Viejos estereotipos y nuevas representaciones:
el nacimiento del cine feminista afro-americano

María Alonso Platas

> It's striking how Hollywood cinema confines Black women to comic roles, "mammies", prostitutes and carers of whites at the very moment when Black women's writing is drawing vividly on Black culture. The reason why cinematic representations have not matched this progressive accomplishment is self evident. Black women are rarely the makers of movies. [...] In addition, while Black women's creative writing and literary theory is now an established and popular body of work, Black women's film theory has lacked an institutional place. (Humm 1997, p.113)

Con estas reveladoras palabras de Maggie Humm, basadas en el profundo estudio que la escritora y crítica afro-americana bell hooks realiza en *Black Looks: Race and Representation*, este breve ensayo pretende iniciarse con un repaso de las diversas y estereotipadas representaciones impuestas sobre las mujeres negras en el cine norteamericano[1], que, desde sus comienzos, no ha pretendido otra cosa que proyectar las imágenes desde su óptica blanca y patriarcal ("the white patriarcal gaze", (Young 1996, p.48)). Siguiendo la crítica realizada por la autora Lola Young, el privilegio de mirar – "the right to look"– y clasificar, aunque iniciado mucho tiempo atrás, comenzó a adquirir una dimensión empírica con el gran desarrollo de la ciencia en el siglo XVIII, debido, entre otras cosas, a la compulsión que el hombre blanco experimentó a la hora de construir diferentes taxonomías. Es obvio, argumenta Young, que "the development of scientific empiricism privileged the status of ocular proof and consolidated the power of the investigative colonialist eye" (Young 1996, p.48). Así, "the right to look is the power to define and categorize and this is crucial in determining who may or not initiate or return the look"(p.48). Si el derecho a observar y, por tanto, a clasificar, estaba en posesión del hombre blanco, no cabe duda de que todas las categorizaciones construidas para el resto de los seres humanos se realizarían siguiendo un principio de oposición, por el cual todo aquello no incluido en las categorías "hombre" y "blanco" quedaría fuera de la norma patriarcal occidental y, por tanto, descrito en términos de inferioridad a través de diversos estereotipos que lograron ridiculizar, humillar y maltratar a todas las personas excluidas de las categorías "privilegiadas".

La revisión general de los estereotipos impuestos sobre las mujeres negras en el cine, previamente creados en otras disciplinas artísticas, especialmente en la literatura y en la pintura[2], pretende analizar cómo la misma élite dominante que los había construido, los trasladó posteriormente al campo fílmico con el fin de propagar una supremacía, ideológica y económica, blanca y patriarcal, muy arraigada en el cine hasta la segunda mitad del siglo XX. Solamente con el resurgir del movimiento político y social negro en la década de los sesenta comenzaron los primeros inicios de un cine

---

[1] El presente estudio analizará las imágenes estereotipadas de las mujeres negras en el cine norteamericano centrándose, principalmente, en el hollywoodiense, aunque también se hará referencia a varias producciones independientes. Sin embargo, aunque este análisis no vaya a prestar atención a las representaciones creadas sobre las mujeres negras en el cine de otros países, sería conveniente recordar que tales estereotipos podrían verse reflejados del mismo modo en otros cines, especialmente en el ámbito europeo en general y, dentro de éste, en el británico en particular.

[2] Es cierto que aunque principalmente estas representaciones se han propagado a través de la narrativa histórica o de ficción – contada siempre desde un punto de vista patriarcal occidental – existen diversas manifestaciones en otras disciplinas artísticas, como la pintura y la escultura, que vienen reflejando desde finales del siglo XVIII y principios del XIX – aunque pueden encontrarse ejemplos anteriores a esta época – la imagen peyorativa construida sobre las mujeres negras.

que pretendía romper con los prejuicios racistas y sexistas que se habían extendido hasta el momento en la gran pantalla, aunque, como veremos más adelante, sus intentos de alejarse de las representaciones estereotipadas de la comunidad negra resultaron un tanto fallidos. Así pues, será necesario esperar hasta la llegada de los años ochenta para que se den a conocer los nombres de relevantes directoras afro-americanas como Julie Dash, Alile Sharon Larkin o Jacquie Jones, entre otras, que, tras realizar grandes esfuerzos para abrirse paso en una disciplina tan dominada por el pensamiento y la óptica masculina como es el cine, tienen como objetivo primordial ofrecer visiones alternativas de la mujer negra. Así, como Jacquie Jones afirma en "The Construction of Black Sexuality", el papel que se ha dado a las mujeres negras en el cine no es sólo moralmente inadecuado, sino que, además, ha quedado resumido en dos vertientes que unen "the profane and the supernatural" (Jones 1993, p.253).

Para comenzar con el análisis de los estereotipos, es conveniente recordar que uno de los más extendidos desde el inicio de los tiempos ha sido, sin duda, el de la mujer como tentadora sexual, como ser lascivo que atenta constantemente contra la "inocencia" del hombre. Esta imagen fue difundida, en gran medida, por el pensamiento fundamentalista cristiano que condenó a las mujeres blancas como seres moralmente impuros, ya que, por su incontenible apetencia, Eva castigó al hombre a vivir lejos del paraíso. Sin embargo, en el siglo XIX, este pensamiento comenzó a variar con la primera población blanca americana que, con su nueva mejora económica, decidió apartarse de las severas enseñanzas religiosas del fundamentalismo cristiano. Las mujeres blancas dejaron de ser descritas en los términos de impureza anteriormente presentados, y comenzaron a estar vinculadas con la virtud y la inocencia, alejadas, por tanto, de cualquier impulso sexual. Desde este momento, el patriarcado blanco inició una idealización de la mujer blanca, ahora "preservada" de todo pecado en su hogar, cocinando, limpiando y cuidando de sus hijas e hijos. Sin embargo, dicho patriarcado cometía al mismo tiempo constantes y brutales asaltos y violaciones sobre las mujeres negras que, como "importantes investigaciones científicas"[3] confirmaban, poseían una sexualidad desviada, debido, principalmente, a las características de sus genitales, frecuentemente asociados a prácticas sexuales "agresivas" y "excesivas"[4]: "[t]he perversity or abnormality was located in what was perceived as physical overdevelopment – 'large' buttocks, 'extended' genitalia and 'pendulous' breasts" (Young 1996, p.49). A causa de este "primitivismo" sexual, las mujeres negras eran vistas como la encarnación de la maldad y la lujuria: "[t]hey were labeled jezebels and sexual temptresses and accused of leading white men away from spiritual purity into sin" (hooks 1981, p.33). Sin embargo, este no fue el único estereotipo impuesto sobre la mujer negra. Esta "hiper-sexualidad", asociada a lo primitivo y animal, le valió, además, para conseguir la etiqueta de mujer fértil, que pariría y cuidaría a gran número de nuevas esclavas y esclavos, convirtiéndose así en *the breeder woman*, la *mammy* o *aunt Jemima*, que quedaría rápidamente inmortalizada en libros, grabados y pinturas, para aparecer posteriormente en la gran pantalla. Estos dos estereotipos, *the profane and the supernatural* que mencionaba anteriormente Jacquie Jones, sirvieron de pilares importantes en la representación de las mujeres negras en el cine, aunque, como se revelará a continuación, no fueron los únicos.

