

Jordi Revert

DO THE RIGHT THING:* MÚSICA, GUETO Y REBELIÓN EN EL CINE DE SPIKE LEE

En el espacio que se establece a través de las relaciones entre cine y música, ocupa un lugar destacado la filmografía del director neoyorquino Spike Lee. En especial, aquellos títulos que pertenecen a su primer periodo como realizador —aquel que comprende la segunda mitad de los ochenta y principio de la década de los noventa, desde su debut con el largometraje *Nola Darling* (1986) hasta el *biopic* *Malcolm X* (1992)—. Una etapa coincidente con una mayor voluntad de activismo político y social y con la preeminencia de temas que expondremos en este texto y que definen una actitud de resistencia política, denuncia y reivindicación racial ante las repetidas injusticias sufridas por la comunidad negra que encuentran reflejo en sus películas. Pero sobre todo, ese posicionamiento de corte liberal, temático y estrechamente vinculado a los

derechos de dicha comunidad en particular es relevante por la manera en la que está unido a la música popular —jazz, blues, rap, R&B— como vehículo de complejos discursos que repetidamente han suscitado intensos debates sobre raza, cultura e identidad. No es por casualidad que Lee es uno de los directores que más atención han acaparado entre la crítica o la teoría académica, capaz de generar tanto ruido y furia¹ como análisis en permanente evolución. *Haz lo que debes* (*Do the Right Thing*, 1989)² es un título de referencia dentro de su filmografía por cuanto expone las claves esenciales, estéticas y temáticas de ese primer periodo de su trayectoria como cineasta; pero además, quizá supone su película más musical, si en su caso entendemos el género como extensión ideológica que nace de la propia gramática intrínseca del film.

Es, en fin, la perfecta muestra que habla por boca de todo el cine de Lee y lo define pese a que otras obras puedan resultar aparentemente más musicales (*Aulas turbulentas* [School Daze, 1988], *Cuanto más, mejor* [Mo'Better Blues, 1990]) o ideológicas (*Malcolm X*).

El origen de *Do the Right Thing* se encuentra en un suceso de violencia racial ocurrido pocos años antes. En 1986, Michael Griffith, un afroamericano de 23 años que trabajaba en la construcción, era asesinado por un grupo de ítalo-americanos en Howard Beach, Nueva York. El asesinato de Griffith supuso uno de los varios sucesos que motivaron que Spike Lee siguiera adelante con un proyecto que ya había imaginado sobre las tensiones raciales en un barrio de Nueva York. El mismo Lee habla de un incidente en el Brooklyn College en el que estudiantes blancos y negros iniciaron una disputa por la música que sonaba en una máquina de discos; pero, sobre todo, el director apunta las razones de su proyecto a la figura de Ed Koch. Koch fue alcalde de Nueva York por el partido demócrata de 1978 a 1989 y Lee, opuesto a sus políticas, estaba dispuesto a hacer cuanto estuviera en su mano para ayudar a relegarlo del poder: «Sabíamos que la película se estrenaría justo antes de las primarias demócratas para la alcaldía. Pensamos que podríamos tener algo de influencia... y si teníamos alguna oportunidad de joder a Koch, lo haríamos»³ (AFTAB, 2008).

Así, Lee tenía acabado el primer borrador del guion en doce días, y en su escritura no solo se limitó a partir de los hechos y figuras mencionadas, sino que incluyó referencias a varias víctimas del odio racial y/o la brutalidad policial. El film, que narra la rutina de varios personajes de la comunidad de Bed-Stuy (Nueva York) durante un caluroso día de verano, está dedicado a seis de esos nombres: Eleanor Bumpurs, Michael Griffith, Arthur Miller, Edmund Perry, Yvonne Smallwood y Michael Stewart, todos ellos asesinados entre finales de los setenta y mediados de los ochenta. La incorporación de estos y

El origen de *Do the Right Thing* es, esencialmente, político

otros nombres al guion⁴, ya sea en boca de los personajes o a modo de dedicatoria en los créditos, apuntan a unas intenciones políticas que se refrendan en los comportamientos de algunos de esos personajes: Buggin Out (Giancarlo Esposito) inicia su propia cruzada para conseguir que Sal (Danny Aiello), el dueño ítalo-americano de una pizzería que regenta con sus hijos (John Turturro y Richard Edson) en el barrio, coloque fotografías de celebridades de color en la pared de su local, ocupada por estrellas ítalo-americanas; Smiley (Roger Guenveur Smith) vaga por el barrio tratando de vender una fotografía en la que aparecen Martin Luther King y Malcolm X, imagen que clausura el film después de una contraposición entre dos citas de ambos líderes, que invitan respectivamente a la conciliación y a la acción activista.

