Omständigheterna karaktären befinner sig i skulle kunna tolkas som en hämnd mot den anglosaxiska mannen, menar Ramírez Berg, då hon är en vampyr som hittar

---

<sup>123</sup> "[...] Hollywood's highest paid Latina actress, earning roughly \$20 million in film contracts alone." År 2004. "Salma Hayek", Mini Biography, hämtat från The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0000161/bio> (2007-10-16, utskrift i förf. ägo)

<sup>124</sup> Rodríguez, *Heroes, Lovers and Others*, s. 219

<sup>125</sup> Valerie Menard, "Luscious Latinas", *Hispanic*, 1997: vol. 10, nr. 5, s. 2 på utskift (i förf. ägo)

sina offer på en krog.<sup>126</sup> På tal om typecasting ska Hayek ha sagt följande till *Woman's World*: "In my twenties I was offered lots of parts where there wasn't much to do but act sexy. I still get offered those roles – but now I take it as a compliment."<sup>127</sup> Två år innan hon ska ha yttrat dessa ord medverkade hon i teve-programmet *Inside the Actors Studio* där hon talar om den rasism hon upplevt i filmbranschen på grund av sitt ursprung, och uppmuntrar till att bekämpa typecasting.<sup>128</sup>

Bland de filmer där Hayek medverkar som en sorts *Latina Lover* på senare år omfattar *After the Sunset* (Brett Ratner, 2004). Filmen döljer typecastingen nästan likadant som rollsättningen av Jennifer Lopez i *Monster In-Law* (se sidan 7). Till skillnad från Lopez karaktär Charlie framkommer typecastingen av Hayek genom karaktärens namn Lola Cirillo – en mästertjuv tillsammans med sin partner Max (Pierce Brosnan, typecastad som irländare). Lolas ursprung uttrycks aldrig i ord, men man kan uppmärksamma de omständigheter som Lola befinner sig i som ett sätt att lyfta fram henne som en modern *Latina Lover*, snarare än karaktären i sig. Som diskuterat i kapitlet om *The Latina Lover* (från sidan 12) beskrivs typen som farlig och sexuell. Lola och Max är förvisso 'snälla' tjuvar, men filmen inleds med att paret låser in en FBI-agent (Woody Harrelson) i en bil för att gasa ihjäl honom. När de står vid bilen och låter gasen strömma in i den börjar Lola förföra Max med kyssar, vilket kan tolkas som typens okontrollerade sexualitet, som hon gör allt för att få tillfredsställd, även om det innebär att gå över lik (vilket nästan blir bokstavligt här). Paralleller kan därmed även dras till *The Greaser* och koppling mellan våld och sex.

Två andra aspekter i manuskriptet man kan se till är den allmänna sexualiseringen av Lola. Som person lär man aldrig känna henne och man får inget grepp om varför Max är kär i henne, på ett intellektuellt plan. Hon utvecklas tidigt in i filmen till en sidokaraktär, definierad av Max, den anglosaxiske mannen, som överflödigt när fokus hamnar på honom och hans relation till den agent han försökte gasa ihjäl i inledningen.

Slutligen, filmen utspelar sig mestadels på en karibisk ö där Lola trivs bättre än Max. Hon bygger ut deras hus och vill njuta av solnedgången från verandan. Dessa enkla fakta för tankarna till de tidiga idéer som förmedlades om de exotiska latinamerikanerna, när man hellre talade om karibisk än latinamerikansk. Möjligtvis på grund av att Hayek inte har kunnat undvika att bli typecastad har hon inriktat sig på produktion genom sitt bolag

---

<sup>126</sup> Ramírez Berg, *Latino Images in Film*, s. 250

<sup>127</sup> "Salma Hayek", Personal Quotes, hämtat från The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0000161/bio> (2007-10-16, utskrift i förf. ägo)

<sup>128</sup> "Salma Hayek on Inside the Actors Studio Clip 6", uppladdat av alexiatikal, hämtat från Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=OiFLqAQsgmI> (2007-11-20)

Ventanarosa och låtit sig typecastas i 'nyttiga' syften. Ett sådant exempel är *Ask the Dust* (Robert Towne, 2006) där hon åter spelar *Latina Lover*. Filmen handlar om relationen mellan två 'andra', mexikanska Camilla och italienske Arturo (Colin Farrell), och det utanförskap de upplever i 1930-talets USA. Till skillnad från hennes andra *Latina Lover*-roller skalas den ytliga sexualiteten snart av och karaktären ges ett djup när hon inser att hennes kärleksintresse inte ligger i de blonda pojkvännerna hon har, utan att hennes själsfrände är italienaren. Ur en mer kritisk synvinkel skulle detta kunna tolkas som att 'de andra' blir lyckliga tillsammans och för sitt eget bästa bör hålla sig på sin egen kant. Filmen är dock ett unikt exempel på ett sympatiskt porträtt av minoriteter i USA som de var på den tid den utspelar sig.

Om Hayek blir typecastad som *Latina Lover* på grund av att hon är av latinamerikanskt ursprung eller på grund av den allmänna uppmärksamhet hennes vackra yttre fått, är omöjligt att svara på, man kan tänka sig att det är en kombination av de båda faktumen. En teori skulle också kunna vara att hennes accent är ett problem, vilket hon själv menar i *Inside the Actors Studio*, där hon säger att hon inte fått roller som yrkesarbetande, oberoende kvinnor på grund av accenten.<sup>129</sup>

**Jennifer Lopez** (född 1970) (Se bilaga 3, figur 3.4.)

Lopez, som blivit en mycket framgångsrik artist genom sin musik- och filmkarriär, har medverkat i tjugotvå spelfilmer i skrivande stund. Hon har, liksom Andy Garcia, ömsom blivit typecastad och ömsom inte. Uppvuxen i New York och dotter till puerto ricanska föräldrar, har hon ingen accent (till skillnad från Salma Hayek) och har möjligen blivit typecastad mindre frekvent av den anledningen. En annan anledning skulle kunna vara att man på film ofta kan se en nedtoning av hennes latinamerikanskt konnoterade utseende då hon är mer eller mindre blonderad när hon inte är typecastad. (Jämför figur 3.4, bilaga 3, från *Monster in-Law* med figur 3.7 från *U-Turn* (Oliver Stone, 1997)).

