



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

La representación del racismo y los afroamericanos
en *Get Out* (2017) y *Sorry to Bother You* (2018)

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

ANDROS PINEDA MACHUCA

TUTOR:

DR. CARLOS ROBERTO MARTÍNEZ ASSAD

POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIUDAD DE MÉXICO A 15 DE NOVIEMBRE DE 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción

Primera parte

I. Cultura, identidad y representación

Una breve definición de cultura

Los Estudios Culturales

El circuito de la cultura

Representación

La representación según los Estudios Culturales

Teoría de las Representaciones Sociales

II. Raza y racismo

Raza

Racismo

Critical Race Theory

Clasificación del racismo

Microagresiones

Formas de microagresión

Microinsultos

Microataques

Microinvalidación

Segunda parte

III. Metodología de la investigación

Teorías cinematográficas

El cine y la representación social

Análisis de representaciones en el cine

Tercera parte

Breve historia de la representación afroamericana en Hollywood

1910: El “Tom”, el bufón, la mulata trágica, la “mammy”, y el negro macho y brutal

1920: Juglares: bailarines, alegres y musicales

1930: Los sirvientes

1940: El animador, el “nuevo negro” y los prejuicios raciales

1950: Las estrellas negras

1960: Los años de lucha

1970: *Blaxploitation* – Los machos, las películas negras

1980: La “era marrón” – los personajes secundarios y las súper estrellas

1990: Las viejas imágenes, las súper estrellas menguadas y el nuevo cinema afroamericano

2000: El nuevo siglo – Iconos negros, fórmulas conocidas y dramas raciales multipremiados

Cuarta parte

V. Análisis de *Get Out*

Análisis general de las formas narrativas

Arranque

Exposición

Desarrollo de la trama

Resolución del conflicto principal

Final

Découpage y análisis de estilo

Découpage

Análisis formal de secuencias

Fijación textual del filme

Análisis textual

Contexto

Intertexto

Enunciación
Interpretación

VI. Análisis de *Sorry to Bother You*

Análisis general de las formas narrativas

Arranque

Exposición

Desarrollo de la trama

Resolución del conflicto principal

Final

Découpage y análisis de estilo

Découpage

Análisis formal de secuencias

Fijación textual del filme

Análisis textual

Contexto

Intertexto

Enunciación

Interpretación

Conclusiones

Bibliografía y fuentes consultadas

Filmes citados

Introducción

Desde que Barack Obama obtuvo el nombramiento como candidato del partido demócrata para la presidencia de Estados Unidos en 2006 con múltiples victorias en estados rurales en donde las votaciones eran históricamente dominadas por personas blancas, muchos comenzaron a verlo como un buen augurio en favor de un anhelado futuro en que Estados Unidos –a manera de expiación por su pecado fundacional, la esclavitud– pudiera, por fin, albergar a gente de distintas razas en una convivencia armónica y de igualdad de oportunidades.

La idea de un Estados Unidos como un crisol bien integrado de culturas y razas es casi tan antigua como la nación misma. En una serie de misivas hechas en 1782 –tituladas posteriormente *Letters from an American Writer*– John Hector St. John, un francés naturalizado estadounidense, fue de los primeros en plantear al país como una mezcla:

... [¿] de dónde vinieron todas estas personas? Son una mezcla de ingleses, escoceses, irlandeses, franceses, holandeses, alemanes y suecos ... ¿Qué es, entonces, el estadounidense, este nuevo hombre? Es europeo o descendiente de un europeo; de ahí esa extraña mezcla de sangre, que no encontrarás en ningún otro país.

[...]

Es un estadounidense quien, luego de dejar atrás todos sus prejuicios y modales antiguos, recibe otros nuevos del nuevo modo de vida que ha adoptado, el nuevo gobierno al que obedece y el nuevo rango que tiene. Se convierte en estadounidense al ser recibido en el amplio regazo de nuestra gran *alma mater*. (St. John, 1782)

A pesar de ello, la idea de una comunión pacífica –popularizada como *melting pot*, en Estados Unidos– deja fuera la condición de subordinación a la que personas de raza distinta a la blanca fueron sometidas con respecto a ésta; tampoco se alude a que dichas razas fueron forzadas a adaptarse a la cultura blanca, considerada, desde su hegemonía, como la norma.

El 5 de noviembre de 2008, un día después de la primera victoria de Barack Obama el espíritu de triunfo llevó a muchos aseverar que el crisol racial era más real que antes. Una nota editorial del *Wall Street Journal* apuntó en esa fecha: “Una promesa de su victoria es

que tal vez podamos poner a descansar el mito del racismo como barrera para el logro en este espléndido país” (Wall Street Journal, 2008). El antiguo alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani comentó: “Hemos hecho historia esta noche y hemos superado la idea de la raza, la separación racial y la injusticia” (Giuliani, 2008 citado en Wise, 2009).

Previo a las elecciones, la expectativa de que la victoria de Obama mejoraría las relaciones entre blancos y personas de color era bastante optimista. Cifras de una encuesta llevada a cabo por el *Pew Research Center* señalan que el 52 por ciento de votantes –blancos y personas de color– indicó que “haría las cosas mejor” (Maniam, 2016). Este optimismo se consolidó, e incluso se volvió más fuerte, pues a su llegada al número 1600 de la Avenida Pennsylvania, 66 por ciento de los estadounidenses valoró a las relaciones de raza como “generalmente buenas” (*Pew Research Center*, 2017).

A razón de que su mandato no podía enfocarse exclusivamente en asuntos urgentes para los afroamericanos, a pesar de sus múltiples logros en materia económica y de seguridad, Obama fue percibido como neutral y, en ocasiones, como escéptico ante las voces negras del país que aún clamaban que aún había esfuerzos por hacer en materia de igualdad. En 2013, durante la marcha en conmemoración de los 50 años del pronunciamiento del discurso *I Have a Dream* de Martin Luther King Jr., Barack Obama hizo un contraste entre la América de los tiempos de King y la suya. Obama dejó en claro los avances realizados desde aquellos años de represión, habló sobre lo que hacía falta por hacer para lograr una verdadera igualdad, pero su discurso se dirigió, además de los afroamericanos, hacia las mujeres, la comunidad LGBT+ y la clase trabajadora blanca. “Cincuenta años desde la Marcha en Washington y el discurso *I have a dream*, obviamente hemos dado grandes pasos. Yo soy prueba de ello”, dijo el entonces presidente en su discurso (Obama citado en Lewis, 2013). A pesar de lo anterior, había una clara ruptura entre la visión de Obama sobre el estado de la igualdad y la opinión que de ella tenían los ciudadanos negros.

Ted Dean, uno de los asistentes originales a la histórica Marcha en Washington, así como al aniversario de la misma 50 años después, ofreció su punto de vista en relación con el avance social en el país: “Tenemos las mismas luchas que hace 50 años. [...] Hoy pedimos

trabajos, un mejor sistema de salud, derechos como votantes, mejor educación. Esas son las mismas cosas que pedíamos entonces” (Dean citado en Lewis, 2013).

Otra asistente a ese evento, Deborah Taylor también señaló su descontento:

La gente cree que porque tenemos un presidente negro la gente negra superó la discriminación. Yo creo que ahora es peor. La gente ahora tiene una excusa para no actuar. Mientras celebramos a nuestro presidente negro, no nos damos cuenta de que retrocedimos 50 años. (Taylor citada en Lewis, 2013).

A pesar de que Obama, en discursos y políticas, trató de mantener la esperanza de armonía racial que lo llevó a la Casa Blanca, ésta rápidamente se transformó en una desilusión alimentada por los múltiples asesinatos de personas afroamericanas a manos de agentes policíacos en diversas ciudades del país. Nombres como Trayvon Martin, Jordan Davis, Renisha McBride y Eric Garner acapararon el panorama mediático y provocaron la creación de movimientos como *Black Lives Matter*, que urgían a atender las serias problemáticas racistas que aún laceraban vidas y cuerpos negros.

En 2016, el último año de la presidencia de Barack Obama y uno de los años de mayor tensión en las relaciones raciales, la industria cinematográfica vio surgir un movimiento que llamó la atención sobre el racismo que también se vivía en Hollywood. Originada en Twitter, a través del uso de la etiqueta epónima, la protesta llamada “#OscarsSoWhite” fue un lamento sobre la falta de personas de color en la lista de nominados al premio más reconocido de la industria del cine. Al escribir sobre los asuntos raciales ahora bajo los reflectores, Manohla Dargis, principal crítica de cine del diario *The New York Times*, señaló que esta carencia en la representación de minorías es muestra de un problema institucional:

¿Cómo podría ser de otra manera dado que la historia del cine estadounidense es también la historia del racismo estadounidense? Recuerdo esta fea verdad cada vez que veo una película antigua en la que no hay un solo personaje que no sea blanco. O el único personaje negro o asiático es la criada o el criado, que sirve al jefe con una sonrisa.

[...]

Es un problema institucional, lo que no significa que no sea individual. En ese sentido, debemos preguntarnos cómo se utiliza la visión —el arte mismo— para racionalizar y perpetuar el racismo,

de forma intencionada o no. ¿Los directores blancos que trabajan constantemente con elenco principalmente blanco están afirmando su visión creativa o son simplemente racistas? La mayoría de los directores blancos hacen películas sobre personas blancas, cuyas historias se enmarcan como universales. El resultado es que la blancura se representa como la norma, que inevitablemente tiene una forma de hacer que todo lo demás sea "anormal". Un modelo blanco es una elección creativa y tan problemática como las razones económicas que se exponen para justificar la discriminación (Dargis; Scott, 2016).

Como plantea Dargis, la historia del racismo estadounidense inevitablemente permea en su historia cinematográfica. Pese a que a lo largo de los años han existido pequeños destellos de representación justa, desde una óptica afroamericana que se contrapone y resiste a la representación desde lo blanco –como el cine del autor afroamericano Oscar Micheaux de los años veinte y treinta del siglo XX–, lo cierto es que la popular y masiva tradición hollywoodense con respecto a los negros y otras minorías ha sido una de discriminación y representación negada, inadecuada y, en momentos, racista.

La presente investigación se basa en la concepción de los filmes como construcciones culturales audiovisuales que fungen como testimonio sociohistórico de la época en los que son concebidos, y que, además de ser formados por tal, inciden por medio de sus representaciones en la conformación de una realidad social. Dado que de forma reciente, la presencia de afroamericanos en Hollywood no sólo frente a las cámaras, sino como artífices de historias en posiciones de guionistas y directores el objetivo central consiste en analizar la representación de los afroamericanos como se muestran en largometrajes estadounidenses de autoría afroamericana de la segunda década del siglo XXI y cómo éstas muestran el racismo hacia este grupo.

Para esto, se seleccionaron los filmes *Get Out* (2017) y *Sorry to Bother You* (2018) como objeto de estudio de esta indagatoria. A continuación se hace explícito el corpus de trabajo, así como los criterios de selección:

1) *Get Out* (Peele, 2017)

Un largometraje situado en el género del horror escrito, coproducido y dirigido por Jordan Peele. Cuenta la historia de un joven afroamericano que descubrirá los secretos que rodean a la familia de su novia blanca y que ponen al descubierto las tensiones raciales presentes en Estados Unidos.

2) *Sorry to Bother You* (Riley, 2018)

Escrita y dirigida por Raymond Lawrence “Boots” Riley, el largometraje de comedia y ciencia ficción aborda la historia de Cassius “Cash” Green un joven trabajador en telemercadeo que, tras descubrir que posee la habilidad sobrenatural de hablar “como blanco”, ascenderá en las filas de la corporación para trabajar, lo que lo llevará a la disyuntiva entre apoyar a sus compañeros trabajadores o perseguir el beneficio propio.

Los criterios para la conformación del corpus fueron los siguientes:

Autoría: Para cumplir a cabalidad con los puntos establecidos en el objetivo central se buscó, procurando el mayor control en la autoría de las obras, que las cintas fueran no sólo dirigidas por afroamericanos, sino también que partiera de un guion de su propia realización.

Temporalidad: Se procuró que los filmes que conforman el corpus hayan sido estrenados en la segunda década del siglo XXI. Atendiendo a eso, *Get Out* y *Sorry to Bother You* son de los años 2017 y 2018, respectivamente.

Historia: Como criterio interno de homogeneidad, ambas cintas cuentan historias de personajes afroamericanos situadas en una temporalidad actual. Por otro lado, las dos hacen explícitas en su trama las tensiones raciales en Estados Unidos.

Representatividad: Como parte de un criterio de representatividad, tanto *Get Out* como *Sorry to Bother You* son cintas con amplia aceptación entre el público y la crítica

especializada. El gusto entre el público se determinó al buscar cintas que superaran al doble o más su ingreso en taquilla estadounidense en contraste con el costo de su realización; mientras que la aprobación por parte de la crítica se consideró al obtener un promedio de las calificaciones otorgadas por la prensa estadounidense.

	<i>Get Out</i> (Peele, 2017)	<i>Sorry to Bother You</i> (Riley, 2018)
Costo de producción	\$4.5 millones	\$ 3,000,000 aprox.
Ingreso en taquilla	\$176,040,665	\$17,493,096
Promedio de calificaciones	84/100 (promedio obtenido de 48 reseñas)	80/100 (promedio obtenido de 51 reseñas)

Fig. 1 Cuadro de elaboración propia con cifras obtenidas de Box Office Mojo y Metacritic

Este trabajo no pretende evaluar la calidad de la realización o conformación narrativa de los filmes, opta por una visión que los ubique en un marco social e histórico en el cual ambos funcionan como productos particulares de una época, cuya representación de la experiencia negra a través de una mirada afroamericana puede erigirse como testimonio de resistencia y disonancia respecto a las posturas racistas y las miradas blancas que se explicitan en otros filmes.

Así, la primera parte de la investigación corresponde a la conformación de un marco teórico que permita ahondar y precisar conceptos clave como “cultura”, “identidad” y “representación” con el propósito de explicitar la importancia y fundamentar los estudios relacionados a la construcción de representaciones en la cinematografía. De igual forma, al andamiaje teórico se añade una explicación desde la conocida como *Critical Race Theory* sobre la concepción de raza y racismo. Subsecuentemente, se plantean categorías claves para el análisis que parten de una clasificación del racismo y de microagresiones raciales – retomadas de autores como Camara Phyllis Jones y Derald Wing Sue, respectivamente.

La segunda parte de este documento atañe a la explicitación de la metodología empleada. Se parte de una breve exposición de teorías cinematográficas, así como la vinculación del cine y la representación social, para concluir con el aparato metodológico del análisis de representaciones en el cine.

Como tercera parte se presenta un recorrido sucinto de las representaciones afroamericanas en el cine hollywoodense. La vereda histórica que se plantea comienza en 1910 y culmina en los años 2000, a lo largo se señalan algunas cintas clave en dichos años y las figuras estereotípicas de afroamericanos que ayudaron a cimentar en la sociedad.

De forma final, la cuarta parte corresponde al análisis de las dos cintas en las que se enfoca la investigación. Dado lo planteado en la etapa metodológica, el análisis se segmenta en el análisis general de las formas narrativas (arranque, exposición, desarrollo de la trama, resolución del conflicto principal, y final), *découpage* y análisis de estilo (*découpage* y análisis formal de secuencias), fijación textual del filme, el análisis textual del filme (contexto e intertexto, enunciación e interpretación).

Primera parte

I. Cultura, identidad y representación

I.I Una breve definición de cultura

Determinar qué es la cultura, con una finalidad no sólo semántica, sino que posibilite un mejor y más concreto análisis de ésta, no es un tema que pocos en las ciencias sociales se hayan planteado resolver. En este sentido, el sociólogo Gilberto Gimenez apunta en su texto *Teoría y análisis de la cultura. Volumen uno* (2005) a Edward Burnett Tylor como el pionero de la utilización de una acepción integral de la cultura, alejada del elitismo eurocéntrico, definiéndola como

El conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad o hábito adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad (Burnett Tylor, 1977, citado por Gimenez, 2005 p. 41).

Además de esta definición que integra lo social así como lo material, se explicita el carácter normativo de la cultura. En este sentido, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss señala que todo lo que está atado a reglas pertenece a lo cultural. De estas normas Lévi-Strauss extrae dos niveles: El primero, en el que los cánones actúan como atributos que distinguen la condición humana de forma universal; y el segundo, que se diferencian por ser de carácter variado y diversifican a las culturas (Lévi-Strauss, 1968, citado por Gimenez, 2005).

De forma paralela, la visión de Lévi-Strauss introduce la noción de símbolo como elemento que constituye la vida social bajo y por el cual se gesta la cultura. En consecuencia, definirá la cultura como

[...] un conjunto de sistemas simbólicos que tienen situados en primer término el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la

religión. Estos sistemas tienen como finalidad expresar determinados aspectos de la realidad física y de la realidad social, e incluso de estos dos tipos de realidades entre sí, y las que estos sistemas guardan los unos frente a los otros. (Lévi-Strauss, 1979, citado por Bilbao, Gras, Vermeren, 2009, p. 273).

Dada la necesidad teórica de replantear el concepto “cultura” hacia un referente de mayor especificidad y claridad epistemológica, el antropólogo estadounidense Clifford Geertz y el sociólogo británico John B. Thompson dan otro paso a la ya mencionada concepción simbólica. Para ellos, se debía pensar a la cultura como la organización social del sentido, es decir, el conjunto de normas y estructuras de significado, transmitidas generacionalmente que permiten la comunicación de experiencias, concepciones e ideas entre individuos (Giménez, 2005).

Para aclarar lo que se considera “simbólico” en Geertz, Gilberto Gimenez puntualiza: “lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también llamadas ‘formas simbólicas’” (Giménez, 2005, p. 68). Esta materialización de las formas simbólicas se presenta en una multiplicidad de modos y expresiones, no sólo orales o escritas, sin también en prácticas sociales, comportamientos, costumbres, vestido, artefactos, alimentación, modos de vida, concepciones temporales, espaciales, y un largo etcétera.

Continuando con lo expuesto por Gimenez basado en Geertz, el primero distingue tres grandes problemáticas de significación–comunicación que abarca la visión simbólica de cultura:

- 1) Los códigos acordados socialmente como reglas que rigen y determinan articulaciones de éstos.
- 2) La producción de sentido, representaciones y visiones del mundo pasadas y presentes. Pasadas, para traer a discusión representaciones ya establecidas, “preconstruidos culturales” o capitales simbólicos; presentes, para integrar la actualización o innovación de los llamados “valores simbólicos”.

- 3) La cultura vista como “el interjuego de las interpretaciones consolidadas o innovadoras presentes en una determinada sociedad”.

Estas problemáticas resultan de particular interés para la presente investigación, pues sitúan a la cultura como entramado de símbolos con una intervención directa en la conformación de la realidad de una sociedad en particular, cuyos efectos podemos notar en las representaciones e identidades de los individuos. En el presente caso, la investigación busca traer esas representaciones pasadas y presentes, para dar cuenta de sus cambios y similitudes.

Sin embargo, un estudio más profundo de la cultura y su relación con la sociedad no podría agotarse en su función creadora y organizadora de sentidos, pues habría que dar cuenta de las relaciones de poder que se involucran en esta conformación simbólica de la realidad.

En este sentido, el filósofo y teórico italiano Antonio Gramsci estudió la cultura desde una perspectiva con bases marxistas que traen al frente la relación que ésta guarda con el poder hegemónico. Lo previo refiere a que una clase social privilegiada utilizaría la cultura, entendida como unificadora de individuos, para imponer su visión del mundo y organizar al resto de las clases de acuerdo con ésta.

Tras la difusión del trabajo de Antonio Gramsci, los estudios que abordaban la cultura desde una perspectiva de distribución desigual del poder, o “desniveles ideológico-culturales” se multiplicaron. Una de estas propuestas teóricas fue la hecha por la Universidad de Birmingham y sus llamados “estudios culturales”. En el siguiente apartado se ahondará más en la historia y las propuestas de análisis que Stuart Hall y otros nombres que impulsaron estos trabajos hicieron.

I.II Los Estudios Culturales

Luego de la Segunda Guerra Mundial, Inglaterra atravesó por un periodo de abundancia económica y transformación social, así como una reconfiguración política. Este cambio paradigmático incluyó un reacomodo en las actividades de las clases medias –quienes se incorporaron a los sectores comerciales–, la masificación de los medios de comunicación, el advenimiento de la televisión, y un notable incremento en el consumo de bienes y servicios.

En medio de estos cambios, los académicos comenzaron a replantearse las preguntas que debían hacerse para el estudio de la sociedad británica.

Aunque hubo preguntas económicas y políticas sobre la naturaleza de este sistema socioeconómico, que parecía tan diferente a las sociedades británicas del pasado, era también perfectamente claro que las mayores transformaciones no fueron tanto políticas y económicas como lo fueron culturales y sociales. Esto llevó a otra pregunta fundamental: ¿Cuáles son las herramientas con las que uno trata de entender la naturaleza sutil y a veces contradictoria de los cambios culturales? (Hall, 2016, p.7).

Uno de los primeros en tratar de entender los cambios culturales que sucedían en la década de los cincuenta en Inglaterra fue el académico Richard Hoggart. En 1957, Hoggart publicó su texto *The Uses of Literacy* el cuál ve la llegada de la publicidad, el cine de Hollywood y otros fenómenos de los medios masivos afines a la cultura estadounidense como adversos para la cultura popular de las pequeñas comunidades. Posterior a la publicación de dicho texto, Hoggart se convirtió en profesor de la Universidad de Birmingham en 1962 – cargo que sostuvo hasta 1973, y en 1964 fundó el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, institución que presidió hasta 1968.

Dentro del mencionado centro de investigación se gestó un movimiento académico y político interesado en darle un anclaje teórico al análisis exhaustivo de la cultura: los Estudios Culturales. Este grupo de académicos de Birmingham se interesó por estudiar cómo las dinámicas entre las ideologías de clase, género, raza, nacionalidad, política y de nacionalidad intervenían en la sociedad, la cultura, sus expresiones y representaciones.

Con textos de Louis Althusser y Antonio Gramsci como base, los cuales parten de un enfoque marxista, los Estudios Culturales retoman las nociones de que las materialidades culturales transmiten ideologías que sirven a los intereses de grupos hegemónicos. “Los Estudios Culturales expandieron el concepto de ideología de clase a cómo las ideas dominantes reproducen estructuras de dominación y subordinación en los campos de género, sexualidad, raza, etnicidad, religión y la vida social” (Hammer, Kellner, 2009, p. 28).

De acuerdo con el teórico Stuart Hall, uno de los más conocidos teóricos adheridos a los Estudios Culturales, éstos representan la intención de hallar las relaciones entre la cultura y otras esferas de la sociedad, como la economía, el género, la raza y la política.

Enfocar la cultura o las expresiones culturales desde un punto de vista meramente formal, concebirlas como simples valores o significados, en absoluto constituye la temática de los *cultural studies*. Realizar *cultural studies* significa un intento de identificar los vínculos de la cultura –del significado o del *meaning making*– con otras esferas de la vida social, o bien con la economía, la política, la raza, la estructuración de las clases y de los géneros, etc. En mi opinión, se puede hablar de *cultural studies* tan sólo si se trabaja para desenmascarar la interrelación entre cultura y poder (Hall, Mellino, 2007, p. 15).

Aunque muchos de los que realizan estudios culturales no se ciñen dentro de un marco disciplinario fijo y sus aristas son tan amplias como los objetos de estudios que adoptan, algunos como el sociólogo Tony Bennett establecen puntos que definen y engloban a los Estudios Culturales:

- Se trata de un campo en el que se vierten perspectivas de diferentes disciplinas para examinar las relaciones entre cultura y poder.
- Se estudian prácticas, instituciones y sistemas que se visibilizan en la sociedad en forma de valores, creencias, hábitos cotidianos y conductas.
- Se analizan las formas de poder que ejercen el género, la raza, el colonialismo entre otras, a fin de ahondar en cómo éstas se normalizan en la sociedad y, sobre todo, cómo se puede generar un cambio.

- Finalmente, los estudios culturales, aunque tienen como campo principal de acción las instituciones académicas, buscan incidir en áreas como movimientos sociales y políticos, e instituciones culturales. (Bennett, 1998, citado por Barker, 2005, p.7)

I.II.I El circuito de la cultura

Uno de los aportes que realizado por Stuart Hall para los Estudios Culturales es la propuesta de una herramienta metodológica empleada para el análisis de la cultura: el circuito de la cultura. Este modelo enfatiza en la multiplicidad de factores irreductibles que intervienen en los productos culturales. El circuito de la cultura establece cinco momentos en los que se agregan significado a los productos culturales. Cada uno de estos estratos es independiente de los demás y, sin embargo, pueden articularse entre ellos, dependiendo del tipo de análisis que se busque hacer. Los procesos que advierten son: Producción, consumo, regulación, representación e identificación.

A continuación, se ahondará en cada uno de los elementos de los procesos:

Producción: Haciendo patente la gran influencia de la Escuela de Frankfurt, los autores de *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* consideran que en las sociedades modernas se han desdibujado las barreras entre lo meramente económico y lo cultural. Lo cultural, entendido como la producción, circulación y consumo de significados en común, se erige alrededor de códigos y normas con valores económicos. Entonces, la producción de productos culturales no sólo se hace en una escala masiva y estandarizada, sino que está adherida a valores hegemónicos.