La revisión de estos estereotipos comienza con la figura de la *mammy* o *aunt Jemima*, ya que fue la más extendida durante la primera mitad del siglo XX. Con el ánimo de tener a la audiencia de su lado y de no agitar aún más las tensiones en

[3] Los neurólogos Paul Broca en Francia y Carl Wernicke en Alemania llevaron a cabo diversos estudios neurológicos que pretendían demostrar las diferencias raciales basándose en el estudio del cerebro. Sus investigaciones situaban a la gente negra en una posición de inferioridad respecto a la blanca, pues, entre otras cosas, dichos estudios neurológicos trataron de demostrar que los cerebros de las personas blancas eran más grandes y pesados que los de la población negra, y que poseían un mayor número de pliegues y lóbulos frontales, significando que a mayor número de pliegues, mayor número de neuronas, y a mayor número de lóbulos frontales, mayor capacidad de planificación y autocontrol.

[4] Estos comportamientos sexuales "agresivos" y "excesivos" eran también relacionados con la sexualidad de las lesbianas o las prostitutas.

asociaciones como la NAACP (*National Asociation for the Advancement of Colored People*) creadas por el abierto carácter racista de *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith, las grandes productoras evitaron, en la medida de lo posible, representaciones agresivas de la población negra, describiéndola ahora como una comunidad sumisa, sufrida y sacrificada que sabía que su papel en la vida era beneficiar y ayudar a la gente blanca, mucho más "inteligente", "superior" y "desarrollada", para la que frecuentemente trabajaban[5]. Las figuras de la *mammy* y su variante la *aunt Jemima* comenzaron a ser extendidas en la disciplina fílmica a través de las películas *Coon Town Suffragettes* (1914) de Sigmund Lubin, versión de la tragedia griega *Lysistrata*, y *The Birth of a Nation*, que, conscientemente o no, se convirtió en el primer filme que estableció claras jerarquías y prioridades entre las mujeres negras por la tonalidad de su piel[6]. El personaje de la *mammy* aparece representado por una mujer negra generalmente grande, fuerte y cascarrabias que limpia y cocina, mientras cuida de las hijas e hijos de la familia blanca para la que trabaja. Generalmente llevan vestidos remendados y coloridos pañuelos que adornan sus cabezas y responden al nombre de Pearl, Beulah o Jasmine. Cuando se encuentran cerca de las mujeres blancas a las que cuidan, las *mammies* suelen aparecen situadas en lugares estratégicos, como delante de muebles blancos o sobre clarísimas alfombras, de modo que la cámara pueda captar con mayor intensidad el contraste entre ambos personajes y realzar la blanca sensualidad de su señora. La figura de la *aunt Jemima*, aunque muy similar al estereotipo anterior, se caracteriza generalmente por ser una representación que reúne algo de *tom* y algo de *mammy*. Las *aunt Jemimas* son las *mammies* que interiorizaban completamente la cultura blanca. Normalmente son personajes muy dulces, alegres y de buen temperamento.

Ya en el temprano filme *The Birth of a Nation*, el personaje de Mammy se construye en oposición al de Lydia, la otra mujer negra de la película que encarna a una mulata muy cercana al ideal de belleza blanco. Las mujeres negras, grandes y fuertes como Mammy quedan ridiculizadas a la hora de sugerir que puedan ser un objeto sexual: " [m]ammy is darker. She is representative of the all-black woman, overweight, middleaged, and so dark, so throughly black, that it is preposterous even to suggest that she be a sex object. Instead she was desexed. [...] A dark black actress was considered for no role but that of a mammy or aunt jemima" (Bogle 2001, p.15). Mientras se ensalzaban los elegantes gestos y modales de las glamurosas y

[5] Las representaciones estereotipadas de los hombres negros también se extendieron en la gran pantalla de un modo similar. Así, el estereotipo del *tom*, muy similar a su análogo femenino *the mammy* que se popularizó, primero, en la literatura con *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, y, posteriormente, en el cine con diversas adaptaciones de la novela, quedaba definido de la siguiente manera: "[a]lways as toms are chased, harassed, hounded, flogged, enslaved, and insulted, they keep the faith, n'er turn against their white massas, and remain hearty, submissive, stoic, generous, selfless, and oh-so-very kind. Thus they endear themselves to white audiences and emerge as heroes of sorts" (Bogle 2001, p.6). Por otra parte, la imagen estereotipada del *coon* y su variante, el *pickaninny*, representaba a los hombres negros – en raras ocasiones se puede encontrar a una mujer negra en este papel – "as amusement object and a black buffoon" (Bogle 2001, p. 7). Finalmente los *bucks*, y su similar estereotipo *the black brute*, representaban a los hombres negros como "always big, baadddd niggers, oversexed and savage, violent and frenzied as they lust for white flesh. No greater sin hath any black man" (Bogle 2001, p.14).