Genom att studera Lopez's filmografi och karaktärernas namn, så som Marisa Ventura, Terri Flores och Grace Santiago, ser hon ut att ha blivit typecastad åtta gånger av de tjugotvå.<sup>130</sup> Vid flertalet tillfällen är typecastingens dold genom karaktärens engelskklingande namn, men när man ser på filmerna eller läser recensioner, ändras siffran till fjorton gånger. Jag tänker till exempel på Grace McKenna i *U-Turn* och Lauren Adrian i *Bordertown*

---

<sup>129</sup> "Salma Hayek on Inside the Actors Studio Clip 6"

<sup>130</sup> För filmografi se The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0000182/> (2007-10-16, utskift i förf. ägo)

(Gregory Nava, 2006), två till synes vitt skilda porträtt av den moderna latinamerikanska kvinnan.

I *U-Turn* framhävs typecastingen genom Lopez mörka hår och makeup. Filmen är den enda i hennes karriär, enligt min vetskap, där hon är utpräglad en sorts *Latina Lover* i stil med Pearl i *Duel in the Sun*, med både introverta och extroverta karaktärsegenskaper. (Jämför även figur 2.2, bilaga 2 med figur 3.7, bilaga 3, där den sexualiserade framtoningen är märkbar.) Liksom i *Duel in the Sun* är Grace McKenna av ”indianskt” påbrå, som det uttrycks i filmerna. När Bobby Cooper (Sean Penn) kommer till det lilla samhället Superior dras han omedelbar till Grace som bjuder honom till sitt hus. Att hon är gift får han inte veta förrän hon flörtat och stött bort honom innan hon nästan förför honom. Hennes make Jake (Nick Nolte) är så utled på hennes ”påhitt” att han ber Bobby mörda henne. Intrigen utvecklas då till ett triangeldrama där de tre inblandade förråder varandra in till ursinnets rand. Filmen slutar med att Bobby och Grace tar död på varandra. Den sexualisering Lopez porträtterar är i motsats till Hayek inte aggressiv och ytlig, utan snarare sårbar och mångfasetterad. I *U-Turn* får åskådaren veta att Grace’s ”påhitt”, eller mörkare sida, är en hämndaktion mot Jake (som är hennes far) då han mördat hennes mor. Den offerposition hon försätts i rättfärdigar på något vis hennes ”The Dark Lady”/”The Harlot”-egenskaper, men gör därmed stereotypen ännu tydligare på så vis att hon är beroende av den anglosaxiske mannen.

Lopez spelar ofta högutbildade yrkesarbetande kvinnor så som journalister, dokumentärfilmare och poliser. I *Bordertown*, som Lauren Adrian, är hon en ambitiös journalist som motvilligt tar på sig uppdraget att åka till Mexiko för att skriva en artikel om de många kvinnomord som skett i Juarez. Hon skickas dit av sin chef på tidningen (spelad av Martin Sheen) eftersom han antar att hon kan spanska efter en tid då hon jobbade för El Paso Courier, vilket hon menar att hon inte kan. Till en början antar man här alltså att Lopez inte är typecastad. Genom minnesfragment får man dock en aning om att Lauren som liten flicka bott i Mexiko. Ju mer involverad hon blir i mordgåtan desto närmare sanningen om sitt mexikanska ursprung blir hon och medger att hon hållit det i glömska eftersom hon inte vill vara mexikan i USA. Utseendets betydelse som markör för nordamerikan kontra latinamerikan blir konkret när Lauren i en scen beslutar sig för att inte blondera sitt mörka hår igen, utan acceptera sin bakgrund och på så vis bli mexikan. *Bordertown* är precis som Salma Hayek i *Ask the Dust* ett exempel på hur skådespelerskorna använder typecasting i syftet att förmedla en bild av latinamerikanens situation i sin samtid, oberoende av nordamerikanska stereotyper.

Precis som Hayek har Lopez alltså typecastats i nästan samtliga av sina filmroller. Hon har dock tenderat att spela andra karaktärer än *Latina Lover*-typer, och i flertalet filmer har ingen vikt lagts på hennes påbrå (som i till exempel *The Cell* (Tarsem Singh, 2000)), möjligen beroende på att hon skapat sig en viss status som publikdragare på grund av hennes stora skara beundrare genom musik- och filmkarriärerna.

