laFuga

Imágenes (des)atadas de la cultura afroamericana

A propósito de The Black Power Mixtape y los documentales de Marlon Riggs

Por César Barros y Ángeles Donoso

Tags | **Cine contemporáneo | Grupo subalternos | Estudio cultural | Estados Unidos**

Ángeles Donoso es profesora en CUNY. En su investigación explora colaboraciones y desplazamientos de sentido entre distintos medios: literatura, fotografía, cine y performance. Ha publicado artículos sobre estos temas en revistas académicas y es co-editora de Latinas/os on the East Coast. A Critical Reader (Peter Lang, 2014). César Barros A. es profesor en la State University of New York, New Paltz. Su investigación se centra en las convergencias y enfrentamientos entre diversas prácticas representacionales. Su libro Escenas y obscenas del consumo. Arte, mercancía y visibilidad en el Cono Sur fue recientemente publicado por Cuarto Propio.

Hace unos meses en Estados Unidos se desató un escándalo que inundó los medios y las redes sociales. Se hizo público que Paula Deen —estrella de programas de cocina sureña, dueña de restaurantes y revistas de cocina, y la cara de una serie de marcas de comida— estaba siendo objeto de una demanda por usar lenguaje racista en el lugar de trabajo. Que esto sea un escándalo se entiende por lo público del personaje, su clara pertenencia (de clase e ideológica) a la oligarquía blanca del Sur del país y a lo insólito de sus dichos, incluso en los momentos en los que ha tratado de disculparse. Se ha presentado el caso como inaudito en una sociedad que se auto-representa en los medios hegemónicos como post-racial. Sin embargo, para cualquier minoría que vive día a día en Estados Unidos, o para cualquier persona medianamente consciente de cómo funciona el país, el caso de Deen no es más que una aparición en los medios más hegemónicos de algo que estos mismos medios son muy buenos para ocultar, y es que pese a los avances en materia de derechos civiles, Estados Unidos sigue siendo en muchos aspectos una sociedad segregada y en la que el privilegio blanco sigue sano y salvo. Al mismo tiempo en que el escándalo Deen se desató, la Corte Suprema estaba discutiendo si debería cambiar sus resoluciones sobre la Acción Afirmativa (una de las victorias más importantes del movimiento de los derechos civiles), política por medio de la cual las universidades pueden utilizar criterios en sus procesos de admisión que ayuden a dar más diversidad a su estudiantado y así contrarrestar las prácticas de discriminación que se dan día a día en la sociedad. La resolución de la Corte el 24 de junio no desactivó completamente estas políticas, pero tampoco las defiende permanentemente. Al día siguiente de esta resolución la Corte Suprema canceló una de las provisiones del *Voting Rights Act* (vigente desde 1965), cuya función es evitar prácticas discriminatorias en las elecciones. Todo esto se da en un contexto en que los medios conservadores y los grupos de poder blancos se intentan representar como una minoría en peligro de extinción[1].

El documental ha sido un gran compañero de lucha de los movimientos de los derechos civiles en Estados Unidos —y, demás está decirlo, no solo el documental "hecho en USA": pensemos, por ejemplo, en *Now*! (1965) de Santiago Álvarez, uno de los más emblemáticos y poderosos documentos visuales sobre el tema. Una película que vuelve a este tema, proveniente esta vez de territorios nórdicos, es *The Black Power Mixtape (1967-1975)*, documental dirigido por el sueco Göran Hugo Olsson y estrenado en enero del 2011 en el festival de Sundance. La historia de la película es bastante singular: Olsson encontró en un sótano de la televisión estatal sueca una cantidad considerable de metraje filmado por periodistas de ese país en Estados Unidos entre finales de los sesenta y comienzo de los setenta. El material encontrado se centra en los protagonistas del *Black Power Movement* —la fase más radical del movimiento de los derechos civiles—, y en las diversas acciones que llevaron a este movimiento al centro de la visibilidad política de la época. Parte del material había sido mostrado una sola vez en Suecia en un documental televisivo. Lo que descubrió Olsson es oro: una entrevista a Angela Davis en la que habla sobre el significado del concepto de violencia en el contexto de la

supremacía blanca en Estados Unidos, una sesión en la que Stokely Carmichael entrevista a su propia madre en el living de su casa, imágenes de los programas sociales de los *Black Panthers*, una entrevista a Eldridge Cleaver, etc.

El documental abre con un breve texto en el que se advierte que el material presentado no intenta ofrecer un panorama completo ni una visión monolítica o totalizante sobre el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos, sino que trata, más bien, de ofrecer la perspectiva (siempre incompleta) de un grupo de periodistas y realizadores cinematográficos suecos sobre lo que estaba sucediendo a finales de los sesenta en materia de derechos civiles en Estados Unidos. El montaje de Olsson es fiel al origen eminentemente colaborativo y colectivo del material: no se contenta con un simple montar los documentos visuales como material de archivo, sino que yuxtapone las imágenes pretéritas con sonidos pasados y presentes (entrevistas y música). En este sentido, *The Black Power Mixtape* es un ejercicio activo de la memoria, que se propone reunir el pasado con el presente y hacerlos dialogar.

Olsson decide hacer un *mixtape*, aquello que en español —refiriéndonos sobre todo al ámbito musical— llamamos un compilado. Esta idea del *mixtape* aparece evocada desde la secuencia de los créditos: las primeras imágenes que vemos son primerísimos planos de película corriendo en una mesa de edición. Olsson edita el metraje encontrado en pequeños capítulos correspondientes a un año cada uno: "1967" se centra en Stokely Carmichael, "1968" se enfoca en la muerte de Martin Luther King Jr. y las consiguientes revueltas en los barrios a lo largo de todo el país, "1969" gira en torno a los *Black Panthers* (partido que mezcla ideas marxistas-leninistas, el maoísmo y política de raza), "1972" se enfoca en el arresto y el juicio de Angela Davis, "1973" gira en torno a Harlem, etc. En la música que acompaña las imágenes se incluyen tanto canciones de la época de las filmaciones como música original a cargo de Questlove, prolífico productor y baterista de The Roots, y Om'Mas Keith, productor también e integrante de la banda hip-hop de la costa Oeste Sa-Ra. Los *tracks* de Questlove y Keith le dan una textura hip-hop a las imágenes, lo que logra poner en contacto esta expresión artística y política contemporánea (que surge en los años ochenta y en gran medida viene a ocupar el vacío que queda luego de la violenta exterminación del movimiento que el documental retrata) con el soundtrack de los años sesenta. Se da así una conversación audiovisual entre el sonido representado por el *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud* de James Brown y el del *Fight the Power* de Public Enemy.

Además de la música, escuchamos comentarios de nuevas generaciones de artistas y activistas —poetas como Abiodun Oyewole y Sonia Sánchez, músicos como Talib Kweli, el mismo Questlove o John Forté— o de los mismos protagonistas, entre ellos Angela Davis y Kathleen Cleaver, cuarenta años después. Activistas, artistas e intelectuales comentan en *off* lo que les produjo ver por primera vez estas imágenes, así como el significado de los eventos y su relación con el presente. Así, por ejemplo, Talib Kweli comenta el impacto que le produjo ver las imágenes de Stokely Carmichael entrevistando a su propia madre: Stokely, a quien Talib define como una "voz" —una voz imponente hasta ahora inscrita sobre todo en grabaciones sonoras—, se completa en estas escenas al mostrarnos a un hijo (Stokely) entrevistando a su madre en un escenario familiar e íntimo. Esta entrevista, tal como sugiere Kweli, nos recuerda que estas figuras que hoy consideramos íconos eran personas comunes y corrientes. El *mixtape* le devuelve un cuerpo, o le da un cuerpo renovado, a discursos que se habían convertido en pura voz.