[6] Es conveniente apuntar que el color de piel de estas mujeres en *The Birth of a Nation* era completamente ficticio. D. W. Griffith hizo uso del corcho quemado para teñir la cara de las actrices blancas que representaban a las esclavas negras, una práctica que se había puesto de moda en tiempos de la esclavitud cuando no se permitía que las esclavas y esclavos aparecieran en las representaciones teatrales de la época. Esta tradición de teñirse la cara con un corcho quemado siguió utilizándose aún cuando la gente negra ya era permitida en los escenarios o en las películas, simplemente para enfatizar una mayor diferencia entre el color de los personajes negros y los blancos. Así, actores negros como Bert Williams y Sammy Davis, Jr. recuerdan cómo durante sus comienzos, en la primera década del siglo XX, tenían que teñirse la cara con el corcho quemado para acentuar el color de su piel, práctica que fue finalmente prohibida por la industria del cine tras el escándalo de la NAACP ante la proyección de *The Birth of a Nation* en 1915.

caprichosas Mae West, Claudette Clobert, Shirley Temple o Vivian Leigh, las mujeres negras se convertían en sus fieles servidoras, excusando sus ausencias mientras flirtean con sus prometidos, y en sus confidentes, capaces de conocer a sus señoras mucho mejor que sus propios pretendientes. Aunque muchas de las actrices que representaron estos papeles en los años 30 y 40, como Louise Beavers, Hattie McDanniel y Ethel Waters, trataron de añadir nuevos matices en sus papeles para reivindicar una representación más heterogénea de las mujeres negras en el cine, fueron frecuentemente criticadas por caer en el fijado estereotipo de la *mammy* o *aunt Jemima*.

Louise Beavers, que participó en numerosas producciones de los años 30, 40 y 50, fue catapultada a la fama por su interpretación en *Imitation of Life* (1934), que fue la primera película que, en la época del New Deal, trató de reflejar la vida de la mujer negra moderna. Esto hace de Beavers la primera mujer negra que parece luchar contra los estereotipos fijados previamente, aunque pronto, en la película, nos percatamos de que, a pesar de que Beavers encarna a una mujer que trata de sobrevivir en la nueva y agitada vida norteamericana, sus características de sirvienta sacrificada y sumisa no logran desaparecer. Louise Beavers representa a Aunt Delilah[7] que, tras quedarse recientemente viuda, decide irse a vivir con Miss Bea, una mujer blanca que también está viuda. Ambas se llevan consigo a sus hijas, aunque la que realmente las cuida y atiende es Aunt Delilah, que es la que trabaja en casa fregando y cocinando los tradicionales *pancakes*, asociados frecuentemente con el estereotipo de la *aunt Jemima*[8], y que posteriormente deciden comercializar para sacar un dinero extra del que Miss Bea le ofrecerá a Aunt Delilah un veinte por ciento. Aunque, aparentemente, no represente a la sirvienta de la familia, parece claro que esta fachada de mujer negra moderna sólo pretende esconder el conocido estereotipo de la *aunt Jemima*, para el que Louise Beavers tuvo que aumentar considerablemente su talla, con el fin de conseguir la imagen de mujer extremadamente fuerte capaz de cargar con el mundo a cuestas, y adecuar su acento para adquirir ese "slow-and easy backwoods accent compulsory for every black servant" (Bogle 2001, p.63).

Hattie McDanniel, por su parte, trató de luchar contra estas estereotipadas representaciones, aunque siempre desde ellas, con su interpretación en diversas películas, entre las que destacan *Saratoga* (1937), en la que encarna a una sirvienta que refleja ser una luchadora más en la sociedad norteamericana cuando entona la melodía de "Let's be Jolly against the Depression", y *Gone with the Wind* (1939), en la que da vida a la fiel Mammy[9] de la familia O'Hara. Ante las críticas que se levantaron sobre ella por la representación de este papel, Hattie McDanniel respondió del siguiente modo: "Why should I complain about making seven thousand dollars a week playing a maid? If I didn't, I'd be making seven dollars a week actually beeing one!" (Bogle 2001, p.82). Serán, precisamente, este humor y el carácter desenfadado de McDanniel los que liberen a su personaje de la inferioridad con la que se comportaban muchas sirvientas ante sus señoras. Así, la relación que se establece entre Mammy y Scarlett es la de una madre que constantemente reprende y ridiculiza a una hija caprichosa que quiere conseguir sus deseos pese a quien pese. McDanniel se desprendió del sentimiento de sacrificio y bondad cristiana, más propio de Louise Beavers, consiguiendo crear una personaje que entusiasmó y se creció ante la audiencia, algo que le valió para ser la primera persona negra en ganar un premio de la Academia como "mejor actriz secundaria".

Compañera de reparto de Hattie McDanniel en *Gone with the Wind*, Butterfly McQueen[10] es la actriz que, dentro del estereotipo de la *mammy*, encarna un nueva representación cómica nunca dada anteriormente a una mujer negra, de la cual podemos encontrar vestigios en el cine de hoy en día. McQueen interpreta el papel de Prissy, una sirvienta de la familia O'Hara que, aun cuando se sigue adecuando al

[7] Nombre propio que guarda un curioso parecido formal y sonoro con *Aunt Jemima*.
[8] Véanse puntos 1 y 2 del apéndice.
[9] Véase punto 3 del apéndice.
[10] Véase punto 4 en apéndice.

estereotipo de *the breeder woman* en sus intentos por cuidar a Melanie durante su embarazo, se acerca a la figura del *coon* o *pickanniny*. Prissy no está caracterizada completamente al modo de las *mammies* o *aunt Jemimas*, pues, aunque su tez sigue siendo de color muy oscuro, su complexión física no es tan fuerte como la de las anteriores. Prissy interpreta a una *mammy* con miedos y angustias que, lejos de asustar a la audiencia, pretende ser una salida para las tensiones reprimidas de la misma. Su comportamiento nervioso en momentos delicados ridiculiza el personaje de Prissy, creando un nuevo tipo de *mammy* poco poderosa que, aunque logra alejarse de este estereotipo, presentando a una mujer negra con los mismos sentimientos y miedos que puede tener la audiencia, le atribuye una jocosa incultura e inferioridad que continúa privilegiando a la población blanca.