Consumo: Este proceso entiende al consumo como la extracción de significados por parte de un receptor. Aquí entran en juego aspectos como el género, la raza, la ideología, el nivel socioeconómico, entre otros, pues forman las maneras en que aceptamos o no los mensajes, así como la forma en que los decodificamos. El consumo puede ser leído desde la

aceptación y reproducción de códigos así como de significados dominantes, o desde la liberación y oposición a los mismos.

Regulación: Anteriormente ya se mencionó sobre la relación que guardan lo económico y lo cultural, así como los cánones económicos que se consideran a la hora de producir una obra. En este sentido, la popularidad de ciertos mensajes sobre otros regula la producción, pues se favorecen a aquellos que tuvieron un mayor éxito entre las audiencias (medido esto, en el caso del cine comercial, por reseñas del público y la crítica especializada, recaudación en taquillas, etc.). Por otro lado, se encuentran las instancias gubernamentales, las cuales actúan como censoras de los contenidos y establecen reglas sobre qué y cómo pueden realizarse o transmitirse ciertos productos. Finalmente, están, en un terreno más abstracto, los mismos significados compartidos y configurados con anterioridad por otros productos culturales.

Los dos procesos restantes, identificación y representación, serán tratados a continuación en dos apartados de mayor extensión. Lo anterior debido a que esta investigación hará un mayor hincapié en estos dos procesos del circuito de cultura.

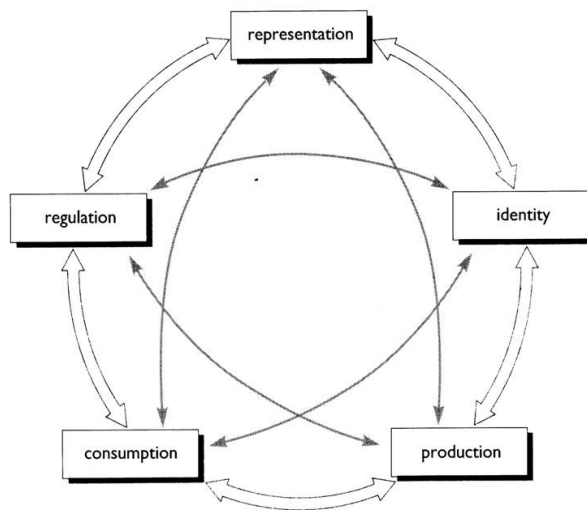


Fig. 2. El Circuito de la Cultura
Obtenido de Curtin, Gaither, 2007.

I.III Representación

I.III. I La representación según los Estudios Culturales

Al retomar elementos de los estudios del lenguaje, en el marco de los Estudios Culturales, las representaciones proporcionan significado a las cosas. Se trata de construcciones culturales que, aunque no son una copia idéntica de aquello que buscan “volver a presentar”, dejan una notoria huella en su significado.

En *The Work of Representation* (Hall, 1997), Stuart Hall advierte que “el lenguaje puede hacer esto [construir significados comunes] porque opera como un sistema de representación” (Hall, 1997, p.1). Según Stuart Hall, el lenguaje es la clave por la cual generamos significados: nuestras ideas, pensamientos y emociones son representados por medio del lenguaje.

Es por cómo usamos las cosas, y lo que decimos, pensamos y sentimos acerca de ellas – por cómo las representamos– que les damos un significado. En parte, damos a los objetos, gente y eventos significados por medio de marcos de interpretación que les dotamos. En parte, les damos significado por cómo las usamos o integramos en nuestras prácticas cotidianas. (Hall, 1997, p.3)

Partiendo de una base lingüística planteada por Ferdinand de Saussure, Hall explica que existen dos sistemas de representación. El primero es el sistema por el cual los objetos y personas están relacionados con “mapas mentales” sin los cuales no podríamos asignarle significado a la vida. De esta manera asignamos significado no sólo a objetos, sino a conceptos, sentimientos y lo intangible. Si estas representaciones son compartidas conforman parte de una cultura; empero, además de imágenes compartidas existe el lenguaje, un sistema de signos, un medio para poder comunicarnos, en otras palabras: el segundo sistema advertido por Hall. Ambos se articulan para dar origen a un significado. El carácter social del proceso de significación no podría ser más importante en este sentido, pues es sólo a través de que los miembros de una sociedad legitiman, dan validez y hacen comunes estos significados como se puede construir cultura.

Hall, por otra parte, también se ocupa de cómo las representaciones construyen la realidad, y lo hace a través de dos posturas:

1. El enfoque semiótico: “En el enfoque semiótico –señala Hall– no sólo las palabras y las imágenes sino también los mismos objetos pueden funcionar como significantes en la producción de sentido” (Hall citado en Golubov, 2015, p. 104) En esta línea, cosas como la ropa, cuya función es la de brindar protección al cuerpo, también actúan como signo, portador de un mensaje y constructor de un sentido.
2. El enfoque discursivo: La postura discursiva señala que el sentido de la realidad se da por medio de “unidades mayores de análisis”, esto quiere decir que narraciones, discursos, conjuntos de imágenes, textos completos, se configuran en relaciones entre el conocimiento, poder y lenguaje.

En consonancia con el segundo enfoque, el cual retoma el pensamiento de Michel Foucault, el discurso es entendido como un conjunto de enunciados cuya formulación es un vehículo mediante el cual el “lenguaje habla”. Al respecto, la doctora Nattie Golubov apunta en su texto *El circuito de los signos: una introducción a los estudios culturales*:

Un discurso existe como un conjunto de reglas (formales e informales, reconocidas y no reconocidas) que determinan qué tipos de enunciado pueden hacerse [...], cuáles son inteligibles y, por lo tanto, también excluye, limita y restringe los modos de hablar, escribir o comportarse: regula lo que es decible y pensable en un momento y lugar determinado (Golubov, 2015, p. 107).

De forma consiguiente, los discursos, así como el lenguaje y distintas prácticas sociales permiten y determinan cuáles son las ideas, conocimientos o formas de pensar que se insertan en una sociedad. Por lo anterior, la producción de estos discursos debe situarse dentro de un contexto socio histórico, de estructuras y relaciones de poder.

El conocimiento vinculado al poder no sólo asume la autoridad de “la verdad”, sino que tiene el poder de hacerse él mismo verdadero. Todo conocimiento, una vez aplicado en

el mundo real, tiene efectos reales, y, en ese sentido al menos, conforma parte de lo que se toma por verdadero. El conocimiento, una vez usado para regular la conducta de los otros, implica constricciones, regulaciones y prácticas disciplinarias.

Por otro lado, Stuart Hall advierte tres formas o enfoques para explicar cómo la representación trabaja por medio del lenguaje. Los enfoques son llamados *reflexivo*, *intencional* y *construccionista* o *constructivista*. A continuación, se explica con detalle cada uno de ellos.

- **Enfoque reflexivo o mimético:** Aquí, se entiende que el sentido reposa en el objeto, la persona, la idea o evento de la realidad. En este enfoque, el lenguaje no sería otra cosa más que el reflejo directo o imitación de una verdad existente en la vida real.
- **Enfoque intencional:** En esta posición, el lenguaje toma un sentido opuesto, ya que se le considera como un vehículo para comunicar un sentido que nos es exclusivo como individuo.
- **Enfoque constructivista:** Para hablar de este tipo de enfoque Stuart Hall reconoce el carácter público y social del lenguaje. De esta forma, no se piensa que las cosas o los individuos son las únicas fuentes de sentido en el lenguaje; “las cosas no significan: nosotros construimos el sentido usando sistemas representacionales – conceptos y signos” (Hall, 1997, p.25). Este enfoque señala que el mundo material, aquel en el que las cosas, personas y eventos existen, no debe verse como aquel en el que se dan las prácticas y procesos simbólicos, en los cuales actúan la representación, el sentido y el lenguaje. “Son los actores sociales los que usan los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas lingüísticos y los demás sistemas representacionales para construir sentido, para hacer del mundo algo significativo, y para comunicarse con otros, con sentido, sobre ese mundo”, sentencia Hall (1997, p. 25)

Aunque para el establecimiento de lo anterior se parte de estudios lingüísticos, los Estudios Culturales también adoptan el pensamiento de Michel Foucault al llevar la representación no únicamente al terreno del lenguaje, sino al del discurso.

Comúnmente asociado a los textos escritos o la oratoria, Michel Foucault trata a los discursos como reglas y prácticas en las que el sentido se regula en un determinado momento histórico. “Por ‘discurso’, Foucault habla sobre ‘un grupo de declaraciones que proveen un lenguaje para hablar – una forma de representar el conocimiento – sobre un tema en un momento histórico particular. El discurso es acerca de la producción de conocimiento a través del lenguaje. Pero ya que todas las prácticas sociales implican significado, y los significados forman e influyen lo que hacemos –nuestra conducta– todas las prácticas tienen una dimensión discursiva” (Hall, 1997, p.44).

Además de situar al estudio de los discursos en un marco de acción histórico, tanto determinante como determinado por los mismos, añade a éste una dimensión que atañe a las lógicas de poder que imperan en una época en particular. Foucault rebate la visión marxista de “ideología” por considerarla un acercamiento reduccionista de las relaciones entre el poder y el conocimiento a un asunto meramente económico y de clases sociales. Por otro lado, para el filósofo francés el marxismo tiende a llamar su propia “verdad”, legitimándola al contraste con un “falso” conocimiento burgués.

Para Foucault, cualquier conocimiento ligado al poder asume una autoridad “verdadera”, en el sentido en que se aplica al mundo con efectos reales. De esta manera, el conocimiento puede constituirse a sí mismo como verdadero si se emplea como regulador, constrictor y delimitador de prácticas. Este poder, que, a través del conocimiento, incide en nuestra realidad delimita, regula y controla la misma. “Lo que pensamos que ‘sabemos’ en un particular periodo sobre, por ejemplo, el crimen, tiene incidencia en cómo regulamos y castigamos a los criminales. El conocimiento no opera en un vacío” (Hall, 1997, p.49).

Foucault posiciona al sujeto, no como productor de conocimiento – distanciándose así del pensamiento saussuriano. En este sentido, es el discurso de donde se origina el conocimiento y los sujetos sólo producen textos, pero operan al margen de los llamados “régimenes de verdad” o formaciones discursivas propias de una temporalidad y espacialidad

dada. El sujeto porta el conocimiento y los textos que reproducen los discursos, sin embargo, no puede estar fuera de la dialéctica poder/conocimiento que éstos generan.

Este pensamiento distingue dos escenarios en los que se produce el sujeto. Uno, en el cual el sujeto es una personificación de las formas de conocimiento producidas por el discurso, con características definidas dentro del marco de este; y otro en el que se crean lugares para los cuales los discursos deben hacer sentido.

Según los Estudios Culturales, ver la representación a la luz de lo propuesto por Foucault significa que los discursos construyen a los sujetos y entornos sobre los cuales crearán significado y tendrán un efecto. Los sujetos, para poder identificarse con los discursos, deberán verse a sí mismos, o su realidad, en instancias de género, clase social, raciales o étnicas que se encuentren en el discurso para ser los sujetos de dicho poder/conocimiento.

Dado lo anterior, un análisis sobre las representaciones resulta pertinente al hablar sobre la situación sociocultural en la que se encuentran los afroamericanos en este particular momento pues, como ya vimos, a través de cómo son mostrados por distintos vehículos culturales y medios de comunicación es como la realidad sobre y alrededor de ellos se construye, pues muchas de estas representaciones han impactado de forma negativa en constituir la “verdad” socialmente aceptada de las identidades afroamericanas.

Lo que atañe a este análisis es un *corpus* de obras por los cuales directores afroamericanos han podido representarse a sí mismos y sus diversas realidades, luego de años de que sus historias fueran contadas por personas ajenas a estas. Llamamos la atención a estos filmes en particular (*Get Out*, *Sorry to Bother You*) pues son obras que, en primera instancia forman parte de una maquinaria de hegemonía cultural como lo es el cine Hollywoodense, y, el contraste del circuito de cine independiente.

La importancia de estudiar al “otro” por medio de cómo es mostrado puede ser enraizada a lo dicho por Mikhail Bakhtin, quien estudió al lenguaje como un sistema en el

que el significado se forma por medio, no de oposiciones binarias, sino de una naturaleza dialógica. “La palabra en el lenguaje es mitad de alguien más. Se convierte en ‘propia’ sólo cuando el hablante se apropia de ella y la adapta a sus propias intenciones semánticas. La palabra no existe en un lenguaje neutro o impersonal” (Bakhtin, 1981 citado en Reyes, 1990, p. 132). Luego, la construcción del mundo no puede hacerse sin el interés por el otro; el significado, se produce, fundamentalmente, posterior a un diálogo con aquello que nos es diferente.

I.III.II Teoría de las Representaciones Sociales

El estudio de las representaciones encuentra otro cause disciplinario en la psicología social. En 1961, el psicólogo social Serge Moscovici acuña la Teoría de las Representaciones Sociales en un estudio sobre la difusión del psicoanálisis: *El psicoanálisis, su imagen y su público*. En él, Moscovici señala:

Entendiendo por representación la que permite atribuir a toda figura un sentido y a todo sentido una figura. [...] Los procesos puestos en juego. [...] tienen, a la vez, la función de recortar una figura y cargarla de un sentido, de inscribir el objeto en nuestro universo, es decir, naturalizarlo y proporcionarle un contexto inteligible, o sea, interpretarlo (Moscovici, 1979, p. 43).

Moscovici distingue a las representaciones sociales y les atribuye la característica de contribuir de forma exclusiva al proceso de formación de conductas y estructuras que orientan a las comunicaciones sociales (Moscovici, 1979, p. 52). Por su parte, Denise Jodelet contribuye a lo hecho por Moscovici al señalar que las representaciones sociales construyen “modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal” (Jodelet, 1988 citada en Moscovici, 2008, p. 474-475). En ese sentido, la importancia de los dispositivos culturales, como el cine, se encuentra en la forma en la que representan sus temas, personajes, pues se insertan en el proceso de significación de las mismas cosas que representan, a la vez que se ven influidas por ellas mismas.

Se parte de la idea de que la realidad no es objetiva, sino representada. Los individuos, así como las colectividades, se apropian de estas representaciones y las integran a sus sistemas de valores dependiendo de contextos de género, racial, social e ideológico. Podemos llamar entonces a las representaciones no como un reflejo mimético de la realidad, sino como interpretaciones fuertemente filtradas por las relaciones que se tienen con los entornos físico y social.

Debido a su naturaleza sociocognitiva de su significación –esto es que, además de tener un cariz social en su puesta en común, tienen una dimensión psicológica– Jean-Claude Abric, en su texto *Prácticas sociales y representaciones* (2001), identifica dos condiciones contextuales que determinan a las representaciones.

La primera de estas condiciones es el contexto discursivo, de acuerdo con Abric en la mayoría de los casos el estudio de las representaciones se dará desde producciones discursivas. Por lo anterior, éstas se encuentran prescritas por las condiciones de producción de las que emerge el discurso, así como de la relación que el discurso tendrá con su destinatario. En otra instancia, las representaciones están determinadas por el contexto social o el lugar en el que el individuo o grupo se encuentran inserto en la sociedad, a su vez condicionada por su espacialidad y su temporalidad.

Abric ahonda en el carácter constitutivo de las relaciones y prácticas sociales al categorizar en cuatro las funciones de las representaciones sociales:

1. **Funciones cognitivas:** Pues permiten adquirir conocimientos básicos que den un entendimiento de la realidad; es llamado por Moscovici como “el saber práctico del sentido común” (Abric, 2001, p.15). Se instauran como un marco de referencia para la comunicación.
2. **Funciones identitarias:** De acuerdo con Abric, a través de las representaciones los individuos sociales se sitúan. “Permiten elaborar una identidad social y personal gratificante; es decir, compatible con los sistemas de normas y valores

social e históricamente determinados” (Mugny y Carugati, 1985 citado en Abric, 2001, p.15).

3. **Funciones de orientación:** Así como facilitan la comunicación por su constitución del saber, las representaciones sociales también otorgan guías *a priori* para la acción –que Abric nombra “un sistema de anticipaciones y expectativas” (Abric, 2001)– que guían el actuar y lo cognitivo de los individuos y colectivos.
4. **Funciones justificadoras:** No sólo intervienen *a priori*, sino que también resultan en un factor que explica y refuerza conductas. En este sentido, las representaciones darán a los individuos y los grupos caracterizaciones de otros y fungirán como justificación para la diferenciación social, lo cual puede derivar en la discriminación de ciertos grupos.

Una vez establecido lo anterior, cabe recordar que, en esta urdimbre de las representaciones sociales y su papel en la constitución de la realidad social, el papel de los medios de comunicación no ha estado en un segundo plano. Moscovici da un particular lugar a su análisis a los medios de comunicación por los alcances y las particulares dinámicas simbólicas que crean con sus espectadores. En este sentido, no pocos han sido los autores que señalan la importancia de los medios de comunicación en el estudio de las representaciones sociales. Las distintas formas de objetivación cultural son vehículos esenciales para el estudio de las especificidades culturales y las múltiples representaciones sociales.

Ahora, los medios de comunicación, así como su papel en el proceso de representación, no es uno que inserte de forma directa los mensajes de forma incuestionada y sin oposición alguna a su público. Sin embargo, el carácter masivo de algunos (periódico, radio), aunado con el carácter visual, y de aparente mayor fidelidad a la realidad (cine, televisión), los convierte en importantes vehículos que conforman con gran poder, y

desigualdad, las representaciones que construyen la vida social y que rigen comportamientos, así como marcos de referencia, de los individuos.

El análisis de representaciones cinematográficas se constituye como un campo importante para conocer y cuestionar un aspecto de la legitimación y reproducción del racismo contra los afroamericanos en Estados Unidos. Las películas de las que se hablará a continuación conforman un marco histórico que funge como testimonio fílmico de cómo han sido vistos los afroamericanos.

I.IV Identidad

De acuerdo con el sociólogo francés Jean-William Lapierre la aparición de las cuestiones sobre la identidad en las ciencias sociales es relativamente reciente, y ha sido debido al surgimiento de diversos movimientos de minorías “étnicas o lingüísticas” que cuestionan las posiciones hegemónicas de otras culturas. A su vez, coincide con las crisis de la noción y soberanía del Estado Nación, atacada “desde arriba (el poder de las firmas multinacionales y la dominación hegemónica de las grandes potencias) y desde abajo (las reivindicaciones regionalistas y los particularismos culturales” (Lapierre, 1984 citado en Gimenez, 2009, p. 26).

El estudio de la cultura como instancia simbólica e interiorizada organizadora social de significados compartidos por los individuos mediante formas objetivadas trae a colación un concepto estratégico: la identidad. Bajo este concepto se conjugan los sistemas de valores, tradiciones, y demás aspectos socialmente significantes como la clase social, la nacionalidad, la etnicidad, y el género que delimitan al individuo en función de sí mismo, el otro, y los demás.

De forma breve, la identidad es un proceso de significación y representación entre individuos, entre grupos, así como entre individuos y grupos; las relaciones de identidad que se establecen se basan en la similitud y la diferencia, entendidos estos como “principios de identificación” (Jenkins, 2008, p.29).

La red conceptual de la identidad

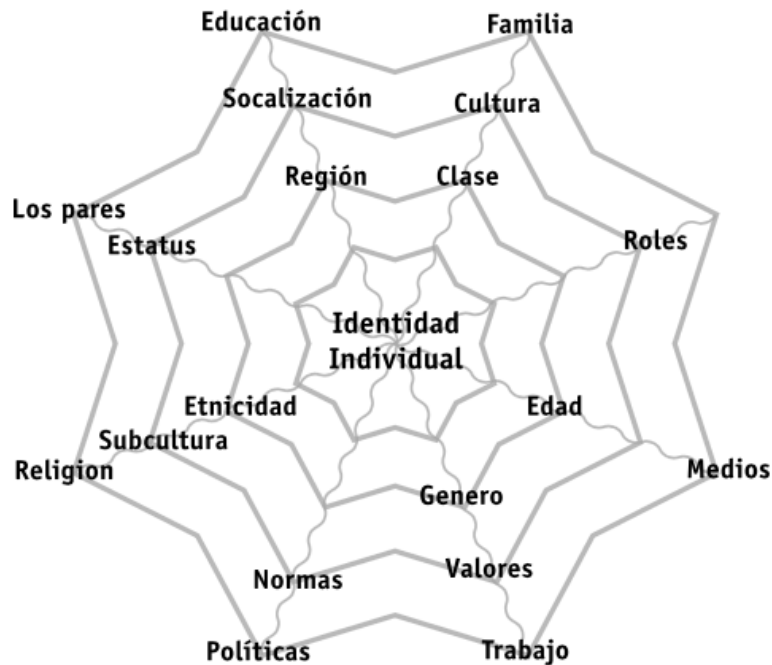


Fig. 3 Red conceptual de la identidad (Gimenez, 2016, p. 55)

Si bien Lawrence Grossberg en *Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?* (2002) apunta a la existencia de una forma de considerar las identidades como estática y de características inmutable (esencialista), la presente investigación optará por considerarlas como plásticas, susceptibles de cambio y sujetas a una especificidad sociocultural (antiesencialista).

Para adentrarnos en la relación entre identidad, en su carácter antiesencialista, y el lenguaje, es pertinente que consideremos que además de su maleabilidad, las identidades son

[...] discursivo-performativas (Butler, 1993, 1994) en el sentido en que son mejor descritas como construidas a través de la práctica discursiva que representa o produce aquello que nombra a través de citar o reiterar normas o convenciones. (Barker, 2001, p.28)

Al partir de nociones foucaultianas, Stuart Hall sitúa a la identidad como el punto de encuentro entre diversos discursos así como prácticas sociales y procesos que producen “subjetividades”. La identidad se trata entonces de “los puntos de acoplamiento temporal a las posiciones subjetivas que las prácticas discursivas nos construyen” (Hall, 1996, citado en Barker, 2001, p. 32)

Por otro lado, la identidad –en su carácter antiesencialista y discursiva– será, a su vez, un discurso en tanto construcción narrativa. La identidad, de esta forma, se tratará de un proceso inacabado que involucra lo personal así como lo cultural. Respecto a lo anterior, el horizonte de lo identitario debe, por fuerza, analizar las cuestiones del lenguaje, la historia y la cultura, y de forma más puntual, de cómo éstas se articulan en la representación: Cómo nos representamos, cómo somos representados, cómo podríamos representarnos (Arfuch, 2002).

II. Raza y racismo

II.I Raza

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, el mundo se encontraba estupefacto ante los horrores desatados en pos de la persecución y exterminio sistemático propios de diversos regímenes establecidos en Alemania y otros países de Europa, principalmente. A raíz de una preocupación por acabar con las ideas seudocientíficas de racismo y discriminación, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) lanzó en julio de 1950 el primero de cuatro volúmenes sobre la raza llamados *The Race Question (La cuestión racial)*.

La importancia que el problema de la raza ha adquirido en el mundo moderno necesita ser señalada. La humanidad no olvidará las injusticias y crímenes que dieron connotaciones trágicas a la palabra “raza”. [...] Pues, como la guerra, el problema de la raza, que afecta directamente millones de vidas humanas y causa incontables conflictos, tiene sus raíces “en las mentes de los hombres” (UNESCO, 1950).

En efecto, la raza había pasado a tener un papel preponderante en distintas conversaciones. Un concepto amplia y tácitamente aceptado, *grosso modo* entendido como un conjunto de características físicas compartidas por un grupo de personas, estaba siendo objeto de revisión.

Empero, cabría aquí retomar al antropólogo británico Peter Wade quien realiza un breve recorrido histórico del concepto de “raza” con el propósito de puntualizar que el término no tiene una base científica, como antes se habría establecido, sino que se trata de una concepción meramente cultural.

De acuerdo con Wade, en las primeras apariciones de la palabra en un contexto europeo, entre los siglos XIII y XVII, ésta era aplicada a la religión, el comportamiento y el medio ambiente (Wade, 2014). Posteriormente, en los siglos XVIII y XIX la noción de raza se erigió en torno a lo biológico; por consiguiente “es la época del determinismo racial y

finalmente del racismo ‘científico’” (Wade, 2014, p.36). La concepción anterior llegó a su cenit durante la Segunda Guerra Mundial, posteriormente se desplaza lo biológico en favor de lo cultural. “Los biólogos descubren que la variación biológica humana no se divide en forma coherente entre las llamadas razas. Por su lado, en las ciencias sociales, raza se convierte en ‘una construcción social’ o cultural; es sólo una idea, aunque tenga mucha fuerza social” (Wade, 2014, p. 46).

En consecuencia, al partir de una base cultural, en oposición a una biológica, podemos comprender a la raza como resultado de una serie de representaciones, imágenes y estereotipos creadas, aceptadas y reproducidas por un grupo para categorizar un grupo distinto establecidas mediante una relación dialéctica entre un “Nosotros” y un “Otros” (Miles & Brown, 2003). Sin embargo, no sólo es cuestión de una serie de representaciones, se trata, aunado a ello, de la convergencia entre éstas y la estructura social (Omi & Winant, 2015).