La factura de este compilado es sumamente evocativa. Nos hace pensar en la memoria personal y colectiva y en la forma en la cual un movimiento poderoso y multitudinario pudo desaparecer casi por completo del sistema de visibilidad estadounidense. El documental también hace pensar en la distancia como forma de reflexión: la distancia temporal que nos separa a espectadores y comentaristas de los hechos filmados, pero también la distancia espacio-cultural (los que filmaron eran suecos) como una de las determinantes que hacen que las filmaciones logren inscribir elementos que quizás no se podrían haber visto desde el interior en aquella época. *The Black Power Mixtape* deja al espectador queriendo saber más sobre cada uno de los personajes y situaciones que pueblan cada fragmento. Nos hace preguntarnos sobre las relaciones entre raza, clase, género y política. Nos hace preguntarnos también sobre la fuerza, y también las debilidades, de los movimientos de derechos civiles y la(s) comunidad(es) afroamericana(s) en los Estados Unidos. Más aún, nos hace preguntarnos sobre el rol del cine, y particularmente del documental, en la lucha política que ha dado el activismo negro desde distintos flancos para lograr una real igualdad de derechos y a la vez marcar su diferencia.

Desde sus comienzos, la lucha por los derechos civiles denunció la supremacía blanca como aquel enclave de poder en el que raza y clase se intersectan para ejercer su dominio. A partir del *Black Power*, y de la mano de los movimientos feministas y *queer*, esta crítica se extiende más allá de la variante de raza y clase, para incluir las cuestiones de género. Hay varias preguntas que surgen y quedan sin contestar luego de ver el documental de Olsson en este respecto; pensamos que sería interesante, por eso, establecer un diálogo entre el *Mixtape* y los documentales de Marlon Riggs. Riggs fue educador, poeta, artista de *spoken word*, cineasta y activista de los derechos civiles gays en Estados Unidos. Su obra despliega un pensamiento sobre la posición y definición de lo afroamericano en relación tanto al régimen de visibilidad blanco y burgués (patriarcal y heteronormativo) como a la comunidad afroamericana misma. En sus documentales, Riggs explora las líneas alternativas, los quiebres y las fisuras de aquello que significa *to be black* ("ser negro"). *Black Is... Black Ain't* (1994) se centra en la heterogeneidad de los constructos identitarios afroamericanos. *Color Adjustment* (1992) gira en torno a la dialéctica entre la visibilidad y la visualidad, interrogando los modos en los que la televisión norteamericana ha representado al sujeto afroamericano. El evocador documental-ensayo *Tongues Untied* (1989), por su parte, explora los conflictos y vicisitudes del hombre negro gay tanto en la comunidad afroamericana como en la sociedad en general. Estos documentales, producidos para la prestigiosa serie de documentales POV (*Point of View*) de la televisión pública estadounidense PBS (*Public Broadcasting Service*), son piezas complejas y tremendamente innovadoras en su estética.

Riggs pone en tensión la noción de "identidad afroamericana" e interroga las dialécticas de inclusión y exclusión, (in)visibilidad y representabilidad tanto al interior como al exterior de la(s) comunidad(es) afroamericana(s). Este constante interrogar y desconstruir definiciones y categorías, denunciar creencias y prejuicios, no deja de generar cierta incomodidad o controversia entre la audiencia (como veremos, los documentales de Riggs no han estado exentos de polémica). De hecho, es posible apreciar los efectos de las dialécticas de inclusión y exclusión, visibilidad e invisibilidad que Riggs interroga al pensar en sus mismos documentales en relación a la cultura afroamericana más *mainstream*. Resulta interesante comparar la figura de Riggs con la figura mucho más popular (tanto dentro como fuera de Estados Unidos) de Spike Lee. En las últimas dos décadas —sobre todo después del éxito de películas como **Do the Right Thing** (1989)— Lee se ha convertido en "la voz" de la cultura afroamericana en el *mainstream*. ¿Por qué los documentales de Riggs no son más conocidos, más estudiados, más comentados? A diferencia de Riggs, las películas de Lee parecen sugerirnos "la identidad negra *es esto*": el barrio, los amigos, las mujeres, el hip-hop, el slang, la lucha contra el poder (de hecho, el título de un libro publicado en el 2009 dedicado exclusivamente a sus películas es *Fight the Power! The Spike Lee Reader*). Muchos critican a Lee por la perspectiva unidimensional y acrítica de sus películas respecto a las relaciones de clase y género: "la voz" de la cultura afroamericana *mainstream* es la voz hetero-normativa de un hombre negro de clase media. Nos interesa presentar y explorar la obra de Riggs porque aborda facetas menos conocidas dentro de las luchas, avances y retrocesos de los afroamericanos en Estados Unidos. Junto a los documentales de Riggs y el *Mixtape*, hablaremos de otra obra que también explora los conflictos de las minorías dentro de la minoría, *Paris Is Burning* (1990) de Jennie Livingston, documental que retrata la efervescente cultura de transexuales y *drag queen* negros de la calle ("street black gays") en los años ochenta.

1. (In)Visibles: los afroamericanos en la tele-visibilidad estadounidense

"*El actor negro todavía lucha con la imagen que el hombre blanco*

tiene del Negro—imagen a la que el hombre blanco se aferra,

para no tener que verse forzado a revisar la imagen que tiene de sí mismo."

James Baldwin, citado en *Color Adjustment*.

The Black Power Mixtape nos muestra un momento crucial en la historia de los afroamericanos en Estados Unidos. No hay otro momento en el siglo XX en que los afroamericanos se hayan visto tanto en la estructura de visibilidad de la sociedad estadounidense. Hay, por supuesto, toda una historia de esta visibilidad, una historia en la que los negros han sido invisibles, visibles, representados, auto-representados, tergiversados, etc. En esta historia la televisión ha tenido un rol fundamental. Si pensamos en la televisión como la plataforma de visibilidad más importante del siglo XX, la presencia de afroamericanos en shows televisivos en Estados Unidos y la manera en que estos son

representados o se auto-representan es un elemento de análisis importantísimo. Establecer esta historia y pensarla críticamente es lo que intenta hacer el documental *Color Adjustment* (Ajuste de color). Algunos en Chile recordarán la serie de los ochenta *Blanco y negro* (1978-1985), cuyo título original era *Diff'rent Strokes*, o a finales de esa década y comienzos de la siguiente la serie *The Cosby Show* (1984-1992). En la primera, dos huérfanos negros de Harlem, Arnold y Willis Jackson, son adoptados por un hombre rico blanco, Phillip Drummond, para quien la madre de los chicos trabajaba como empleada doméstica. *El show de Cosby* nos muestra la vida cotidiana de los Huxtable, una familia negra de clase media-alta en Brooklyn. Estas son dos de las más exitosas series con protagonistas negros y de las pocas que llegaron a audiencias internacionales (piénsese en el reparto y las temáticas de series como *Seinfeld* (1989-1998) o *Friends* (1994-2004), o más recientemente, *How I Met Your Mother* (2005 – presente) o *The Big Bang Theory* (2007 – presente)), pero en Estados Unidos ha habido muchas otras series y programas. El documental de Riggs se pregunta sobre el estatuto de la imagen de los afroamericanos en distintas épocas. Se lo pregunta literalmente: sobreimprime una y otra vez: "¿Es esta una imagen positiva?". Una de sus estrategias formales más interesantes es la constante inscripción de las imágenes en su enmarcado televisivo. Riggs no nos deja olvidar que todas estas imágenes, tal como su documental, fueron hechas para la televisión y vistas en el televisión. En variadas ocasiones el documental construye situaciones espectatoriales para lograr este efecto.