Aunque la figura de la *mammy* o *aunt Jemima* parece haber desaparecido casi por completo en el cine de hoy en día, esta representación de la *mammy-pickanniny* no se ha borrado tan fácilmente, pues, ante los ojos de la audiencia blanca, no resulta tan cuestionable ver a los miembros de la comunidad negra jugando jocosos y divertidos papeles que no hacen otra cosa que seguir humillando a la población negra, que parece no estar "capacitada" o no ser "meritoria" de papeles serios y profundos, que despierten sentimientos de dolor, alegría o angustia ante una audiencia que aún no puede identificarse con ellos. Así pues es fácil encontrarse con Oda Mae Brown, la *mammy-pickanniny* de *Ghost* (1990), o la simpática hermana Mary Clarence de *Sister Act I* (1992) y *Sister Act II* (1993), ambas representadas por Whoopi Goldberg[11]. En el primer caso, Oda realiza su función de *mammy* ayudando a Sam (Patrick Swayze), recientemente asesinado, en su afán por revelar a Molly (Demie Moore) la identidad de su verdadero asesino. Mientras protege y conforta a Molly, Oda se ve envuelta en una serie de peripecias que pretenden despertar la sonrisa del público. En una de las escenas más cómicas, se puede observar a una Oda que va camino de un lujoso banco para retirar cuatro millones de dólares por órdenes de Sam. Una mujer negra como ella, que proviene de las clases bajas de la sociedad y que se gana la vida engañando a las pobres e inocentes gentes que acuden a su consultorio para que les comunique con sus familiares difuntos, nunca había estado anteriormente en un banco y nunca había tenido cuatro millones de dólares entre las manos. Los exagerados gestos y aspavientos que Oda realiza ante tal cantidad de dinero pretenden crear una atmósfera cómica que se ve acentuada por la indumentaria de la mujer: "she is dressed in a dark skirt flared at the bottom with a satiny red brocaded top and a red satiny hat with flowers, which seems to depict her further as an asexual oddball" (Bogle 2001, p.330)[12]. En un tono similar pretendidamente jocoso, la hermana Mary Clarence logra revolucionar el convento en el que se oculta, haciéndose pasar por monja para escapar de la persecución sufrida por su novio y sus amigos matones. Tras no pasar desapercibida por ser escandalosa, maleducada y la única monja negra del convento, la hermana Mary Clarence consigue poner todas las circunstancias a su favor para solucionar su situación, aunque no sin antes ganarse la simpatía de las alumnas y alumnos del convento, a los que enseña modernas canciones con el ritmo y la alegría frecuentemente vinculados a la cultura negra.

Otro estereotipo propagado desde los comienzos del cine es el que tiene que ver con la representación de la mujer negra como "the all-submissive Christian Negress" (Bogle 2001, p.30) que está asociado, a su vez, por oposición, con otra imagen conocida, la de la mulata sensual cercana al ideal de belleza blanco. Este último estereotipo se desdobla a su vez en dos: la mulata cuya principal pretensión en la vida es la de pasar por blanca, objetivo en el que, en gran número de ocasiones,

---

[11] De hecho, casi todas las películas protagonizadas por Goldberg son comedias. Sus papeles se adaptan siempre al mismo estereotipo de mujer graciosa e, incluso, ridícula, a la vez que entrañable. Es, precisamente, este encasillamiento de Whoopi Goldberg lo que le ha permitido protagonizar numerosos filmes hollywoodienses, algo que otras actrices negras, como Trula Hoosier y Cheryl Lynn Bruce, entre otras, rechazaron, inclinándose por producciones independientes.

[12] Véase punto 5 del apéndice.

fracasa convirtiéndose en *the tragic mulatto*; y la mulata sensual que representa la tentación de la carne y que consigue desviar a los hombres negros del camino correcto. La primera película que confronta estos estereotipos es *Hallelujah* (1929), protagonizada por una bondadosa y serena familia negra, cuya estabilidad comienza a ser perturbada por una sensual mulata, Chick (Nina Mae McKinney), que se gana la vida bailando en un cabaret. El papel de Chick fue el primero que sirvió para introducir en el cine la figura de *the black whore*, que representa la imagen de la chica negra de movimientos sexis y atrevidos que se popularizaría en la década de los 40 en filmes como *Cabin in the Sky* (1943) y que continuaría hasta los años 70 con *Sparkle*, protagonizada por Lonette Mckee. En *Cabin in the Sky*, Lena Horne[13] da vida a la tentadora Georgia Brown, representada según el ideal de belleza blanco, y construida, física y moralmente, en oposición a Petunia (Ethel Waters), la buena esposa de Joe Jackson, que aparece descrita en términos de una nada atractiva, perfecta y sacrificada cristiana ama de casa. El argumento expone básicamente cómo Lucifer, Jr., en sus intentos por ganarse el alma de Joe y llevárselo a los infiernos, decide tentarle con una sensual mujer mulata, que consigue que Joe abandone a su buena y paciente esposa, que, finalmente, será la que le esperará para reconfortarle una vez arrepentido. De igual modo que en *Cabin in the Sky* se dan unas características y tratos diferentes a las mujeres negras dependiendo de la tonalidad de su piel, algo que aún se observa en filmes relativamente recientes como *Mo' Better Blues* (1990) de Spike Lee[14], en *Imitation of Life* (1934) y *Carmen Jones* (1954), Fredi Washington y Dorothy Dandridge, respectivamente, dan vida a dos bellas mulatas, *the tragic mulatto*, que, construidas en oposición a los personajes femeninos blancos, acaban fracasando en la vida debido a la gota de sangre de sus ancestros negros que aún corre por sus venas[15]. En el caso de *Imitation of Life*, Fredi Washington[16], presentada físicamente en oposición a su madre, papel interpretado por Louise Beavers, da vida a Peola, una mulata que trata de resistir en la vida para conseguir las mismas oportunidades que las mujeres blancas. Aunque, aparentemente, Peola parece estar rebelándose en contra de un sistema que niega a las mujeres negras los mismos derechos y oportunidades que a las blancas, descubrimos que, tras ser derrotada por Jessie, una mujer blanca de mayor clase social, contra la que lucha para conseguir al hombre del que ambas se han enamorado, huye de su casa después de una humillante reprimenda de su madre que confirma que Peola no quería sólo las mismas oportunidades que su amiga, si no que, realmente, deseaba pasar por blanca. En un modo similar al de Fredi Washington, aunque algo más alocado y exagerado, Dorothy Dandridge[17] interpreta, entre otros papeles, a Carmen, en *Carmen Jones*, basada en la ópera de Bizet, aunque ahora protagonizada por una sexy mulata que trabaja en una factoría del sur. Tras poner de relieve su exagerado acento y sus casi animalísticas pasiones, Carmen no puede triunfar en una vida en la que sólo las chicas blancas y de buena familia pueden estudiar, encontrar trabajos dignos y casarse con hombres de bien. Ante la negación de tales posibilidades, Carmen se ve envuelta en una serie de agitados devaneos, tras los que acaba siendo asesinada por su pareja, interpretada por Harry Belafonte.