Freddy Rodríguez (ibland Rodriguez, född 1975) (Se bilaga 3, figur 3.5)

Uppvuxen i Chicago har Rodríguez precis som Jennifer Lopez puerto ricanskt påbrå. Han är den av de fyra skådespelarna som i högst grad typecastas. Han är framför allt en birollsskådespelare med fyra huvudroller i de tjugotre långfilmer han medverkat i sedan 1988, och förknippas kanske av många med karaktären Federico Diaz i teve-serien *Six Feet Under* (2001-2005).<sup>131</sup> Av de tjugotre filmerna Rodríguez medverkat i har han typecastats i åtminstone fjorton stycken, vilket man kan se genom att studera karaktärernas namn, filmerna och recensioner. Han har spelat kriminell flertalet gånger och likaså spelat karaktärer med lågstatusyrken som köksbiträde. Denna typ av yrken är det inte ovanligt att man förknippar fiktiva latinamerikaner med, liksom de är förknippade med att vara kriminella eller *bandidos*. Salma Hayek säger i *Inside the Actors Studio* att när hon började medverka i nordamerikansk film fanns inte många andra roller än som hushållerska eller prostituerad, och menar även att hon har nekats roller med högstatusyrken på grund av sin accent.<sup>132</sup> Rodríguez har, enligt min vetskap, inte spelat en karaktär med någon form av samhällelig eller yrkesmässigt högre status än i *Six Feet Under* där han är eftertraktad balsamerare på en begravningsbyrå, så som de tre ovan diskuterade skådespelarna har gjort. Vilken plats den fiktive latinamerikanen har spelat roll för stereotypiseringen med tanke på hur latinamerikanen, historiskt sätt, ofta spelat hushållerskor, kriminella och arbetslösa.

Freddy Rodríguez spelar två olika typer av *bandidos* i *Harsh Times* (David Ayer) och i *Havoc*, båda släppta 2005. *Harsh Times* visar på hur typecastingen kan användas i nyttiga syften – som ett sätt att vända in och ut på den konventionella stereotypiseringen. I *Harsh Times* får åskådaren se den före detta krigshjälten Jim Davis förfall genom Mike Alonzo's ögon, och hur de bästa vännerna försöker behålla sitt revir i sitt *barrio* i Los Angeles. Vad filmen gör är att den låter stereotyperna 'byta plats' genom att låta nordamerikanen Jim (Christian Bale) vara *the bad guy* och latinamerikanen Mike (Rodríguez)

---

<sup>131</sup> För filmografi se The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0135585> (2007-10-16, utskrift i förf. ägo)

<sup>132</sup> "Salma Hayek on Inside the Actors Studio Clip 6"

vara den gode och åskådarens likare. Filmen bryter mot fler konventioner i sin gestaltning av karaktärerna, vilka samtidigt lever på gamla stereotyper. Jim är en martyrliknande karaktär som är beredd att offra allt för sin rätt att leva och bete sig som han anser vara riktigt. Det antyds att han vuxit upp bland latinamerikaner och därför anammat vissa beteendemönster. Hans språk är genomsyrat av gatuslang och man får känslan av att han inte vill vara eller är vit (för att använda det uttrycket jag ville undvika) så som man tänker sig att vita är, i motsats till den fiktive latinamerikanen – sansad, godhjärtad och med hjälteegenskaper. Det är snarare Mike som betar sig som den filmiske nordamerikanen som försöker se till att Jim uppför sig korrekt.

Genom att gestalta Jim på detta vis förmedlar filmen en viss ambivalens som för det första påminner åskådaren om de förväntningar på stereotypisering av vissa karaktärer som vi har, och för det andra just stereotypiserar latinamerikanen genom att låta den anglosaxiske skådespelaren och karaktären ikläda sig den fiktive latinamerikanens manér. Typecastingen av Rodríguez är väldigt nedtonad och karaktärens ursprung, utseende eller vanor stigmatiseras aldrig. Han är snarare ett offer som blind leds av Jim, den verkliga bandidon. Det finns ingen filmhistorisk typ som inkarneras i Mike, så som greasern, bandidon eller *The Latin Lover*. Han är heller ingen variant av dem. Han bor tillsammans med Sylvia (Eva Longoria), en jurist som verkar som en mor för honom. Det är hon som pressar på att Mike ska söka jobb, vilket de flesta gånger går i stopet på grund av att Jim övertalar honom om att dricka öl eller stjäla istället. Det är genom samtalen med Sylvia som åskådaren får reda på att Mike tidigare missbrukat narkotika och är villkorligt dömd. Därmed konkretiseras i någon mån bilden av den kriminella, depraverade pachucon. Mike eftersträvar dock ett annat liv, och har lyckats ta sig ur sina gamla banor, något som helt står i motsats till den tidige, av den anglosaxiske mannen beroende, latinamerikanen.

*Havoc* är i viss mån en gangxloitation-film där det finare Pacific Palisades kontrasteras mot barriot i "East L.A", och därmed gott mot ont. Handlingen rör Allison (Anne Hathaway), en "gängmedlem" i ett Pacific Palisades-gäng, bestående av överklassungdomar som identifierar sig med "gangsta-kulturen" vilket innebär ständigt festande, en viss klädstil och allmän dekadens och nyfikenhet vad gäller det som inte är acceptabelt i deras bostadsområde. Allison's kompisgäng kör en kväll ut till östra Los Angeles (vilket filmkonventionerna har lärt oss bebos endast av pachucon). Inte främmande för knark, stannar de vid första bästa trottoar för att köpa marijuana av Hector (Rodríguez).

Han är en utveckling av den pachuco-typ som känns igen från gangxploitation-filmer som *Boulevard Nights* (se även sida 23), med vitt linne, tatueringar, frekvent



cigarettrökande, långhårig och skägg- och mustaschprydd (se bilaga 3, figur 3.8). Hector är, likt *el bandido*-typen, opålitlig och ger i vissa stunder intrycket av att vara vänlig när han bjuder in Allison och hennes väninnor till en fest och etablerar en kontakt med Allison. Han är aldrig charmig eller leende som Andy Garcias bandido Vincent Mancini i *The Godfather: Part III*, utan misstänksam och endimensionell. Han är uppenbarligen kriminell och farlig, till exempel när han hotar Allison's pojkvän med pistol då han menar att de fått betala för mycket för lite knark. I den scenen etableras Hector ytterligare som 'den andre' när han hotar pojkvännen på spanska, vilket inte översätts. Språket blir därmed en markör som kontrasterar den dominerande engelskan, och spanskan ses som något 'de andra' talar och som inte är av vikt att översätta som undertexter.