Como bien muestra *Color Adjustment*, la identidad estadounidense se ha formulado y reafirmado a través de la representación de la familia en la televisión y esta representación es la de una familia de clase media, una familia *blanca* de clase media. Es en relación a esta familia donde hay que localizar el tipo de visibilidad que se le ha dado a los afroamericanos en la plataforma televisiva. Al comienzo los negros son representados simplemente como bufones y totalmente separados de la familia nuclear. El más clásico de estos programas es *The Amos 'n Andy Show* (1951-1953). Esta serie recurre a formatos representacionales anteriores (comienza como programa de radio veinte años antes). *Color Adjustment* se pregunta si hay algún tipo de valor positivo o fuente de resistencia en este show en particular, pero aunque *Amos 'n Andy* demuestra la destreza de sus actores para la comedia, se hace difícil encontrar más que un reforzamiento del estereotipo que venía de antes de la invención de la televisión. Sobre todo, *Amos 'n Andy* es la representación de la bufonería en un mundo completamente segregado, cuya relación con el mundo y el "sueño" americano, es justamente su no-relación con él [2].

En esta primera época también aparece un personaje que será recurrente en el futuro: la empleada doméstica negra [3]. El primer show en que aparece este personaje es coincidentemente el primero en el que aparece una actriz negra en la televisión (Ethel Waters): *Beulah* (1950-1952) [4] La primera relación que se establece entre un personaje afroamericano y la familia nuclear estadounidense, entonces, es una relación de empleo. Beulah, como nos muestra el documental, no tiene historia, no tiene familia y todo lo hace para el bienestar de sus empleadores (su familia putativa). La fantasía de movilidad social o su censura, tan presentes en el melodrama latinoamericano a través de la figura de la empleada doméstica y sus relaciones amorosas con sus empleadores, aquí está totalmente ausente: siquiera una sugerencia de mezcla racial queda completamente prohibida en la representación de estas matronas de-sexualizadas. [5] Riggs pone fotografías de verdaderas empleadas negras, estableciendo no solo un contraste entre la realidad y la fantasía racializada televisiva, sino también un homenaje a estas mujeres reales. Durante la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, los negros desaparecen de la tele-visibilidad: lo único que encontramos son familias blancas en las que la empleada doméstica ya no es necesaria pues lo que se está reforzando es la función ideológica de la dueña de casa. Así, la figura de Beulah desaparece.

En los años sesenta los afroamericanos volverán a la imagen televisiva, pero, como muestra Riggs, esta vez las imágenes producidas y envasadas, imágenes principalmente pacificadoras, tienen que convivir con las imágenes de la contingencia histórica: marchas por los derechos civiles, revueltas en los barrios, el asesinato de Malcom X o el de Martin Luther King Jr [6]. Las dos series más vistas de la década del sesenta son *I Spy* (1965-1968) y la comedia *Julia* (1968-1971), ambas en el aire en la época que nos muestra *The Black Power Mixtape*. *Julia* fue una de las primeras series que representan a una mujer afroamericana que no es una empleada doméstica. La serie también fue una de las primeras comedias que no usó carcajadas envasadas. Julia (Diahann Carroll) es madre soltera (viuda de un soldado) y enfermera y se relaciona con un mundo principalmente blanco: blancos son sus colegas, sus vecinos y los amigos de su hijo. Bill Cosby hace su debut televisivo en *I Spy*, donde encarna a Alexander Scott, un seductor, educado y genial agente secreto que trabaja junto a su camarada y mejor amigo (blanco), Kelly Robertson, interpretado por Robert Culp. Estas series, como bien muestra

Riggs, sin duda le dan una posición más igualitaria a sus personajes afroamericanos, pero tienen como principal función ideológica mostrar una versión pacificada de las relaciones interraciales en Estados Unidos, versión que choca fuertemente con la realidad. Estas series quedan vaciadas de toda problematización de la posición de los afroamericanos en el tejido social del país. *Color Adjustment* también nos muestra cómo algunas series que sí intentan mostrar los problemas y la verdadera posición social de una gran parte de la población afroamericana son siempre cancelados. Este fue el caso de, por ejemplo, *East Side/West Side* (1963-1964) que mostraba historias que representaban la realidad de la gente de los barrios (*inner city*), principalmente negros, en Nueva York. Debido a esta temática, la serie pronto se quedó sin auspiciadores y fue cancelada luego de finalizar su primera temporada.

El documental de Riggs sigue su revisión hasta finales de los años ochenta, pasando por series muy exitosas como la miniserie *Roots* (1977) (la que también fue mostrada en la televisión chilena) o las sitcoms *Good Times* (1974-1979) o *El Cosby Show*. Pese al éxito de estas series y un aparente mejoramiento de la posición que ocupan los afroamericanos en relación a la familia nuclear, Riggs nos muestra cómo esta posición sigue siendo problemática, sobre todo en cuanto es justamente la familia blanca de clase media la que sigue siendo la piedra de toque según la cual se estructura la identidad del país. El régimen de visibilidad, y por tanto lo que se puede ver y lo que no, lo que se puede decir y lo que no, está estructurado desde este ideologema. No solo eso, *El Cosby Show*, en particular, serviría como el mediador y el descompresor para la polarización de clase, el desempleo y la pobreza que comienzan a aquejar al país con el reaganismo. Así, Riggs sobreimprime nuevamente la pregunta sobre una escena en la que Bill Cosby y su esposa discuten sobre el hecho bastante evidente de que son ricos: "¿Es esta una imagen positiva?"

2. Voces (des)atadas: variaciones de la cultura trans, *gay* **y** *queer*

Como decíamos al comienzo, *Mixtape* es fiel al ímpetu documentalista de los realizadores y presenta la historia del movimiento de manera bastante celebratoria, esto es, sin ahondar en las tensiones o en los conflictos que existían tanto al interior del movimiento del *Black Power*. Así, una de las preguntas que surge al ver el documental es la pregunta por la cuestión de género y la identidad sexual.

Tongues Untied y *Paris Is Burning* exploran la relación entre visibilidad, representación e identidad sexual. [7] Estrenados con solo un año de diferencia (1989 y 1990 respectivamente), son opuestos en muchos sentidos. *Paris Is Burning* sigue a un grupo de travestis y transexuales afroamericanos y Latinos que viven, por así decirlo, en los márgenes del margen en Manhattan (la mayoría son adolescentes o jóvenes que viven y trabajan en la calle). Cuando *Paris Is Burning* se estrenó en 1990 recibió comentarios muy positivos de la crítica (apareció reseñado en el *New York Times* y en revistas como el *New Yorker* y el *Village Voice*). Una de estas reseña destacaba, por ejemplo, el hecho de que el documental ofrecía "una mirada que simpatiza con un mundo especial y privado, volviendo visible una cultura bastante desconocida" [8] .