Como se puede observar, las posibilidades interpretativas que se dieron a las mujeres negras hasta este momento parecen quedar reducidas a un principio básico: a la mujer negra sacrificada y conformista se la recompensará con un "fiel" marido, o una "agradecida" señora que, tras haberla humillado en diversas ocasiones, se percata de la infinita bondad de la mujer negra, y regresa su lado para que ésta pueda seguir prestándole sus cuidados. Ahora bien, si la mujer negra pretende

[13] Véase punto 6 del apéndice.

[14] En la que los personajes femeninos caen, de nuevo, en una oposición binaria: "the standard nurturing (browner) Good Woman (Joie Lee) versus the career-driven, sexier (lighter) Bad Woman (Cynda Williams)" (Bogle 2001, p.350).

[15] Alegato contra el mestizaje que tanto asusta y preocupa a la élite blanca dominante.

[16] Véase punto 7 del apéndice.

[17] Véase punto 8 del apéndice.

rebelarse en su conformismo y alcanzar los privilegios de las mujeres blancas, no sólo queda fuera de ellos, sino que, frecuentemente, muere para no dejar a la sociedad blanca como la culpable del fracaso de estas mujeres. Así son ellas, y solamente ellas, las que se predestinan a la muerte por haber intentado adecuarse a unos ritmos y estilos de vida que no son los que les corresponden.

Estos estereotipos son los que prevalecen hasta la década de los sesenta en la que, con la intervención de la comunidad negra en la dirección y producción de películas, se empieza a experimentar un cambio de dirección en las representaciones de los miembros de la población negra. Sin embargo, como expondré a continuación, estas nuevas representaciones no logran romper completamente con las imágenes estereotipadas. Esta es la conocida época de la *Blaxploitation*[18] que, con el fin de crear una nueva visión de los hombres negros, diferente a las imágenes del *coon*, *tom* o *buck*, se lleva a la pantalla "a band of aggressive, pistol-packing, sexually-charged urban cowboys set off on a heady rampagne, out to topple the system and to right past wrongs" (Bogle 2001, p.232), que no refleja otra cosa que un nuevo y homogéneo estereotipo que deja fuera otras posibles representaciones para los hombres negros. Además, en esta emergente vertiente del cine, frecuentemente dirigida por hombres afro-americanos, encontramos dos tipos de mujeres negras. Por un lado está la mujer que no es más que el mero objeto sexual de los nuevos justicieros como Sweetback, en *Sweet Sweetback's Baad Asssss Song* (1971) de Melvin Van Peebles, con la que aparece en una breve secuencia de la película, en una lujosa cama, en actitud arrogante "as if he were blessing her with a divine gift" (Bogle 2001, p.245); y por otro, está el nuevo tipo de mujer negra exuberante que viene a ser la contrapartida femenina del hombre negro justiciero descrito anteriormente, que, aun creando una nueva imagen de las mujeres negras nunca vista anteriormente, en el fondo, no procura otro fin que el de seguir buscando una audiencia masculina, ante la que se presenta con una vestimenta ligera y ceñida que la convierte en un objeto de deseo agresivamente sexual.

Pam Grier[19] fue la protagonista principal en películas como *Coffy* (1973), *Foxy Brown* (1974) y *Friday Foster* (1975)[20], en las que se explotaba, ya en los carteles publicitarios, el cuerpo de la actriz mediante las ropas y los objetos que llevaba, de modo que se acentuara el carácter sexual y violento de la película. Como describe Mikel J. Koven en su libro *Blaxploitation Films*, Pam Grier aparecía frecuentemente "wearing skintight leggings and an alter top, accentuating her breasts" o "wearing a dress slit to her waist and revealing as much leg as possible" (p.8), y siempre en compañía de su fiel pistola, constantemente sujeta a su mano o tobillo. La imagen creada para Grier pretendía despertar un sentimiento de atracción sexual hacia la actriz, al mismo tiempo que se manifiesta como un peligro y una amenaza. Así, se construye un nuevo estereotipo para las mujeres negras que, en realidad, representa un híbrido, parte *buck*, parte *mammy* y parte *mulatto*. Por un lado estas bellas y glamurosas mujeres viven en mundos de violencia, sangre y pistolas en los que demuestran abiertamente su deseo sexual y de acción, vinculado más con la audiencia masculina del momento que con la femenina. Al estilo de las *mammies*, las mujeres de la *Blaxploitation* protegen sus hogares de peligrosas invasiones, al mismo tiempo que limpian las calles, llenas de droga y corrupción. Por otra parte, las actrices

---

[18] Término que procede de la unión de las palabras *black* y *exploitation* y que se dio a los filmes que, en su afán por reflejar acontecimientos del momento – peleas raciales entre bandas callejeras, abundancia de drogas y prostitución – "exploit our desire to see black people, specifically, African-Americans, on screen, doing presumably what one expects or wants to see African-Americans doing" (Koven 2001, p.7).

[19] Véanse puntos 9 y 10 del apéndice.

[20] Aunque la década de los 80 no prestó demasiada atención a este tipo de filmes, en los 90, con el renacimiento de la moda sesentera y setentera, comienzan a producirse, de nuevo, diversas películas que se ciñen a las características de la *Blaxploitation*. *Boyz N The Hood* (1991) de John Singleton y *Jackie Brown* (1997) de Quentin Tarantino, podrían ser dos ejemplos de versiones actuales de la *Blaxploitation*. Incluso la similitud en el título de *Foxy Brown* y *Jackie Brown*, ambas protagonizadas por Pam Grier, es evidente.

como Pam Grier y Tamara Dobson reflejan parte del estereotipo de la mulata sensual, aunque ahora ya no trágica, que las describe como objetos sexuales de la audiencia masculina que acude a verlas. Sin embargo, es cierto que, respecto a esto, las mujeres de la *Blaxploitation* dan un nuevo giro, ya que sus deseos sexuales son expuestos tan abiertamente como los de los hombres, a los que, en algunas películas, utilizan como simples juguetes.