La raza no puede ser simplemente un concepto o una idea, una representación o significación solamente. [...] La raza no puede discutirse, no puede siquiera notarse, sin referencia –ya sea explícita o implícita– a una estructura social. Identificar un individuo o grupo de forma racial es localizarlos dentro de un conjunto de límites demográficos y culturales, actividades estatales, “oportunidades de vida”, y elementos de identidad/diferencia/(in)equidad social e históricamente demarcados (Omi & Winant, 2015, p. 125).

Al imbricar los aspectos sociales y de significación que intervienen, los sociólogos estadounidenses Michael Omi y Howard Winant desarrolla el concepto “proyectos raciales” (*racial projects*). Estos son “simultáneamente una interpretación, representación o explicación de identidades raciales y significados, y un esfuerzo por organizar y distribuir recursos (económicos, políticos, culturales). Así, los proyectos raciales pueden tomar múltiples formas, en distintas escalas. Desde actividades en niveles “macro”, como el trabajo político e institucional, hasta interacciones “micro” entre individuos; de igual forma, los proyectos pueden venir de actores dominantes o subordinados. En medio, podríamos

encontrar proyectos de gran escala, pero fuertemente influenciados por experiencias cotidianas, como la labor artística vertido en producciones cinematográficas.

La imposición de leyes electorales restrictivas, la organización del trabajo de migrantes, prisioneros, y derechos de salud en el gueto o barrio son ejemplos de proyectos raciales. Las prácticas individuales también pueden ser proyectos raciales: El policía que “detiene y registra” un joven transeúnte, un estudiante que se une a una marcha para recordar al adolescente asesinado Trayvon Martin, incluso la decisión de llevar rastas, pueden ser entendidos como proyectos raciales (Omi & Winant, 2015, p. 125).

II. II Racismo

Si el término “raza” permanece esquivo de una definición concreta, el doloroso fenómeno que le acompaña, el racismo, es quizás aún más elusivo. Para dar cuenta de su mutabilidad sólo hay que remitirse a uno de los primeros usos registrados del concepto. El general estadounidense Richard Henry Pratt señaló en 1902: “Segregar cualquier clase o raza del resto de las personas mata el progreso de aquellos segregados o hace lento su desarrollo. La asociación de razas y clases es necesaria para destruir el racismo y el clasismo” (Zack, 2018, p. 149), no obstante a lo que el militar hacía referencia no era a terminar con la discriminación a razón de raza, sino al genocidio cultural de los nativos americanos como parte de un proyecto de integración a la sociedad ampliamente blanca y cristiana.

Otra definición de racismo –o en este caso “discriminación racial”– proviene de la Organización de las Naciones Unidas. Como parte de la Convención Internacional para la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Racial (1969), se señala:

El término “discriminación racial” significará cualquier distinción, exclusión, restricción o preferencia basada en la raza, color, descendencia u origen nacional o étnico con el propósito o efecto de nulificar o perjudicar el reconocimiento, goce o ejercicio, en un principio de igualdad, de los derechos humanos y libertades fundamentales en las áreas política, económica, social, cultural o cualquier otro campo de la vida pública (United Nations, 1969).

Así, las acepciones tienden a basarse en el aspecto de odio y exclusión del racismo. Al respecto, Michael Omi señala, siguiendo a Theo Goldberg, que esta reducción del racismo

tiende a perder de vista la estructura política, ideológica e institucional en las cuales se reproducen, previa normalización, la inequidad y la dominación racial (Omi & Winant, 2015, p. 128). El racismo, entonces, no cuenta con una definición monolítica, se trata de una construcción socio histórica; una compleja red de distintos proyectos raciales convergentes y en conflicto que operan a diversas escalas, que cubren aspectos como relaciones sociales, instituciones, identidades y experiencias (Omi & Winant, 2015, p. 128).

II.III *Critical Race Theory*

Luego de la agitada década de los sesenta en materia de la lucha por los Derechos Civiles de los afroamericanos, durante los siguientes años, distintos académicos en materia legal, abogados y activistas intentaron continuar con los avances que se habían hecho en favor de la igualdad. Derrick Bell, profesor afroamericano de leyes en la Universidad de Harvard, Alan Freeman, profesor de la escuela de leyes de la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, y Richard Delgado, activista por los derechos civiles y profesor de la Escuela de Leyes de la Universidad de Alabama, partieron de textos de filósofos y teóricos europeos como Antonio Gramsci y Michel Foucault, así como de autores afroamericanos como Sojourner Truth, Frederick Douglass, W. E. B. Du Bois y Martin Luther King Jr. para consolidar lo que actualmente se conoce como *Critical Race Theory* (CRT).

Con influencias de estudios feministas, la *Critical Race Theory* parte de la noción de las relaciones de poder que entran en juego en la construcción de roles sociales, así como de la idea de que, tanto como el género, la raza es una construcción cultural y no un hecho natural. Además de lo social, en su inicio la CRT toma de los estudios legales críticos el término “indeterminación legal”, la idea de que los juicios no tienen sólo una resolución correcta, sino que, dependiendo de la interpretación –así como de los elementos que influyen en dicha interpretación–, existen múltiples maneras de determinar un juicio.

En la actualidad, los estudios hechos bajo la CRT no sólo se enfocan en cuestiones legales, sino que buscan reconocer y exponer el racismo, otrora invisible, presente en aspectos cotidianos en la vida estadounidense. De acuerdo con Richard Delgado, la CRT se erige sobre tres pilares de investigación. En primer lugar, se considera al racismo como algo ordinario en

la vida de las personas de color –categoría en la cual se engloban a personas “no blancas”– en Estados Unidos. Por otro lado, este racismo sirve a dos propósitos principales, uno mental y uno material. El tercer aspecto central de la CRT es el que ésta considera a las razas como “categorías que la sociedad inventa, manipula o retira” (Delgado, 2017, p. 21).

Luego, la *Critical Race Theory* es un acercamiento teórico que analiza la forma en que las razas y el racismo se expresan en múltiples formas de la vida estadounidense. “Los estudiosos de la CRT intentan entender cómo las víctimas del racismo sistemático son afectadas por percepciones culturales de raza y cómo éstas pueden representarse a sí mismas para contrarrestar el prejuicio” (Purdue University, s.f.). Este tipo de estudios permite analizar objetos de estudio con un enfoque en los aspectos de raza y discriminación que toman lugar en ellos.

II. IV Clasificación del racismo

Como parte de la llamada *Critical Race Theory* –un acercamiento teórico estadounidense que examina la forma en que la raza y el racismo se articulan en las formas de expresión artísticas y culturales–, la antropóloga médica Camara Phyllis Jones propone una categorización que sitúa al racismo en la sociedad estadounidense en tres niveles: institucionalizado, personalmente mediado, e interiorizado. A través de este marco de interpretación, el **racismo institucionalizado** se define como el “acceso diferenciado a bienes, servicios y oportunidades de una sociedad debido a la raza” (Jones, 2000). Se trata de un tipo de discriminación normativa, estructural y adherida a cuadros institucionales, legales o de costumbres. De acuerdo con Jones, se puede manifestar en forma de condiciones materiales o la falta de acceso al poder.

Por otro lado, el **racismo personalmente** mediado se trata de la discriminación y los prejuicios que se tienen respecto a las “habilidades, motivos e intenciones de los otros de acuerdo con su raza” (Jones, 2000). Como el tipo más común de racismo, es posible observarlo en actitudes negativas que la gente con otros que identifica como “diferentes”; estas son: la falta de respeto, sospecha, excesiva vigilancia, devaluación, y la deshumanización.

En última instancia, el **racismo interiorizado** habla sobre la aceptación de representaciones negativas por parte de los grupos o individuos en ellas caracterizados. Aceptar las sospechas, falta de respeto, devaluación y, en general, todas las manifestaciones negativas, son formas de racismo interiorizado. Otras formas incluyen la búsqueda por lo “blanco” en la apariencia, la estratificación por tonalidades de color, la auto-depreciación, el rechazo por la cultura ancestral, y un sentimiento de desesperanza.

II. V Microagresiones

Las formas de racismo anteriormente comentadas (racismo institucionalizado, racismo personalmente mediado y racismo interiorizado) se tratan de categorías generales que si bien delimitan de forma correcta las ofensas racistas de una sociedad desde un nivel macro hasta lo micro, es necesario acotar los avatares del racismo más notorios. De entre los variados estudios de la raza y el racismo en la sociedad estadounidense, Derald Wing Sue concluye que el racismo contemporáneo, ahora con más frecuencia que antes, se trata de algo que busca disfrazarse u ocultarse y que ha evolucionado de un racismo abierto, público y consciente a una discriminación ambigua más difícil de identificar y señalar (Sue, *et al* 2007, p. 272).

Dentro de los estudios de las formas contemporáneas de racismo, Chester M. Pierce acuñó en 1970 el término “microagresiones” para describir los abusos y ofensas comúnmente dirigidas hacia afroamericanos. Pierce indica que los actos racistas evolucionaron de ofensas crasas a sutiles y paralizantes. Señala que pese a ser menores e intrascendentes “la incesante omnipresencia de estos molestos estímulos es la base de las relaciones entre negros y blancos en América” (Pierce, 1980, citado en Pérez y Solorzano, 2014, p. 300). Es precisamente la ubicuidad de estos mensajes, gestos, conversaciones y miradas la que las normaliza y convierte en interacciones inocentes y pocas veces analizadas.

II. V. I Formas de microagresión

Siguiendo a Derald Wing Sue, estas formas modernas de racismo, las microagresiones, resultan en una mirada con mayor profundidad de la tipología del racismo ofrecida por Phyllis Jones. Las microagresiones son hechos verbales, conductuales o ambientales voluntarios o involuntarios que suprimen o minimizan a las personas en función de su raza percibida (Sue *et al* 2007, p. 274). Existen tres formas de microagresiones identificadas, y que a su vez son divididas en subcategorías:

II. V. I. I Microinsultos

Comúnmente involuntarios, los microinsultos son comentarios verbales o de comportamiento que degradan e invalidan la identidad y herencia racial del interlocutor. “Los microinsultos representan desaires sutiles, frecuentemente desconocidos por el perpetrador, pero que conllevan un mensaje insultante para el destinatario de color” (Sue *et al* 2007, p. 274).

Atribución de inteligencia

Esta subcategoría de microinsultos señala el asignar un estándar de inteligencia a un grupo racial y basar las impresiones sobre un individuo de ésta con base en dichos modelos arbitrarios. Tomando como ejemplo el que una persona congratule a otra de color por ciertas proezas, por ejemplo al decir “Eres un honor para tu raza” o “Hablas muy bien”, implica considerar que las personas de color no son usualmente sobresalientes o articuladas, tomando lo blanco como norma.

Ciudadano de segunda clase

Se tratan de negligencias que llevan a dar preferencia en el ejercicio de derechos, acceso a servicios y atención institucional a personas blancas. El tratar a las personas como

si no pertenecieran a una sociedad, y por ende no tuvieran igualdad de derechos, tiene múltiples formas. Por ejemplo está el ser discriminado al tomar un taxi, negársele la atención a una persona de color, e incluso el considerar que una persona no puede ocupar una posición de poder.

Patologizar valores culturales/estilos de comunicación

Es la idea de que los valores culturales, así como las formas de comunicación, de las personas de color deben integrarse a la cultura dominante para ser consideradas válidas, colocando así a la cultura blanca como la ideal. Ejemplos de lo anterior se expresan en el deseo interiorizado de algunas personas de color por alaciarse el cabello, a fin de entrar dentro de los cánones estéticos blancos, o usar cremas para aclarar la piel, pero también en indicar que una persona afroamericana es “demasiado ruidosa” o una persona asiática “muy callada”.

Atribución de criminalidad

Como su nombre lo indica, es la presunción de criminalidad con motivo de raza. Este tipo de microinsultos se presenta en forma de una persona cruzando la calle para evitar a una persona negra o latinoamericana por miedo a ser robados, el seguir a una persona afroamericana dentro de una tienda para disuadirlos de un probable robo, o el que un policía detenga a una persona de color aún si no existen pruebas o sospechas fehacientes de que haya cometido un delito.

II. V. I. II Microataques

Contrario a los microinsultos, los microataques son mayoritariamente perpetrados a voluntad. Son humillaciones verbales o no verbales de un talante explícitamente racista, dirigidas con el propósito de degradar a la víctima primaria. Se encuentran en consonancia con el racismo de antaño y son usualmente cometidos cuando los perpetradores se sienten en un ambiente seguro que valide las creencias racistas que guardan.

Microagresiones ambientales

Dentro de estas expresiones van desde las abiertas y obvias, en las cuales se encuentra el uso de insultos, epítetos racistas y agresiones físicas, hasta las sutiles como el rotundo rechazo a la representación e inclusión de personas de color en ambientes laborales o artísticos y culturales. También existe una variación a nivel marco en el diseño desigual de políticas públicas o en la omisión de atender problemáticas sociales, como el que en barrios poblados por minorías no existan escuelas suficientes y, por ende, sobrepobladas.

II. V. I. III Microinvalidación

La microinvalidación de las personas de color se caracteriza por la minimización o negación de su realidad expresada a través de sus pensamientos y sentimientos. También se identifica como la negación de la identidad, parcial o total, de una persona.

Extranjero en tierra propia

En Estados Unidos este tipo de microinvalidación es dirigida más comúnmente hacia personas de ascendencia latinoamericana o asiática. Algunos ejemplos son el denominar “Latinos” o “mexicanos” a cualquiera que tenga rasgos comunes en países latinoamericanos, negando las especificidades culturales de cada nación, o el asumir que se trata de extranjeros basados en la apariencia de las personas.

Daltonismo

Toma su nombre de la condición médica que imposibilita a algunas personas a distinguir diferencias de color, debido a que las personas que incurren en este tipo de microinvalidación –comúnmente blancas– niegan atender las problemáticas claramente atravesadas por una categoría racial.

Mito de meritocracia

Este tipo de microagresiones, similar al anterior, es creer que la raza no es un tema predominante en las limitantes socioeconómicas de una persona. Este tipo de declaraciones ven a cualquier política de inclusión como un estímulo innecesario e injusto, pero también caracteriza falsamente a las personas de color como holgazanes e incompetentes que no buscan ascender a estándares de éxito blancos.

Negación del racismo propio

Los hechos bajo esta categoría son realizados por personas blancas que buscan deslindarse de cualquier atisbo racista que pudieran tener. Decir “no soy racista por tener amigos negros” o haber votado por un candidato de color para un puesto de elección popular como si esto negara cualquier otra conducta discriminatoria, son algunos de los ejemplos. Otra muestra de negación del racismo propio es la negativa a reconocer la opresión racial al equipararla a otras experiencias, como la de género.

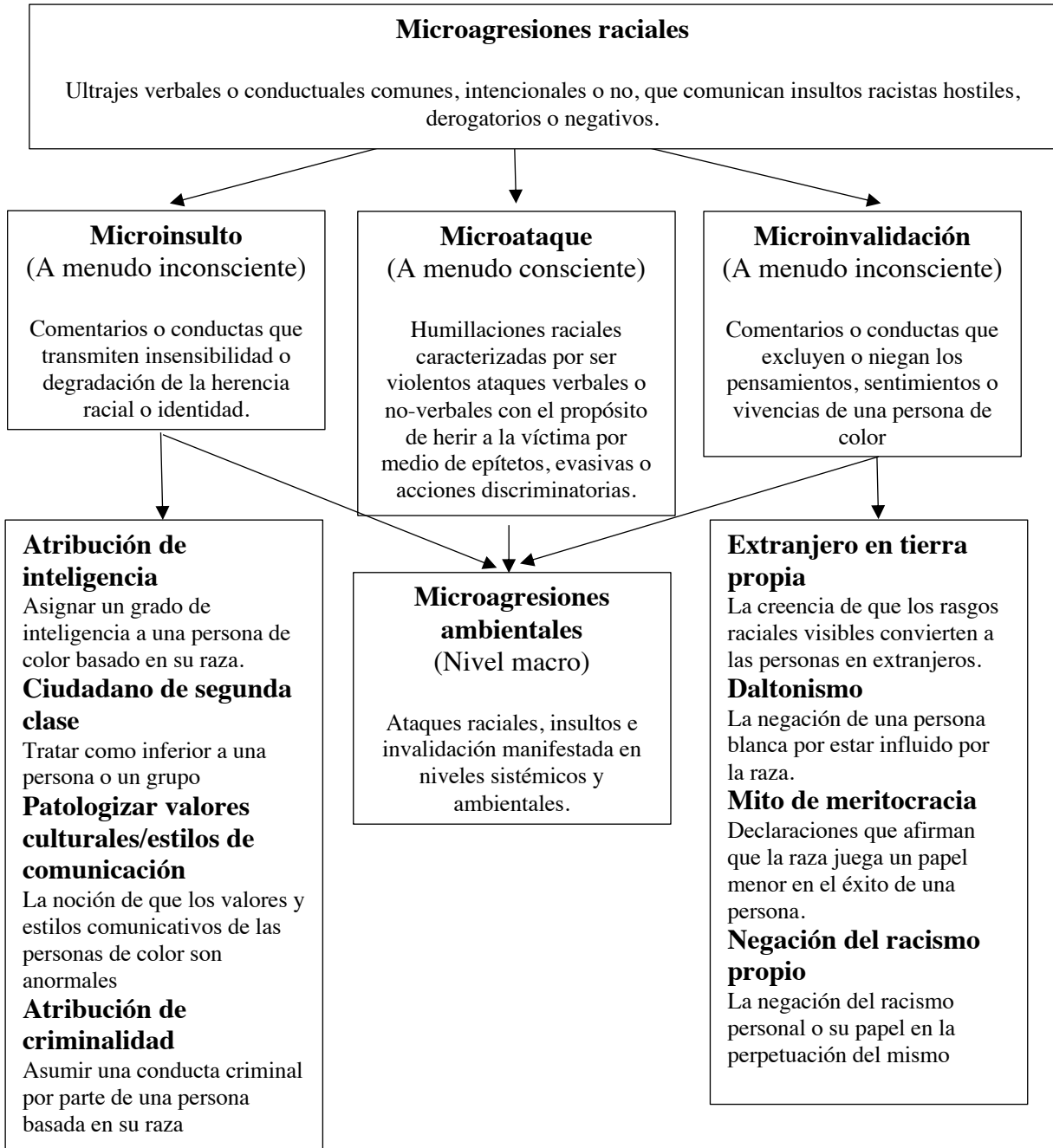


Fig. 4 Categorías de y relaciones entre microagresiones raciales (Sue *et al* 2007, p. 278) (Traducción propia)

Segunda parte

Metodología de la investigación

Teorías cinematográficas

El cine como campo de estudio institucionalizado ha sido aproximado desde ángulos tan diversos como los objetivos de aquellos que conducen las investigaciones. La vereda recorrida por los estudios en materia cinematográfica llevó a la consolidación de teorías del cine. El semiólogo italiano Francesco Casetti considera a éstas como “un punto de encuentro y un motivo de discusión” reconocido por un grupo de investigadores (Casetti, 2005, p. 11). Se trata de un saber compartido que, en un sentido básico, busca dar sentido a i) la percepción social del cine; ii) las condiciones sociales que basan la existencia del fenómeno (Casetti, 2005, p. 13).

En busca de establecer un mapa teórico que articule las principales líneas de pensamiento detrás de las teorías cinematográficas de la posguerra, Casetti establece tres momentos en su devenir:

1. Teorías ontológicas

Ubicadas entre 1945 y 1965, se interesan por la naturaleza misma del cine, se plantean la pregunta “¿Qué es el cine?”. Tiene como propósito ahondar en las características esenciales que definen la cinematografía. Algunos autores que se circunscriben a este *corpus* teórico ciñen temas como el realismo en el cine, su carácter imaginario, las capacidades lingüísticas y comunicativas del medio; dichos autores son André Bazin, Sigfried Kracauer, Edgar Morin, Della Volpe, Jean Mitry.

2. Teorías metodológicas

La pregunta se resitúa de la ontología del cine a los métodos y perspectivas en los cuales se puede investigar. Siguiendo el interés de estas teorías por el análisis, la forma y

estructura de la investigación, se enriquecen de disciplinas como psicología, semiótica, sociología y el psicoanálisis. “El interés se centra más en el *análisis* que en las definiciones” (Casetti, 2005, p. 24). En ellas podemos situar a autores como Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Edgar Morin, Emile Benveniste y Christian Metz (Gutiérrez, 2010, p. 22).

3. Teorías de campo

Tiene como eje rector la pregunta “¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos?” fenómeno (Casetti, 2005, p. 24). Tiene como objetivo identificar los cuestionamientos planteados a la ontología del cine mismo, sino que lo concibe como un “campo de preguntas”. Estas teorías surgen en los años setenta como una suerte de diálogo entre el investigador y el objeto de estudio. Obras de Raymond Bellour, Jacques Aumont, David Bordwell y de la *feminist film theory* se adhieren a este tipo de teorías. Su acercamiento al cine se da debido a cuestionamientos sobre los modos de representación, el papel del espectador, la relevancia política del medio, entre otros.

De acuerdo con Casetti estas tres generaciones de paradigmas teóricos, por el simple hecho de estar imbricadas en una sociedad, son reflejo del desarrollo de ésta. Es decir, qué métodos y acercamientos se consideran oportunos, a quiénes se convierte en protagonistas y a quienes se oculta, qué espacios abre. Se trata, entonces, de un mecanismo social que conciben a sus sujetos, finalidades e instrumentos de acuerdo con el entorno en el que surjan.

	teorías ontológicas	teorías metodológicas	teorías de campo
sujeto	críticos de cine	estudiosos disciplinares	especialistas e intelectuales
ambiente	revista o grupo	instituto de investigación y universidad	universidad y medios de comunicación
factor unificador	lenguaje común	trayectoria de la formación	interés convergente
instrumento de exposición	ensayo o editorial	informe científico	estudio o intervención
finalidad	cultural	científica	social

Fig. 5 Cuadro tomado de Casetti, Francesco. *Teorías del cine 1945–1990*. Cátedra. Madrid, 2005, p. 28

El cine y la representación social

El teórico italiano de cine y medios, Francesco Casetti identifica cuatro grandes áreas de encuentro entre el cine y lo social: La primera de ellas concierne a los aspectos socioeconómicos del cine; la segunda tiene que ver con la institucionalidad –y, por ende, su carácter sistémico y procedimental– del cine; la tercera área estudia al cine en su cariz de “industria cultural”, la estandarización de los productos culturales dirigidos hacia públicos masificados; finalmente la cuarta área indaga las representaciones de lo social, pues aunque se trate de ficción aquello que se muestra en el filme, lo que pone en escena da cuenta de la sociedad de donde surge el filme.

En este sentido, el cine se convierte en un referente de la sociedad, por tanto, una fuente rica para los investigadores para estudiar el espíritu de los tiempos que cada película se contiene. Casetti recupera los trabajos del historiador francés Marc Ferro para apuntar a cuatro grandes modos en los que el cine da un testimonio de la realidad. El primero de ellos, lo hace por medio de su contenido, lo mostrado en pantalla muestra cómo una sociedad se representa a sí misma, a su pasado, a los otros. El segundo modo es a través de aspectos estilísticos de la puesta en escena. La tercera forma en que un filme se enlaza con lo social es en la forma en que la sociedad actúa respecto a un filme. El cuarto y último modo en que el cine evidencia su carga social es por medio de la lectura que se haga de las obras. La interpretación que se le de a una cinta será consonante con los tiempos en los cuáles se haga la lectura; por ejemplo, a pesar de que actualmente es considerado como un film profundamente racista en su representación de los afroamericanos, en un pequeño artículo sobre *The Birth of a Nation* (1915) el diario *Riverside Daily Press* publicó a pocos días de su estreno:

Ningún libro ha contado la historia como la producción fílmica del Sr. Griffith basada en “*The Clansman*”. La historia de Thomas Dixon es moderada en comparación con esta titánica producción. El Sr. Griffith ha tratado el tema de forma justa. Es una cinta sobre condiciones verídicas. (Riverside Daily Press, 1915).

De este modo, se plantea que el cine no es un mero reflejo mimético de la sociedad, sino que se trata de un testimonio o indicador de ciertos procesos y dinámicas posibles en un entorno dado. Sobre esta línea, Casetti apunta:

Una sociedad no se presenta nunca en la pantalla como tal, sino como las formas expresivas del tiempo, de las elecciones del director, de las expectativas de los espectadores, y la propia noción de cine requieren que se presente. (Casetti, 2005, p. 150)

Luego, así como las representaciones sociales no componen en su totalidad la realidad de la que surgen, la imagen fílmica da cuenta de lo visible. Pierre Sorlin, académico destacado en los campos de sociología y estudio de medios y cine acota lo visible a lo que es posible filmar y transmitir, para luego ser aceptado por los espectadores (Sorlin, 1979, citado en Casetti, 2005, p. 150). Lo visible da cuenta de las obsesiones, expectativas, tendencias, mentalidad y la ideología de una sociedad que se interpreta y se plasma en veinticuatro cuadros por segundo.

A través de la disección y análisis de los filmes seleccionados como corpus no se pretende realizar señalar que los resultados apuntan a la realidad que los afroamericanos viven, ni que los avatares del racismo que en ellos se encuentran son una mimesis de la sociedad estadounidense del siglo XXI. Como ya se señaló con anterioridad, lo que se busca es dar cuenta de aquellas representaciones que nos lleven a ver aquellas imágenes producto de cómo una sociedad concibe su realidad.