El documental ofrece, a través de entrevistas en cámara con distintos sujetos (Dorian Corey, Freddie Pendavis, Pepper Labeija, Venus Xtravanganza, Octavia St. Laurent), distintas perspectivas sobre el racismo, la homofobia, las drogas y la amenaza del SIDA, todos temas articulados en torno a la cultura del "Ball", un evento que es a la vez baile y desfile y en el que las "reinas" (*queens*) son juzgadas por su estilo y por su expresión [9] . El atractivo del documental reside en el tema mismo: el *ball culture*. Livingston intenta dar cuenta de esta cultura del desfile de una manera "directa" y manteniendo el mismo ritmo desenfrenado y energético de los bailes —en varias secuencias, la cámara sigue a los participantes a ras de suelo, desde atrás y por delante, llenando el encuadre con sus suntuosos vestuarios; en otras, la contagiosa música se combina con los gritos de jurados y participantes que discuten por una "pose" que fue mal calificada—, sin formular juicios ni una posición crítica respecto de los sujetos que retrata. *Paris Is Burning* causó (y causa) fascinación además, porque retrata muy tempranamente el arte callejero del *voguing* —un estilo de baile y de movimientos coordinados que fue popularizado en el mainstream por Madonna en su conocidísima canción. El documental también ofrece una breve introducción al lenguaje característico del *ball culture*; hay distintas expresiones y palabras (tales como *voguing*) que van siendo definidas en entrevistas en cámara, así como a través de distintos clips que ejemplifican el significado de las mismas expresiones. Una de las expresiones más significativas es "Realness" que en el *slang* del *ball culture*, tal como lo explica uno de los entrevistados, significa "to be able to blend" ("la capacidad de

pasar desapercibido").

En términos genéricos, "realness" se refiere a la capacidad de no "delatar" que uno es gay o transexual y de pasar por hombre-hombre o mujer-mujer, es decir, sin parecer ni hombre afeminado, ni mujer hombrada, ni dejar espacio para dudas. Una expresión cercana a "*realness*" con una historia mucho más larga y compleja es la de "*passing*" o "*racial passing*" ("pasar por"). Con esta expresión denigratoria se designaba a aquellas personas de herencia racial mixta que, de distintas maneras durante los siglos XVIII y XIX y a comienzos del XX, intentaban pasar por miembros de una raza diferente para no ser estigmatizados por leyes y convenciones segregacionistas en una sociedad cuya estratificación se fundaba en el color de la piel—algunos afroamericanos de piel más clara intentaban pasar por blancos; otros reclamaban ancestros árabes, mediterráneos o nativo americanos para distinguirse de sus orígenes africanos [10] . "Passing" y "realness", aunque con connotaciones distintas, entonces, apuntan a situaciones similares en relación a la raza y la identidad sexual—el hecho de que uno pueda "pasar" por otra raza o por el sexo opuesto, enfatiza la idea del género (y de la raza) como constructo social, como superficie y performance ("soy como me veo").

En el contexto del Ball, como repiten los/as entrevistados/as muchas veces, "tú puedes ser lo que quieras" ("you can be anything you want"). Pero uno de los problemas del documental es que no cuestiona el hecho de que el modelo deseado, buscado e imitado por las reinas es de hecho un modelo impuesto por la clase dominante que los excluye. Por ejemplo, para la pose "Executive Realness", vemos imágenes de los participantes imitando el vestir y el andar de los ejecutivos que abundan en Wall Street montadas en paralelo con imágenes de gente blanca caminando por las calles de Manhattan. Asimismo, Venus Xtravaganza, una de las transexuales entrevistadas, dice que ella desea encontrar un hombre que la ame, que la cuide, que quiere tener una casa muy grande y mucho dinero, etc. El documental no sugiere una crítica ni a la sociedad de consumo que impone determinados modelos de feminidad o masculinidad, ni al patriarcado. Esta crítica la plantea, por ejemplo, bell hooks en su lectura del documental: "lo que los espectadores ven no son hombres negros deseando personificar o transformarse en mujeres negras 'reales', sino su obsesión con una versión idealizada y fetichizada de feminidad que es blanca … Esta combinación de deseo de clase y raza que privilegia la femineidad de la mujer blanca de la clase dominante, adorada y protegida, envuelta en lujo, no implica una crítica al patriarcado" (hooks, 1992, p. 148). [11] Para hooks —y es difícil no estar de acuerdo— el gesto de apropiación de Livingston no es muy distinto del gesto de apropiación de Madonna. La directora (blanca y lesbiana), tal como la cantante, se enfoca en un aspecto del *black life* que resulta atractivo y consumible para las audiencias blancas, sin darse cuenta ni plantear críticamente en pantalla que su propia posición de privilegio y su perspectiva como mujer blanca determinan y moldean el cómo y el qué representado en pantalla.

Tanto *Paris Is Burning* como *Tongues Untied* articulan narrativas en torno a la noción de la "casa" o el "hogar". En *Paris Is Burning*, esta noción se hace patente en los apellidos que indican la pertenencia de las reinas a una casa determinada—Pendavis, Xtravaganza, Labeija—aunque aparece también evocada como proyección y deseo (la casa grande con jardín es el epítome del modelo patriarcal y burgués al que muchas de estas reinas aspiran). De todos modos, nada sabemos de las vidas de estos sujetos fuera del contexto del ball: sus vidas parecen girar en torno a estos bailes, y parecen completamente desligadas del mundo "real" (este aspecto, según hooks, enfatiza aún más el elemento de fantasía que envuelve la subcultura gay del *ball*, descontextualizando las vidas comunes de estos sujetos). *Tongues Untied*, en cambio, intenta dar cuenta de la compleja trama de comunidades, redes familiares, afectivas y sociales en las que interactúa el hombre negro gay, muchas de las cuales lo ignoran o lo hacen invisible. Dice la voz en *off*: "Estoy furioso por el trato que se me da como hombre negro. Esa furia se hace más fuerte por el menosprecio y el desprecio que muestra mi propia comunidad porque soy gay. No puedo ir a casa siendo quien soy. *Cuando hablo de casa, me refiero no solo a la constelación familiar donde crecí, sino a toda la comunidad negra: la prensa negra, la iglesia negra, los académicos negros, los literatos negros y la izquierda negra* ¿Dónde está mi reflejo? La mayor parte del tiempo se me hace invisible, soy percibido como una amenaza para la familia, o soy tolerado si aparezco inconspicuo y silencioso. No puedo ir a casa siendo quien soy y eso me duele profundamente" (énfasis agregado)

Tongues Untied ("Lenguas desatadas"), estrenado no sin problemas y polémicas en 1991 por PBS, se aproxima a su sujeto —el hombre gay negro— de un modo completamente diferente a *Paris Is Burning*. Además de intentar posicionar a su sujeto en esta compleja red conformada por la familia,

los amigos, la sociedad, la iglesia, el trabajo, etc., ausentes están en el proyecto de Riggs el tono fiestero o la estética tipo discoteque que caracterizan el documental de Livingston. Este ensayo de 55 minutos presenta una estructura poco convencional y bastante experimental para la televisión: combina metraje de archivo (imágenes de la policía reprimiendo agresivamente a hombres negros; de Eddie Murphy diciendo bromas homofóbicas en un show; y de una secuencia de la película *School Daze* (1988) de Spike Lee que representa una situación homofóbica); fotografías; narración autobiográfica (segmentos en los que la voz en *off* de Riggs recuerda su vida en San Francisco se combinan con fotografías de Riggs caminando por Castro, por Market Street); y elementos performáticos (el poeta y activista Essex Hemphill recita poemas en pantalla). Todos estos elementos —metraje de archivo, fotografías, performance, narración, música— se combinan en un montaje dinámico y elocuente que intenta articular una reflexión acerca de la invisibilidad y el silencio que rodean la identidad negra gay.