Sexualiteten spelar en större roll i *Havoc* än vad våldet och motsättningarna mellan Pacific Palisades-gänget och East L.A-gänget 16th Street gör. Det första mötet mellan Allison och Hector underblåser en eventuell attraktion dem emellan, skapat ordlöst med hjälp av klippning och skådespel. Filmens vändpunkt sker när Allison och hennes vän Emily är på fest hos Hector och hans kompisar. Flickorna frågar på stort allvar om de kan få bli medlemmar i 16th Street-gänget. De måste först genomgå en ritual, säger Hector, som går ut på att de ska kasta tärning och ha samlag med ett visst antal killar i gänget, beroende på antalet tärningen visar. Tveksamt går de med på det och Allison's kast visar ett, medan Emily slår en trea. Det är bara sex, menar Emily och ritualen påbörjas. Allison drar sig undan efter några kyssar från Hector och går ut från rummet. Han knuffar undan Emilys kille när han märker att hon är mer villig. En hotfull situation inträffar när Hector så tecknar till sin kompis att han också kan 'komma till'. Vad som från början ur flickornas, och åskådarens synvinkel, var tveksamt utvecklas snabbt till den fiktive latinamerikanen som sexuellt omoralisk, vilket känns igen från greaser-filmerna under 1910-talet, och som sedan förts över till bandidon.

Karakteren Hector gestaltar på så vis greasern, bandidon och kanske till och med en ny form av *The Latin Lover*, som trots sin (eller kanske på grund av) sin kylighet och farliga attraktivitet väcker något inom den anglosaxiska kvinnan.

Sammanfattningsvis är Freddy Rodríguez den av de fyra skådespelarna för analys som typecastats flest gånger, möjligtvis på grund av att han ofta spelar biroller, till skillnad från den andra tre, och därmed är förpassad till stereotypa latinamerikanska karaktärer. Man kan även lägga märke till att han, liksom Garcia och Hayek, har medverkat i filmer som rimligtvis gynnar hans egna intressen av att framställa latinamerikanen i en annorlunda dager (i hans fall i *Harsh Times*) och ge en bild av deras samhälliga plats.

## Avslutning

Sedan filmmediets begynnelse har filmskaparna använt sig av stereotyper och typecastat skådespelare med latinamerikanskt påbrå eller ursprung.

Stumfilmseran inleddes med typen som kallas *The Greaser*, för att under 1920-talet domineras av *The Latin Lover* och *The Latina Lover*, två vid första anblicken mer sympatiska typer. 1940-talet präglades av en öppenhet inför USA: s sydliga grannar, troligen på grund av krigets möjligheter till export. Den eldiga latinamerikanskan och de musikaliska latinamerikanerna (som jag inte diskuterat) var många i sina biroller på vita duken.

1950- och 1960-talen såg greaserns återuppståndelse när western-filmen fick sitt uppsving. Samtidigt producerades ett tiotal socialrealistiska filmer med latinamerikaner i de ledande rollerna och visar på en av de få mer positiva gestaltningarna som nordamerikanska filmskapare förmedlat.

De senaste trettio åren har dominerats av gängmedlemmar och gangstrar. 2000-talet har hittills bjudit på den integrerade latinamerikanen (som Jennifer Lopez i *Bordertown*), eller blickat tillbaka på latinamerikanens situation i USA (som i *Ask the Dust*) eller situationen i Latinamerika (som Kuba i *The Lost City*).

Målet med denna uppsats har varit att uppmärksamma latinamerikanen som en schablon Hollywood har använt och använder för att peka ut 'den andre', ett hot som befinner sig alldeles i närheten av USA. Ämnet valdes då jag anser att denna schablonisering uppmärksammas för lite och kanske för många är ett icke-existerande problem.

Genom en historisk resumé har jag belyst en del av de stereotyper som etablerats och med hjälp av analyser av samtida skådespelare försökt göra ett tvärsnitt över om dessa typer i någon form existerar idag. Samtliga fyra skådespelare har typecastats på grund av sitt ursprung eller påbrå och framför allt representerat moderna versioner av *The Latina Lover* och *The Greaser*.

Jag har försökt påvisa hur typecasting och stereotypisering är beroende av varandra, men samtidigt hur de fyra skådespelarna kunnat använda typecasting för att förändra stereotyper och skapa ett politiskt inlägg. Genom att titta på en birollsskådespelare som Freddy Rodríguez kan man dra den generella slutsatsen att skådespelare med latinamerikanskt ursprung eller påbrå ofta spelat just birollskaraktärer, vilka kanske är lättare att typisera än huvudrollskaraktärer som åskådaren ska identifiera sig med. Det verkar som att ju högre status i filmbranschen en skådespelare får desto större möjlighet har han eller hon att välja att bli typecastad eller inte.

Möjligen har en krass, men förhoppningsvis realistisk, bild av den nordamerikanska populärfilmen beskrivits i uppsatsen trots att de positiva exemplen jag stött på är inkluderade.