Análisis de representaciones en el cine

Continuando con lo postulado por Francesco Casetti, esta vez en su texto *Cómo analizar un film* (Casetti, 1991), el análisis de un filme se trata de un recorrido que conlleva la descomposición y recomposición del objeto con el propósito de dar inteligibilidad a sus componentes y hacer explícita su relación.

Además del reconocimiento y comprensión del objeto de estudio, la labor de análisis deberá acompañarse de otras dos actividades: la descripción y la interpretación. Según

Casetti, describir se trata de la labor minuciosa de “recorrer una serie de elementos, uno por uno, con cuidado y hasta el último de ellos” (Casetti, 1991, p. 23); mientras que interpretar es la interacción con el objeto de estudio, pasar de la descripción para entablar un diálogo con él y manifestar su sentido, apuntando a una “reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel” (Casetti, 1991, p. 23). De esta forma, mientras que en la descripción se pone al objeto de estudio en primer plano, y por ende se vincula más en la descomposición del objeto, la interpretación pondrá al observador en el foco y emergerá en el rearmado de los datos.

El primer paso en el recorrido que supone analizar es el de *segmentar* el objeto. Esta parte refiere a la fragmentación del filme en distintas unidades. Los filmes usualmente se fraccionan, dependiendo de la amplitud, complejidad y necesidades mismas de la investigación, en episodios, secuencias, encuadres e imágenes. Para los propósitos de esta indagación, los filmes se fragmentarán en *secuencias* y *encuadres*.

Al hablar de secuencias se hace referencia a una de las unidades fundamentales de una película. Se trata de recortes temporal, espaciales o narrativamente articulados y usualmente marcados por signos de puntuación fílmicos que pautan la transición a otros (fundidos, cortes, cortinillas, etc.). Aunque en ocasiones no es fácil discernir su separación por los llamados signos de puntuación, con frecuencia es posible advertirlos a razón de divergencias espaciales, saltos temporales, cambio de personajes o la disonancia en las acciones. Es posible subdividir las secuencias en la unidad más básica del filme: los encuadres. Los cuales se encuentran delimitados por cortes, más que por la diferenciación de lo representado.

Luego, se procederá a *estratificar* las unidades individuales, esto es la diferenciación de los componentes internos del filme y sus relaciones, así como discontinuidades de manera tal que se haga evidente el tejido del film. En este paso se identificarán y *ordenarán* las unidades con base en sus valores estilísticos, temáticos, narrativos tan homogéneos como recurrentes.

El siguiente paso consistirá en *recomponer y modelizar* a fin de conseguir un sentido unitario del objeto y sus segmentos, siendo fieles a sus principios de funcionamiento. La recomposición o reagrupamiento se realiza por equivalencia u homología; la modelización será la realización de un esquema del objeto analizado con la intención de hacer inteligible aquello que se investiga.

Partiendo de que la presente investigación busca realizar un análisis de las representaciones, Francesco Casetti apunta a un análisis de la representación fílmica en los cuales la representación se muestra en tres niveles de funcionamiento:

1. El nivel de la *puesta en escena*, que describe el contenido de la imagen.
2. El nivel de la *puesta en cuadro*, que refiere a la forma en que se presenta los contenidos en el cuadro.
3. El nivel de la *puesta en serie*, en el que se muestra la labor del montaje, así como la forma en que se establecen relaciones entre las imágenes.

Puesta en escena

En este punto se analiza el contenido de la imagen. Los objetos, personas, paisajes, diálogos, situaciones que están presentes en la pantalla. Casetti observa distintos grados de funcionalidad en los elementos de la puesta en escena: Los *indicios* “nos conducen hacia algo que permanece en parte implícito” (Casetti, 1991, p. 127), son pequeños detalles que revelan el carácter de los personajes, el significado de la atmósfera. Los *temas* definen el núcleo de la trama, son la unidad de contenido que dota de cohesión al filme. Los *motivos* son unidades de contenido que se repiten a lo largo del filme que tienen como función aclarar o reforzar el tema principal.

Puesta en cuadro

La puesta en cuadro mantiene una relación recíproca con la puesta en escena, ya que el contenido no aparece sin una modalidad expresa, de la misma forma en que una modalidad

no se muestra sin contenido. La puesta en cuadro define la forma en que la cámara capta el mundo que la narrativa construye. Los temas analíticos que atañen a la puesta en cuadro serán la elección de punto de vista, la selección de lo que enmarca el cuadro y lo que se deja fuera, los movimientos y recorridos de la cámara.

Puesta en serie

Como su nombre implica, la puesta en serie atiende la forma en que la película se “monta”, es decir, el ensamblaje entre dos imágenes. Al analizar la forma en que se concatenan las imágenes de un film se deberá tener en cuenta la modalidad; ya sea por asociaciones de identidad, analogía o contraste, transitividad, acercamiento, etc. Se develan los parámetros representativos bajo los cuáles se entrelazan las relaciones a lo largo del filme.

Las anteriores categorías de análisis apuntan a las formas y estilos empleados por cada autor detrás de las cintas determinadas para crear lo que se identifica no como concepciones de raza o muestras racistas que miméticas a la realidad, sino construcciones de las mismas que, aunque pensadas para apelar las emociones de los espectadores, sí dan cuenta de la personalísima experiencia de los autores respecto a la raza y el racismo.

A fin de complementar el análisis e ir más allá de las valoraciones formales de las cintas, el análisis basado en el modelo de Casetti empleada en esta investigación integrará otros niveles que propone Vicente Benet. La metodología del autor establece dos etapas. La primera de ellas corresponde al análisis formal, el cual busca establecer una relación entre la puesta en escena, la puesta en cuadro, la puesta en serie, y la narrativa de la cinta. En esta etapa se comienza realizando un análisis general de las formas narrativas el cual segmenta la estructura de la cinta en: 1) arranque, 2) exposición (caracterización de los personajes principales, el planteamiento de su deseo y del conflicto principal), 3) desarrollo de la trama a través de conflictos secundarios, 4) resolución del conflicto principal y 5) final. Luego vendrá el *découpage* y análisis del estilo, bajo el que se seleccionan un número de secuencias a fin de desentrañar los mecanismos formales a fin de hallar indicadores sobre el estilo del filme.

Para esta investigación se seleccionaron 3 secuencias de cada uno de los filmes a analizar. Para recopilar los datos de forma sistemática se utilizaron tablas de análisis de secuencias y planos, ahondando en la puesta en escena (narrativa, temas, diálogo), puesta en cuadro (cinematografía, posición y movimientos de cámara, fuera de cámara, escenografía, iluminación, *atrezzo*) y puesta en escena (edición, montaje). Luego de distinguir los aspectos narrativos y formales, se prosiguió a realizar una breve contextualización de cada cinta respecto a su producción y recepción. En la parte final del análisis se realizó una interpretación de los datos obtenidos con base en los conceptos establecidos en el marco teórico, así como en los estereotipos más comunes en las representaciones de acuerdo con el marco histórico aquí planteado.

Como parte del análisis formal de las cintas, se analizarán las escenas en las cuales existen claras microtransgresiones racistas. Para tal efecto, basados en el esquema elaborado por Daniel Solorzano (2015), en la cuál se ubica el perpetrador, el tipo de microagresión racial y el blanco primario de dicha ofensa.

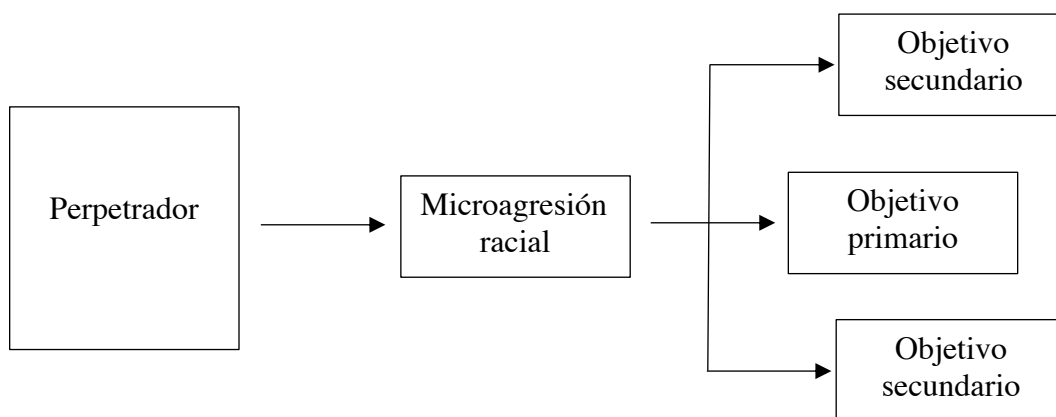


Fig. 6 Esquema de microagresiones racistas

La siguiente parte del análisis es el análisis textual. Consiste en revisar el entorno socio-histórico en el que surge el filme (contexto), el diálogo que sostiene con otros discursos (intertexto), así como las marcas del lugar textual desde que el filme se erige (enunciación).

El estudio del contexto viene de pensar al filme como un documento histórico que refleja las circunstancias sociales, políticas, económicas y artísticas que rodean a su creación. El intertexto plantea al filme como parte de una red de referencias discursivas interconectadas. Dado que el estudio de estas relaciones puede ser extensivo, el análisis discriminará algunas de ellas y mencionará las que refuercen las hipótesis planteadas. Respecto a la enunciación, esta etapa concierne a la elaboración narrativa y a la información que se obtiene desde la mirada del personaje, también conocido como “focalización”.

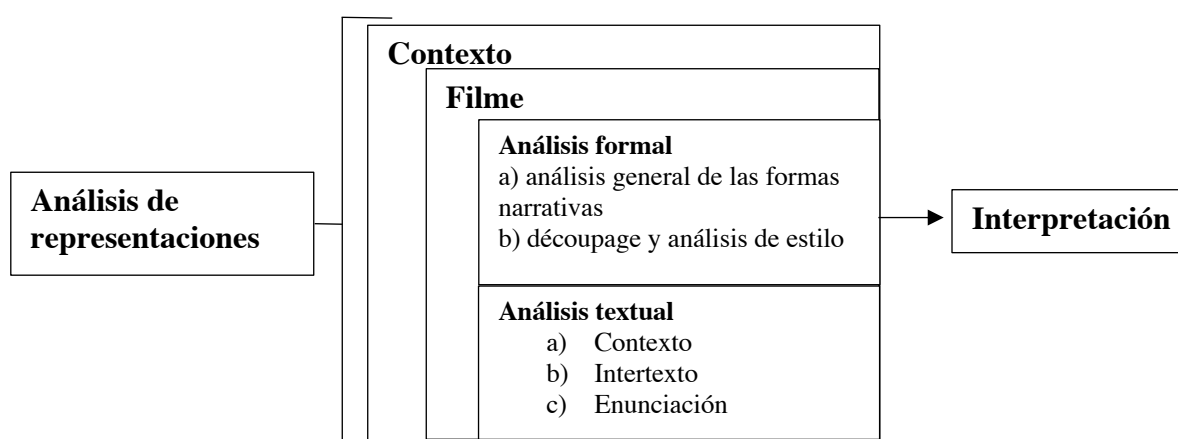


Fig. 7 Esquema de análisis

Tercera parte

III. Breve historia de la representación afroamericana en el cine de Hollywood

Como ya se ha visto, las representaciones, la forma en que se muestra a través de distintos vehículos culturales, está atravesada por un conocimiento a priori de estas que las estructura, una *doxa* construida en cierta medida por aquellos con el poder de hacerlas y difundirlas de forma masiva. A su vez, estas representaciones legitiman o deslegitiman aquellos temas, personajes o situaciones que caracterizan.

Un estudio que pretenda ahondar en la importancia de la construcción de la experiencia afroamericana en el cine y la importancia de la autorrepresentación, como es este el caso, debe atender el devenir histórico de las representaciones afroamericanas en el cine Hollywoodense. Estas imágenes, construidas en su mayoría desde el poder (blanco y masculino, desde luego), dan prueba explícita de que uno de los medios de opresión también es el orden simbólico. Como señala Sandra Jovchelovitch: “Las inequidades en el acceso a los medios de comunicación permiten la proliferación de una versión de los eventos sobre otros” (Jovchelovitch, 1997 citada en Moloney; Walker, 2007).

Cubrir de forma detallada cada una de las cintas en las que se muestra un personaje negro (e incluso cubrir las más representativas por década) resultaría en una labor que requiere su propio espacio dada su enorme importancia y extensión. Sin embargo, a manera de conformar un marco histórico con el cual contrastar el análisis de las cintas que son objeto de esta investigación, se hará un recorrido por década de algunos de los estereotipos que plagaron las cintas de dichas épocas. El propósito del siguiente apartado, entonces, no es ofrecer un listado pormenorizado de cada filme que incluya a un personaje afroamericano, sino se busca ser un bosquejo de cómo a lo largo de los años ciertos estereotipos, así como las ya mencionadas agresiones raciales, se han manifestado a lo largo de las décadas en el cine hollywoodense.

La renuencia a la representación: *Uncle Tom's Cabin* (1903)

Antes siquiera de poder hablar de representación afroamericana en los filmes estadounidenses, hay que hablar de la falta de una oportunidad de que los afroamericanos tuvieran una presencia propia en la pantalla, como se ve en filmes de principios del siglo XX, como *Uncle Tom's Cabin* (1903) de Edwin S. Porter.

La novela de Harriet Beecher Stowe –uno de los textos que influenciaron el espíritu abolicionista de la época– fue convertido en 1903 en la primera cinta en tener un personaje negro, no así un protagonista negro, pues los actores principales en papeles de esclavos afroamericanos eran histriones con los rostros oscurecidos con maquillaje; una práctica común en esos días, conocida como *blackface*. La ausencia de cuerpos afroamericanos para su representación cinematográfica es la primera gran presencia de un racismo a nivel macro que invalida y restringe la participación negra de forma sistémico-institucional.

Así como la novela, esta cinta dio pie en el mundo fílmico a diversos estereotipos negros que fueron reproducidos sin mayor miramiento en las películas por seguir. De acuerdo con uno de los investigadores más prominentes en el tema, Donald Bogle, algunos de los más notables fueron: El “tom”, el bufón (traducción propia de “*the coon*”), la mulata trágica, la “*mammy*” y el negro macho brutal. Según Bogle, estas fueron no más que “reproducciones fílmicas de estereotipos negros que existieron desde la época de la esclavitud y que ya se habían popularizado en la vida y artes americanas” (Bogle, 2001, p. 4).

III. I 1910: El “Tom”, el bufón, la mulata trágica, la “mammy”, y el negro macho brutal

El Tom

Golpeados, humillados, víctimas de insultos, y aún así leales, fieles, sumisos y dulzones, la figura del “tom” que comenzó Edwin S. Porter continuó en diversas producciones como *Confederate Spy* (1910) y *For Massa's Sake* (1911). Estos aparecían en readaptaciones de la historia de Harriet Beecher Stowe o en otras producciones como seres

de poca inteligencia (o nunca igual a la de sus “superiores” blancos), incultos, pero siempre dispuestos a sacrificarse en favor del bienestar de los blancos. Para los “toms” estaba claro que la bienandanza de los blancos significaba lo mismo para ellos.

El bufón (*the coon*)

La imagen del bufón o *coon*, como se le conoce a este estereotipo originalmente, fue el principio de una larga tradición que colocó a los negros como seres inferiores, pero eso sí, dotados de extraordinarias capacidades singulares para ser bufones dispuestos a entretener al público.

De la imagen de bufones, surgen dos principales en el cine de principios del siglo XX: el negrito, o “*pickaninny*”, y el “tío remus”. El primero destacó en la producción de Thomas Alva Edison *Ten Pickaninnies* (1908); el término *pickaninny* se aplicaba a los niños negros en pantalla con una actitud pícaro, inocua, con “excentricidades” propias de sus diferencias físicas, como el cabello esponjado e incontrolable y sus grandes ojos. El “tío remus”, que tuvo su auge en décadas posteriores, toma su nombre del personaje creado por Joel Chandler Harris para una serie de novelas sobre el “idílico” sur. Estos personajes, similares al “tom”, eran calmados e inocentes, cuyo propósito era complacer a los blancos a través de su sabiduría, la cuál transmitían a través de cuentos.

No obstante, “el bufón” como tal tuvo su más grande representante en el personaje Rastus que se popularizó en diversos cortos como *How Rastus Got His Turkey* (1910), *Rastus in Zululand* (1910), *Rastus and Chicken* (1911) y *Pickaninnies and Watermelon* (1912). Aunque de distintos directores y con actores diferentes en cada uno, aquí aparecieron varios rasgos que acosarían las representaciones de afroamericanos por mucho tiempo. “Los bufones” eran personajes flojos, impredecibles, buenos para nada, siempre buscando evadir responsabilidades y vivir de la forma más fácil, con un gusto particular por las sandías y hablantes de un inglés mal pronunciado.

La mulata trágica

Con pocas apariciones en filmes de esta década, la “mulata trágica” distaba de la actitud descontrolada de los “bufones” o la domesticidad de los “toms”. Empleada para el drama, la vida de la “mulata trágica” estaba marcada por el sufrimiento y la desdicha. En cintas como *The Debt* (1912), *In Humanity’s Cause* (1911), *In Slavery Days* (1913) y *The Octoroon* (1913) se daba a entender que todo lo malo en la vida de la mulata era resultado de su ascendencia, pues su tez notablemente más clara que el resto de los afroamericanos la hacía pasar por blanca.

La “mammy”

Malhumoradas, grandes y robustas, el estereotipo de “mammy” prevalece aún hasta nuestros días con muy poca variación. Una notoria aparición de las “mammies” se encuentra en *Coontown Suffragettes* (1914), en la que las esposas de un grupo de “bufones” los buscaban en cantinas y bares para reprimirlos.

Cabe aquí mencionar que Donald Bogle (2001) sitúa otra figura estereotípica llamada la “tía Jemima”. Con pañuelo en la cabeza, este tipo de mujer era una “mammy” que aceptaba su lugar bajo el yugo blanco; más dócil y acomodada, quizá su acepción más correcta sería como la versión femenina del “tom”.

El negro macho brutal

A pesar de su profundo impacto en las artes cinematográficas, una de las cintas más negativas en cuanto a la representación afroamericana es sin duda *The Birth of a Nation* (1915) del cineasta D. W. Griffith. Con esta mega producción surgió la figura del “negro brutal”, que clamaba que, tras haber ganado ciertos derechos y libertades luego de la Guerra de Secesión (1851-1865), los negros debían ser castigados e incluso asesinados a fin de evitar que acabaran con la pureza blanca de la nación.

Basada en el libro *The Clansman* (1905) de Thomas Dixon, la épica de Griffith –con tres horas de duración; hecho poco común para la época– cuenta la historia de dos familias

durante la Guerra Civil y el periodo de Reconstrucción, en la que la abolición de la esclavitud irrumpe en la utópica vida de negros y blancos en las plantaciones para sumergir al sur de la nación en un caos, en el que la ahora “indefensa minoría blanca” sólo se puede amparar de un grupo de negros barbáricos con la ayuda de un grupo de caballeros encapuchados: el Ku Klux Klan.

En el largometraje se presentan tres imágenes afroamericanas, construidas, por supuesto, desde lo blanco: una “mammy” y un “tío tom”, tan serviles y a gusto con los blancos; y a la par introduce dos tipos, descritos por Donald Bogle en *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films (2001)*, como “negro bruto” y “negro macho”. El primero, salvaje, agresivo y animalesco; el segundo, imponente físicamente, pero cargado de una sexualidad que amenaza la virginidad blanca.

Inmersa en un contexto de cruentos linchamientos de afroamericanos, la cinta tuvo un enorme éxito entre la audiencia, visto en una inmensa recaudación en taquilla –se estima que fue de entre 50 y 100 millones de dólares (Monaco, 2009). Por otro lado, *The Birth of a Nation* también tuvo una buena acogida institucional, pues fue la primera película en exhibirse en la Casa Blanca. “Es como escribir la historia con relámpagos, y lo único que lamento es que es terriblemente cierta” (Janik, 2015) señaló, supuestamente, el entonces presidente Woodrow Wilson.

A pesar de lo anterior, la proyección del filme sí despertó consecuencias en su contra. A su estreno en la ciudad de Nueva York, la Asociación Nacional para la Superación de Personas de Color (NAACP, por sus siglas en inglés) organizó protestas contra su exhibición, calificando a la cinta como propaganda racista, lo que llevó a que algunas ciudades del país no proyectaran la película.

Esta representación negativa, aunada a las protestas que derivaron de ella, provocó que las productoras tomaran con cautela el colocar a afroamericanos en papeles con las mismas demostraciones de villanía que *The Birth of a Nation*. A pesar de ello, otros pocos estudios realizaron algunos intentos de equiparar las ganancias económicas que dejó la obra

de Griffith; así, películas como *Free and Equal* (1918) y *Broken Chains* (1916) se estrenaron con un rotundo fracaso. Después de esto, se continuó con la tradición de utilizar actores negros para papeles únicamente amistosos, empleados en situaciones cómicas.

En su mayoría las imágenes de afroamericanos mostradas en cintas a lo largo de la década se insertan en el racismo personalmente mediado que describe Camara Phyllis Jones. En ellas vemos ampliamente los prejuicios, sospechas y la adjudicación de valores negativos como malicia, propensión por la violencia, ignorancia, pereza a los afroamericanos. Los “Toms”, “*mammies*”, y mulatas trágicas son muestra clara del racismo interiorizado, pues dichas figuras aceptan las cogniciones peyorativas hacia ellos y buscan asociarse con personas blancas para ser aceptados, aún como seres inferiores, o pretenden hacerse pasar por blancos.

Por otro lado, aunque no se apunta a un racismo institucional propiamente, en *The Birth of a Nation* se representa en un cariz negativo la abolición de la esclavitud, la implementación de políticas de reconstrucción y la llegada de negro a posiciones gubernamentales, sugiriendo así la preservación de condiciones institucionales que excluyen y marginan a los afroamericanos.

A través de los estereotipos anteriores, y basándonos en las microagresiones raciales, propuestas por Wing Sue, se refuerza la idea de los afroamericanos como ciudadanos de segunda clase, inferiores por naturaleza y necesitados del resguardo de sus amos blancos, negando el racismo propio bajo argumentos basados en biología falaz. Como Toms, bufones, *mammies*, mulatas trágicas y, en su peor expresión, como machos brutales su estilo de vida, cultura y, desde luego, apariencia se convierten en algo patológico y criminal.

III. II 1920: Juglares: bailarines, alegres y musicales

Dado el impacto que tuvo *The Birth of a Nation* y sus imágenes de salvajismo y brutalidad, pero sobre todo la falta de viabilidad para generar ganancias económicas de filmes que se le asemejaran, Hollywood optó por enmarcar a los afroamericanos en un rol más simpático, inocuo y entretenido.

Una de las cintas que popularizó y perpetuó la figura del juglar es *Our Gang (1922)*, un corto de comedia que sigue las aventuras de un grupo de niños de clases bajas, negros y blancos, conviviendo como iguales. Uno de ellos, “Farina”, interpretado por Allen Hoskins, era una continuación del *pickaninny*; con un estilo particular para hablar, un alborotado cabello rizado y gustoso por el pollo frito y las sandías.

La responsable de llevar al cine a una nueva época gracias a su incorporación de audio sincronizado fue *The Jazz Singer (1927)*. En la historia de Jack Robin, el epónimo cantante de jazz, el uso de blackface en el actor Al Jolson se presenta en uno de los números más importantes de la cinta, quien utiliza su maquillaje para cantar “My Mammy” frente a un abarrotado teatro. La fuerte imagen del negro musical, aprovechada por un actor en blackface, viene de una ya conocida consideración de que este grupo posee habilidades extraordinarias para entretener por medio de su rítmico ser. Así, el negro como juglar, siempre deseoso de cantar y bailar para la nobleza, se encumbra en dos cintas: *Hearts in Dixie (1929)* y *Hallelujah (1929)*.

Hearts of Dixie, la primera cinta sonora con un elenco prominentemente negro, retrata a un grupo de afroamericanos viviendo de forma ligera tras la Guerra Civil. La película se negaba siquiera a mostrar un mínimo de sufrimiento o marginalidad en las vidas de sus personajes, comunes en la vida de los afroamericanos; por el contrario, *Hearts of Dixie* aporta a la representación del negro como un ser siempre feliz y despreocupado.

Ante lo anterior, Bogle encuentra el problema que restringiría las representaciones negras en las décadas por venir: la “fijación del *blackface*” o la ausencia de una representación que viniera de creativos afrodescendientes.

Dirigidos por blancos, con guiones escritos por blancos, y luego fotografiados, vestidos y maquillados por blancos, el actor negro, como los esclavos que interpretaba, aspiraba (y aún lo hace) a complacer a la figura del amo. Al hacerlo, no entrega una actuación propia, no una en la que interprete su vida negra, sino una en que presenta, para ser consumida de forma masiva, la vida negra vista a través de los ojos del artista blanco. (Bogle, 2001, p. 27).

La segunda cinta, *Hallelujah* (1929), el primer filme sonoro de King Vidor, no sólo cuenta con números musicales, sino que reafirma la idea del hombre negro como bueno que sucumbe a las tentaciones de una mujer, sin más profundidad en el personaje femenino que sus propiedades sexualizadas.