La reivindicación de las grandes figuras negras no procede aquí tanto al ensalzamiento de los «hermanos» a los que alude Buggin Out sino que está articulada de modo que tanto el posicionamiento racista como el integrador sin matices entran en crisis y evidencian sus respectivas contradicciones. Por ejemplo, la actitud abiertamente racista

de Pino (Turturro) queda en entredicho, despojada de toda lógica racional en la escena en la que este, después de que Mookie (Spike Lee) ocupe el teléfono de la pizzería para llamar a su novia Tina (Rosie Perez), se pregunte en voz alta por qué los negros son tan estúpidos —«*How come niggers are so stupid?*»—. Entonces, Mookie (Spike Lee) lo lleva aparte y le pregunta cuáles son su jugador de básquet, su estrella de cine y su estrella de rock favoritos —Pino responde que Magic Johnson, Eddie Murphy, y es el propio Mookie el que le recuerda que es Prince su cantante favorito y no Bruce Springsteen—, para hacerle ver finalmente que todos ellos son negros. En el otro lado, Buggin Out se indigna cuando un ciclista blanco (John Savage) pisa accidentalmente sus Air Jordan nuevas —un pri-

Imagen del rodaje de *Do the Right Thing*. Cortesía de Universal Pictures International





Imagen del rodaje de *Do the Right Thing*.
Cortesía de Universal Pictures International

mer plano picado muestra la zapatilla blanca manchada, previo a un *zoom out* que es respondido con un contrapicado de Buggin Out que mira sus zapatillas enfadado—, pero es incapaz de reconocerlas como producto resultante de un imperialismo comercial que fácilmente se podría distinguir como *blanco*⁵, al tiempo que convierte el desencuentro, casi de forma inmediata, en una cuestión de raza —«¿Quién te dijo que vinieras a mi barrio?», «¿Por qué quieres vivir en un barrio de negros?», le pregunta—. En definitiva, el conjunto de posiciones y actitudes, el contraste y la confrontación de estas hacen que el discurso que despliega Spike Lee en *Do the Right Thing* se identifique con la identidad, la raza y el activismo político como variables de difícil separación, una condición que se codifica en una amalgama de personajes, intereses y subtextos que no dejan posibilidad a lecturas únicas ni irrevocables.

En esa construcción coral hay, asimismo, una identificación del dis-

curso ideológico con la música. La música como vía para canalizar el diálogo político y racial, como instrumento de múltiples estratos para el activismo y también la apertura, capaz de superar opiniones guetizadas y de invitar a la conciliación sin dejar de optar por la resistencia. Y se trata, por supuesto, de una herramienta estrechamente vinculada a la representación estética. Victoria E. Johnson, en su análisis sobre el corpus musical y estético de la película, se refiere como sigue a ese empleo de la música: «Se podría decir que *Do the Right Thing* representa su más coherente uso de la música como interacción y como componente esencial de la representación visual y de asuntos temáticos y políticos» (JOHNSON, 1994: 19-20). Ya desde el mismo inicio, se establece ese diálogo que será incesante durante todo el metraje. Lo primero que vemos son los créditos de Universal y de la compañía productora de Spike Lee, 40 Acres & a Mule Filmworks, acompañados por un saxo que interpreta el tema *Lift Every Voice and Sing*, también conocido como el himno nacional negro. En sí, la elección de la canción ya activa una serie de implicaciones político-raciales: escrito por James Weldon Johnson y musicado por su hermano John Rosamond Johnson a principios del siglo pasado, el tema nació como poema que celebraba el cumpleaños del presidente Abraham Lincoln para acabar convirtiéndose en parte de la identidad de los afroamericanos y de su compromiso patriótico. Las suaves notas que filtran la música al terreno del jazz, sin embargo, son interrumpidas una vez los créditos de las compañías productoras y distribuidoras dan paso a los del film en sí. Es entonces cuando

suenan por primera vez el «Fight the Power» de Public Enemy, que se convertirá, por reiteración y por su propia letra, en síntesis del discurso militante que desarrollará *Do the Right Thing*. Ya en esta primera incursión, la violencia congénita del tema, sus bases maquinales y sus rimas contundentes irrumpen con fuerza invasiva y avasalladora que rápidamente sepulta las primeras y apacibles notas de la canción anterior, con el mismo ímpetu con el que se repetirá a lo largo de la cinta. Tal y como describe Johnson, la canción es usada como asalto sonoro, entra de forma impredecible y a un volumen atípicamente alto, pretendiendo ser molesta (1994: 24).