Uppsatsens syfte har inte varit att gå djupare in på begreppet stereotypisering. Syftet har heller inte varit att ge svar på varför de fyra skådespelarna för analys i så hög grad blivit typecastade, ofta i åtminstone 50 % av fallen, men vissa tänkbara anledningar har inkluderats. Genom att bevisa att typerna lever kvar i dagens nordamerikanska filmindustri blir slutsatsen att filmberättandet kanske inte har utvecklats i en önskvärd riktning, om man som jag och många andra menar att stereotypisering är en förlegad institution. Eftersom stereotypisering på film är så vanligt finns det inget annat svar på varför det existerar, annat än att dess uppgift är att förenkla filmberättandet genom kontrasteringar.

## Käll- och litteraturförteckning

### Tryckta källor

#### Artiklar i antologier

De Orellana, Margarita, "The Circular Look. The Incursion of North American Fictional Cinema 1911-1917 into the Mexican Revolution", s. 3-14 i *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, red. King, John, Ana Lopez & Manuel Alvaro, London: BFI Publishing 1993.

López, Ana M., "Are All Latins from Manhattan? Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism", s. 67-80 i *Mediating Two Worlds*.

Noriega, Chon A., "Internal 'Others'. Hollywood Narratives 'about' Mexican-Americans", s. 52-68 i *Mediating Two Worlds*.

Noriega, Chon A. & Ana M. López, "Introduction", s. ix-xxi i *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*, red. Noriega, Chon A. & Ana M. López, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996.

#### Facklitteratur

Benshoff, Harry M. & Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden, Mass: Blackwell Publishing 2004.

Fregoso, Rosa Linda, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.

Hadley-Garcia, George, *Hispanic Hollywood: The Latins in Motion Pictures*, New York m fl: Carol Publishing Group 1990.

King, John, Ana M. López & Manuel Alvaro, red., *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, London: BFI Publishing 1993.

McLean, Adrienne L., *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, New Brunswick m.fl: Rutgers University Press 2004.

Noriega, Chon A. & Ana M. López, red., *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996.

Quinlan, David, *Quinlan's Film Stars. The Ultimate Guide to the Stars of the Big Screen*, femte upplagan, Washington D.C: Brassey's Inc. 2000.

Ramírez Berg, Charles, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion and Resistance*, Austin: Texas University Press 2002.

Reyes, Luis & Peter Rubie, *Hispanics in Hollywood: A Celebration of 100 Years in Film and Television*, Hollywood: Long Eagle Publishing Company 2000.

Rodríguez, Clara E., *Heroes, Lovers and Others: The Story of Latinos in Hollywood*, Washington: Smithsonian Books 2004.

Soila, Tytti, *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram*, Stockholm: University of Stockholm 1991, Diss: Stockholm University.

Woll, Allen L., *The Latin Image in American Film*, reviderad upplaga, Los Angeles: University of California 1980 (1977).

## Rapporter

Harrell, Erika, "Violence by Gang Members, 1993-2003" för U.S Department of Justice. Office of Justice Programs, juni 2005.

Office of Management and Budget, "Revisions to the Standards for the Classification on Race and Ethnicity", 30 oktober 1997.

Screen Actors Guild, "2003 SAG Theatrical Casting Data. Theatrical/Feature Presentations (Excluding Animation)", 24 augusti 2004.

## Tidskriftsartiklar

McLean, Adrienne L., "'I'm a Cansino': Transformation, Ethnicity, and Authenticity in the Construction of Rita Hayworth, American Love Goddess", *Journal of Film and Video*, hösten-vintern 1992-93: vol. 44, nr. 3-4, s. 8-26

Kellner, Elena, "Private Passion", *Hispanic*, januari-februari 1994: vol. 7, nr. 1, s. 14-16

Menard, Valerie, "Lucious Latinas", *Hispanic*, maj 1997: vol. 10, nr. 5, s. 20-25

Robertson Wojcik, Pamela, "Typecasting", *Criticism*, 2003: vol. 45, nr. 2, s. 223-249, Detroit: Wayne State University Press.

Sturtevant, Victoria, "Spitfire: Lupe Vélez and the Ambivalent Pleasures of Ethnic Masquerade", *Velvet Light Trap*, våren 2005: nr. 55, s. 19-32

## Otryckta källor

### Internetkällor

Encyclopedia Britannica, <http://search.eb.com.ludwig.lub.lu.se/eb/article-260692>

<http://search.eb.com.ludwig.lub.se/dictionary?va=pachuco&query=pachuco> (Ej sökbar!)

The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0007220/bio>

<http://www.imdb.com/name/nm0000161/bio>

<http://www.imdb.com/name/nm0000412/bio>

<http://www.imdb.com/name/nm0000182/>

<http://www.imdb.com/name/nm0135585>

Nationalencyklopedins Internettjänst, [http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=238375](http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=238375)  
(Ej sökbar!)

[http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=144169](http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=144169) (Ej sökbar!)

Nosotros, <http://www.nosotros.org/nosotroshtml/html/nosotros/about/history.htm>

Screen Actorss Guild, <http://www.sag.org/Content/Public/03castingdatarpt.pdf>

Svensk filmdatabas, <http://www.svenskfilmdatabas.se>

Vita huset, <http://www.whitehouse.gov/omb/fedreg/1997standards.html>

Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=OiFLqAQsgmI>

### Källor till Bilaga 1

Encyclopedia Britannica

<http://search.eb.com.ludwig.lub.lu.se/eb/art-89331?articleTypeId=1>

### Källor till Bilaga 2

Figur 2.1: <http://www.alohacriticon.com/images/elcriticonfotos/novarro7.jpg>

Figur 2.2: <http://www.poster.net/jones-jennifer/jones-jennifer-photo-jennifer-jones-6202262.jpg>

Figur 2.3: [http://ecx.images-amazon.com/images/I/51frKTN4JSL.\\_AA280\\_.jpg](http://ecx.images-amazon.com/images/I/51frKTN4JSL._AA280_.jpg)