El filme narra la historia de la familia Johnson, quienes felizmente cosechan algodón entre cantos. Cuando los hijos Johnson, Zeke y Spunk, tienen que cobrar el dinero de la cosecha en el pueblo, Chick, una mujer pecaminosa, y su novio los estafan. Las desventuras de los Johnson descienden en espiral hasta que Zeke mata accidentalmente a su hermano en una gresca. Tras este hecho, Zeke huye en desgracia y tiempo después se convierte en ministro, para aliviar sus pecados. Cuando regresa al pueblo, ya como hombre de fe, Chick reaparece en la vida de Zeke. La mujer lo seduce, lo que lo lleva a abandonar su camino de redención para casarse, sin saber que ella lo engaña con su antiguo novio. Al enterarse de esto, Zeke persigue a ambos para asesinarlos. Después de trabajar como parte de su nueva redención, Zeke regresa a casa con su familia, quienes lo esperan con los brazos abiertos, tan alegres y musicales como se les presentó al inicio del filme.

Las narrativas de la época poco harán por explorar situaciones de racismo institucional, limitándose a lugares comunes que, desde fuera, pueden ser consideradas racismo personalmente mediado por reproducir imágenes sesgadas de los afroamericanos. A pesar de las estereotípicas representaciones, que continuarían perpetuándose en las décadas por venir, estas películas fungieron como principio de una mayor amplitud en la contratación de actores negros y en la diversificación de sus papeles.

Al otorgarles un lugar como juglares danzarines y poco más no sólo se perpetúa la patologización de valores culturales e incluso se cae en la agresión racial de atribuirles una particular maestría en el entretenimiento basada en su color de piel.

III. III 1930: Los sirvientes

Algunos dóciles, otros salvajes, otros chistosos, rítmicos y alegres, lo cierto es que, a pesar de la “variedad” de representaciones, los afroamericanos seguían siendo vistos como sirvientes.

Ya no esclavizados, dejando atrás en parte la imagen del “tom” o la “mammie”, los años treinta trajeron una nueva clase de imagen que pasaba a los negros de las casas grandes y las plantaciones a las cocinas, cuartos de lavado, a los elevadores, o como sempiternos acompañantes fieles. Las representaciones de racismo interiorizado se resistían a quedar en el olvido.

Fue precisamente su fidelidad, así como la alegría por la que se les mostraba, que la presencia de los afroamericanos funcionó como un bálsamo para los menguados espíritus blancos que se hallaban sin empleo en el duro entorno de la Gran Depresión. Sin importar las adversidades, siempre se podría contar con la asistencia de un negro.

Un ejemplo de lo anterior, que muestra lo arraigadas que aún estaban estereotipos de antaño, como la mulata trágica, es la cinta *Imitation of Life* (Stahl, 1934). La cinta –que sería rehecha bajo el mismo nombre en 1959– relata la historia de Bea Pullman, una viuda con dificultades económicas que vive en compañía de su pequeña hija Jessie. En su lucha por mantenerse a ambas, Bea conocerá a Delilah Johnson, una mujer afroamericana quien en principio funge como su ama de llaves, y a su hija, Peola Johnson. Aunque la trama se centra en cómo ambas mujeres se unen para salir triunfantes frente a las dificultades económicas, el nudo dramático será el hecho de que Peola reniega a lo largo de su vida de su madre y de su herencia afroamericana. Debido a su piel más clara, ella se hace pasar como blanca y niega cualquier relación con Delilah.

También en esta época, intérpretes como Hattie McDaniel y Bill “Bojangles” Robinson tomaron los reflectores, y se apropiaron de los escenarios dándole un giro amable a los personajes que, escritos por blancos, eran producto de malicia o ignorancia. El espíritu de camaradería subordinada de los filmes de este lapso fue posible gracias a las actuaciones de histriones como los ya mencionados o Stepin Fetchit, quienes en papeles de “bufones” o “juglares” de buen corazón se convirtieron en la idea aceptada de lo que un negro era.

Dos prominentes figuras de la época llegaron a la cima del éxito cinematográfico gracias a sus inseparables ayudantes afroamericanos: Mae West y la angelical Shirley Temple. A la deseada rubia West la asistían empleadas domésticas robustas y alegres, con

pañuelos amarrados a sus cabezas (una suerte de mezcla entre *mammies* y “tías Jemima”) en cintas como *I'm no Angel* (1933), *She Done Him Wrong* (1933), y *Belle of the Nineties* (1934). Se les caracterizaba como cómplices, confidentes y asistentes. Lo que representaban las afroamericanas en los filmes de Mae West era el segundo paso en la evolución del sirviente: de sirviente doméstico a confidente. Sin embargo, esta posición aún estaba en desigualdad, pues el hecho de que estas mujeres acompañaran las aventuras amorosas de West implicaba que no se les podía ver como rivales a su feminidad, como sí lo hacían otras mujeres blancas.

Para el caso de Shirley Temple, eterno ideal del niño actor en Hollywood, la acompañaban mayordomos, cuidadores y mucamas con los que se mostraba de forma simpática, distinta a como lo hacía con adultos blancos. De entre de sus compinches negros ninguno resaltó más en pantalla como Bill “Bojangles” Robinson. En *The Little Colonel* (1935), el primero de cuatro films que realizó junto a Temple –y en el cual Hattie McDaniel interpreta a otra “mammie”– “Bojangles” aparece como un mayordomo educado, atento y siempre copartícipe en la inocencia traviesa de Temple. De esta cinta se desprende la icónica escena en la que Robinson baila juguetonamente en las escaleras con Temple.

Sin dudas, una de las más grandes figuras que aprovechó el papel de sirvienta para trascender la pantalla grande, fue la mencionada Hattie McDaniel. En la película de David O. Selznick, *Gone with the Wind*, de 1939, McDaniel interpretó a Mammy, quien más que la empleada de Vivien Leigh en su papel de Scarlett O’Hara, heredera de una plantación sureña, resulta en la figura materna que aconseja y procura a O’Hara a lo largo del filme.

De esta forma, los años treinta significaron la consolidación del racismo interiorizado en los afroamericanos de la pantalla. En la ficción, los afroamericanos eran colocados en posiciones de segundones, cómplices y protectores quienes lucían cómodos con ello. Las historias ponían poco o nulo interés en las vidas afroamericanas, los problemas que experimentaban o las inconformidades que tenían al fungir camaradas secundarios.

III. IV 1940: El animador, el “nuevo negro” y los prejuicios raciales

El animador

En una perpetuación de imágenes de antaño, una vez concluida la década de los treinta, las películas que mantenían al negro como un animador nato volvieron a cobrar relevancia. No obstante, personalidades como Hattie McDaniel, Bill Robinson, y actores que trabajaron en producciones independientes, más cargadas con un espíritu activista, como Paul Robeson, abrieron la puerta a múltiples músicos y cantantes que dejarían huella en la cultura popular estadounidense. Con carreras que comenzaron en los años treinta, pero que alcanzaron su apogeo en los cuarenta, diversos actores entregaron alegría a un público en busca de disipar las preocupaciones propias de los tiempos bélicos. En particular, con su música y sus actuaciones, dos actrices destacaron: Hazel Scott y Lena Horne.

Como resultado de una niñez privilegiada (su padre, un académico negro; su madre, una aristócrata de Trinidad), Hazel Scott se distanció de los estereotipos negros. Comenzó a tocar el piano a los cuatro años, para después atender a la prestigiosa escuela de música Julliard. A los 20 años, debutó en la escena musical de los clubes nocturnos de Nueva York, donde fue descubierta por el director Gregory Ratoff, quien filmó escenas de Hazel tocando el piano, mismas que insertó en su película *Something to Shout About* (1943). Sabiendo que a las mujeres negras sólo se les veía en el cine como trabajadoras domésticas o prostitutas, Scott luchó para aparecer como ella misma, siempre junto a su piano, en los clubes nocturnos; y así lo hizo en filmes como *I Dood It* (1943), *The Heat's On* (1943), *Broadway Rhythm* (1944) y *Rhapsody in Blue* (1945). Ataviada siempre con ropa elegante, las audiencias blancas aplaudieron su “educación”; no obstante, su constante lucha por posicionarse con base en su talento, más que como una “exoticidad” de la época, la llevaron a confrontarse con ejecutivos de Columbia Pictures, quienes, tras el estreno de *Rhapsody in Blue* la vetaron de cualquier aparición cinematográfica.

La otra actriz que generó gran seguimiento fue Lena Horne. Nacida en 1917, su carrera artística comenzó a los 16 años, cuando hacía sus apariciones en el *Cotton Club*, un club nocturno de Harlem que se caracterizó por ser el escenario de múltiples artistas negros

reconocidos (aunque el lugar también era popularmente exclusivo para el disfrute de blancos), como Duke Ellington, Ethel Waters, Cab Calloway, Louis Armstrong, Billie Holliday y muchos más. Luego de aparecer en la serie de shows *Blackbirds of 1939*, producidos en Broadway, y de cantar en múltiples cafés de la ciudad, la carrera de Horne llamó la atención de múltiples personas, entre las que se encontraba Walter White, secretario de la NAACP, quien de acuerdo con Donald Bogle (2001) estaba convencido de que Lena Horne cambiaría las tendencias de cómo los negros eran mostrados en las películas estadounidenses. El primer filme de Horne en Hollywood fue *Panama Hattie* (1942), en la que, por su tono de piel cobrizo, fue confundida por latinoamericana. De esta siguieron producciones como *Thousands Cheer* (1943), *Cabin in the Sky* (1943) –un musical con un elenco mayoritariamente afroamericano en el cual participó Duke Ellington y que fue recibido favorablemente– *Ziegfeld Follies* (1946), *Till the Clouds Roll By* (1946) y *Words and Music* (1948).

A mediados de la década, tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, el público estadounidense había estado expuesto de sobremanera a los horrores bélicos, por lo que las cintas ligeras y entretenidas ya no fueron de mucho interés para ellos. Sin embargo, antes de que este género pasara de moda, Hollywood entregó una cinta que seguía con el estereotipo del animador, pero que era una zambullida al pasado sureño de la mano del ya conocido “Tío Remus”.

Quizá la cinta más icónica de la década en continuar la tradición de los afroamericanos en pantalla como animadores es *Casablanca* (1942). En ella, Dooley Wilson aparece como el leal confidente del rebelde Humphrey Bogart. Sam, el personaje de Wilson, se ganó un lugar en la memoria colectiva tras tocar el piano, tan pronto se lo solicitaran, en especial la pieza conocida como *As Time Goes By*.

En 1946, el estudio Walt Disney Pictures estrenó una adaptación de las historias de Joel Chandler Harris, mezcla animación con actores de carne y hueso (*live-action*), *Song of the South*. La historia de un sur que sólo vivía en una añoranza idealista, en la que un niño blanco visita la plantación de su abuela, en donde se hace amigo de un afroamericano

conocido como “Tío Remus”, uno de los trabajadores del lugar y quien le cuenta historias sobre su experiencia en la plantación.

Tras una serie de protestas por parte de la NAACP luego de su estreno, la sorprendente nueva maravilla técnica de Disney representó una mella en la cantidad de películas con negros como animadores y con ello el surgimiento del “nuevo negro”, uno alineado con las exigencias del público, quienes, tras papeles que se desmarcaban de conocidos estereotipos, se mostraban más abiertos a aceptar nuevos roles afroamericanos.

El “nuevo negro”

A la luz de lo vivido en Europa, los liberales estadounidenses comenzaron a reflexionar sobre las injusticias sociales en que ellos habían incurrido. Esto trajo una apertura a más personajes afroamericanos que se enmarca en la denominación “nuevo negro”.

Estos “nuevos negros”, no sólo eran simpáticos, lejos ya del bruto de *The Birth of a Nation*, sino que también intentaba distanciarse –con menor éxito en algunos casos– de los afables “toms”. Muchos de los nuevos personajes eran piezas centrales de dramas en los que se colocaban como víctimas de injusticias sociales, integrando al repertorio de representaciones a aquellas que mostraban al racismo institucional que sujetaba a los afroamericanos.

En *In This Our Life* (1942), Ernest Anderson interpreta a Parry Clay, un joven afroamericano estudiante de leyes arrestado por huir de un accidente de tránsito que, supuestamente él provocó. Clay vive un largo proceso en su contra, cargado de prejuicios raciales y humillaciones, hasta que la verdadera responsable admite su culpa en el incidente.

El reconocido cineasta Alfred Hitchcock también contribuyó a la construcción de un “nuevo negro” con su filme *Lifeboat* (1944). La película sobre un grupo de americanos refugiados en un bote tras ser atacados por los alemanes. Entre los sobrevivientes, cada uno representando un grupo de la sociedad estadounidense, se encuentra Joe Spencer, un mayordomo negro discriminado por los otros miembros del barco, hasta que rompe con los

prejuicios y racismo personalmente mediado al rescatar de ahogarse al niño de una mujer blanca; tras su acto, es considerado como un héroe por los demás.

Los prejuicios raciales

En la búsqueda por dar la cara a las injusticias sociales de sociedad liberal y mostrar los prejuicios raciales provenientes que la sociedad blanca tiene sobre los negros, el cine Hollywoodense presentó propuestas cargadas de realismo sobre los problemas de la experiencia afroamericana.

Bajo esta nueva tipología cinematográfica volvieron a aparecer figuras de antaño como los mulatos trágicos, en cintas como *Lost Boundaries* (1949) y *Pinky* (1949). No obstante la equivalencia de ciertas formas, estas obras eran en cierto modo distintas de las producciones de las primeras décadas del siglo.

En *Lost Boundaries* (1949), se nos presentan los problemas que atraviesa un joven médico que, aunque afroamericano, posee una tez más clara que el resto. Rechazado por los negros por parecer blanco, y por estos últimos por su ascendencia racial. Al mudarse con su esposa a otra ciudad, ambos deciden negar su origen con éxito y aceptación del pueblo blanco, hasta que su secreto es revelado, lo que despierta la ira de los pobladores. Para salvarlos, llegará el ministro de la localidad a brindar un sermón sobre tolerancia y aceptación. Aunque en la tradición del mulato trágico, aquel cuyas penas eran provocadas por su vida afro, *Lost Boundaries* giró el lente hacia los pobladores blancos y los señaló, si bien de forma poco inquisitiva, sí denunció el racismo de aquellos.

Por otra parte, *Pinky*, película dirigida por Elia Kazan, nos presentaba a su epónimo personaje, una enfermera de ascendencia afroamericana que oculta su herencia negra al regresar al sur en el que creció, sólo para ser recibida con vejaciones y discriminación. Dicey, la abuela de Pinky –interpretada por Ethel Waters– la encarga del cuidado de su vecina blanca, Miss Em, con quien constantemente se encuentra en disputa, pero quien la ayuda a crecer como mujer y a dejar de ocultar lo que es. La muerte de Miss Em, quien termina por heredarle su propiedad a Pinky, la llevará a honrar sus enseñanzas de madurez y dignidad al convertirlo en un hospital para negros y llevar con orgullo su procedencia racial.

Si bien el papel estelar es interpretado por una ya posicionada Jeanne Crain, una mujer blanca, el público, igualmente blanco, mostró una mayor identificación, lo que los llevó a repudiar los insultos lanzados a Pinky, alentarla en su lucha contra aquellos que se le oponían y la atacaban, así como a celebrar sus victorias.

Aunado al logro, si así se le quiere ver, que tuvo el papel de Pinky, la cinta también introdujo un personaje por el cuál las audiencias negras podían aplaudir. Sí, Dacey pudo ser en papel poco más que una “*mammy*” encargada del cuidado de la protagonista blanca, o una “tía Jemima” siempre sumisa; sin embargo, Ethel Waters añadió con su interpretación una dimensión laudable que le permitía expresar un rango de emociones más allá de la simple simpatía. Waters, en este papel, rompió con el paradigma de las “*mammies*” y creó una nueva figura de mayor profundidad: la mujer negra fuerte.

Algo notable de las representaciones de prejuicios raciales es que estaban enfocadas en exponer el racismo entre ciudadanos, sin explorar el aspecto sistemático de éste. El racismo en estas cintas se reducía a odio y prejuicios entre individuos.

III. V 1950: Las estrellas negras

La industria hollywoodense de mediados del siglo XX tuvo que enfrentarse a un insospechado rival por la atención del público: la televisión. El advenimiento de la televisión a los hogares estadounidenses significó una disminución en los ingresos de las taquillas, por lo que la industria fílmica tendría que desplegar nuevos recursos para convencer a las personas de dejar sus salas. Como una instancia para su cometido, las imágenes de la gran pantalla se volvieron más grandes a través de formatos como el Cinerama o el CinemaScope, e incluso salieron de la misma con la implementación del 3D.

Aunado a lo anterior, en el aspecto sociopolítico, los ciudadanos americanos se encontraban sujetos al “temor rojo”, la oleada de propaganda anticomunista posterior a la Segunda Guerra Mundial, difundido durante la Guerra Fría. Mientras que, dentro de sus fronteras, la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos se estaba gestando y a punto de estallar.

La búsqueda de lo novedoso, junto con la cruenta realidad tanto dentro como fuera de la nación, llevó a los diversos estudios a buscar historias más maduras y serias. Ésto les dio una oportunidad a los histriones negros de consolidarse como figuras reconocibles dentro del *star system* hollywoodense, cuyo sólo nombre pudiera atraer al público.

Luego de ser la estoica Dicey en *Pinky*, Ethel Waters –papel por el cual fue nominada al Oscar como Mejor Actriz de Reparto–, abrió la década con la obra de teatro *The Member of the Wedding* –para la cuál repetiría su participación en la versión fílmica que se estrenaría en 1952– en la que ayuda a una joven sureña a superar las dificultades de la vida, que vienen con la transición de la adolescencia a la adultez. Previo al estreno de la adaptación, Ethel Waters publicó su autobiografía *His Eye is on the Sparrow* (1951), en donde narraba las vicisitudes de su vida; desde ser producto de una violación, el entorno pobre en el que creció, su matrimonio a la edad de 13 años y la explotación a la que la sometían en los empleos que encontraba. Aclamada por su actuación en *The Member of the Wedding*, así como una suerte de reconocimiento de su vida, Ethel Waters se consolidó como una de las grandes figuras de la época y de la historia afroamericana de Hollywood.

Empero, el actor afroamericano con mayor trascendencia dentro y fuera de la pantalla y quien fue una de las más grandes estrellas afroamericanas en Hollywood, es Sidney Poitier. Durante los años cincuenta, Poitier apareció en 13 cintas, en la mayoría de ellas como una versión del nuevo negro: educado, leal al blanco, y el triunfo aparente de la esperanza por una integración racial americana. En *No Way Out* (1950), Poitier se adentró a los años cincuenta como el cosmopolita y sofisticado Dr. Luther Brooks quien debe probar su inocencia luego de ser acusado por un ladrón de la muerte de su hermano y cómplice, después de que el par llegara al hospital en donde trabaja Brooks en busca de ayuda.

Por otro lado, esta década también vio el surgimiento de una de las carreras más prominentes en la industria del cine para una mujer afroamericana. Con una carrera como actriz que comenzó en 1935 y que se extendió a más de 30 filmes –su trabajo durante esta década del siglo XX, el más recordado–, Dorothy Dandridge comenzó su carrera artística en 1934 como parte del popular grupo musical *The Dandridge Sisters* –compuesto por Vivian y Dorothy Dandridge y una amiga de ambas sin relación familiar– lo que la llevó a aparecer en

algunos filmes luciendo su capacidad musical. Aún relativamente desconocida en el mundo cinematográfico, su nombre cobró notoriedad tras aparecer en el filme *Tarzan's Peril* (Haskin, 1951). La cinta fue criticada por su tratamiento sexual y, en particular, llamó la atención el atuendo con el que Dandridge apareció en pantalla.

Luego de breves apariciones, la carrera musical de Dorothy Dandridge captó la atención de ejecutivos de la Metro-Goldwyn-Mayer quienes la convirtieron en la protagonista de la cinta –compuesta por un elenco afroamericano casi en su totalidad– *Bright Road* (Mayer, 1953). En la cinta, la joven actriz interpreta a Jane Richards, profesora en una escuela rural para niños afroamericanos con la misión de ayudar a un pequeño inteligente, pero problemático.

Ese mismo año, el destacado director Otto Preminger comenzó la búsqueda para el elenco afroamericano que conformaría la próxima adaptación de la opera *Carmen* de George Bizet interpretada ahora bajo el título *Carmen Jones* (Preminger, 1954). Por su experiencia musical y como protagonista en *Bright Road*, así como la propia tenacidad de Dandridge se convirtió en la epónima Carmen Jones, una atractiva trabajadora en un destacamento militar afroamericano. Tras el estreno de la cinta en 1954, Dandridge se convirtió en la primera afrodescendiente en ser nominada a un premio Oscar como “Mejor Actriz”.

Luego de participar en un par de cintas más, sin el nivel de éxito alcanzado en *Carmen Jones*, el tándem Dandridge-Preminger se despediría de la década con la cinta musical protagonizado en su mayoría por afroamericanos, *Porgy and Bess* (Preminger, 1959). Basada en la opera del mismo nombre firmada por George Gershwin, la película coloca a Sidney Poitier y a Dandridge en el papel de los personajes titulares, un par de amantes que deberán resistir a aquellas figuras de su pasado quienes amenazan con separarlos.

Tras *Porgy and Bess*, Dandridge sólo participó en un par de producciones fílmicas más, antes de ser hallada sin vida en 1965 a la edad de 42 años. Por su talento, simpatía y presencia en pantalla, Dorothy Dandridge se convirtió en una de las actrices más notorias de la época. Sin embargo, estos aspectos fueron ignorados por algunas personas para destacarla únicamente por su atractivo físico, que debido a su tono de piel, más claro que el de muchas

actrices afroamericanas contemporáneas, agradaba tanto a afroamericanos como personas blancas.

Durante los últimos tumultuosos años de esta década, con la figura de Martin Luther King Jr. y otros luchadores sociales en las calles, Sidney Poitier aparecía en la pantalla como el sueño tanto de blancos como de algunos afroamericanos: un actor carismático, claramente inteligente, y aceptado por ambos sectores en conflicto. En sus películas, las injusticias contra el hombre negro no eran efecto de una estructura social que beneficiara a los blancos y encubriera sus tropelías, sino unas cuantas “hierbas malas”, miembros prejuiciosos de la sociedad.

III. VI 1960: Los años de lucha

Si la década de los años cincuenta se vio marcada por momentos clave en la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, como el asesinato del adolescente afroamericano Emmet Till a manos de una turba por presuntamente ofender a una mujer blanca (1955) o el encarcelamiento de Rosa Parks por negarse a ceder el asiento del autobús a una persona blanca y el subsecuente boicot a la línea de transporte Montgomery (1956), para los años sesenta la población negra habría de mostrar su descontento por la desigualdad, así como su ira por las injusticias que sufrían de forma cotidiana, de forma directa y sin miramientos.

Lo que comenzó con actos de protesta pacíficos, desobediencia civil y férreas exigencias sin violencia, gradualmente se convirtió en un violento despertar del sueño americano de igualdad a punta de revueltas, violentas intervenciones policíacas y asesinatos. “En 1960, los negros pedían amablemente sus derechos. Para 1969, los demandaban” (Bogle, 2001. p. 195).

Una de las cintas más notables de inicios de la década fue la *multipremiada To Kill a Mockingbird* (1962) del cineasta Robert Mulligan, basada en la novela homónima de Harper Lee publicada un par de años antes. Sin embargo, su trama no se centra en la experiencia racista vivida por el personaje negro Tom Robinson, quien es acusado de violar a una joven blanca, sino que la filtra a través del personaje del recto y bondadoso abogado Atticus Finch, quien funciona no como un “esclavista protector” o un compañero al cual el negro es fiel,

pero sí se erige como un defensor blanco, y presta una atención secundaria a la experiencia directa del afroamericano.

Respecto a la ingenuidad del blanco liberal como figura que se enfrenta al racismo en la cinta, el crítico Roger Ebert apunta:

[...] Expresa la piedad liberal de un tiempo más inocente, el inicio de los sesenta, y suaviza la realidad de un pequeño pueblo de Alabama en los años treinta. Una de las escenas más dramáticas muestra a una turba enfrentar a Atticus, quien se encuentra solo en las escalinatas de la cárcel justo antes del juicio de Tom Robinson. La turba está armada y preparada para irrumpir y colgar a Robinson, pero Scout [hija de Atticus Finch] interviene en la escena y reconoce a un granjero pobre que se ha hecho amigo de su padre, y lo avergüenza (y a los demás) para que se marche. Su discurso es un ejercicio estratégico calculado, enmascarado en las palabras inocentes de una niña; una toma de sus ojos muestra exactamente lo que está haciendo. ¿Podría una niña disuadir a una multitud enardecida en ese momento, en ese lugar? ¿No es lindo pensar eso? (Ebert, 2001)

Posteriormente, una cinta abordaría el tema de la juventud urbana afroamericana: *The Cool World* (1963). Dirigida por la cineasta independiente Shirley Clarke y realizada con un estilo reminiscente al cine documental, *The Cool World* toma lugar entre las pandillas de Harlem, en particular un joven llamado Duke y su pandilla. A lo largo de la cinta se muestran la búsqueda de poder, la violencia en las calles y la rutina de los jóvenes a merced de las calles de Harlem.