Dicha violación del espacio sonoro adquiere connotaciones políticas desde el mismo momento en que, cada vez que la canción suena a través de la radio de Raheem, esta va estrechamente vinculada a un reclamo de la atención del entorno para, a continuación, desplegar un mensaje cuya reivindicación identitaria es esencialmente agresiva. Primero, en lo que se refiere a la letra de la canción. Además de la persistente invitación a luchar contra el poder establecido —«Fight the Power», literalmente, «Combate el poder»— lanza una diatriba contra dos eminentes iconos pop de la cultura norteamericana como son Elvis Presley y John Wayne, como se puede ver en los versos transcritos a continuación:

*Elvis was a hero to most
But he never meant shit to me you see
Straight up racist that sucker was
Simple and plain*

*Mother fuck him and John Wayne
'Cause I'm black and I'm proud
I'm ready and hyped plus I'm amped
Most of my heroes don't appear on
no stamps*

Elvis era un héroe para la mayoría
Pero nunca significó una mierda para mí
Dejemos claro lo racista que ese
cabrón era
Clara y llanamente



Do the Right Thing. Cortesía de Universal Pictures International

Que le follen a él y a John Wayne
Porque soy negro y estoy orgulloso
Estoy listo, incontrolable y a tope
La mayoría de mis héroes no aparecen
en ningún sello

Dicho ataque, además, tiene lugar en la proclamación del orgullo negro y la constatación de que la mayoría de grandes figuras afroamericanas no disfrutaban de la misma visibilidad pública y en el imaginario social que los iconos blancos mencionados. Esto entronca directamente con la reivindicación que la película hace de esos héroes a los que alude la letra, a través del empeño de *Buggin' Out* en que Sal cuelgue sus retratos en la *pared de la fama* de su pizzería o de la insistencia con la que Smiley intenta vender la fotografía de Malcolm X y Luther King.

En segundo lugar, las asociaciones estéticas que acompañan a cada aparición del «Fight the Power»⁶ refuerzan el mensaje combativo que se busca aplicar sobre la narración. Sin ir más

lejos, los créditos de apertura del film, que adoptan la fisonomía y dinámicas del videoclip⁷, muestran a Tina, en un fondo urbano cambiante, ejecutando un baile de movimientos agresivos, que a menudo dirige contra la cámara. Algunos de esos movimientos, que se debaten entre las sacudidas y los golpes de lo que parece un cuerpo a cuerpo con el espectador, están acompañados no solo por alternancias en el escenario —fondos que emulan las fachadas del barrio en el que transcurre la trama o muros con grafitis que varían de color e iluminación—, sino también en el vestuario de la actriz, que por momentos aparece equipada con ropa deportiva y guantes de boxeo, haciendo así explícita la ilustración de esa lucha en la que incide la canción de Public Enemy. A partir de esta presentación del tema y de la película, este volverá a sonar con cada aparición de Radio Raheem en pantalla.

Dichas incursiones introducen en el film toda una nueva política estética en la que la cámara desarrolla un len-

guaje visual que pertenece de forma exclusiva a esos pasajes, en los que se alía con la estética particular con la que se presenta al personaje. Johnson apela a la significancia de Radio Raheem llamando la atención sobre su característico silencio: «En sí mismo es prácticamente mudo. Él no habla el lenguaje del rap, sino que “es hablado por” este. La comunicación, para Raheem, está representada por el aura dominante del rap y los símbolos visuales de la cultura hip-hop» (1994: 24). Efectivamente, el tema que insistentemente reproduce en su radiocasete, el habitual silencio