La premisa de *Tongues Untied* es que una cultura y una sociedad racista y hetero-normativa ha silenciado a los hombres gay negros. Riggs interpela a su audiencia directamente, la insta a no seguir en silencio, a unirse, a organizarse y a hablar. El documental se inicia con un coro de varias voces o "lenguas desatadas" repitiendo en *off* y en un ritmo que evoca los latidos del corazón: *brother to brother, brother to brother, brother to brother* ("de hermano a hermano"). Este coro acompaña una serie de imágenes en cámara lenta de grupos de niños, jóvenes y adultos negros en distintas situaciones (vemos a algunos saludándose y conversando en el parque, otros jugando básquetbol en la plaza, caminando por la ciudad; unos sonríen, otros miran serios a la cámara). Como dice un crítico, "la cámara lenta produce que las miradas casuales de unos a otros y los gestos de tocarse y saludarse sean más significativos que lo usual. Pero estas imágenes, al ser yuxtapuestas con el sonido de la voz, vuelven patente que la confraternidad masculina representada también se refiere a esa inmensa experiencia de rabia y dolor del hombre negro en la cultura estadounidense" (Kleinhans, 1991, s.p). La secuencia inicial sigue con un montaje paralelo en el que la imagen fotográfica en primer plano de un hombre negro se yuxtapone con imágenes de archivo de las noticias del incidente ocurrido en Virginia Beach en 1989, en el que miembros de una fraternidad negra fueron violentamente golpeados por policías en las afueras de un resort. La orquesta de voces se sigue multiplicando (los insultos "*mother fucking cunt*, *nigger*, *fagot*" y también "*uncle Tom*" se confunden y se superponen) mientras se evocan distintas situaciones dolorosas para la comunidad, las cuales aparecen en títulos escritos en grandes letras blancas que van inundando el encuadre de fondo negro: *Virginia Beach*, *Howard Beach*, *Yusef Murder*, *CRACK*, *AIDS*, *Black Men*. La secuencia concluye con la pregunta *Endangered Species?* ("¿Especies en extinción?"). Luego aparece el título.

Tongues Untied no estuvo exento de polémica. Como el documental fue exhibido por canales públicos de televisión y parte del financiamiento (U$ 5,000) fue otorgado por una agencia fundada por el *National Endowment for the Arts* (agencia federal independiente que otorga fondos para apoyar a artistas y escritores, el equivalente al FONDART en Chile), una de las controversias giró en torno al contenido—el documental mostraba a hombres desnudos, había lenguaje obsceno y palabras ofensivas, etc. Más polémico aún resultó el final del documental —luego de un poema recitado en pantalla por Essex Hemphill, aparecen los títulos en blanco sobre fondo negro: "black / man / loving black / man / is / the / revolutionary / act." Esta oración imperativa no fue bien recibida por algunos críticos y miembros de la comunidad gay —aquellos que leían esta afirmación de manera más literal, apuntaban al engaño de Riggs (en otra parte del documental, Riggs sugiere que había dejado atrás los días del "*white gay ghetto*", pero en ese momento, la pareja de Riggs era un hombre blanco); más importante fue el cuestionamiento a la premisa de que el amor *entre hombres negros* fuera la única forma revolucionaria— ¿qué pasaba con las lesbianas negras o con los *queer*? [12]

Tongues Untied es un proyecto complejo tanto visualmente como en términos de contenido. El tono poético y el montaje experimental intensifican el carácter reflexivo del documental y lo alejan del formato informativo-expositivo más convencional. A pesar de la variedad de alusiones y las muchas capas de significado, demás está decir que el mediometraje de Riggs no pretende dar cuenta de la totalidad de la experiencia gay negra, ni representa todas las posibles experiencias de esta comunidad. El documental no ofrece una mirada sobre las diferencias de clase o de color existentes al interior de la comunidad, ni sobre las experiencias de gay negros en la cárcel o en el campo (la mayoría de las experiencias retratadas se relacionan con la vida urbana), ni se detiene a explorar la vida de aquellos que están casados, que tienen familia y que no han salido del clóset—todas limitaciones mencionadas por Kleinhans en su artículo. Kleinhans nota, además, que el documental

no ofrece "una crítica sustancial a la masculinidad que se encuentra tanto en formas gay como heterosexuales, aun cuando esta crítica es una de las mayores preocupaciones de las mujeres negras intelectuales en las últimas décadas". De todos modos, el estilo directo y personal de Riggs nos permite a aquellos espectadores/as que estamos menos familiarizados/as con esta cultura poder conectarnos con algunas experiencias concretas vividas por miembros de la comunidad gay negra en Estados Unidos. En *Tongues Untied*, Riggs crea un elaborado montaje de imágenes y voces que enfatiza lo hermoso del cuerpo (marginado, negado, silenciado, invisibilizado) del hombre negro. Es quizás en este sentido que Riggs propone el acto de amor del hombre negro por el hombre negro como un acto revolucionario.

3. *Black is beautiful*

"*'Black is beautiful' fue un slogan que indicaba una política de lucha*."

Angela Davis

En los *Mixtape* vemos a Stokely Carmichael y el público que sigue su discurso gritando a toda voz la afirmación que se venía repitiendo y se seguiría repitiendo en millones de lugares en los siguientes años: *Black is beautiful* ("ser negro es hermoso" / "el negro es hermoso"). No hay quizás otra afirmación en el siglo XX en la que estética y política hayan estado tan inextricablemente unidas. *Black is beautiful* es una afirmación de igualdad, una afirmación que no pide nada al Otro, que simplemente afirma al sujeto que la proclama (en este caso, el sujeto negro) en un estatuto de dignidad e igualdad. *Black is beautiful* es, en este sentido, un enunciado eminentemente político [13] . A la vez, es un enunciado político que se articula *desde lo estético*: la definición de lo bello, así se asume en este enunciado, la ha dado la supremacía blanca. El Estado liberal racista de los Estados Unidos y sus aparatos ideológicos y represivos—aquello que hooks denomina "el patriarcado capitalista de supremacía blanca" [14] —es el que distingue no solo lo legal de lo ilegal, el ciudadano del no-ciudadano, lo visible de lo invisible, sino además lo que es hermoso de lo que no lo es. De allí que el *Black is beautiful* se va a transformar en una de las estructuras de visibilidad más importantes del movimiento del *Black Power*. La imagen de Angela Davis con su pelo al estilo *natural* en el cartel oficial del documental es un ejemplo contundente de esta reunión de lo estético y lo político.

En el *Mixtape*, podemos ver la fuerza de esta estética que se transforma en uno de los signos de la nueva radicalidad del movimiento afroamericano: del pelo corto y del traje de dos piezas característico de Martin Luther King Jr. o Bayard Rustin —corte de pelo y atuendo que, de alguna manera, se identifican con un modo de vestir burgués liberal (de cualquier manera, es el traje utilizado para ir a la iglesia)— se pasa al *natural* (pelo sin productos químicos) [15] a los atuendos africanos o las chaquetas de cuero de los *Black Panthers.* Este cambio en la manera de vestir y usar el pelo refleja un cambio ideológico y de estrategia: de la ideología de la integración y la no-violencia de la primera fase (la cual, pese a su radicalidad recurre a los principios de la ideología liberal), se pasa al *Black Power*, el cual ya no descansa en principios liberales, sino que se identifica con la democracia radical o directamente revolucionaria. Todos los protagonistas del movimiento (Huey Newton, Bobby Seal, Elridge Cleaver, Kathleen Cleaver y Angela Davis) aparecen como encarnaciones de esta estética-política [16] . El movimiento *Black Power* tomó muchas de sus ideas de las teorías anti-coloniales y es así como se generó una solidaridad con los movimientos liberacionistas en África y con las luchas revolucionarias en Vietnam y Latinoamérica. Esto se aprecia en la retórica con que Stokely Carmichael y Charles V. Hamilton plantean el problema en su libro *Black Power: The Politics of Liberation in America*: "El pueblo negro en este país forma una colonia y al poder colonial no le interesa liberarlo. La gente negra es ciudadana legal de los Estados Unidos y tiene, en su mayor parte, los mismos derechos legales que los otros ciudadanos. Sin embargo, son sujetos coloniales en relación a la sociedad blanca. Es así como el racismo institucional tiene otro nombre: colonialismo" (1967, p. 5).