Al año siguiente, los cines estadounidenses verían el estreno de *One Potato, Two Potato* (1964). Aunque el filme del director Larry Peerce tenía como centro la disputa legal de una pareja blanca por la custodia de su hija, *One Potato, Two Potato* recogía las tensiones sociales de la época al mostrar que la madre de la niña en pugna había contraído matrimonio con un hombre negro.

Igualmente, en 1964 se estrenó *Black Like Me*. Al igual que el libro de John Howard Griffin, se nos presenta el experimento social de un periodista que se hace pasar por afroamericano para vivir seis semanas en el sur de Estados Unidos. Bajo el anuncio “¡Ahora

sé lo que se siente ser negro!” el filme muestra el racismo por parte de blancos y negros que vive el periodista lo largo de sus viajes.

De acuerdo con el crítico de cine Bosley Crowther, la película “no logra poner al espectador dentro en la piel del negro” (Crowther, 1964). Bogle ahonda en esto señalando que otros críticos de la época desdeñaron la película por tratarse de una continuación del estereotipo del “mulato trágico” (Bogle, 2001, p. 206). Para la segunda parte de la década *Hurry Sundown* (1967) de Otto Preminger, estelarizada por Michael Caine y Jane Fonda, sería la primera película de gran presupuesto en el cine hollywoodense en traer el espíritu de lucha de la época. Situada en 1946, *Hurry Sundown* muestra al blanco Henry Warren quien busca apropiarse de las tierras de su esposa, Julie Ann, así como de las del granjero negro Reeve Scott, cuya madre fue la *mammy* de Julie Ann, para venderlas a una empresa privada. A lo largo del desarrollo de la trama regresaremos a estereotipos de antaño: el blanco antagonista reminiscente a los esclavistas sureños, los blancos iletrados y racistas, la *mammy* y el nuevo negro. Para el final de la cinta, en un ánimo integracionista, blancos y negros se habrán aliado para defender sus tierras del supremacismo blanco que alguna vez las azotó.

Para quien resultó prolífica la década de los sesenta, fue el actor afroamericano Sidney Poitier. Con una docena de películas en su filmografía y consolidado como uno de los nombres conocidos entre el público, Poitier continuó apareciendo en papeles de “nuevo negro” en filmes de integración racial. En *All the Young Men* (1960), interpreta a un sargento que queda a cargo de un puñado de militares blancos renuentes de su mando. En *Pressure Point* (1962), como un psiquiatra que trabaja en una prisión quien tiene como paciente un prisionero que simpatiza con los nazis. Al año siguiente, *Lillies of the Field* (1963) lo vio actuar como un ex militar en busca de trabajo quien se encuentra con un grupo de monjas europeas para las que termina construyendo una capilla, además de ayudarles con otras tareas. La cinta *A Patch of Blue* (1965), puso a Poitier como un hombre negro educado (un “nuevo negro”) que entabla una relación sentimental con una chica ciega blanca.

Empero, la cinta más representativa de Sidney Poitier en los años sesenta fue la dirigida por Stanley Kramer: *Guess who's coming to dinner* (1967). En la película, las tensiones raciales se ponen de frente cuando una joven blanca acomodada regresa a casa de

sus padres con una sorpresa: está comprometida con su novio negro. Poitier, de nuevo, se muestra como el joven negro perfecto para los intentos de armonía racial propias de los liberales de la época: es educado, con un buen trabajo, y un inglés impecable.

Los papeles asépticos y bien intencionados de Sidney Poitier no fueron pasados por alto en una época en la que la exaltación racial estaba a flor de piel. El autor afroamericano Clifford Mason apuntó lo siguiente sobre el reciente éxito de Poitier:

Existen dos Sidney Poitier. Uno es el hombre dedicado a mejorar la imagen del negro en general y a rectificar las injusticias perpetradas contra mujeres negras en particular. El otro es la estrella negra de cine que toda la América blanca ama. ¿Y por qué lo aman tanto? ¿Por qué es un buen actor? Tal vez. ¿Por qué es la orgullosa imagen negra, algo que todos los no-blancos necesitábamos en este país desde hace mucho, mucho tiempo? Nooo.

[...]

por casi dos décadas ha interpretado el mismo papel, el inocuo héroe unidimensional. [...]

El buen negro que es. (Mason, 1967)

Aunque las películas de integración racial y de lucha en común –de blancos y negros– contra el racismo ocuparon las salas en buena parte de la primera mitad de los sesenta, para el resto de la década, y fuera de la pantalla, la tensión que envolvía al movimiento por los derechos civiles y el descontento racial se encumbraba.

En 1965, durante el arresto de un joven afroamericano en la zona de Watts, en Los Angeles, un grupo de testigos enfurecieron por la acción de los policías, lo que llevó a una serie de protestas y destrucción que duró seis días y dejó un saldo de 34 muertos. Para 1966, se funda el grupo revolucionario de poder negro conocido popularmente como “Panteras Negras” (*Black Panthers*). Para el verano del año siguiente, 159 protestas se dieron a lo largo de Estados Unidos en ciudades como Atlanta, Tampa, Chicago, Nueva York, New Jersey y Michigan. Las protestas se intensificarían y se darían en 110 ciudades para 1968 tras el asesinato de una de las figuras principales de la lucha afroamericana, el reverendo Martin Luther King Jr..

El abanderado como “nuevo negro”, Sidney Poitier cambió ligeramente su ya acostumbrado rol al estelarizar una película que sentaría las bases para el tipo de historias que contarían los afroamericanos en la década por venir. En *In the Heat of the Night* (1967), Poitier apareció como el detective Virgil Tibbs, quien ayuda a resolver el misterio tras un asesinato sucedido en el aún racista sur de Estados Unidos.

Además de Sidney Poitier, uno de los íconos afroamericanos que surgió en esta difícil época y que sentó precedentes para la representación de los afroamericanos fue Jim Brown. El otrora deportista, dejó su carrera en el fútbol americano para convertirse en actor. Tras aparecer en el western fronterizo *Rio Conchos* (1964), Brown apareció en aventuras bélicas como *The Dirty Dozen* (1967), *Dark of the Sun* (1968) y *Ice Station Zebra* (1968).

Los niños negros en el *ghetto* lo querían porque era un hombre negro quien podría regresar la violencia al blanco que la originó. Las mujeres, porque su intensa sexualidad se relacionaba con su poder. [...] Los aventureros unidimensionales como sacados de un cómic interpretados de Jim Brown fueron precursores de los héroes machos arrogantes, independientes y agresivos que dominaron las películas negras en los setenta (Bogle, 2001. p. 223).

Pero el movimiento por los derechos civiles no pasó desapercibido por el cine. Lejos del nuevo negro de Poitier o el macho aventurero de Brown, el ocaso de la década trajo *Uptight* (1968) y con ello imágenes de un movimiento que se deshacía desde dentro y que mostraba a los afroamericanos como sus peores enemigos. Dirigida por Jules Dassin, y estrenada en el año del asesinato de Martin Luther King Jr, la película utiliza este hecho como columna vertebral. *Uptight* cuenta la historia de Tank Williams, interpretado por Julian Mayfield, un hombre afroamericano que, tras el asesinato de Luther King, disiente con los métodos violentos de un grupo de revolucionarios afroamericanos; tras luchar para obtener un empleo, Tank delatará a los miembros del grupo revolucionario lo que causará resentimiento entre su comunidad.

Para cerrar la década, Sidney Poitier volvió a los cines con *The Lost Man* (1969). Siguiendo los ánimos de integración racial que caracterizaron a los personajes de Poitier—que rayaban en la reproducción de los “Tom” de antaño—, pero apoyado en los contrastes de

la época *The Lost Man* veía a Poitier convertido en un militante de un movimiento afro-revolucionario quien debe huir de la policía tras un robo fallido, y de quien se enamorará una joven trabajadora social blanca en el camino.

Ya sea por medio de “nuevos negros” apuestos, educados y de buenos modales como Poitier, o de afroamericanos con una masculinidad y fortaleza que atraía a mujeres y hombres por igual, las representaciones en los años sesenta siguieron la tendencia de la década pasada de reducir el racismo a confrontaciones personales, donde los racistas eran unos pocos y los blancos buenos, la mayoría.

III. VII 1970: Blaxploitation: Los machos, las películas negras

Tras el asesinato de Martin Luther King Jr. y la ola de protestas que resultaron de este hecho, aunado con el descontento general entre la población afroamericana, el Acta de los Derechos Civiles de 1968 fue aprobada. El acta, firmada por el presidente Lyndon B. Johnson, establece sanciones federales a cualquiera que “lesione, intimide o interfiera con otra persona, o intente hacerlo, por la fuerza motivado por la raza, color o nacionalidad de la otra persona” (*Office of the Legislative Counsel. U.S. House of Representatives*, 2013). Además, prohíbe los actos de discriminación relacionados con la venta, renta o financiamiento de vivienda basado en la raza, religión o nacionalidad.

Con la llegada de una nueva década y el advenimiento de imágenes históricas como los atletas afroamericanos Tommie Smith y John Carlos levantando el puño, símbolo del “poder negro” y el apoyo a los derechos humanos, en los Juegos Olímpicos de 1968, los setenta vieron llegar con fuerza un tipo de cintas que ponían al hombre negro en primer plano, exaltando su masculinidad y su capacidad de liderazgo.

Los setenta fueron la década de Pam Grier, Diana Ross, Bill Cosby, Richard Pryor, Billy Dee Williams. De cintas como *Shaft* (1971), *Superfly* (1972), *Foxy Brown* (1974), *Cleopatra Jones* (1973), *Black Caesar* (1973), *Coffy* (1973), *Blacula* (1972), entre otras películas que se inscriben en una corriente conocida como “*Blaxploitation*”, un subgénero de filmes afroamericanos situados en un entorno urbano que bajo una idea de “poder negro” jugó con estereotipos como el negro macho y brutal, al poner de protagonistas en su mayoría

a personajes masculinos poseedores de una gran fuerza, atractivo sexual, gran estilo y astucia para sobrevivir en las duras calles, en situaciones muchas veces al margen de la ley.

Por primera vez en la historia los afroamericanos vieron proyectada, así como celebrada, una cultura que ellos podrían llamar propia. Diálogos, escenarios, situaciones y personajes reflejaron la experiencia de vida afroamericana como no se había visto antes. Las representaciones, aunque no escaparon a la crítica y al escrutinio, tomaron las pantallas de Estados Unidos con gran aceptación por parte del público afro.

Ningún periodo de la historia del cine afroamericano ha sido tan enérgica o importante como los frenéticos setenta. [...] Por primera vez en la historia del cine los estudios produjeron filmes orientados a complacer a los negros. Las películas buscaron dar muestra de la comunidad negra con un conjunto de actitudes, aspiraciones y problemas propios (Bogle, 2001. p. 232).

De esta manera, la película que le confirió muchas de sus características al *blaxploitation* fue *Cotton Comes to Harlem* (1970). Dirigida por Ossie Davis, con un guion basado en la homónima novela de Chester Himes, la cinta de acción policiaca sigue a un par de detectives afroamericanos que deben resolver un crimen en las calles de Harlem. *Cotton Comes to Harlem* puso las bases para el *blaxploitation*: Aquí veíamos a dos detectives negros valerse de su astucia y fuerza para navegar las calles de Harlem, un mundo de pandillas, mujeres y estilo *funky*.

A pesar de las críticas que la película atrajo por la casi caricaturización de sus personajes, así como de la experiencia afroamericana de la que hace gala, la película probó ser un éxito entre el público en general. Con un presupuesto de filmación aproximado de 1.2 millones de dólares (IMDB, 2016), al final de su corrida comercial en cines recaudó más de 8 millones de dólares, de los cuales, según un miembro de United Artists –distribuidora de la cinta– un estimado de 70 por ciento provino de la audiencia afroamericana (Lawrence, 2007, p. 40).

Aunque *Cotton Comes to Harlem* tuvo un éxito indiscutible, y es considerada por muchos como la primera cinta *blaxploitation*, fue otro filme el que sin duda más ha influido y cuya importancia dentro del subgénero es preponderante: *Sweet Sweetback's Baadasssss*

Song (1971) de Melvin Van Peebles. Tras el éxito de *Watermelon Man* (1970), una sátira racial basada en *Metamorfosis* de Franz Kafka en la que un vendedor blanco amanece un día siendo negro, y gracias al apoyo financiero del comediante Bill Cosby, el cineasta Melvin Van Peebles realizó de forma independiente la explícitamente violenta y sexual *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*.

Protagonizada por el mismo Van Peebles, la película muestra la historia de un rudo joven afroamericano sin nombre, apodado “*Sweet Sweetback*” debido a sus proezas sexuales, falsamente acusado de un crimen y perseguido por la policía, por lo que deberá recorrer una serie de injusticias y aventuras en su búsqueda por libertad.

La controversial cinta llamó la atención del público y de los críticos por su contenido explícito. Sin embargo, mientras que por los últimos fue recibido duramente debido a la representación poco convencional e incluso estereotípica de los afroamericanos, las audiencias, principalmente de barrios pobres, disfrutaron al ver a un afroamericano hacer frente al racismo de forma violenta.

Durante este periodo de obvio flujo social y la evolución de la estética cultural negra, que insistió en que el arte negro diera a la comunidad una dirección política y social, *Sweetback* parecía ofrecer –para viejos miembros de la comunidad intelectual negra– no una dirección, pero un sueño de triunfo (Bogle, 2001, p. 236).

En *Sweet Sweetback*, un segmento de la audiencia comúnmente ignorado, la gente en los barrios pobres encontró imágenes que ni las películas hechas por blancos, ni aquellas que venían de las élites intelectuales afroamericanas les ofrecían. En la creación de Van Peebles vieron reflejadas sus calles, sus frases, sus formas. La cultura del gueto había sido elevada a la gran pantalla. No obstante, con ello vino una suerte de glamorización de la pobreza y marginalidad, también la caracterización de los negros como machos violentos al margen de la ley, proxenetas.

De todas las formas en que hemos sido explotados por “El Hombre”, la más dañina es la forma en que ha destruido nuestra imagen. El mensaje de *Sweetback* es que si puedes organizarte y hacerle frente al Hombre, puedes ganar, comentó Melvin Van Peebles (*Time Magazine*, 1971).

Pocos meses después del estreno de que la producción de Van Peebles, llegó a los cines otro icono del *blaxploitation* y uno de los héroes más populares de la cultura afroamericana: *Shaft*. Basada en la novela de Ernest Tidyman y dirigida por Gordon Parks, *Shaft* (1971) reafirmaba algunos tropos que construyeron al *blaxploitation*. Su historia era la de un detective privado que se ve envuelto en una lucha entre mafias en las calles de Nueva York, luego de ser contratado para rescatar a la hija secuestrada de un jefe criminal. Aquí estábamos frente a un protagonista que ejercía la violencia para sobrevivir y se abría camino a punta de balazos y golpes. Shaft, el detective, establecía su poderío afro a través de su masculinidad. De nuevo, se trataba de un personaje popular, sexista en su trato con las mujeres y arraigado en ideas tradicionales de masculinidad.

Shaft resultó un triunfo en taquilla al recaudar 10.8 millones de dólares en su primer año de distribución, comparado con un costo de realización de 1.2 millones; también logró hacerse con un reconocimiento de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos en forma del premio Oscar por Mejor Canción Original para Isaac Hayes (Guerrero, 1993. p. 92).

Gordon Parks, director de la película, admitió que con ella no tenía ningún interés en realizar un comentario sobre la sociedad, sino crear una “película divertida, que la gente pudiera ver el sábado por la noche y ver a un negro ganando” (Guerrero, 1993. p. 93).

El éxito de estas cintas llevó a la creación de múltiples copias y símiles por parte de diversos estudios. Estas producciones repetían, exageraban o intentaban dar un giro a las formas, sin embargo, muchas continuaron usando ampliamente las figuras de detectives, proxenetas, gente proveniente de entornos urbanos marginales, en una misión de venganza, llena de violencia, drogas y sexo, contra los malhechores blancos.

Quizá la cinta de *blaxploitation* que más atención negativa atrajo fue aquella realizada por Gordon Parks Jr.: *SuperFly* (1972). “¡Nunca hubo un tipo como este! ¡Él tiene un plan para devolvérsela al ‘Hombre!’”, señalaba el póster publicitario. La trama se distanció del detective rudo, pero en su lugar puso a “*Youngblood Priest*”, un proxeneta y vendedor de cocaína quien busca dejar el mundo de las drogas en Harlem.

El filme, fundamentalmente, les dice a las audiencias que el sueño americano de éxito se ha contaminado y pervertido en una pesadilla de materialismo frío. Priest, sin embargo, no es un rebelde político con una agenda de alternativas políticas. Este individualismo extravagante sólo quiere una salida (Bogle, 2001. p. 240)

En contraposición a la positiva recaudación de estas películas, algunas voces expresaron su descontento con la forma en que los afroamericanos eran representados. “Debemos procurar que nuestros hijos no estén expuestos a una dieta constante de las llamadas películas negras que glorifican a los hombres negros como rufianes, narcotraficantes, pandilleros y súper machos”, denunció Junius Griffin, director de la rama en Hollywood de la Asociación Nacional para la Superación de la Gente de Color (NAACP, por sus siglas en inglés) (Bogle, 2001, p. 242).

Aunque la mayoría de los filmes *blaxploitation* fueron protagonizados por hombres, las mujeres afroamericanas también fueron representadas en este subgénero. *Cleopatra Jones (1973)*, introduce a una protagonista que comparte características con sus contrapartes masculinas: tienen una gran pericia en el combate, sus aventuras se desarrollan en un entorno ciudadano de pobreza y con grandes dosis de violencia y sexualidad.

Por otro lado, en 1973, Pam Grier protagonizó *Coffy*. Bajo el slogan “Ella es el escuadrón de una chica más malo que ha llegado a la ciudad”, la historia de *Coffy* es la de una enfermera que se convierte en vigilante para vengarse de los traficantes de drogas responsables de la adicción de su hermana.

Estas producciones –junto con otras como *Foxy Brown (1974)* y *Friday Foster (1975)*– se apoyaron de la fuerza de los movimientos de orgullo afroamericano y aquellos en favor de los derechos de las mujeres. No obstante, el poner a mujeres hermosas en situaciones violentas fungían más como fantasía femenina que como fantasía de poder para las mujeres. “Estas diosas machistas respondieron a múltiples necesidades y fueron un híbrido de estereotipos, en parte machos, parte *mammy*, parte mulatas” (Bogle, 2001. p. 251).

Las características machistas, sexuales y violentas imbuidas en estas películas pueden ser vistas como una forma de racismo interiorizado. Estereotipos formados desde una mirada

blanca sobre los hombres afroamericanos, como el “macho negro y brutal”, resignificados por los afroamericanos como una forma de hacer frente en la ficción al odio, discriminación y prejuicio con el que vivían de forma cotidiana.

Aunque el *blaxploitation* fue el subgénero que dominó el escaparate cinematográfico de la década, comediantes, cantantes e incluso deportistas afrodescendientes, con un reconocimiento previo por el público, probaron suerte en Hollywood, con un gran resultado. De esta forma, el jugador de fútbol americano O.J Simpson apareció en *The Klansman* (1974), *The Towering Inferno* (1974) y *Capricorn One* (1978); Muhammad Ali, en *The Greatest* (1977); el artista marcial Jim Kelly, en *Enter The Dragon* (1973), *Black Belt Jones* (1974), *Golden Needles* (1974) y *Hot Potato* (1976). Por su parte, la cantante Diana Ross estelarizó *Lady Sings The Blues* (1972) –basada en la autobiografía de Billie Holiday– *Mahogany* (1975) –dirigida por el productor musical Berry Gordy–, y *The Wiz* (1978), la súper producción musical basada en *El mago de Oz*, dirigida por Sidney Lumet y coprotagonizada por Michael Jackson. Paralelo a esto, para el comediante Richard Pryor, con 23 filmes en 10 años los setenta fueron su época más productiva. Pryor se ganó al público al hablarles como uno más de ellos, como un “hermano negro” al traer a los reflectores diferencias culturales de raza en un tono ameno, sin llegar a una retórica de confrontación.

VIII 1980: La “Era marrón” – los personajes secundarios y las súper estrellas

Después de más de una década del asesinato de prominentes figuras en la lucha por los derechos civiles de las minorías, y luego de escándalos que menoscabaron la imagen de Estados Unidos y su figura presidencial, como *Watergate* y la Guerra de Vietnam, el entonces presidente demócrata James Carter ofreció un discurso a la nación en el que hablaba de la “crisis de confianza” que atravesaba al país:

Tras escuchar a los estadounidenses me han recordado que ninguna legislación en el mundo puede arreglar aquello que está mal en Estados Unidos. [...] Quiero hablarles de una amenaza fundamental a la democracia americana. [...] La amenaza es casi invisible de forma ordinaria. Es una crisis de confianza. Es una crisis que atraviesa el corazón, alma y espíritu de la voluntad nacional. [...] La gente está perdiendo la fe, no sólo en el gobierno, pero en la habilidad de los ciudadanos de servir como los artífices de nuestra democracia. [...] Como sabe, hay una creciente falta de respeto por el gobierno, por las iglesias y por

las escuelas, medios y otras instituciones. Este no es un mensaje de felicidad o seguridad, pero es la verdad y es una advertencia (Carter, 1979).

Los años ochenta comenzaron con una gran desilusión estadounidense –avivada por una crisis en los energéticos, la escalada en la Guerra Fría y la impresión de actos terroristas que sucedían alrededor del mundo– que limitó la presidencia “Jimmy” Carter a un periodo y que significó consolidación del conservadurismo y la “Nueva Derecha” de la mano de Ronald Reagan.

Respecto a las relaciones raciales, los ochenta parecieron ser uno de los pasos finales para la anhelada integración. Nombres como Michael Jackson, Prince, Whoopi Goldberg, Eddie Murphy, Tina Turner, Whitney Houston y Bill Cosby formaban parte del firmamento de súper estrellas en Hollywood y cuyos rostros y voces eran admiradas en pantallas de todo el país. A su vez, personajes secundarios interpretados por mujeres y hombres de ascendencia afro aparecieron sin mayor notoriedad en diversas producciones.

A pesar de la amplia presencia de afroamericanos en la industria cinematográfica en los ochenta, estos años también representaron la “era marrón”. Denominada así por Donald Bogle, se trata de un periodo en el que los filmes que incluían a afroamericanos enmudecían la “negritud” de sus personajes.

A menudo, cuando un intérprete negro aparecía en un estreno, él o ella no tenían una identidad cultural. Todo filo étnico había sido limado, así que mientras parecían negros, todo sobre ellos se expresaba en un contexto blanco; y, a la larga, los personajes no eran ni negros ni blancos, sino una mezcla marrón (Bogle, 2001. p. 268).

Los personajes secundarios

A pesar del súper estrellato que gozaban algunas celebridades negras, en Hollywood aún perduraban imágenes reminiscentes al “Tom” fiel a sus dueños, a los “sirvientes” abnegados, e incluso a los “nuevos negros” que fungieron como compañeros de blancos protagonistas. Un ejemplo de cinta que emplea a un actor negro para encarnar un personaje de reparto, que a su vez representa los anquilosados papeles racistas es *The Shining* (1980). La cinta de horror dirigida por Stanley Kubrick, basada en una novela de Stephen King, pone

al veterano músico y actor Benjamin Sherman “Scatman” Crothers en el papel de Dick Hallorann, el cocinero del hotel Overlook –poseedor de los mismos poderes sobrenaturales que el pequeño protagonista, Danny Torrance– cuyo rol se limita a dar información sobre las habilidades del protagonista y a auxiliar a la familia blanca del peligro, al costo de una muerte poco ceremoniosa.

Otra cinta que se apoyó de la larga trayectoria de artistas afroamericanos para encumbrar a los personajes blancos de su historia fue *The Blues Brothers* (1980). A pesar de tratarse de un filme musical, la presencia de reconocidos músicos como James Brown, Cab Calloway, Ray Charles y Aretha Franklin solamente sirve para encaminar las aventuras de los epónimos hermanos Blue.

En *An Officer and a Gentleman* (1982) el joven Zack Mayo (Richard Gere) encuentra en el duro Sargento Emil Foley (Louis Gossett Jr.) un mentor que lo ayuda a formar carácter para conseguir sus metas. Por esta interpretación, Gossett Jr. ganó el premio Oscar a Mejor Actor de Reparto; el primer afroamericano en hacerlo en esta categoría.

El apoyo de afroamericanos también estuvo presente en sagas de gran éxito y duración. En su primera entrega, *Rocky* (1976) nos presenta al campeón de boxeo Apollo Creed (Carl Weathers), el rival a vencer por el novato Rocky Balboa. Aunque vencedor en la primera cinta, Creed caería ante Balboa para la segunda entrega –*Rocky II* (1979)–, mientras que para las posteriores –*Rocky III* (1982), *Rocky IV* (1985)–, forjarán una cercana amistad que culminará en la muerte de Creed a manos del nuevo rival a vencer: Ivan Drago, boxeador de la Unión Soviética.

En consonancia, la multimillonaria franquicia Star Wars halló en Billy Dee Williams, en su papel de Lando Calrissian, quien apareció en *The Empire Strikes Back* (1980) y en *Return of the Jedi* (1983) un afroamericano de apoyo para el trío blanco protagónico.