Aunque la llegada de los ochenta marca un parón en la creación de estereotipos para las mujeres negras, debido, principalmente, a la escasez de papeles ofrecidos a éstas durante esta década, no debemos pensar que esto significa el comienzo de la reivindicación racial y feminista que durante tanto tiempo se ha estado esperando. En algunas películas de mediados de los ochenta, como pueden ser *Conan the Destroyer* (1984) con Grace Jones, o *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985), en la que interviene Tina Turner, muestran a mujeres negras en papeles muy cortos, aunque cargados de exotismo. Incluso a principio de los noventa, podemos encontrar películas como *The Bodyguard* (1992) que, aunque, en apariencia, pretenden vencer los prejuicios sociales mostrando a mujeres negras realizándose y triunfando en el mundo del espectáculo, no hacen otra cosa que representar a estas mujeres "with no cultural/racial links or traditions" (Bogle 2001, p.292), quedando, generalmente, además, detrás de alguna figura blanca, femenina o masculina, que enfatiza su inferioridad, su *otherness*. En una entrevista con Marie-France Alderman, bell hooks, aunque reconoce la ruptura que experimenta el personaje de Whitney Houston en *The Bodyguard* con respecto a las representaciones anteriores de la mujer negra, pone de relieve la paternalista atmósfera que la rodea:

> *The Bodyguard* makes a significant break with Hollywood construction of black female characters – not because Whitney Houston has sex with this white man, but because the white man, Frank Farmer, says that her life is valuable, that her life is worth saving. Traditionally, Hollywood has said, "Black women are backdrops, they're dixie cups. You can use them and dispense them". [...] To say that a black, single mother's life is valuable, is really a revolutionary thing in a society where black women who are single parents are always constructed in the public imagination as unbeautiful, unsexy, unintelligent, deranged, what have you. At the same time, the film overall message is paternalistic. I found it fascinating that we see Kevin Costner's character related to God, Nation, and country. (hooks 1994, p.43) [21]

Se observa, por tanto, una necesidad de cambio en la dirección y producción de las películas que ni siquiera se ve realizado en las cada vez más numerosas producciones de las nuevas directoras blancas. El cambio de óptica vendrá dado por la labor de las emergentes directoras feministas afro-americanas, que tienen como objetivo primordial revisar las representaciones previas adjudicadas por el sistema patriarcal a las mujeres negras y construir una nueva forma de narrar las *herstories* suprimidas y borradas de esas mujeres. Como Julie Dash confiesa, su primera intención es "to tell stories that had not been told. To show images of our lives that had not been seen" (Dash 1993, p.4). Así, la crítica cinematográfica realizada por mujeres afro-americanas como bell hooks, Jacqueline Bobo o Michelle Wallace está estrechamente vinculada con la crítica literaria de Barbara Christian, Barbara Smith, Alice Walker y Audre Lorde del siguiente modo:

---

[21] Hay que tener en cuenta que, aunque la pareja formada por Houston y Costner es una de las primeras en reflejar una relación interracial entre una mujer negra y un hombre blanco – pues parejas formadas por un hombre negro y una mujer blanca fueron llevadas al cine con anterioridad –, Whitney Houston se acerca en gran medida al ideal de belleza blanco. Con una pareja interracial más explícita como la formada por Whoopi Goldberg y Ted Danson que, durante mucho tiempo, fueron pareja real fuera de la pantalla, se tomaron grandes precauciones a la hora de presentar esta relación en *Made in America* (1993), en la que Goldberg se queda embaraza de Danson por inseminación artificial, y en la que cualquier escena sexual entre ambos se convierte en toda una peripecia cómica que libera el contenido sexual de la imagen.

> [They] share the task of redressing misrepresentations and omissions of Black women in white aesthetics. [...] The writing of Christian, Walker, hooks and others forces film theory into a dialogue with black creative writing and history. What hooks and others create is a Black aesthetic which is neither monolithic nor trascendental but can mirror and affirm Black women film-makers' aim to tell Black women's stories in radically new ways. (Humm 1997, p.114)

Estos nuevos modos de contar historias tienen mucho que ver con el rechazo de los primeros planos propuesto por cineastas feministas como Julie Dash, Leslie Harris y Trinh T. Minh-ha, entre otras, con el fin de potenciar las imágenes de las mujeres en conjunto, que resaltan el sentido de comunidad femenina que muchas escritoras trataron de reflejar ya anteriormente: "the close-up is condemned for its partiality, while the wide angle is claimed to be more objective beacuse it includes more in the frame, hence it can mirror more faithfully the event-in-context. (The more, the larger, the truer – as if wider framing is less a framing than tighter shots)" (Trinh 1991, p.34). De un modo parecido, en *Daughters of the Dust: The Making of an African American Woman's Film* (1993), Julie Dash afirma que la posición de las cámaras es un importante recurso subversivo en la filmación de una película feminista. Las escenas que reúnen a la comunidad negra femenina deben ser presentadas de un modo cercano:

> Being inside the group rather than outside, as a spectator, outside looking in. We're inside; we're right in there. We're are listening to intimate conversation between the women, while usually it's the men we hear talking and the women kind of walk by in the background. This time we overhear the women. So it's all from the point of view of a woman – about the women – and the men are kind of just the periphery. (Dash 1993, p.33)

Los nuevos filmes de las directoras y productoras feministas afro-americanas buscan nuevas representaciones de las mujeres negras. En su afán por romper con las imágenes estereotipadas, las cineastas feministas afro-americanas recurren a historias del pasado previamente borradas, creando un estrecho vínculo con el folclore africano y con los ancestros. Dentro de esta temática encontramos a *Praise House* (1991) y *Daughters of the Dust* (1993) de Julie Dash; *Alma's Rainbow* (1993) dirigida por Ayoka Chenzira; *Down in the Delta* (1998), dirigida por Maya Angelou; o *Beloved* (1998), producida por Oprah Winfrey. En otras muchas ocasiones, las nuevas productoras y directoras afro-americanas presentan a las protagonistas de sus filmes en escenarios modernos, en los que han de enfrentarse con las desigualdades existentes en la sociedad actual para reivindicar sus derechos. Dentro de este tipo cabe destacar producciones como *Illusions* (1983) de Julie Dash; *Your Children Come Back to You* (1979) de Alile Sharon Larkin; *Just Another Girl on the IRT* (1993) de Leslie Harris; o *Stranger Inside* (2001) de Cheryl Dunye.

Estas amplias imágenes que enfatizan la reunión de las mujeres, dejando aparte a los hombres, combinan nuevos modos narrativos, como pueden ser la cercanía o el posicionamiento de la cámara en el interior de la comunidad, en ocasiones llegando a confundirla con los ojos de una de las protagonistas[22], con un hilo narrativo realista[23], frecuentemente cuestionado por muchos estudios actuales, que es interrumpido en ocasiones por varios *flash-backs*, representando recuerdos del

[22] Algo que sucede durante algunas secuencias en *Just Another Girl on the IRT* y en *Beloved*. Este recurso se utiliza para identificar el *I* sujeto con el *eye* de la cámara, subvirtiendo el *I/eye* patriarcal al poner ahora la visión de la escena en los ojos de una mujer.