The Black Power Mixtape es un compilado de lo hermoso y lo afirmativo del movimiento. "*Black Power is beautiful*", parece sugerirnos el montaje de Olsson y los comentarios de los protagonistas y de las nuevas generaciones en *off* siguen esta línea. ¿Y quién lo puede negar? Lo que muestra el documental de Olsson es efectivamente uno de los momentos más importantes, a la vez violentos y hermosos, no solo en la lucha por los derechos de los afroamericanos y las minorías en el país del norte, sino también de la historia política estadounidense. Aún así, como decíamos al comienzo, en este

movimiento había fisuras. El enunciado *Black is beautiful* también tiene, como toda política y como toda estética, sus puntos ciegos. Un ejemplo contundente es el de Bayard Rustin —icónico activista de los derechos civiles y organizador de la Gran Marcha por los derechos civiles en Washington DC en 1963— quien fue marginado del movimiento por ser gay. *The Black Power Mixtape*, de hecho, nos muestra un *Black Power* liderado casi por completo por figuras masculinas heterosexuales, pero no sugiere ni se propone como una crítica a la hetero-normatividad imperante en el movimiento, ni a la naturaleza muchas veces misógina de sus líderes [17] . De modo que la afirmación *Black is beautiful*, enunciado a todas luces político e igualitario, aparece en la práctica a veces como *Black man is beautiful*. Es el hombre negro el que está al centro de la afirmación. Las imágenes de *The Black Power Mixtape* hacen patente la escasez de líderes mujeres participando en la dirección del movimiento —la excepción a la regla es, por supuesto, Angela Davis [18] . Las fisuras, tensiones o contradicciones del movimiento quedan así supeditadas a los atributos positivos en el documental.

4. Ser negro es hermoso, pero ¿quién es y qué significa ser negro?

"*Con tantas palabras sobre el hombre negro, uno se tenía que*

preguntar: ¿dónde están nuestras mujeres? ¿dónde está su redención?"

Marlon Riggs

"*Tenemos una obsesión por nombrarnos porque a*

lo largo de la historia hemos sido nombrados por otros."

Angela Davis

Las fisuras o contradicciones ideológicas del *Black Power* no son invisibles en el pensamiento sobre la identidad y la política afroamericana. Muchísimas voces han entrado en conflicto con el *Black Power*, sobre todo porque deja sin tocar las relaciones de género al interior de la comunidad afroamericana. Este es uno de los puntos más importantes, aunque no el único, que va a pensar Riggs en *Black Is... Black Ain't*, documental póstumo, cuyo subtítulo es: *Un viaje personal a través de la identidad negra.* En este documental (que se puede traducir como *Esto es negro... esto no*) el director se atreve a construir su ensayo más ambicioso, a hablar más radicalmente de la identidad afroamericana, no para definirla por supuesto (esto es una constante en su cinematografía), sino para deconstruirla, para mostrar los colores dentro del color. En las primeras secuencias vemos una cita de Malcom X que dice: "Somos de mil y un colores diferentes", y el mismo Riggs dice, canta, al comienzo del documental: "Negro es: azul, rojo, tostado, claro, brillante, negro, tú". *Black is... Black Ain't* es sin duda el documental-ensayo más personal de Riggs. Riggs tenía SIDA y muere por complicaciones renales antes de terminar el documental. Su enfermedad y el rápido deterioro del último tiempo son material del documental —aquellas secuencias en que vemos a Riggs postrado en la cama del hospital dan la sensación de que Riggs sabía que se trataba de la realización de su último documental, como si estuviera produciendo su obra póstuma en vida.

El documental comienza con la voz de Riggs hablando del *Gumbo* de su abuela. El *Gumbo*, guiso espeso creado por los afroamericanos en el sur de Estados Unidos y cuyo origen se remonta a los tiempos de la esclavitud, es utilizado por Riggs como metáfora de la identidad negra, de una manera parecida a, por ejemplo lo que hiciera Fernando Ortiz con el tabaco y el azúcar para el caso cubano. La premisa de Riggs es, primero, que no hay una sola identidad afroamericana, tal como cada *Gumbo* es distinto, pues, segundo, cada identidad está compuesta de innumerables elementos, tal como el *Gumbo* está constituido por una infinidad de ingredientes y especias. Por último, Riggs parece plantear que siempre hay algo indefinible, maleable en cada identidad. En el caso del *Gumbo* siempre está el *Roux*, especie de caldo básico, el cual siempre cambia y es indefinible (muchas veces es el secreto de la receta).

Black is... Black Ain't, como en mayor o menor medida todas las producciones de Riggs, es un documental polémico que pretende generar una discusión principalmente al interior de la(s) comunidad(es) afroamericana(s). El didactismo de la figura del *Gumbo* se explica por este afán político del documental. Riggs parte desde esta figura con la que todos se identifican para luego complejizarla hasta el desconcierto. De alguna manera, este documental es una especie de compilado de los

documentales anteriores del director. La categoría de raza queda interrogada no solo en sí misma, sino también a través de otras determinantes: clase, género, sexualidad. Y es en este contexto que también nos da otra perspectiva del *Black is beautiful* y el *Black Power Movement*. *Black is... Black Ain't* recorre todas estas determinantes siempre poniendo énfasis en la desestabilización y para eso recurre a entrevistas con figuras que se han dedicado a pensar esta cuestión, tales como Angela Davis, bell hooks, Michelle Wallace o Cornel West, pero también entrevista a sus familiares, recurre a performances de danza y *spoken word* e incluye imágenes de archivo. Todos estos elementos no necesariamente se alinean ideológicamente con la premisa del documental, sino que las distintas versiones se yuxtaponen, claramente no para relativizar la posición de Riggs, sino para mostrar la diversidad de posiciones y el propio estatuto de estas posiciones dentro de la comunidad afroamericana y de la sociedad estadounidense en general. Una de las características más singulares de este documental es que Riggs aparece constantemente hablando de por qué quiere hacer este documental y cómo el hecho de estar enfermo es parte del impulso político. El SIDA es así incluido en la narrativa como un elemento más que la hegemonía afroamericana ha decidido discriminar y silenciar.

Uno de los puntos de partida del documental es el *Black is beautiful.* Riggs primero va hacia atrás, antes de la época del documental de Olsson. Nos dice: "pero no siempre el negro fue hermoso" y nos bombardea con definiciones de diccionario sobre el color negro: "profundamente manchado con tierra, barro, mugre, sucio, maligno, involucrado en la muerte, siniestro, atroz, desgracia...". Estas definiciones se yuxtaponen con imágenes de la representación blanca derogatoria de los afroamericanos y de un hermoso bailarín afroamericano semidesnudo en una performance de danza. Luego, viene la mayor deconstrucción que opera en el documental: la crítica a la misoginia y el machismo imperante en el *Black Power Movement*, y no solo allí, sino en general en la cultura afroamericana. Riggs nos muestra escenas parecidas a las de *The Black Power Mixtape*, pero el entusiasmo es interrumpido (todo es de alguna manera interrumpido en este documental) con el montaje de un archivo que resalta la misoginia en el movimiento y las opiniones de activistas e intelectuales.