Figur 2.4: <http://www.nndb.com/people/907/000121544/ricardo-cortez-1-sized.jpg>

Figur 2.5: <http://claudia79.tripod.com/rita/llook.jpg>

Figur 2.6: <http://www.heavenandearthandyou.com/images/Photos/RitaHayworth.jpg>

Figur 2.7: <http://img268.imageshack.us/img268/8238/carmonmiranda98nc.jpg>

Figur 2.8: <http://images.villagevoice.com/issues/0532/anderson.jpg>

Figur 2.9: <http://www.olvera-street.com/assets/images/A20-3LupeVelez02.jpg>

Källor till Bilaga 3

Figur 3.1: <http://www.nndb.com/people/735/000022669/wallach.jpg>

Figur 3.2: <http://www.euskadicuba.org/intranet/files/AndyGarcia.jpg>

Figur 3.3: [http://www.biotider.se/\\_Media/Personer/839\\_750dbee9/poster.jpg](http://www.biotider.se/_Media/Personer/839_750dbee9/poster.jpg)

Figur 3.4: <http://cache.lionbrand.com/graphics/Newsletter/2005May04/monsterInLaw.jpg>

Figur 3.5: [http://image.com.com/tv/images/genie\\_images/story/2007/f/freddy\\_rodriguez.jpg](http://image.com.com/tv/images/genie_images/story/2007/f/freddy_rodriguez.jpg)

Figur 3.6: <http://www.moviezoo.dk/images/big/Once-Upon-A-Time-In-Mexico-5051159100610-08.jpg>

Figur 3.7: <http://www.moviestore.com/thumbnails/150thumbs/227552.jpg>

Figur 3.8: [chockingonpopcorn.com/popcorn/?p=730](http://chockingonpopcorn.com/popcorn/?p=730)

## Förteckning över filmer

### Primärkällor

Originaltitel/Produktionsbolag, ursprungsland,  
premiärår/Producent/Regissör/Manusförfattare/Fotograf/Klipp/

Originalmusik/Skådespelare (karaktär)

*After the Sunset*/Firm Films, Contrafilm, Rat Entertainment, USA, 2004/Paul Zbyszewski, Craig Rosenberg/Brett Ratner/Dante Spinotti/Mark Helfrich/Lalo Schiffrin/Pierce Brosnan (Max Burdett), Salma Hayek (Lola Cirillo), Woody Harrelson (Stan Lloyd), Don Cheadle (Henry Mooré), Naomie Harris (Sophie), m.fl.

*Ask the Dust*/Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, Ascendant Pictures, Capitol Films, Moonlighting Films, VIP 3 Medienfonds, USA, 2006/Tom Cruise, Don Granger, Jonas McCord, Paula Wagner/Robert Towne/Robert Towne/Caleb Deschanel/Robert K.

Lambert/Ramin Djawadi, Heitor Pereira/Colin Farrell (Arturo Bandini), Salma Hayek (Camilla), Donald Sutherland (Hellfrick), Eileen Atkins (Mrs. Hargraves), Idina Menzel (Vera Rivkin), m.fl.

***Bordertown***/Mobious Entertainment Ltd., El Norte Productions, Nuyorican Productions, Mosaic Media Group, USA, 2006/Simon Fields, Gregory Nava, Jennifer Lopez/Gregory Nava/Gregory Nava/Reynaldo Villalobos/Padraic McKinley/Graeme Revell/Jennifer Lopez (Lauren Adrian), Antonio Banderas (Alfonso Diaz), Kate del Castillo (Elena Diaz), John Norman (Senator Rawlings), Irineo Alvarez (Domingo Esparaza), m.fl.

***Duel in the Sun***/Vanguard Films, USA, 1946/David O. Selznick/Oliver H.P Garrett, David O. Selznick/Lee Garmes, Ryan Rennahan, Harold Rosson/John Faure, William H. Ziegler/Dimitri Tiomkin/Jennifer Jones (Pearl Chavez), Joseph Cotten (Jesse McCandles), Gregory Peck (Lewton 'Lewt' McCandles), Herbert Marshall (Scott Chavez), Lillian Gish (Laura Bell McCandles), m.fl.

***The Gang's All Here***/Twentieth Century-Fox Film Corporation, USA, 1943/William LeBaron/Busby Berkeley/Nancy Wintner, George Root Jr., Tom Bridges, Walter Bullock/Edward Cronjager/Ray Curtiss/ingen originalmusik/Alice Faye (Edie Allen), Carmen Miranda (Dorita), Phil Baker (Phil Baker), Benny Goodman (sig själv), Benny Goodman Orchestra (sig själva), m.fl.

***Harsh Times***/Andrea Sperling Productions, Crave Films, Harsh Times LLC, USA, 2006/David Ayer, Andrea Sperling/David Ayer/David Ayer/Steve Mason/Conrad Buff IV/Graeme Revell/Christian Bale (Jim Luther Davis), Freddy Rodríguez (Mike Alonzo), Eva Longoria Parker (Sylvia), Chaka Forman (Toussant), Tammy Trull (Marta), m.fl.

***Havoc***/Media 8 Entertainment, Stuhall Productions Inc., VIP 2 Mediefonds, USA, 2005/Stewart Hall, John Morrissey, Jack F. Murphy/Barbara Kopple/Stephen Gaghan, Jessica Kaplan/Kramer Morgenthau/Nancy Baker/Cliff Martinez/Anne Hathaway (Allison Lang), Bijou Phillips (Emily), Shiri Appleby (Amanda), Michael Biehn (Stuart Lang), Joseph Gordon-Levitt (Sam), Freddy Rodríguez (Hector), m.fl.