No obstante, la cinta que mejor ejemplifica lo que Bogle llama la “era marrón” fue *Lethal Weapon* (1987). La comedia perteneciente al subgénero *buddy cop* dirigida por Richard Donner fue protagonizada por Mel Gibson y Danny Glover como los disparejos detectives Martin Riggs y Roger Murtaugh, respectivamente. Por medio de la añoranza ante

la pérdida de la familia de Martin Riggs, podemos ver a la familia afroamericana como ideal. De clase media y estable, el carácter afroamericano de la familia Murtaugh es inexistente lo que da lugar a una versión aséptica. Nunca se nos muestra su vida social, la dinámica familiar o con otros afroamericanos.

Por otro lado, la dinámica entre un miembro de una institución policiaca que funge como el compañero fiel y la voz de la razón (el Sargento Al Powell, interpretado por Reginald VelJohnson) de una contraparte blanca y heroica que muestra desdén por las reglas y que, a su modo, sale avante ante las difíciles situaciones (John McClane, interpretado por Bruce Willis) es *Die Hard* (1988).

Las súper estrellas

Tras su debut en el longevo programa televisivo de comedia *Saturday Night Live* (1975 – a la fecha), Eddie Murphy se convirtió en un nombre que atrajo a audiencias y a ejecutivos de la industria por igual. Contrario a otro comediante afroamericano de gran fama, Richard Pryor, Murphy cautivó a una audiencia mayoritariamente blanca; para él las tensiones raciales eran aliviadas a través de la risa.

Al respecto del debut cinematográfico de Murphy, *48 Hrs.* (1982), Donald Bogle señaló:

Para la audiencia negra Murphy parecía participar en un juego de “Docenas”, superando insulto tras insulto contra un oponente. [...] La actitud del guionista es que América es tan moderna y sofisticada como para molestarse con señalamientos racistas. Es la perfecta actitud despreocupa de negación ante lo racista de los ochenta de Reagan (Bogle, 2001, p. 282).

En consonancia con lo anterior, los personajes que encarnó Eddie Murphy a lo largo de los ochenta –*Trading Places* (1983), *Best Defense* (1984), *Beverly Hills Cop* (1984), *The Golden Child* (1986), *Beverly Hills Cop II* (1987), *Coming to America* (1988), *Harlem Nights* (1989)– mostraron el poco interés que había en la época, por parte de Hollywood, por retomar temas raciales. En cambio, al representar a los negros reprodujeron estereotipos

años o los despojaron de cualquier rastro que diera a entender su particular trasfondo cultural.

Esta fantasía de unión racial, en la que anteriormente negaba a ver al racismo como algo institucional y arraigado en la estructura de la misma nación optando por reducirla a interacciones personales y de prejuicios individuales, pasó a transformarse en una en la que en los filmes parecía no haber tensiones raciales entre blancos y negros, y que se observaría en cintas protagonizadas por otras súper estrellas negras.

Luego de estelarizar *The Color Purple* (1985) –cinta que resultó divisiva no sólo por su representación de los hombres negros como violentos, de forma física y sexual, sino también por dejar fuera aspectos de la figura central–, Whoopi Goldberg se convirtió en la actriz afroamericana más popular de la década. Empero, la figura de la mujer afroamericana siguió siendo limitada en la gran pantalla. Siguiendo con la tendencia de la “Era marrón”, las películas que Goldberg estelarizó prestaban poca o nula atención al bagaje sociocultural de sus personajes; aunado a lo anterior, también negaron a sus personajes de intimidad y sexualidad con sus contrapartes masculinas.

En filmes como *Jumpin’ Jack Flash* (1986), *Fatal Beauty* (1987) y *Burglar* (1987) a Goldberg se le niegan situaciones románticas o de cercanía sentimental con otros personajes blancos. Al igual que otros actores afroamericanos, como Eddie Murphy o Danny Glover, los personajes de Whoopi Goldberg rara vez interactúan con otros afroamericanos, lo que aunado con la desexualización de sus personajes, los convierte en una suerte de “mummy” que únicamente los acompaña y apoya.

Sin comprometerse de forma profunda con los temas, tratándolos por medio de historias con una distancia geográfica o temporal, o limitándolos a la mirada blanca, el cine de Hollywood continuó tratando las tensiones de raza, particularmente a través de cuatro cintas: *Cry Freedom* (1987), *Mississippi Burning* (1988), *Glory* (1989) y *Driving Miss Daisy* (1989).

En *Cry Freedom*, drama de Sir Richard Attenborough ubicado en la Sudáfrica del apartheid en la década de los setenta, Denzel Washington encarna al activista afro Steve

Biko; no obstante, el filme no se trata de un *bio-pic* y opta por centrarse en la amistad que Biko tuvo con el periodista blanco Donald Woods, interpretado por Kevin Kline.

De forma ulterior, el cine de Hollywood llevó a la pantalla el secuestro y asesinato de tres activistas sociales en favor de la igualdad racial en 1964. En el mencionado año civiles, miembros del Ku Klux Klan e incluso miembros de cuerpos policíacos secuestraron y posteriormente asesinaron a James Chaney, Andrew Goodman y Michael Schwerner, miembros de una campaña para registrar afroamericanos en el padrón electoral de Mississippi. *Mississippi Burning* nos presenta a Gene Hackman y Willem Dafoe como dos agentes del FBI encargados de investigar el caso. Aunque la cinta tomaba parte dentro de un hecho que cimbró a la comunidad afroamericana, en medio de la lucha por los derechos civiles, sus héroes, así como la mayoría de sus personajes secundarios eran blancos. “Incluso si el filme se enfoca en el racismo, se creía mejor explorar dicho racismo a través de los ojos blancos” (Bogle, 2001. p. 303).

Empero, Hollywood no sólo se distancia de forma geográfica al interesarse por el racismo, pero en un contexto sudafricano, o de la mirada afroamericana, al contar una tragedia para esta población a través de dos personajes blancos, sino también se aleja de forma temporal con *Glory* (1989). En esta cinta se nos muestra la historia del 54º regimiento de infantería de voluntarios de Massachusetts, la segunda unidad conformada por afroamericanos durante la Guerra Civil, compuesta en su mayoría por hombres afroamericanos nacidos en libertad. A pesar de la relevancia histórica para la comunidad, el filme toma como protagonista al coronel Robert Gould Shaw (Matthew Broderick), quien comandó el regimiento de 1863 al año siguiente, relegando a actores como Denzel Washington o Morgan Freeman a interpretar personajes secundarios de origen ficticio.

Al cierre de la década, América parecía un lugar en el que los conflictos raciales podrían quedar atrás. En los cines, los personajes blancos que mostraban de un racismo recalitrante podían redimirse siempre con el apoyo incondicional de sus contrapartes secundarias y afroamericanas; en la política, el afroamericano Jesse Jackson se apuntaba como candidato en las elecciones primarias para contender como candidato demócrata en las elecciones presidenciales de 1988.

Sin embargo, las pantallas estaban aún por mostrar las tensiones raciales de forma explícita y sin miramientos con las obras del cineasta en ciernes Spike Lee. Con un cine que se caracterizó por abrazar y enaltecer la cultura afroamericana, sin hacer de lado los problemas que enfrenta, Spike Lee hizo su debut fílmico en 1986 con *She's Gotta Have It*. En esta cinta, se le daba voz a una joven mujer que desea explorar su sexualidad, pero que se ve atada a las convenciones de una sociedad monógama. Para su siguiente trabajo, *School Daze* (1988), Lee se acercó a los problemas de la comunidad afrodescendiente desde el ángulo académico, por el cual también abordó asuntos como el racismo que se vive incluso entre afroamericanos.

Luego de este par de filmes, Lee estrenó una de sus obras más emblemáticas: *Do the Right Thing* (1989). Ambientada en un vecindario predominantemente afroamericano de Brooklyn, en medio de un caluroso verano las tensiones entre un grupo de afrodescendientes, una familia de italoamericanos y los diversos habitantes del barrio se elevan hasta el punto de llegar a violentas confrontaciones racistas.

El éxito de *Do The Right Thing* se vio reflejado en forma de múltiples nominaciones y galardones recibidos por parte de festivales y academias cinematográficas de múltiples naciones. Además de estar nominada como Mejor guion original y Mejor actor de reparto por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos, el filme estuvo en la contienda por la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes.

Respecto a la importancia cultural de la cinta, Donald Bogle escribió:

La película dice algo que la mayoría de los filmes de Hollywood evitaban: simplemente que las relaciones raciales en América eran abismales; que las tensiones raciales y étnicas subyacían en la fachada de la vida americana. Al mismo tiempo, mientras las historias hollywoodenses de unión masculina interracial presentan mundos en los que las significativas diferencias culturales no existen, *Do The Right Thing*, desde el momento en que se escucha “*Fight the Power*” de *Public Enemy*, las distinciones culturales afroamericanas reverberan (Bogle, 2001, p. 322).

Las representaciones cinematográficas a lo largo de la década de los ochenta, que hicieron de forma explícita una denuncia del racismo, también indicaron la falta

de filmes que apuntaran a la naturaleza estructural del mismo. Si bien su existencia era reconocida como parte de Estados Unidos, tanto de forma casi fundacional (*Glory*) como en los tiempos presentes (*Do the Right Thing*), su arraigo era somero y combatible a través de la camaradería empática. Por otro lado, los filmes de la llamada “era marrón”, al borrar cualquier referencia a la raza de los protagonistas e integrarlos en una ficción unidimensional en ese sentido, las alusiones al racismo fueron quedaron igualmente difuminadas; no así su incidencia en los mismos tropos, ya que, como ya se ha visto, la repetición de ciertos estereotipos incide en la conformación de un racismo personalmente mediado.

II. IX 1990: Las viejas imágenes, las súper estrellas menguadas y el nuevo cinema afroamericano

La última década del siglo XX representó un tumultuoso panorama social y cultural para el mundo y, en particular, Estados Unidos. No sólo fueron los años en los que los demócratas recuperaron la Casa Blanca de la mano de Bill Clinton, fue la época del desmantelamiento de la Unión Soviética y de la Guerra del Golfo. De igual forma, Estados Unidos vivió de cerca el terrorismo en esos años: un atentado a la torre norte del *World Trade Center* en Nueva York en 1993; así como el tiroteo en una preparatoria de Columbine, Colorado ocurrido en 1999.

Por otro lado, conflictos de raza y el sexismo se volvieron parte estelar del panorama mediático, y los disturbios volvieron a tener un lugar en las noticias. En 1991, Anita Hill, una abogada afroamericana, señaló de acoso sexual al juez federal propuesto, Clarence Thomas. Las audiencias fueron televisadas y a Hill se le sometió públicamente a una serie de pruebas que menoscabaron su testimonio y su imagen.

Ese mismo año, el afroamericano Rodney King fue golpeado brutalmente por la policía de Los Angeles. Un testigo del hecho videograbó lo sucedido y lo envió a una estación de noticias local. Las imágenes de brutalidad policiaca fueron ampliamente difundidas a nivel nacional, lo que llevó a reencender el debate sobre las divisiones raciales que aún afectaban profundamente al país.

También en 1991, un accidente automovilístico que dejó heridos a dos niños de origen guyanés en Crown Heights, Brooklyn detonó múltiples actos violentos por parte de la comunidad afroamericana hacia la población judía. El motín duró cerca de tres días, y resultó en la muerte de dos personas, 152 policías heridos, y 129 civiles arrestados.

A la postre, a un año del ataque que Rodney King sufrió de manos de cuatro policías y tras la absolución de estos por parte de un juez, del 29 de abril al 4 de mayo de 1992, miles de personas se manifestaron de forma violenta. La intensidad de los disturbios obligó al entonces presidente, el republicano George H. W. Bush, a desplegar cuerpos de infantería, así como de los marines, para pacificar la zona. Luego de seis días de violentas muestras de disgusto social, se dejó un total de 63 personas muertas, 2 mil 383 heridos, y 12 mil 111 arrestados.

Las viejas imágenes

En Hollywood se continuó con imágenes tradicionales de afroamericanos que permanecieron como parte de un racismo sistemático e institucional que no otorgaba a los afroamericanos papeles protagónicos en los cuales hacer notoria su particular entorno y experiencia en el país. Aún se les ponía como compañeros, “segundones” ante la meta del héroe blanco, y como figuras pasivas reminiscentes a los “Toms” de antaño. Sin embargo, también se produjeron filmes que abrazaron a la cultura afroamericana para desarrollar historias que hablaran desde y para este grupo en particular: estamos hablando de un nuevo cinema afroamericano.

La conocida figura del afroamericano como acompañante de la narrativa blanca se repitió en filmes de comedia policiaca como *Downtown (1990)*, protagonizada por Anthony Edwards y Forest Whitaker; *Heart Condition (1990)*, la que un policía racista (Bob Hoskins) quien recién recibió un trasplante de corazón deberá resolver el asesinato de quien fue su donador (Denzel Washington); *Another 48 Hrs. (1990)*, continuación de la cinta *48 Hrs (1982)* que empareja a Nick Nolte y Eddie Murphy como una dupla desigual de policías; y *The Last Boy Scout (1991)*, con Bruce Willis como el eterno hombre de acción que actúa al margen de la ley, y a Damon Wayans, como un ex jugador de futbol americano convertido

en su compañero; y *Lethal Weapon 3* (1992), que trae de vuelta la pareja de Mel Gibson y Danny Glover.

Esta imagen fue llevada de igual forma cintas sobre deporte como *Diggstown* (1992), una comedia sobre box estelarizada por James Woods y Louis Gossett Jr.; y *Gladiator* (1992), un drama sobre peleas ilegales que cuenta con las actuaciones titulares de Cuba Gooding Jr. y James Marshall.

En filmes como *The Hand that rocks the cradle* (1992) o *The Green Mile* (1999), la principal figura afrodescendiente (interpretada por Ernie Hudson y Michael Clarke Duncan, respectivamente) era negada de sexualidad, con una mentalidad simple y casi infantil, que, a pesar del trato injusto recibido de parte de los blancos, con la preocupación de una “mummy” y la fidelidad de un “tom”, salían su rescate.

La tendencia de valerse de personajes afroamericanos deslucidos ante los protagonistas blancos para apoyar la misión de los segundos continuó hasta los últimos años de la década en diversas cintas entre las cuales está *Bulworth* (1998), la que la experiencia negra de los guetos de Los Angeles es una suerte de turismo político que “despierta” a un senador demócrata ante los malestares de la sociedad.

No sólo fueron los estereotipos de “toms” o “mammies” los que regresaron; la figura cinematográfica del negro como macho proclive a la violencia y poseedor de una sexualidad intimidante y predatoria se vio en *Pulp Fiction* (1994), a través del personaje “Marsellus Wallace”, y de nuevo en una cinta de Quentin Tarantino, *Jackie Brown* (1997), en la forma de “Ordell Robbie”.

Nuevo cinema afroamericano

A lo largo de los años noventa, gracias a las oportunidades abiertas por las súper estrellas de los ochenta, los prejuicios institucionales que relegaban a los negros a papeles secundarios fueron tenuemente combatidos gracias a múltiples artistas afroamericanos que se alzaron para suplir la gran demanda que había por parte de un público interesado en consumir más historias en los que se viera reflejado.

Sirviéndose del interés por las historias juveniles situadas en ambientes urbanos, Reginald Hudlin estrenó en 1990 *House Party*. Protagonizada por el dúo de músicos de hip-hop *Kid n' Play*, la cinta muestra las aventuras de dos jóvenes preparatorianos y sus encuentros con situaciones comunes a su entorno y a su edad: fiestas, problemas con otros estudiantes, bailes, etcétera. En *House Party* resaltan los entornos únicos de la vida afroamericana, el hip hop, las cintas *blaxploitation*, el rap, así como el acoso de la policía.

Luego de la considerable recaudación en taquilla de *House Party* –que llevó a la producción de cuatro secuelas más–, Hudlin dirigió *Boomerang* (1992), protagonizada por Eddie Murphy; produjo *Bébe's Kids* (1992), película animada con un elenco primordialmente negro, interpretando personajes de dicha etnia, basada en la rutina del comediante afro Robin Harris; y encabezó *The Great White Hype* (1996), comedia sobre boxeo con Samuel L. Jackson como actor principal.

Más que en el cine, el ámbito artístico donde la cultura afroamericana había cobrado fuerza fue la música. Derivado del hip-hop surgido en los años 70 en las calles de Nueva York, el llamado “*gangsta rap*” trataba en sus letras temas criticados en la época como el narcotráfico, el surgimiento de la droga conocida como “*crack*” y la epidemia que representó en los barrios afroamericanos, la violencia, las adicciones al alcohol y las drogas, la vida criminal y los conflictos con la autoridad, haciendo uso de improperios, y connotaciones racistas y homofóbicas.

De la mano de la popularidad del gangsta rap, cuyas imágenes de pandilleros machos violentos y sexualizados remitían a las cintas *blaxploitation* del pasado, Mario Van Peebles –hijo del director de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*– dirigió la popular historia de pandilleros e intrigas provocadas por el tráfico de drogas: *New Jack City* (1991). En ella, Wesley Snipes interpreta a “Nino Brown”, un capo neoyorquino de la droga, mientras que el rapero Ice-T participó en el papel de “Scotty Appleton”, un detective con una rencilla personal en contra de Brown. Los personajes, aún en ambos lados de la ley, compartían características con imágenes del *blaxploitation* y, justo como esas películas, *New Jack City* fue un éxito entre los jóvenes.

El mismo año en que *New Jack City* llegó a las salas de cine, el joven director John Singleton estrenó, a la edad de 23 años, *Boyz n' the Hood* (1991). El drama adolescente precedido por nombres que serían de los más reconocidos en lo que resta de la década, Cuba Gooding Jr., Lawrence Fishburne, y el rapero Ice Cube, narra la historia de Tre Styles, un adolescente habitante de un vecindario de Los Angeles y sus amigos. A lo largo del filme su vida en los barrios bajos se desenvuelve entre problemas de pandillas; sin embargo, Singleton retrata las experiencias de forma personal y directa, sin el falso brillo que muchas veces recubre estas ficciones, ofreciendo imágenes crudas de las consecuencias de la marginación, pero también deja un resquicio para la esperanza.

Aplaudida por la prensa especializada y la audiencia afroamericana, *Boyz n' the Hood* no sólo llevó a sus protagonistas al estrellato, sino que convirtió a John Singleton en la persona más joven en recibir una nominación a Mejor Director por parte de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas del país.

Tras *Boyz n' the Hood*, Singleton dirigió tres films más durante los noventa, ninguna tan bien recibida como su opera prima: *Poetic Justice* (1993), cinta romántica encabezada por las estrellas musicales Janet Jackson y Tupac Shakur; *Higher Learning* (1995), drama que explora distintos problemas de estudiantes de trasfondos culturales y étnicos diversos; y *Rosewood* (1997), drama basado en la masacre por motivos racistas de seis personas afroamericanas y dos blancas en el estado de Florida.

Otros filmes con temáticas similares proliferaron a lo largo de la década, con resultados múltiples. Entre aquellas películas destacan *Class Act* (1992), *Juice* (1992), *Menace II Society* (1993), *Clockers* (1995), y *Friday* (1995).

Aunque pareciera que la nueva estética afroamericana que se forjaba esos años únicamente se basaba en el rap, el hip hop, la ilegalidad, y la exaltación de la violencia masculina, también existieron filmes reconocidos por desmarcarse de este tipo de producciones y optar por ampliar las representaciones de los afroamericanos. *Love Jones* (1997), filme debut de Theodore Witcher, es una cinta romántica que presenta a Darius Lovehall, un poeta asiduo a la vida cultural de Chicago –clubes de jazz, círculos de poesía–

quien conoce a Nina, una fotógrafa. La película muestra a dos jóvenes afroamericanos, de clase media alta y educación universitaria, dedicarse a algo que pocas veces se había visto en el cine: al arte.

Las súper estrellas menguadas

Paralelo al éxito de filmes independientes afroamericanos, las súper estrellas que sortearon las barreras del racismo institucional como Whoopi Goldberg, Eddie Murphy, Wesley Snipes, Forest Whitaker, Denzel Washington continuaron protagonizando filmes, aunque éstos perpetuaron la “era marrón” que menguaba el trasfondo cultural de sus personajes. Sumado a ellos, otros nombres se convirtieron en los favoritos del público: Will Smith, Cuba Gooding Jr., Oprah Winfrey, Halle Berry, Vanessa Williams, Angela Bassett, Whitney Houston, Queen Latifah, Thandie Newton, Vivica A. Fox, Jada Pinkett, Samuel L. Jackson, Lawrence Fishburne, Chris Tucker, y Don Cheadle, son algunos de ellos.

Whoopi Goldberg

Aunque apareció en más de tres decenas de películas a lo largo de los noventa, el trabajo de Whoopi Goldberg es particularmente notable –a la vez que representativo de los papeles dados a afroamericanos– en cuatro de ellas: *Ghost* (1990), *Sister Act* (1992), *Corrina, Corrina* (1994) y *How Stella Got Her Groove Back* (1998).

En el éxito taquillero *Ghost*, Goldberg interpreta a “Oda Mae Brown”, una médium que ayuda al fantasma de un hombre blanco (Patrick Swayze) a resolver su asesinato y a despedirse de su novia (Demi Moore). Aunque el papel le ofrece poca distinción étnica al fallar darle un trasfondo cultural, Goldberg se los proporciona de forma breve a través de su interpretación. Esta suerte de “mammy” urbana, despojada de cualquier atisbo de distinción cultural, en ocasiones proscrita como ayudante de la narrativa blanca, continuó en *Sister Act* (1992) y *Corrina, Corrina* (1994). En la primera, Whoopi Goldberg interpreta a una cantante de club nocturno que se integra a un convento como monja como parte del programa de protección a testigos, luego de presenciar un crimen. En esta cinta, Goldberg, la única afroamericana en el elenco de monjas, es el elemento irreverente y fuera de norma que ayudará al resto del grupo eclesiástico a darle un aspecto fresco y juvenil a la institución.

Respecto al drama de romance interracial ambientado en los años 50, *Corrina, Corrina*, Goldberg toma el papel epónimo en un filme que omite profundizar en las tensiones raciales de esa época y se conforma por una historia sencilla en la que, si bien es de las pocas que permite una muestra de afecto interracial, el personaje de Goldberg comienza como niñera de la hija blanca de su interés romántico.

Con la dirección del afroamericano Kevin Rodney Sullivan, *How Stella Got Her Groove Back* resultó en un triunfo para Whoopi Goldberg, a quien se le permitió actuar a lado de otros actores afrodescendientes (Angela Bassett, Taye Diggs, Regina King).

Eddie Murphy

La carrera de Eddie Murphy, que en los ochenta había sido meteórica, a principios de los noventa llegó a una meseta que abrió con *Another 48 Hrs. (1990)*, y que continuó con cintas con una recepción tibia: *Boomerang (1992)*, en la que compartió escena con Halle Berry, Martin Lawrence, Grace Jones, Eartha Kitt y Chris Rock; *Beverly Hills Cop III (1994)*; y *Vampire in Brooklyn (1995)*.

No obstante, la cinta que lo trajo de nuevo a la cima fue *The Nutty Professor (1996)*, remake que comparte nombre con la cinta de 1963. En esta cinta, Murphy como el titular es un profesor bonachón y reservado con exceso de peso, mientras que dejaría sus manierismos exagerados y su actuación desmesurada para el antagonista, a quien también interpreta. A partir de esa cinta, Murphy sería más recordado por las nuevas generaciones gracias a sus papeles en comedias familiares (*Dr. Dolittle, 1998*) y participaciones en cintas animadas (*Mulan, 1998*) lo que marcaría su carrera para la próxima década.

Wesley Snipes

De la mano de Spike Lee, Wesley Snipes tuvo en el drama musical *Mo' Better Blues (1990)* el primero de varios filmes que lo convertirían, primero en un favorito del público afroamericano y, después, en uno de los nombres más reconocibles de la marquesina. Dada su complexión atlética y aspecto atractivo, Snipes construyó su carrera participando en filmes de acción –*New Jack City (1991)*, *Passenger 57 (1992)*, *Boiling Point (1993)*

Demolition Man (1993), *Drop Zone* (1994), *Money Train* (1995), *U.S. Marshals* (1998)– no obstante, también apareció en cintas de drama –*Jungle Fever* (1991)–, comedias –*To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* (1995)– e incluso inauguró el sumamente popular cine de superhéroes –*Blade* (1998)–.

Aunque en ocasiones representó al negro macho y violento común –*Demolition Man* (1993)–, también incursionó en filmes que tocaban temáticas sociales de manera sensible. *Jungle Fever*, película hecha por Spike Lee, cuenta la historia de Flipper Purify (Snipes), un arquitecto con una feliz vida familiar, quien eventualmente sostiene una relación extramarital con una mujer italoamericana de padres racistas. La película explora el rechazo, el racismo y las tensiones que aún estigmatizaban a las parejas interraciales.

Forest Whitaker

Aunque normalmente visto en papeles secundarios, para la llegada de la última década del siglo XX, Forest Whitaker era ya un rostro ubicado por la audiencia. Tras encarnar en los años 80 al legendario músico Charlie “*Bird*” Parker Jr. en *Bird* (1988), Whitaker apareció en el filme de crimen ambientado en el tradicionalmente afroamericano vecindario de Harlem, *A Rage in Harlem* (1991).