Toda esta crítica se establece desde el significante de la hombría, que en el documental va a tener su imagen más poderosa en los *Black Panthers*. Riggs comienza a hacer un montaje acelerado en el que mezcla, por ejemplo, un discurso completamente misógino con las opiniones de bell hooks. En medio de todo esto Riggs sobreimprime: "Black=Hombría" [19] . Y esta es la teoría que se va desarrollando a través de un pastiche de entrevistas, narraciones e imágenes. Es hooks la que dice que el problema de la política afroamericana comienza cuando se transforma en un problema del poder del hombre negro. El *Black Power Movement* es analizado en lo que tiene de retribución por una larga historia de emasculación del hombre negro [20] . hooks (1992) dice: "el problema es cuando se transforma en una cosa del pene, cuando se transforma en una adoración del falo". Problema que se hace visible en el montaje de Riggs, no sin cierto dejo de ironía, en imágenes que muestran a Stokely Carmichael hablando y en la audiencia a un grupo de mujeres eufóricas, como si se tratara de una estrella de cine.

En un país que siempre se ha mostrado al mundo como el perfecto *melting pot*, pero que aún hoy, y quizás hoy más que en momentos anteriores, muestra serias desigualdades de clase, raza y género, documentales como los comentados aquí han sido y seguirán siendo fundamentales para la interrogación de aquellos centros de privilegio visibles e invisibles que estructuran la sociedad estadounidense. El *Mixtape* es un documento histórico y visual que ilustra estas contradicciones, y el montaje de Olsson sugiere la vigencia de muchas de las problemáticas expuestas en pantalla. Este documental también es invaluable como documento del poder iconográfico y de la imaginería del movimiento del *Black Power*. El *Mixtape*, un compilado de imágenes, llama la atención sobre el poder de la misma imagen, de la potencia estética y política del enunciado *black is beautiful.* Los documentales de Riggs, por su parte, nos hacen ver todos los matices y contradicciones que juegan un papel en la formación de identidades y en la (in)visibilización de ciertos sujetos individuales y colectivos (negros, hombres gay, mujeres, trans-género, indocumentados, inmigrantes, etc.) ante visiones y representaciones monolíticas de las minorías (sobre todo desde la hegemonía blanca, pero también a veces desde las minorías mismas). Mediante la combinación y el montaje de títulos impresos en blanco sobre la imagen, voz en off, música, fotografía, performance, poesía, danza e imágenes de archivo, los documentales de Riggs interrogan el poder de la imagen y exploran las dinámicas racialmente codificadas de la (in)visibilidad. En *Color Adjustment,* Riggs establece una especie de arqueología del archivo televisivo y de las maneras en que la imagen genera una identidad

afroamericana a la medida de la hegemonía blanca, patriarcal y burguesa; en *Tongues Untied*, elabora una crítica a la hetero-normatividad imperante tanto en la hegemonía blanca como en la comunidad negra y ofrece un canto visual a la belleza del cuerpo del hombre negro; en *Black is... Black Ain't*, desarrolla un verdadero *queering* a la identidad negra en general. Estas críticas y cuestionamientos a la hetero-normatividad o la hegemonía blanca patriarcal no se originan en la idea de la identidad como objeto estable que necesita ser reivindicado o reparado; por el contrario, problematizan la identidad, a la vez que proponen nuevas estrategias visuales para abordarla y empoderar políticamente a estos sujetos.

Bibliografía

Badiou, A. (s.f.). Filosofía, ética y política. Recuperado de http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/01/alain-badiou-filosofia-etica-y-politica.html

Carmichael, S. & Hamilton, C. V.(1967). *Black Power. The Politics of Liberation in America*. New York: Vintage Books.

Durin, S. & Vázquez, N. (2013). Heroínas-sirvientas. Análisis de las representaciones de trabajadoras domésticas en telenovelas mexicanas. *Trayectorias*, *15*(36) 20-44.

Hamlet, J. D. & Means Coleman, R. R.(Eds.) (2009). *Fight the Power! The Spike Lee Reader*. New York: Peter Lang.

hooks, b. (1992). *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End.

Kleinhans, C. (1991). Ethnic Notions. Tongues Untied. Mainstreams and Margins. *Jump Cut* (36). Recuperado de http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/EthnicNotions-TUntied.html.

Rancière, J. (2004). Who Is the Subject of the Rights of Man. *The South Atlantic Quarterly*, *103*(2/3), 297-310.

Wallace, M. (1990). *The Black Macho and the Myth of the Superwoman*. New York: Verso.

Notas

1

Por poner un ejemplo, uno de los comentaristas políticos conservadores más famosos del canal Fox News, Billy O'Reilly, comentaba, ad portas de conocerse los resultados de las últimas elecciones presidenciales, "El *establishment* blanco ahora es la minoría y los votantes, muchos de ellos, sienten que el sistema económico está cargado en contra de ellos y ellos quieren cosas. Se va a ver un voto hispano enorme a favor del Presidente Obama; un voto negro abrumador a favor del Presidente Obama. Y las mujeres probablemente vana a abrirle el camino al Presidente Obama". El clip está disponible en este link: http://www.politico.com/blogs/media/2012/11/bill-oreilly-the-white-establishment-is-now-the-minority-148705.html. Este artículo fue escrito antes de que se declarara inocente a George Zimmerman, quien en 2010 asesinó al adolescente negro de 14 años Treyvon Martin. Este caso, que desató una seria discusión sobre las relaciones raciales, el uso de armas y las leyes de autodefensa, desmiente de manera contundente la creencia de que el racismo sobrevive meramente como sedimento en una sociedad que ha lidiado con esta práctica a nivel institucional, por el contrario, el resultado del juicio de Zimmerman solo demuestra que el racismo está todavía enquistado en las instituciones mismas del país del norte.

2

El film *Bamboozled* (2000) de Spike Lee revisa la tradición cómica del *minstrel show* (tradición desde la que surgen shows como *Amos 'n Andy*) y la intenta poner en diálogo con el espectáculo contemporáneo.

3

Este personaje sigue reapareciendo. Por ejemplo, tiene un rol protagónico en la película *The Help* (2011) dirigida por Tate Taylor y basada en la novela homónima de Kathryn Stockett.

4

Dicho sea de paso, el primer Oscar entregado a un actor afroamericano se lo llevó Hattie McDaniel por su rol de Mammy (una esclava con la función de empleada doméstica) en *Lo que el viento se llevó* (1939), película dirigida por Victor Fleming y sumamente polémica por su posición ideológica en relación a asuntos raciales.

5

En la telenovela latinoamericana la empleada doméstica en general se adscribe a la estructura del mito de la cenicienta. Así, se construye como una fantasía ideológica de integración inter-clase e interracial. En muchas versiones la empleada doméstica es una inmigrante del campo, en muchos casos, indígena, y la telenovela se construye como un camino del paso, previa mediación del patriarca aristócrata, desde empleada a "Señora" con los "ajustes" raciales que esto implica. Como plantean Durin y Vázquez "en estas telenovelas el servicio doméstico es presentado como un modo para lograr la superación, a través de un proceso de aculturación, en la medida que se asuma un papel subordinado, particularmente al respetar los roles tradicionales de género" (2013, p. 42).