**Love Daddy rinde
homenaje a una
vaستا cultura musical
al tiempo que la
identifica como parte
de su identidad y de
la de sus allegados**



acompañado de poses y miradas intimidantes y los símbolos culturales que rodean y configuran a Raheem dicen mucho más del personaje que cualquiera de las escasas líneas de diálogo que tiene a lo largo del metraje. Entre esa simbología que le acompaña, se distingue una camiseta que reza el lema «*Bed-Stuy, do or die*»⁸, dos sellos en sendas manos que muestran las palabras *LOVE* y *HATE*⁹ y, por supuesto, el radiocasete que se constituye como una extensión del personaje, como objeto indisoluble de su identidad que, una vez destrozado por el bate de un enfurecido Sal, desencadenará la desgraciada cadena de sucesos que terminarán con la vida de Raheem. Por otra parte, las escenas que protagoniza el personaje están tanto o más definidas por los desequilibrios y asimetrías varias en los que incurre la planificación visual. Por ejemplo, cuando el personaje tiene el encontronazo con un grupo de portorriqueños que escuchan música salsa, la cámara lo presenta con un plano detalle de su radiocasete¹⁰, para luego elevarse y mostrar en contrapicado su rictus intimidante que, junto a la potencia sonora de su radiocasete, le basta para salir victorioso del improvisado duelo de decibelios. En su siguiente aparición, y tras el encuentro con

Mookie, Raheem entra en la pizzería de Sal a través de un desconcertante *dolly zoom* que impide que su figura se empequeñezca y que termina en un primer plano de su rostro. En la discusión que sigue, en la cual Raheem pide dos trozos de pizza y Sal se niega a servirle hasta que quite la música, los sucesivos encuadres quedan ladeados y las tomas de Raheem se dan en un primerísimo primer plano deformante de su rostro sudoroso e impertérrito. Sin embargo, los contraplanos de Sal mantienen una distancia mayor con el personaje, estableciendo así una relación de tamaño desigual que subraya la confrontación entre ambos al tiempo que refuerza la presencia física e intimidatoria de uno de ellos. Esta estrategia, que viene dada desde la presentación del personaje en la trama —su encuentro con la banda de Cee, Punchy, Ahmad y Ella—, aunque todavía sin ánimo de subrayar un intercambio hostil, se repetirá más tarde cuando este intente comprarles pilas a los tenderos coreanos del barrio y, de nuevo —y en su expresión más radical—, en la escena en la que el personaje trata de llevar a cabo junto a Buggin Out el planeado boicot contra la pizzería, con el consiguiente enfrentamiento con Sal, otra vez marcado por los desequilibrios del diálogo plano-contraplano. Entonces, ese triple vínculo entre estética, planificación visual y música que define al personaje y la faceta militante de la película, quedará quebrado cuando Sal destruya la radio y sea un plano de los pies de Raheem elevados sobre el suelo —como contrapunto a los repetidos enfoques sobre su rostro— el que confirme su muerte y ponga punto final a una construcción visual combativa, llamada a consolidar, desde un personaje sin apenas diálogo, los discursos contundentes que en parte identifican la obra.

Como ya hemos dicho anteriormente, empero, no es *Do the Right Thing* una película marcada por un mensaje político o propagandístico concreto, ni tan siquiera una que se comprometa a

Do the Right Thing. Cortesía de Universal Pictures International

posturas netamente delimitadas e inamovibles, sino a la exposición de ideas, ideologías y contradicciones implícitas en estas, a la suma de opciones que el individuo dispone en cada instante y que convierte en ambiguo el título. El compromiso de la música con esa pluralidad va más allá del «Fight the Power» de Public Enemy, y los numerosos temas de diversos géneros de música negra que suenan a lo largo del metraje no hacen sino alimentar el contraste frente al rap de la banda neoyorquina. En este sentido, es el personaje de Mr. Señor Love Daddy (Samuel L. Jackson), el locutor de We Love Radio que emite durante todo el día, el opuesto a Radio Raheem por cuanto supone, por su discurso mediador, la encarnación de los valores de la reconciliación y la convivencia pacífica. Al igual que la mayoría de personajes que forman el microcosmos social de Bedford-Stuyvesant, Love Daddy es un personaje no exento de cierto espíritu reivindicativo, el cual empieza por un primer discurso en el que el locutor apunta que «*el color del día es el negro*» —literalmente, «*the colour of the day is black*»—.