***Internal Affairs***/Out of the Town Films, Paramount Pictures, USA, 1990/Frank Mancuso Jr./Mike Figgis/Henry Bean/John A. Alonzo/Robert Estrin/Brian Banks, Mike Figgis, Anthony Marinelli/Richard Gere (Dennis Peck), Andy Garcia (Raymond Avilla), Laurie Metcalf (Amy Wallace), Nancy Travis (Kathleen Avilla), Richard Bradford (Grieb), m.fl.

***Jennifer Eight***/Paramount Pictures, USA, 1992/Gary Lucchesi, David Wimbury/Bruce Robinson/Bruce Robinson/Conrad L. Hall/Conrad Buff IV/Christopher Young/Andy Garcia (Sgt. John Berlin), Lance Henriksen (Sgt. Freddy Ross), Uma Thurman (Helena Robertson), Graham Beckel (John Taylor), Kathy Baker (Margie Ross), m.fl.

***The Magnificent Seven***/The Mirisch Corporation, 1960, USA/John Sturges/John Sturges/William Roberts/John Sturges/Charles Lang/Ferris Webster/Elmer Bernstein/Yul

Brunner (Chris Adams), Eli Wallach (Calvera), Steve McQueen (Vin), Charles Bronson (Bernardo O'Reilly), Robert Vaughn (Lee), m.fl.

*Monster-In-Law*/BenderSpink, Kumar Mobiliengesellschaft mbH & Co. Projekt Nr. 1 KG, New Line Cinema, USA, 2005/Spring Creek Productions/Chris Bender, J.C. Spink, Paula Weinstein/Robert Luketic/Anya Kochoff/Russell Carpenter/Scott Hill, Kevin Tent/David Newman, Rosey/Jennifer Lopez (Charlie), Jane Fonda (Viola Fields), Michael Vartan (Kevin), Wanda Sykes (Ruby), Adam Scott (Remy), m.fl.

*U-Turn*/Canal+ Droits Audiovisuels, Clyde Is Hungry Films, Illusion Entertainment Group, Phoenix Pictures, USA, 1997/Dan Halsted, Clayton Townsend/Oliver Stone/John Ridley/Robert Richardson/Hank Corwin, Thomas J. Nordberg/Ennio Morricone/Sean Penn (Bobby Cooper), Nick Nolte (Jake McKenna), Jennifer Lopez (Grace McKenna), Powers Boothe (Sheriff Virgil Potter), Claire Danes (Jenny), m.fl.

## Sekundärkällor

Originaltitel/Produktionsbolag/Regissör

*Argentine Love*/Famous Players-Lasky Corporation, USA, 1924/Allan Dwan

*Badge 373*/Paramount Pictures, USA, 1973/Howard W. Koch

*The Birth of a Nation*/David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation, USA, 1915/D.W. Griffith

*Border Incident*/Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), USA, 1949/Anthony Mann

*Bordertown*/Warner Bros. Pictures, USA, 1935/Archie Mayo

*Boulevard Nights*/Warner Bros. Pictures, USA, 1979/Michael Pressman

*Bound by Honor*/Hollywood Pictures, Touchwood Pacific Partners 1, Vato De Atole Productions, USA, 1993/Taylor Hackford

*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*/Estudios Churubusco Azteca S.A, Optimus Films, USA, 1974/Sam Peckinpah

*Broncho Billy and the Greaser*/The Essanay Film Manufacturing Company, USA, 1914/Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson

*Broncho Billy's Redemption*/The Essanay Film Manufacturing Company, USA, 1910/Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson

*Il buono, il brutto, il cattivo*/Arturo González Producciones Cinematográficas S.A, Constantin Film Production, Produzioni Europee Associati (PEA), Italien, Spanien, 1966/Sergio Leone

*Captain Corelli's Mandolin*/Canal+, Free Range Films, Miramax Films, Studio Canal, Universal Pictures, Working Title Films, USA, Storbritannien, 2001/John Madden



*The Cell*/Avery Pics, Caro-McLeod, Katira Productions GmbH & Co. KG, New Line Cinema, Radical Media, USA, 2000/Tarsem Singh

*City Across the River*/Universal International Pictures (UI), USA, 1949/Maxwell Shane

*Colors*/Orion Pictures Corporation, USA, 1988/Dennis Hopper

*Cry Tough*/Canon Productions, USA, 1959/Paul Stanley

*Defiance*/Necta, USA, 1980/John Flynn

*Desperado*/Columbia Pictures Corporation, Los Hooligans Productions, USA, 1995/Robert Rodríguez

*The Dove*/Norma Talmadge Film Corporation, USA, 1927/Roland West

*Down Argentine Way*/Twentieth Century-Fox Film Corporation, USA, 1940/Irving Cummings

*En kvinnas ansikte*/Svensk Filmindustri (SF), Sverige, 1938/Gustaf Molander

*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*/Anonymous Content, Focus Features, This Is That Productions, USA, 2004/Michel Gondry

*Falling Down*/Alcor Films, Canal+, Regency Enterprises, Warner Bros, Pictures, USA, 1993/Joel Schumacher

*Fawlty Towers*/British Broadcasting Corporation (BBC), Storbritannien, 1975-79/varierande regissörer

*For Love Or Country: The Arturo Sandoval Story*/CineSon Entertainment, HBO Films, Jellybean Productions, USA, 2000/Joseph Sargent

*For Whom the Bell Tolls*/Paramount Pictures, USA, 1943/Sam Wood

*From Dusk Till Dawn*/A Band Apart, Dimension Films, Los Hooligans Productions, Miramax Films, USA, 1996/Robert Rodríguez