[23] Este es un término problemático, pues, como bien argumenta Trinh Minh-ha, el mundo real, "the real world: so real that the Real becomes the one basic referent – pure, concrete, fixed, all-too-visible", que defienden muchas películas de tono realista y documentales, no es otra cosa que un resultado que procede de una "elaboration of a whole aesthetic of objectivity and the development of comprenhensive technologies of truth capable of promoting what is right and what is wrong in the world, and by extension, what is 'honest' and what is 'manipulative' in documentary" (Trinh 1991, p.33).

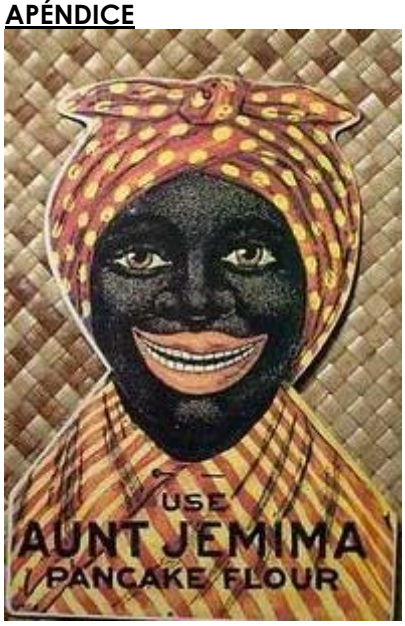
pasado o pensamientos interiores, en busca de múltiples voces femeninas, múltiples *herstories*.

La posición subalterna a la que han sido confinadas las mujeres negras, tanto por el patriarcado blanco como por otras minorías dedicadas durante años a velar exclusivamente por sus propios intereses, se ha manifestado en el silenciamiento social y artístico de las voces de estas mujeres que fueron esclavizadas, humilladas y maltratadas no sólo durante los largos años en los que la institución de la esclavitud estuvo vigente, sino también después su abolición. A lo largo de este análisis he pretendido reflejar cómo sus representaciones en la literatura y, posteriormente, en el cine quedaron reducidas a las visiones que de ellas ofrecieron, durante muchos años, el patriarcado occidental, el feminismo blanco y la comunidad negra masculina, relegándolas, principalmente, "to comic roles, "mammies", prostitutes and carers of whites" (Humm 1997, p.113). Tan sólo bien entrado el siglo XX, en la década de los cincuenta en el ámbito literario, y en la de los noventa en el fílmico, comienzan a surgir escritoras y cineastas negras que logran apartarse de los estereotipos patriarcales establecidos y ofrecer nuevas y poderosas imágenes de las mujeres negras.

Para acabar con los estereotipos que tanto denigran a las mujeres negras, cineastas y actrices como Oprah Winfrey, Julie Dash, Maya Angelou, Alva Rogers, Trula Hoosier, Ayoka Chenzira y Kasi Lemmons, entre otras, han dotado a la comunidad negra femenina de un protagonismo vital en muy diversas producciones. Estos filmes cuentan con directoras, productoras, realizadoras y actrices negras que se sitúan como sujetos y no como objetos de los mismos, presentando los sucesos desde una óptica negra femenina que cuestiona y subvierte la óptica blanca patriarcal. Además, estas directoras han reutilizado los elementos sobrenaturales de las religiones africanas tachadas de ridículas y absurdas creencias por el patriarcado occidental para reunirse con sus raíces africanas extirpadas y borradas forzosamente, y para dotar de poder y orgullo a las mujeres negras tanto en la sociedad opresora en la que les ha tocado vivir como en el ámbito cinematográfico.

Por tanto, a lo largo de este estudio he pretendido poner de relieve la mayor presencia que el feminismo afro-americano ha conseguido durante la última década en el cine, para así adentrarse en una nueva faceta artística desde la cual reivindicar los derechos y libertades de la comunidad negra femenina, haciendo uso de diversos aspectos técnicos y temáticos que consiguen subvertir el *I/eye* patriarcal.

APÉNDICE



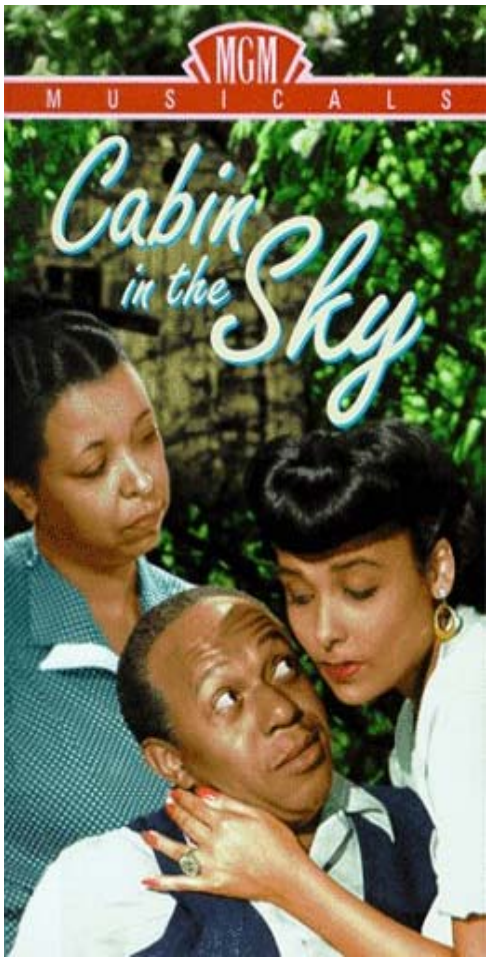
1. "Use Aunt Jemima Pancake Flour". Una de las muchas imágenes que se utilizaron para propagar el estereotipo de la *aunt Jemima*.

2. Imágenes de Louise Beavers en dos escenas de *Imitation of Life* (1934).

3. Imagen de Hattie McDanniel en su papel de Mammy en *Gone with the Wind* (1939).

4. Butterfly McQueen junto a Vivien Leigh en una de sus "cómicas" intervenciones en *Gone with the Wind*: "Miss Scarlett, Ah doan know nuthin' 'bout bringin' babies!", le dice nerviosamente Prissy a Scarlett, cuando se espera de ella el "ejemplar" comportamiento propio de una *breeder woman*.