6

No debemos dejar de nombrar un documental que tiene como punto de partida el rol de la televisión y sus efectos en las comunidades y las familias sureñas en los años 60. Nos referimos a *Booker's Place: A Mississippi Story* (2012) de Raymond De Felitta, el cual se centra en la historia de Booker Wright, un mozo afroamericano oriundo de Greenwood, Mississippi, que en los sesenta dio una entrevista a Frank De Felitta, padre del director, para un documental que aparecería en la estación de televisión NBC. Luego de que apareciera la entrevista, en la que Booker denunciaba las prácticas racistas de las que era víctima Booker fue asesinado, su negocio destruido y su familia acosada por la policía y el establishment blanco del pueblo

7

Otro documental de interés en relación con la contestación a tanto la práctica como la imagen heteronormativa, esta vez en el Hip Hop, es *Pick Up the Mic* (2006) de Alex Hinton. Además de haber sido y seguir siendo una fuerza política importante (como nos recuerda el *Mixtape*), no debemos olvidar que mucho hip-hop (incluso aquel más político), está sobredeterminado por modelos que refuerzan las divisiones de género patriarcales. Abundan los videos en los que vemos a Mcs híper-masculinos (mucho músculo, espaldas grandes, etc.) rodeados de mujeres de grandes senos, de billetes y de armas. Las letras de las canciones, además, muchas veces explotan imaginarios misóginos. *Pick Up the Mic* rescata el trabajo de una serie de MCs *queer* cuya lucha política y su arte, el homohop, intenta en algunos casos romper con estos estereoptipos, en otros reutilizarlos (*queering*) o simplemente reproducirlos.

8

Este comentario apareció en una reseña en el *New Yorker* y es citado en hooks, 1992, p. 151.

9

"Pendavis", "Labeija", "Xtravaganza" son los nombres de las "casas" a las que pertenecen los participantes del ball, y funcionan como una familia (hay una "madre", "hermanos" y "hermanas"). Para ser aceptados en estas casas, los participantes (las reinas) deben competir en distintas categorías, entre ellas, "Pretty Girl", "Butch Queen", "Opulence", "High Fashion Evening Wear",

"Town and Country", "Executive Realness" y "Schoolboy/Schoolgirl".

10

Abundan las representaciones y variantes de "racial passing" en el cine norteamericano. La lista incluye *Murder!* (1930) de Hitchcock y la adaptación cinematográfica de la novela de Philip Roth *The Human Stain* (2003) dirigida por Robert Benton —con la curiosa elección de Sir Anthony Hopkins en el rol de un afroamericano albino.

11

bell hooks es una de las teóricas feministas y críticas culturales más importantes. Sus numerosos libros abordan distintos temas (cine, literatura, cultura pop, conflictos o eventos históricos, etc.), en el cruce de raza, clase y género.

12

Este es un tema complejo y que no puede ser tratado aquí en mayor profundidad. En la última parte de su artículo, Chuck Kleinhans ofrece un breve panorama de las reacciones y de las respuestas de Riggs y de Hemphill.

13

Al proponer que "Black Is beautiful" es una afirmación igualitaria eminentemente política, vienen a cuento los postulados del filósofo Alain Badiou, quien propone al respecto: "La igualdad política no es lo que se quiere o proyecta, es lo que uno declara a la luz del acontecimiento, aquí y ahora, como lo que es y no como lo que debe ser... Porque la igualdad no es un objetivo de la acción, es un axioma. No hay política ligada a la verdad sin la afirmación -afirmación que no tiene ni garantía ni prueba- de una capacidad universal para la verdad política" (2009, s.p.). Por su parte, Jacques Rancière afirma: "Los sujetos políticos no son colectivos definidos, son nombres-plusvalía que se proponen interrogar o litigar sobre aquello que está incluido en una cuenta. Correspondientemente, la libertad y la igualdad no son predicados que pertenezcan a sujetos definidos. Los predicados políticos son predicados abiertos: abren un litigio sobre lo que significan, a quiénes conciernen y en qué casos" (2004, p. 303).

14

Hooks acuña la expresión "the white supremacist, capitalist patriarchy". Ver, por ejemplo, *Black Looks. Race and Representation* (1992).

15

El uso de *hair relaxers* en la comunidad afroamericana es el tema de *Good Hair* (2009), documental dirigido por el comediante Chris Rock.

16

Newton, Seal, Elridge Cleaver y Kathleen Cleaver eran dirigentes del partido *Black Panthers*. Davis era miembro del Partido Comunista y activista marxista.

17

En el capítulo "1974" de *Mixtape* vemos una entrevista realizada por los suecos a Louis Farrakahn, el Líder de la Nación del Islam. Farrakahn enfatiza en su discurso la impecable conducta de los musulmanes; en el encuadre, mientras la voz de Farrakahn sigue en off, vemos a niños varones vestidos de traje y humita subiendo a buses escolares con el rótulo Escuela del Islam Número 7. La religión, tal como en otros discursos de la época, se muestra en todo su potencial emancipador. Sin embargo, otras facetas menos amables de Farrakahn no aparecen en el *Mixtape*. Por solo dar un ejemplo, en un conocido clip vemos al líder musulmán en una mezquita abarrotada de seguidores plantear lo siguiente: "Alah dice que la mujer fue creada para dar tranquilidad y paz mental al hombre. En otro lugar dice "Ella fue creada como un consuelo para él... ¡Para él! Yo sé que a ustedes

las feministas no les gusta, pero no pueden discutirlo. Ustedes no fueron creadas en el vacío, ¡fueron creadas con un propósito! Y quiéranlo o no, Él las creó para el hombre. Tómenlo o déjenlo, ustedes no pueden ser felices sin un hombre. Incluso si eres lesbiana, ¡debajo de todo aquello estás buscando a un hombre!".

18

La misma Davis ha planteado esta crítica en distintas ocasiones. En *Black Is... Black Ain't*, documental al cual nos referimos a continuación, sugiere: "Cuando decíamos "negro es hermoso" al final de los sesenta, eso significaba "el hombre negro es hermoso". Existe esta tendencia ahora a rehabilitar constantemente la figura del hombre negro como patriarca y yo tengo problemas con proponer eso como el objetivo de la comunidad. Sí, yo luché con y por mi hermano. Yo hablo con y por mi hermano. Pero creo que mi hermano tiene la misma responsabilidad de hablar conmigo y por mí".

19

Angela Davis comenta acerca de esta situación: "Me di cuenta muy pronto de la gran presencia de un síndrome poco afortunado entre algunos activistas negros —esto es, el de confundir su actividad política como afirmación de su hombría. Veían —y algunos siguen viendo— la hombría negra como separada de la feminidad negra. Estos hombres perciben a la mujer como una amenaza para la realización de su hombría —especialmente aquellas mujeres negras que toman la iniciativa y trabajan para transformarse en líderes por méritos propios" (citada en hooks, 1992, p. 55).

20

La otra cara de la moneda del mito de la emasculación del hombre negro (o, mejor dicho, una de las supuestas causas de esta emasculación) es el mito de la "súper mujer negra" —también desconstruido en el documental de Riggs. Michelle Wallace explica este mito en los siguientes términos: "De la intrincada red de mitología que rodea a la mujer negra emerge una imagen fundamental. Es la de una mujer de fuerza inusitada, con la habilidad para tolerar una cantidad inusual de miseria y de trabajo pesado y desagradable. Esta mujer no tiene los mismos miedos, debilidades e inseguridades de otras mujeres, sino que piensa que es, y es en realidad, emocionalmente más fuerte que la mayoría de los hombres. Menos que una mujer en que es menos "femenina" e inocente, es en realidad más que una mujer en el hecho de que es la encarnación de la Madre Naturaleza, la madre esencial con reservas sexuales, proveedoras de vida y de crianza infinitas. En otras palabras, es una súper-mujer" (1992, p. 170).

Como citar: Barros, C. (2013). Imágenes (des)atadas de la cultura afroamericana, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/imagenes-desatadas-de-la-cultura-afroamericana/642