*Frida*/Handprint Entertainment, Lions Gate Films, Miramax Films, Ventanarosa Productions, USA, 2002/Julie Taymor

*The Girl from Mexico*/RKO Radio Pictures, USA, 1939/Leslie Goodwins

*Girl of the Rio*/RKO Radio Pictures, USA, 1932/Herbert Brenon

*The Godfather*/Paramount Pictures, USA, 1972/Francis Ford Coppola

*The Godfather: Part III*/Paramount Pictures, Zoetrope Studios, USA, 1990/Francis Ford Coppola

*Guns and Greasers*/Vitagraph Company of America, USA, 1918/Larry Semon

*Hell's Hinges*/ Kay-Bee Pictures, New York Motion Picture Corporation, Triangle Film Corporation, USA, 1916/Charles Swickard

*Hero*/Columbia Pictures Corporation, USA, 1992/Stephen Frears

*Juarez*/First National Pictures, Warner Bros. Pictures, USA, 1939/William Dieterle

*Just the Ticket*/Canal+, CineSon Entertainment, USA, 1999/Richard Wenk

*The Lawless*/Pine-Thomas Productions, Paramount Pictures, USA, 1950/Joseph Losey

*Lieutenant Danny, U.S.A*/Kay-Bee Pictures, New York Motion Picture Corporation, USA, 1916/Walter Edwards

*The Lost City*/Lions Gate Films, CineSon Entertainment, Platinum Equity, Crescent Drive Pictures, USA, 2005/Andy Garcia

*Man from del Rio*/Robert L. Jacks Productions, USA, 1956/Harry Horner

*Man in the Shadow*/Universal International Pictures, USA, 1957/Jack Arnold

*A Medal for Benny*/Paramount Pictures, USA, 1945/Irving Pichel

*The Mexican's Faith*/The Essanay Film Manufacturing Company, USA, 1910/Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson

*Mexican Spitfire's Blessed Event*/RKO Radio Pictures, USA, 1943/Leslie Goodwins

*The Midshipman*/Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), USA, 1925/Christy Cabanne

*Mi vida loca*/Channel Four Films, Cineville, Home Box Office (HBO), Showcase Entertainment Inc., USA, 1993/Allison Anders

*My Man and I*/Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), USA, 1952/William A. Wellman

*Neptune's Daughter*/Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), USA, 1949/Edward Buzzell

*Notorious*/RKO Radio Pictures, USA, 1946/Alfred Hitchcock

*Once Upon A Time in Mexico*/Columbia Pictures Corporation, Troublemaker Studios, Dimension Films, USA, 2003/Robert Rodríguez

*The Professionals*/Columbia Pictures Corporation, Pax Enterprises, USA, 1966/Rickard Brooks

*Requiem for a Heavyweight*/Columbia Pictures Corporation, USA, 1962/Ralph Nelson

*Right Cross*/Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), USA, 1950/John Sturges

*The Ring*/King Brothers Production, USA, 1952/Kurt Neumann

*Scarface*/Universal Pictures, USA, 1983/Brian De Palma

*Scichinin no samurai*/Toho Company, Japan, 1954/Akira Kurosawa

*Six Feet Under*/Home Box Office (HBO), The Greenblatt Janollari Studio, Actual Size Films, Actual Size Productions, USA, 2001-2005/varierende regissörer

*The Sorrows of Satan*/Famous Lasky-Players Corporation, USA, 1926/D. W. Griffith

*The Spaniard*/Famous Lasky-Players Corporation, USA, 1925/Raoul Walsh

*Things to Do in Denver When You're Dead*/Miramax Films, Woods Entertainment, USA, 1995/Gary Fleder

*Tony, the Greaser*/Georges Méliès, USA, 1911/Gaston Méliès  
*Tony, the Greaser*/Vitagraph Company of America, USA, 1914/Rollin S. Sturgeon  
*Torrent*/Cosmopolitan Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), USA, 1926/Monta Bell  
*Touch of Evil*/Universal International Pictures (UI), USA, 1958/Orson Welles  
*The Treasure of Sierra Madre*/Warner Bros. Pictures, USA, 1948/*John Huston*  
*Trial*/Metro-Goldwyn-Mayer, USA, 1955/Mark Robson  
*Two Weeks with Love*/ Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), USA, 1950/Roy Rowland  
*Under the Pampas Moon*/Fox Film Corporation, USA, 1935/James Tinling  
*Viva Zapata!*/Twentieth Century-Fox Film Corporation, USA, 1952/Elia Kazan  
*Walk Proud*/Universal Pictures, USA, 1979/Robert E. Collins  
*West Side Story*/The Mirisch Corporation, Beta Productions, Seven Arts Production, USA,  
1961/Jerome Robbins, Robert Wise  
*When a Man Loves a Woman*/Touchstone Pictures, USA, 1994/Luis Mandoki  
*The Wild Bunch*/Warner Brothers/Seven Arts, USA, 1969/Sam Peckinpah  
*Wolf Song*/Paramount Pictures, USA, 1929/Victor Fleming  
*8 Million Ways to Die*/PSO, USA, 1988/Hal Ashby



Bilaga 2



Figur 2.1



Figur 2.2



Figur 2.3



Figur 2.4



Figur 2.5



Figur 2.6



Figur 2.7



Figur 2.8



Figur 2.9

Bilaga 3



**Figur 3.1**



**Figur 3.2**



**Figur 3.3**



**Figur 3.4**



**Figur 3.5**



**Figur 3.6**



**Figur 3.7**



**Figur 3.8**