No obstante, resulta más llamativa la colección de agradecimientos que en un momento dado lanza a las on-

La música como vía para canalizar el diálogo ideológico, político y racial, como instrumento de múltiples estratos para el activismo y también la apertura es capaz de superar opiniones guetizadas y de invitar a la conciliación sin dejar de optar por la resistencia

das, una interminable serie de músicos y bandas de distintos géneros (R&B, blues, gospel, reggae, jazz, hip-hop) que animan la programación de la emisora y que tienen algo en común: todos ellos, desde Ella Fitzgerald a Louis Armstrong, pasando por Ottis Redding, Quincy Jones, John Coltrane, Duke Ellington, Run-D.M.C. o Miles Davis —en total, se citan 73 nombres—, son músicos de color que se suman a la lista de figuras afroamericanas cuya visibilidad se reclama repetidas veces a lo largo del film. Love Daddy rinde homenaje a una vasta cultura musical al tiempo que la identifica como parte de su identidad y de la de sus allegados, en definitiva, música con el valor psicológico y sociológico de evocar la comunidad colectiva que apuntaban Eisler y Adorno (JOHNSON, 1994: 27). Ahora bien, en el caso del personaje de Samuel L. Jackson, su papel de transmisor de esa cultura musical va íntimamente ligado al de orador y mediador público. Hay en *Do the Right Thing* un pasaje harto significativo a este respecto que de nuevo incurre en juegos de la planificación visual, pero que además rompe la lógica de la narrativa para dar pie a un pasaje que se abstrae en el subjetivismo de los sentimientos racistas de personajes representantes de un colectivo étnico. Se trata de una secuencia en la que la cámara se abalanza con un rápido *zoom* sobre cada uno de los respectivos personajes, que espentan a la cámara estereoti-

pados insultos racistas que se refieren a alguno de los otros. El primero en la serie, Mookie, recita palabras y expresiones ofensivas para los italo-americanos a los que Pino, el siguiente, corresponde con insultos para afro-americanos. Después es Stevie, el portorriqueño que mantiene el duelo con Radio Raheem, el que dirige improperios hacia Sonny, el coreano que rige una tienda en el barrio. A Stevie le sigue el oficial Long (Rick Aiello) —uno de los agentes que causarán la muerte de Raheem— quien carga contra los portorriqueños, y termina Sonny, quien insulta la condición judía del policía. Una vez finalizada la tanda, un plano también frontal muestra a Mr. Señor Love Daddy en su estación de radio, solo que en esta ocasión la cámara no ejecuta el *zoom*, sino que es el propio Love Daddy el que se lanza hacia ella con su silla, poniendo así el contrapunto visual que, a su vez, acompaña al discurso opuesto que exige el cese de la hostilidad y los insultos que han desplegado todos los anteriores —«*Tienes que enfriar los ánimos y dejarlo correr*», dice—. De esta manera, queda explicitada la posición mediadora y pacificadora de Love Daddy, sin que de ella quede excluida la convicción de la militancia.

En la última escena de la película, un plano general sobre la calle principal en la que han transcurrido los hechos, el locutor anuncia la llegada ese día del alcalde de Nueva York para comprobar de primera mano lo sucedido la noche anterior; al anuncio sigue un recordatorio de la proximidad de las elecciones



Imagen del rodaje de *Do the Right Thing*.
Cortesía de Universal Pictures International

y una llamada a las urnas, para terminar con la dedicatoria de una canción a Radio Raheem. La invitación a votar y la cariñosa dedicatoria definen a Love Daddy como una alternativa ideológica a Raheem que descarta la violencia y que disfruta de un legado musical como vía preferente para proclamar el orgullo negro. La música que acompaña al primero tiende a ser dulce, armonizadora, mientras que la que significa al segundo se concentra en el mensaje empecinado de luchar contra el poder que lanza la canción de Public Enemy¹¹. Es de este modo, mediante la compleja yuxtaposición de dos dinámicas de actuación cuyo discurso queda canalizado a través de la música y la estética, que *Do the Right Thing* se constituye como texto que invita a la acción y aboga por la solidaridad comunitaria, pero que no toma partido por ninguna vía en particular. Love Daddy o Raheem, jazz o rap, Martin Luther King o Malcolm X, son opciones que se despliegan en una narrativa compleja y cargada de encrucijadas morales y bifurcaciones que ponen a prueba la imparcialidad del espectador. Elecciones que nunca pueden decidir aquello que es *correcto* y que pide en nuestras acciones el subjetivo título, pero en las que, en cualquier caso, impera la instancia a actuar en un sentido o en otro. ■

Notas

* Este artículo incluía fotogramas (capturas de pantalla) de *Do the Right Thing* como elemento de apoyo a la argumentación desarrollada por el autor, si bien la actual distribuidora en España de la película, Paramount Pictures Spain, y su productora, Universal Pictures International, no han autorizado su publicación; en su defecto nos han provisto de las imágenes promocionales que finalmente ilustran el texto. Agradecemos a Ana Sebastián y a Charlie Swann la atención prestada. (Nota de la edición.)