5. Whoopi Goldberg con Demie Moore y Patrick Swayze en dos escenas de *Ghost* (1990).



6. Ethel Waters (izquierda) y Lena Horne (derecha) en el cartel publicitario de *Cabin in the Sky* (1943), en el que, pretendidamente, ya se ponen de relieve las diferencias, de físico y actitud, existentes entre las protagonistas.

7. Fredi Washington en el papel de Peola en *Imitation of Life* (1934).

8. Imagen de Dorothy Dandridge en una de sus numerosas películas.

9. Imagen de Pam Grier en el cartel publicitario de *Coffy* (1973).

10. Pam Grier en *Foxy Brown* (1974).

OBRAS CITADAS

Alma's Rainbow (ídem, Estados Unidos, 1993). Dirección: Ayoka Chenzira.

Beloved (ídem, Estados Unidos, 1998). Dirección: Jonathan Demme.

Birth of a Nation (*El nacimiento de una nación*, Estados Unidos, 1915). Dirección: D.W. Griffith.

Bodyguard, The (*El guardaespaldas*, Estados Unidos, 1992). Dirección: Mick Jackson.

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*. Nueva York y Londres: Continuum, 2001.

Boys N the Hood (Los chicos del barrio, Estados Unidos, 1991). Dirección: John Singleton.

Cabin in the Sky (ídem, Estados Unidos, 1943). Dirección: Vincente Minelli.

Carmen Jones (ídem, Estados Unidos, 1954). Dirección: Otto Preminger

Coffy (ídem, Estados Unidos, 1973). Dirección: Jack Hill.

Conan the Destroyer (*Conan el destructor*, Estados Unidos, 1984). Dirección: Richard Fleischer.

Coon Town Suffragettes (ídem, Estados Unidos, 1914). Dirección: Sigmund Lubin.

DASH, Julie. *Daughters of the Dust: The Making of an African American Woman's Film*. Nueva York: The New Press, 1992.

Daughters of the Dust (ídem, Estados Unidos, 1992). Dirección: Julie Dash

Down in the Delta (ídem, Estados Unidos, 1998). Dirección: Maya Angelou.

Ghost (*Ghost. Más allá del amor*, Estados Unidos, 1990). Dirección: Jerry Zucker.

Gone with the Wind (*Lo que el viento se llevó*, Estados Unidos, 1939). Dirección: Victor Fleming.
Hallelujah (*Aleluya*, Estados Unidos, 1929). Dirección: King Vidor.
HOOKS, bell. *Aint'n I a Woman*. Boston, MA: South End Press, 1981.
_____. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, MA: South End Press, 1992.
_____. *Outlaw Culture: Resisting Representations*. Nueva York: Routledge, 1994.
HUMM, Maggie. *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
Illusions (ídem, Estados Unidos, 1983). Dirección: Julie Dash.
Imitation of Life (*Imitación de la vida*, Estados Unidos, 1934). Dirección: John Stahl.
Jackie Brown (ídem, Estados Unidos, 1997). Dirección: Quentin Tarantino.
JONES, Jacquie. "The Construction of Black Sexuality". *Black American Cinema: Aesthetics and Spectatorship*. Ed. Manthia Diawara. Londres: Routledge, 1993: 247-256.
Just Another Girl on the IRT (ídem, Estados Unidos, 1993). Dirección: Leslie Harris.
KOVEN, Mikel J. *Blaxploitation Films*. Gran Bretaña: Pocket Essentials, 2001.
Mad Max Beyond Thunderdome (*Mad Max, más allá de la cúpula del trueno*, Estados Unidos, 1985). Dirección: George Miller.
Made in America (ídem, Estados Unidos, 1993). Dirección: Richard Benjamin.
Mo' Better Blues (ídem, Estados Unidos, 1990). Dirección: Spike Lee.
Praise House (ídem, Estados Unidos, 1991). Dirección: Julie Dash.
Saratoga (ídem, Estados Unidos, 1937). Dirección: Jack Conway.
Sister Act (*Sister act: Una monja de cuidado*, Estados Unidos, 1992). Dirección: Emile Ardolino.
Sister Act 2: Back in the Habit (*Sister act 2: De vuelta al convento*, Estados Unidos, 1993). Dirección: Bill Duke
Sparkle (ídem, Estados Unidos, 1976). Dirección: Sam O'Steen.
STOWE, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin or Life among the Lowly*. Londres: Penguin Books, 1986 [1852].
Stranger Inside (ídem, Estados Unidos, 2001). Dirección: Cheril Dunye.
Sweet Sweetback's Baad Asssss Song (ídem, Estados Unidos, 1971). Dirección: Melvin Van Peebles.
TRINH, T. Minh-ha. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. Nueva York : Routledge, 1991.
YOUNG, Lola. *Fear of the Dark: Race, Gender and Sexuality in the Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.
Your Children Come Back to You (ídem, Estados Unidos, 1979). Dirección: Alile Sharon Larkin.

LISTADO DE ILUSTRACIONES

APÉNDICE

1. Imagen de *Aunt Jemima*, en *Jim Crow Museum of Racist Memorabilia*. <http://www.ferris.edu/news/jimcrow/mammies/more/>
2. Fotogramas de *Imitation of Life* (1934), en en *"Skinfolks" and "Kinfolks": Racial Passing in American Films 1930-1960*. <http://xroads.virginia.edu/~MA02/rodriguez/thesis/>
3. Fotograma de *Gone with the Wind* (1939), en *Jim Crow Museum of Racist. Memorabilia*. <http://www.ferris.edu/news/jimcrow/mammies/more/>
4. Fotograma de *Gone with the Wind* (1939), en *Cossette's Gone with the Wind. Page*. <http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/8871/prissy.html>
5. Fotogramas de *Ghost* (1990), en *DVD Movie Guide*. <http://www.dvdmg.com/ghost.shtml>
6. Carátula de *Cabin in the Sky* (1943), en *Duke Ellington*. <http://www.dukeellington.com/ video.html>
7. Fotograma de *Imitation of Life* (1934), en *"Skinfolks" and "Kinfolks": Racial Passing in American Films 1930-1960*. <http://xroads.virginia.edu/~MA02/rodriguez/thesis/>
8. Imagen de Dorothy Dandridge, en *The Internet Movie Database*. <http://us.imdb.com/Name?Dandridge,+Dorothy>
9. Carátula de *Coffy* (1973), en *FilmBug*. <http://www.filmbug.com/db/22020-4>
10. Imagen de Pam Grier, en *FilmBug*. <http://www.filmbug.com/db/22020-4>