¹ *Do the Right Thing* suscitó gran controversia tras su estreno el 30 de junio de 1989, hasta el punto de que la película fue acusada, desde algunos medios, de incitar a la violencia. David Denby, de *New York Magazine*, Richard Corliss, de *Time*, y Jeanne Williams,



Do the Right Thing. Cortesía de Universal Pictures International

del *USA Today*, arguyeron que la cinta no tenía más valor que el de agitar (AFTAB, 2008).

² De aquí en adelante, me referiré a la película de Spike Lee con su título original en inglés, *Do the Right Thing*, ya que el título en español, *Haz lo que debes*, es más ambiguo y no transmite la idea exacta del original, que literalmente se traduciría como «Haz lo correcto». El título original de la película se corresponde con el consejo que el *Alcalde* Da Mayor (Ossie Davis) le da a Mookie en la escena en la que ambos se encuentran cuando el segundo va camino de entregar un pedido: «*Siempre haz lo correcto*» —«*Always do the right thing*»—.

³ Tanto esta como el resto de traducciones al español son del autor.

⁴ También se hace referencia a Tawana Brawley, la adolescente afroamericana de quince años que en 1987 acusó de violación a seis hombres blancos, algunos de los cuales eran agentes de policía. Cuando Mookie y su hermana Jude —Joie Lee, hermana de Spike Lee— discuten en el exterior de la pizzería después de que la segunda haya flirtado con Sal, se puede leer en el muro un grafiti que reza «*Tawana told the truth*» —«*Tawana dijo la verdad*»—.

⁵ Spike Lee dirigió una campaña de publicidad de las Air Jordan para Nike. Los protagonistas eran el propio Michael Jordan y Spike Lee como Mars Blackmon, su personaje en *Nola Darling*. La campaña se vio rodeada

de controversia, debido a que el 2 de mayo de 1989 —poco antes del estreno de *Do the Right Thing*—, Michael Eugene Thomas, un joven de 15 años, había sido encontrado sin vida y sin sus Air Jordan nuevas. Thomas había sido estrangulado por James David Martin, de 17 años, antes de que este le arrebatara sus zapatillas. Sobre las implicaciones morales y corporativas en relación con el discurso fílmico de Spike Lee, consultar Christensen (1991) y Mitchell (1991).

⁶ En total, el tema *Fight the Power* se repite en ocho ocasiones, en los créditos iniciales y en las siete apariciones de Radio Raheem en la película: en su encuentro con la banda formada por Ella (Christa Rivers), Ahmad (Steve White), Punchy (Leonard L. Thomas) y Cee (Martin Lawrence); cuando Raheem pasa junto al grupo que se baña y juega con el agua que sale de una boca de incendios que ha abierto Ahmad; en el duelo de decibelios que mantiene con un grupo de portorriqueños; en su encuentro con Mookie y la primera confrontación con Sal en la pizzería; cuando se le acaban las pilas y debe acudir a la tienda de Sonny (Steve Park), el tendero coreano del barrio; cuando se encuentra con Buggin Out y accede a participar de su boicot contra la pizzería de Sal; y en su entrada final en la pizzería, que propiciará el disturbio que acabará con su vida.

⁷ La secuencia introduce trucajes visuales —por ejemplo, insertos de la actriz en distintas ubicaciones y posiciones sobre el mismo

fondo y plano— y constantes alteraciones de luz, escenario y vestuario propias del formato. En este punto, es pertinente recordar que Spike Lee dirigió dos videoclips distintos para la canción, incluida en la banda sonora como tema principal: uno, consistía en una recopilación de distintas escenas de la película, mientras que el otro estaba protagonizada por los miembros de Public Enemy y se desarrollaba en una suerte de manifestación con cientos de personas, algunas de las cuales portaban imágenes de Martin Luther King, Jr. o Tawana Brawley, entre otros.

8 El eslogan «*Bed-Stuy, do or die*» hace referencia al área de Bedford-Stuyvesant, en el centro de Brooklyn, donde transcurre la historia. Este vecindario llegó a ser conocido como el mayor gueto de los Estados Unidos. Pese a que en la actualidad se trata de un área en transformación, la identidad de Bed-Stuy, más allá de su diversidad étnica fruto de la inmigración (en especial de población proveniente de África y el Caribe), siempre ha sido asociada a la delincuencia y criminalidad, y de ahí su contundente lema.

9 La contraposición de las palabras *amor* y *odio* que inspiran el monólogo de Radio Raheem ante la cámara —a la que acaba enfrentándose simulando un combate de boxeo, al igual que Rosie Perez en los créditos iniciales del film— hace clara alusión al personaje de Harry Powell (Robert Mitchum) en *La noche del cazador* (The Night of the Hunter, Charles Laughton, 1955), de cuyo discurso Raheem improvisa su propia versión. La cámara toma el punto de vista de Mookie a través del plano subjetivo, identificando en su posición de receptor del mensaje la del espectador.

10 En la primera aparición de Radio Raheem, en la que se encuentra con un grupo de amigos del barrio, el plano-presentación del personaje lo encuadra sosteniendo su radio-casete, poniendo énfasis en lo inseparable de la asociación.

11 En su estudio sobre las tradiciones musicales en *Do the Right Thing*, Johnson (1994) propone una yuxtaposición dialéctica entre la tradición histórica/jazz y la contemporánea/rap.

Bibliografía

- AFTAB, Kaleem (2008). *The Inside Story of Do the Right Thing*. 7 de diciembre de 2011. Focus Features. Recuperada de < http://focus-features.com/article/the_inside_story_of__em_do_the_right_thing__em_ >
- CHRISTENSEN, Jerome (1991). Spike Lee, Corporate Populist. *Critical Inquiry*, 17: 3 (Spring 1991), 582-595.
<http://focusfeatures.com/article/the_inside_story_of__em_do_the_right_thing__em_>
- ECHANOVE, Matias (2003). *Bed-Stuy on the Move*. Tesis de máster. Columbia University. Recuperada de <<http://www.urbanology.org/BedStuy/>>
- JOHNSON, Victoria E. (1994). Polyphony and Cultural Expression: Interpreting Musical Traditions in *Do the Right Thing*. *Film Quarterly*, 47: 2 (Winter 1993-1994), 18-29.
- LEE, Spike, KILIK, Jon, y ROSS, Monty (Productores) y LEE, Spike (Director)(1989). *Do the Right Thing* [Película]. Estados Unidos: 40 Acres & a Mule Filmworks.
- LEE, Spike, KILIK, Jon, y ROSS, Monty (Productores) y LEE, Spike (Director)(1992). *Jungle Fever* [Película]. Estados Unidos: 40 Acres & a Mule Filmworks y Universal Pictures.
- MITCHELL, W.J.T. (1991). Seeing "Do the Right Thing". *Critical Inquiry*, 17:3 (Spring 1991), 596-608.
- VVAA. (1989). 'Do the Right Thing': Issues and Images. *The New York Times*. July 1989. Recuperada de <<http://www.nytimes.com/1989/07/09/movies/do-the-right-thing-issues-and-images.html?pagewanted=all&src=pm>>

Jordi Revert (Valencia, 1984) es licenciado en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universitat de València (UV). Durante sus estudios, cursó un año en la Faculty of Media, Arts and Society de la Southampton Solent University (Southampton, Reino Unido). Desde 2005 ha venido ejerciendo la crítica y escritura cinematográfica, y desde 2008 ha desempeñado este ejercicio como actividad profesional. Ha colaborado en diversos medios en papel y online (*Détour*, *Séptimo Vicio*, *We Love Cinema*), y desde 2008 es crítico y editor en la revista de cine en la red *LaButaca.net*. Es miembro de la Asociación Cinéforum L'Atalante, que gestiona el Aula de Cinema de la UV, de la que ejerce como vicepresidente desde 2010, en el marco de la cual ha participado como coordinador y presentador en diversos ciclos de cine. Asimismo, ha publicado varios ensayos y textos en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, y coordinó el número 12 de la publicación. También ha sido miembro del jurado del I Concurso de Cortometrajes y Guiones de la Valencian International University (VIU), y de la IV edición de La Cabina, Festival Internacional de Mediometrajes de Valencia.