Whitaker participó en dieciocho filmes en los noventa; el más popular de ellos fue *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1991). Con Jim Jarmusch en la silla del director, la historia sigue a un matón estadounidense de la mafia conocido como “*Ghost Dog*” (Whitaker) quien se adhiere al código del samurái para proteger a un mafioso local.

En 1995, Whitaker realizaría su debut como director al encabezar *Waiting to Exhale* (1995). El primer esfuerzo de Forest Whitaker en la dirección adapta la novela homónima de Terry McMillan. La historia es la de cuatro mujeres y la exploración de sus relaciones con los hombres y entre ellas mismas. *Waiting to Exhale*, un éxito en taquilla y entre la crítica, mostró algo rara vez visto en el cine: la convivencia y relaciones entre mujeres afroamericanas. Las actrices principales –Whitney Houston, Angela Bassett, Lela Rochon y Loretta Devine– dotan de credibilidad y química a una historia que, incluso en su novedad, hace uso de estereotipos ya conocidos de las mujeres afroamericanas; como el caso del

personaje Glo Matthews una mujer con sobrepeso, madre soltera y dueña de un salón de belleza.

Denzel Washington

Uno de los actores de mayor éxito en los noventa fue Denzel Washington. Desde su acercamiento al cine musical al inicio de la década en *Mo' Better Blues* (1990), de Spike Lee, hasta su interpretación como el boxeador Rubin "The Hurricane" Carter en la cinta biográfica *The Hurricane* (1999), misma que le valió una nominación al Oscar como Mejor actor protagónico, Washington se mantuvo como uno de los actores protagónicos más solicitados de Hollywood.

Luego de su primera colaboración con Spike Lee, Washington se reunió con el director para protagonizar *Malcolm X* (1992), la cinta biográfica sobre el ícono de la lucha por los derechos civiles. El filme construido como una épica, dramatiza la vida de Malcolm X desde su infancia, los problemas mentales de su madre, su padre asesinado por un grupo de supremacistas blancos y las actividades delictivas en las que incurrió. También muestra su encarcelamiento, así como su conversión al islam; su defensa de la ideología de superioridad negra y su posterior asesinato.

Tras una tumultuosa producción que elevó el costo de la cinta, *Malcolm X* resultó ser exitosa entre los círculos de la crítica, en gran parte por la actuación de Denzel Washington como el epónimo activista. Debido a esto, el trabajo de Washington fue reconocido por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de EE.UU. en la forma de una nominación al premio Oscar como Mejor actor protagónico.

Posterior a esta *bio-pic*, Denzel Washington participó en cintas como *The Pelican Brief* (1993), un thriller de temas legales, junto a Julia Roberts; *Philadelphia* (1993), como un abogado que representa a otro abogado quien fue despedido por contraer SIDA, en el primer filme de Hollywood en tratar el tema; *Devil in a Blue Dress* (1995), un filme noir ambientado en los años 40; *Courage under Fire* (1996), una cinta que coloca a Washington como un teniente coronel que sufre de estrés postraumático, quien debe solucionar la muerte de la que sería la primera mujer en recibir la Medalla de Honor del ejército; *The Preacher's*

Wife (1996), en la que interpreta –junto a Whitney Houston– a un encantador ángel enviado por Dios para ayudar al pastor de una pequeña iglesia con problemas en su trabajo y en su matrimonio; *He got game* (1998), un drama deportivo y la tercera colaboración que tiene con Spike Lee; y *The Bone Collector* (1999), thriller policiaco en la que, junto a Angelina Jolie, encarna a un forense que investiga una serie de asesinatos.

A pesar de su amplia atracción taquillera, los personajes de Denzel Washington eran reminiscentes al “nuevo negro”, representado comúnmente por Sidney Poitier. En ambos casos, sus papeles carecían de un trasfondo cultural en el que la raza estuviera presente; tampoco se interesaban por explorar las condiciones sociales detrás de los mismos. En las películas de Washington, la raza no era un asunto de preocupación. Sobre esta reminiscencia, Bogle señala:

Ambos Poitier y Washington representaron hombres pensativos, comprometidos y honestos, ejemplos de decencia y virtud sin posibilidad de ser amenazantes o sexualmente agresivos. Pero, mientras el héroe de Poitier a menudo tenía que demostrar listo para la integración, el de Washington, por lo menos superficialmente, eran prueba viviente de una sociedad abierta y libre –símbolos de un hombre afroamericano operando en un mundo sin colores (Bogle, 2001, p. 424).

A lo largo de la década, múltiples histriones fueron colocándose en el firmamento hollywoodense como figuras de amplio reconocimiento en la industria cinematográfica. Uno de ellos, Will Smith, luego de hacer una carrera musical y televisiva, participó en una serie de películas que lo llevaron al estrellato: *Bad Boys* (1995), en la que interpretó a un detective, en compañía del comediante Martin Lawrence; *Independence Day* (1996); el éxito veraniego que coloca a Smith como un capitán del ejército que protege a la Tierra de una invasión alienígena; y *Men in Black* (1997), comedia de ciencia ficción en la que Smith actúa como la “urbana” e irreverente contraparte de Tommy Lee Jones, ambos interpretando a elementos de una agencia secreta que supervisa la vida alienígena. En estas cintas, el bagaje étnico y cultural de Smith no relucía en ninguno de sus personajes; integrados a una sociedad de aparente igualdad, los temas de raza en sus películas no se tocaban ni por asomo.

Fuera de su actuación titular en *Boyz n' the Hood* (1991), la carrera de Cuba Gooding Jr. excluyó en su mayor parte abordar temas sociales. A través de su trabajo, la representación afroamericana se centró en figuras militares –*A Few Good Men* (1992), *Outbreak* (1995)– estrellas deportivas –*Jerry Maguire* (1996)–, acompañantes sobrenaturales –*What Dreams May Come* (1998)– integradas a construcciones cinematográficas en donde la raza no era un tema de relevancia.

Basándose en su dominio como presentadora de su propio programa, así como su actuación en *The Color Purple*, Oprah Winfrey produjo y estelarizó el drama con tintes de horror *Beloved* (1998), basado en la novela de Toni Morrison del mismo nombre. El filme relata la historia de Sethe, una antigua esclava acosada, literalmente, por los fantasmas y horrores que le fueron infligidos y que ella misma cometió durante su cautiverio, y quien vivirá un espiral de perturbación, luego de toparse con la reencarnación de su hija fallecida, interpretada por Thandie Newton.

De forma conjunta a Winfrey, otras actrices que participaron en producciones mayoritariamente afroamericanas, o que se valían de su cultura para contar sus historias – sin dejar de lado los papeles imperantes en la época en la que esos temas eran dejados de lado– fueron Halle Berry –*Jungle Fever* (1991), *Strictly Business* (1991), *Boomerang* (1992), *Bulworth* (1998), *Why do fools fall in love* (1998)–, Angela Bassett –*Boyz n the Hood* (1991), *Malcolm X* (1992) *Panther* (1995), *Waiting to Exhale* (1995), *How Stella Got Her Groove Back* (1998)–, Whitney Houston –el mega éxito de la década *The Bodyguard* (1992), *Waiting to Exhale* (1995), *The Preacher's Wife* (1996)– Vivica A. Fox (*Don't Be a Menace to South Central While Drinking Your Juice in the Hood* (1996), *Independence Day* (1996), *Soul Food* (1991), *Why do fools fall in love* (1998)–, Jada Pinkett –*Menace II Society* (1993), *Jason's Lyric* (1994), *Set it Off* (1996)– y Queen Latifah –*Jungle Fever* (1991), *Juice* (1992) *Set it Off* (1996)–.

Otros actores que gozaron de reconocimiento, y que por medio de sus actuaciones lograron dar notoriedad y distinción a cintas que se negaron a adentrarse a temas raciales o que rehusaron viejas formulas de “toms”, “negros machos y brutales”, “bufones”, entre otros, fueron: Samuel L. Jackson –*Mo' Better Blues* (1991), *Jungle Fever* (1991), *National*

Lampoon's Loaded Weapon 1 (1993), *Pulp Fiction* (1994), *Die Hard with a Vengeance* (1995), *Jackie Brown* (1997), *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1999)–, Morgan Freeman –*Robin Hood: Prince of Thieves* (1991), *The Shawshank Redemption* (1994), *Seven* (1995), *Amistad* (1997), *Deep Impact*, 1998), *Laurence Fishburne* –*Boyz n the Hood*, (1991), *Just Cause* (1995), *Othello* (1995), *Hoodlum* (1997), *The Matrix* (1999)– Don Cheadle –*The Meteor Man* (1993), *Devil in a Blue Dress* (1995), *Rosewood* (1997), *Boogie Nights* (1997), *Bulworth* (1998)–, y Chris Tucker –*Friday* (1995), *The Fifth Element* (1997), *Jackie Brown* (1997), *Rush Hour* (1998)–.

El devenir de la década trajo consigo más nombres y más rostros afroamericanos a las pantallas. Las historias que se contaban muchas veces ignoraban las coyunturas raciales y sociales en favor de una visión cinematográfica de una América racialmente integrada, una nación en la que las asperezas raciales de antaño no existían o, en el mejor de los casos, eran parte de un pasado ya superado.

El fin del siglo y la esperanza de un futuro mejor en el siguiente llevó al cine una especie de amnistía racial, en la que, si bien aún había voces afroamericanas representando sus experiencias entorno a su condición de raza y a la experiencia que ello conlleva, el cine más comercial había normalizado viejas formulas y procurado dejar esos temas en el pasado, pues en ese momento histórico, los problemas internos de Estados Unidos, serían “menos atractivos” que los problemas globales que acapararían la atención mediática.

II. X 2000: El nuevo siglo: Iconos negros, fórmulas conocidas y dramas raciales multipremiados

Para los Estados Unidos el año 2000 no sólo representó la llegada de un nuevo milenio, también significó el regreso al poder del partido político estadounidense conservador por antonomasia. Unas reñidas elecciones presidenciales para suceder a la administración demócrata de Bill Clinton culminaron en la victoria de la dupla George W. Bush/Dick Cheney, ambos del partido republicano, como presidente y vicepresidente, respectivamente.

De corte conservador, los periodos presidenciales de Bush (2001–2004 y 2005–2009) se destacaron por su impasibilidad en cuestiones raciales e igualitarias. Sin embargo, el principal hecho que marcaría a la década por venir, no sólo por el acontecimiento en sí, sino por la reacción que el gobierno estadounidense tuvo frente a éste, fue el ataque terrorista del 11 de septiembre en Nueva York. Posterior al llamado “9-11” –específicamente, el 18 de septiembre de 2001– el Congreso de los Estados Unidos autorizó al presidente “todo uso necesario y apropiado de fuerza en contra de aquellas naciones, organizaciones y personas que se determine planearon, autorizaron, cometieron o ayudaron con los ataques terroristas que ocurrieron el 11 de septiembre de 2001” (Weed, 2015), iniciando así la llamada “Guerra contra el terrorismo”.

Con el pretexto de reforzar la seguridad, tanto dentro como fuera del territorio estadounidenses, se hicieron considerables gastos en programas armamentistas cuyo financiamiento contrastó con un corte considerable al de programas sociales y la reducción de impuestos a los más acaudalados (Apollon, 2008, p. 6). Estos límites en el financiamiento afectaron la vigilancia en asuntos de derechos civiles y de igualdad racial por parte del Departamento de Justicia, y provocaron el empobrecimiento del sistema de salud estadounidense que dejó desprotegidas a diversas minorías, en particular mujeres afroamericanas, latino descendientes y nativo americanos.

En tópicos migratorios, los fuertes estereotipos racistas e infundadas sospechas de amenazas a la salvaguarda del país pasaron de la mediación personal a la institucionalizados en la forma del Departamento de Seguridad Nacional, creado en 2002, y el Servicio de Inmigración y Control de Aduanas de los Estados Unidos (ICE, por sus siglas en inglés), fundado un año después. La persecución institucionalizada significó un incremento en las deportaciones; pasaron de 186 mil en 2001 a 277 mil para 2007 (Apollon, 2008, p. 8).

A pesar de la sinuosa relación del gobierno con la comunidad afroamericana en la administración Bush, ésta se transformaría radicalmente con la llegada del primer afroamericano elegido como 44º presidente de lo Estados Unidos: Barack Hussein Obama.

Desde el apabullante voto del 95 por ciento de la población afroamericana, el discurso de aceptación la noche del 4 de noviembre de 2008 en el que Obama abrió diciendo “Si hay alguien que aún dude que América es un lugar donde todo es posible, [...] que cuestione el poder de nuestra democracia, esta noche es su respuesta” (CNN, 2008), hasta el arribo del primer hombre afroamericano en ocupar la Casa Blanca, un recinto construido por esclavos y símbolo del máximo poder político en Estados Unidos, la presidencia de Obama fue para muchos una señal de esperanza, indicación de un mejor futuro para las relaciones de raza en Estados Unidos, e, incluso, para algunos fue una suerte de expiación de los pecados racistas del país. A los ojos de muchos estadounidenses el hecho representó la más grande victoria contra el racismo institucional, pues un hombre afrodescendiente logró hacerse con el puesto gubernamental de más poder en la nación.

Iconos negros

A pesar del surgimiento de nuevas figuras dentro de un nuevo cine afroamericano, éstas fueron relegadas a la marginalidad o absorbidas por la gran maquinaria hollywoodense. Sus temas, de exploración racial y de difíciles entornos urbanos afroamericanos, cedieron su lugar en las marquesinas a gigantescos *blockbusters* de franquicias como *The Lord of the Rings*, *Harry Potter*, *Pirates of the Caribbean*, o *Spider-Man*.

No obstante, a lo largo de la década se produjeron filmes de gran presupuesto que tomaron como figuras centrales a algunos de los iconos más celebrados en la cultura afroamericana, con gran éxito en venta de entradas y ampliamente galardonados. El primero de estos filmes fue *Ali* (2001), dirigido por Michael Mann, basado en la vida del boxeador Muhammad Ali. La cinta se centra en la conversión de Cassius Clay Jr. al islam por invitación de Malcolm X y su subsecuente adopción del nombre Muhammad Ali, su renuencia a participar en la guerra de Vietnam, y la histórica pelea para recuperar el estatus de campeón mundial de pesos pesados contra George Foreman, conocida coloquialmente como *The Rumble in the Jungle*. Ali fue bien recibida por círculos como la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos, así como por asociaciones afroamericanas como la NAACP.

Otro icono negro cuya vida fue adaptada a la pantalla cinematográfica es el músico de *rhythm and blues*, Ray Charles. Bajo la dirección de Taylor Hackford –quien dirigió *An Officer and a Gentleman*, cinta que evoca las imágenes de los “toms” serviles del pasado–, y con el actor Jamie Foxx en el papel protagónico, *Ray* (2004) muestra la historia del interprete desde su infancia en una plantación de florida, su ceguera a corta edad, el surgimiento de surgimiento de su carrera, los conflictos racistas a los que se enfrentó durante la década de los 60, así como la constante lucha en contra de la adicción a la heroína que sufrió.

Aunque no se trata precisamente de una cinta biográfica, *Dreamgirls* (2006) retoma múltiples elementos de la historia de la discográfica Motown Records –fundada por Berry Gordy Jr. y que impulsó la carrera de músicos afroamericanos como Diana Ross, Stevie Wonder y Marvin Gaye– y del grupo femenino *The Supremes*. A través de la cinta, el director Bill Condon explora las dificultades socioeconómicas, raciales y personales del conjunto ficticio *The Dreamettes* y su ascenso en la industria musical de su oriunda Detroit. *Dreamgirls* contó con las actuaciones de reconocidas personalidades negras como Beyoncé Knowles, Jamie Foxx, Danny Glover y Eddie Murphy.

A pesar de la popularidad de las cintas biográficas en esta década, pocas –no incluidas las anteriores– fueron dirigidas por cineastas afroamericanos. Una de las pocas excepciones es *The Great Debaters* (2007), dirigida por la ya consolidada estrella Denzel Washington, la cinta se inspira en un artículo publicado por la revista *American Legacy* –publicación centrada en la historia y logros culturales de la comunidad afroamericana– sobre el equipo de debate de la escuela Wiley College. En el filme, Washington interpreta a Melvin B. Tolson, el mentor de un grupo de estudiantes afroamericanos miembros de un club de debate durante la década de los 30 quienes vencieron a su equivalente de la Universidad de Harvard, superando el racismo institucional y personalmente mediado tan explícito en la época de “Jim Crow”.

Fórmulas conocidas

A lo largo de la década, las fórmulas conocidas y figuras comunes aparecieron en distintas cintas. Aunque el racismo en el que muchas producciones incurrieron no fue un tópico tan discutido en la época, títulos como *The Legend of Bagger Vance* (2000), *Big Momma's House* (2000), *Remember the Titans* (2000), y la cinta premiada como Mejor Película por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, *Gladiator* (2000), representaron, a través de sus personajes, a los afroamericanos como acompañantes facilitadores de la historia del protagonista blanco, poco distintos a los “toms” o “nuevos negros” de décadas pasadas y como caricaturas de *mammies*, que reproducen el estereotipo de la mujer afroamericana con sobrepeso, malhumorada y descarada, pero con un lado maternal y protector.

Durante la primera década del siglo XX, Will Smith consolidó su estatus como uno de los actores más populares de la industria. Como estelar en 12 películas, Smith continuó encarnando personajes con poco trasfondo cultural, envueltos en tramas que ignoraban el contexto afroamericano del cuál provenían. En *The Legend of Bagger Vance*, dirigida por Robert Redford, Matt Damon interpreta a Rannulph Junuh un joven traumatado por su experiencia en la Primera Guerra Mundial quien en medio de la Gran Depresión entra a un torneo de golf para poder ganar dinero. Una noche, Junuh se encuentra con un hombre afroamericano, Bagger Vance, interpretado por Smith, quien tras convertirse en su “caddie” le enseña a dominar el deporte, a la vez que lo asiste a superar su alcoholismo y diversos problemas personales que le aquejan, para, al final, revelarse la naturaleza mágica de Vance.

Respecto a la cinta, el director Spike Lee cuestionó la reproducción de figuras añejas y la representación de afroamericanos en ellas:

¡Negros están siendo linchados a diestra y siniestra y [Bagger Vance] está más preocupado por mejorar el swing de Matt Damon! [...] Siguen haciendo lo mismo... reciclando al salvaje noble y al esclavo feliz (Lee citado en Gonzalez, 2001).

Similar al caso de Smith, Denzel Washington continuó con la tendencia de aparecer en papeles “nuevo negro”, similares a los que hicieron famoso a Sidney

Poitier, en los que la exploración del trasfondo sociocultural de sus personajes era ignorada. También estelarizó las cintas biográficas *Remember the Titans* (2000), *Antwone Fisher* (2002), *American Gangster* (2007), y la ya mencionada *The Great Debaters*. En *Remember the Titans*, Washington interpreta a Herman Boone, el entrenador afroamericano que llega a dirigir el equipo de fútbol americano de una preparatoria en Virginia en 1971. A su llegada, se muestran las múltiples tensiones raciales de las que son víctimas Boone, su familia, y los miembros afroamericanos del equipo; de la clase institucional –al existir leyes que permitían la segregación en esa época– y personalmente mediadas –presente en los constantes ataques verbales hacia los personajes afroamericanos. La cinta, pese a lo anterior, centra su atención en los personajes blancos, colocando como narrador a la hija del coach que asiste a Boone, y haciendo énfasis en la historia de redención del jugador Gerry Bertier.

En la década de los 2000, Washington obtuvo el Oscar como Mejor Actor por su trabajo en *Training Day* (2001) como el corrupto detective Alonzo Harris. *Training Day* narra la historia del oficial de la policía de Los Angeles, Jake Hoyt (interpretado por Ethan Hawke) quien es asignado a acompañar al detective Alonzo Harris. A lo largo del metraje, Hoyt dará cuenta de las actividades ilegales de su brutal superior y las relaciones que mantiene con la mafia rusa y miembros de pandillas latinoamericanas, así como la vida de los barrios bajos de la ciudad. En medio de una pléyade de personajes de diferentes trasfondos étnicos –mexicanos, italianos, cubanos– Harris y el resto de los afroamericanos serán representados como reforzamiento de la figura del macho, negro y brutal. No sólo vemos la crueldad de las actividades delincuenciales de Alonzo, sino también una masculinidad tradicional que se refleja en la sobresexualización del personaje.

En un contraste de color y corporalidad, lo blanco del personaje de Ethan Hawke se ve intimidado y reducido ante un exuberante e imponente Washington. Pero la dicotomía avanza a lo moral, pues la misma blanquitud toma el lado respetuoso de la ley y atestigua la destrucción e inmoralidad de los afroamericanos, latinos y demás minorías.

Bien y mal, y el macho brutal e incluso lo blanco son necesariamente yuxtapuestos, incluso si son parte de una relación dependiente. [...] La naturaleza de cada hombre certifica la naturaleza opositora del otro. Al final, el mal de Alonzo afirma la bondad y ‘blanquitud’ de Jake, mientras que la humanidad de Jake corrobora la maldad y negritud de Alonzo (Coleman & Cobb, 2007).

Dramas raciales multipremiados

Además de *Training Day*, otras cintas que abordaron racismo en el nuevo milenio, no sólo hacia los afroamericanos, sino hacia otros grupos provenientes de medio oriente y países adyacentes, a raíz de la “Guerra contra el periodismo” y su amplia presencia en la agenda mediática.

El rostro, aparentemente progresista de Hollywood, parecía no soslayar los conflictos raciales; en el fondo, estos dramas raciales ampliamente laureados poco hacían por profundizar en cómo los prejuicios y el racismo han permeado a niveles institucionales, así como su reproducción sistémica, optando por filmes que parecían más interesados por expiar los “pecados” del racismo y apuntar de manera simplista lo “feo” que es.

En *Crash (2004)*, las colisiones automovilísticas son el pretexto para mostrar múltiples pugnas racistas entre blancos, afroamericanos, iraníes y latinos. En la primera escena, una detective de ascendencia latina habla con su compañero, un detective afroamericano, en su automóvil luego de ser víctimas de un choque. Al descender del vehículo, la detective confronta a la persona que impactó con su vehículo, una mujer asiática. Al discutir lo ocurrido, las mujeres se enfrascan en una discusión, en el que se dicen insultos racistas; mientras, un oficial de policía, también afroamericano, intenta mediar la situación.

La película muestra una amplia gama de personajes afroamericanos; además de detectives, también se les presenta como delincuentes, madres racistas, directores de cine y mujeres sexualmente violentadas. En contraste, a los actos abiertamente “prejuiciosos” de los personajes blancos se les justifica o se les dota de un marco piadoso de atenúe los mismos. A pesar de esta variedad, la cinta reduce el racismo a los prejuicios íntimos, y la presencia de estos como meros encuentros personalmente mediados e, incluso, interiorizados. Como resultado, la mencionada reducción juega en favor de una sociedad dominada por lo –y los–

blanco, al evitar encarar el privilegio y lo imbricado que el racismo está en sus estructuras. (Jensen & Wisnitzer, 2006).

Este es un giro efectivo en términos que apoyan la mitología racial en Estados Unidos, específicamente para aquellos que quieren ser identificados como 'racistas', pero pueden aceptar el hecho de ser 'prejuiciosos', dado que (según el filme) todos lo son (Middleton, 2007, p. 324).

Aunque no se trata de una cinta con una denuncia explícita del racismo blanco en contra de los afroamericanos, *Precious* (2009), cinta del director afroamericano Lee Daniels, ofreció para el final de la década una indagación sobre la marginalidad, el abuso sexual y la experiencia afroamericana en Estados Unidos. La cinta toma como protagonista a Claireece "Precious" Jones, una joven de Harlem quien vive con su abusiva madre y su hija con síndrome de Down, producto de una violación por parte de su padre, ahora ausente. Para sobrellevar su paupérrima vida, "Precious" recurre a múltiples fantasías adolescentes sobre una vida idílica de fama, en una de las cuáles ella se ve como una joven blanca. "Mi nombre es Claireece 'Precious' Jones. Desearía tener un novio de piel clara y cabello bonito. Y quiero salir en la portada de una revista. Pero primero quiero aparecer en uno de esos videos BET", en una muestra fehaciente de cómo los individuos internalizan las representaciones negativas y actitudes discriminatorias al punto de mostrar aversión por sí mismos o sus características étnicas.

En disonancia con los personajes de tez más blanca, a quienes se les muestra como trabajadores sociales, profesores, y en general personas que fungen como roles positivos en la vida de la epónima "Precious", a los afroamericanos de piel más oscura se les asocia con actos y valores negativos, con una vida de pobreza y de abuso del sistema de ayuda social del gobierno.

En cuestión de representación, la primera década del siglo XXI no fue muy diferente las últimas dos del siglo XX. Pese a que se los estudios de Hollywood producían más historias con afroamericanos como protagonistas, dejando atrás la limitante de sólo aparecer como personajes secundarios, los personajes que se les daban poco reflejaron los conflictos raciales que los negros aún experimentaban. Los filmes que sí daban cuenta de la

discriminación y el odio hacia este particular grupo, en su mayoría registraban situaciones de racismo personalmente mediado e interiorizado, ahondando poco en las condiciones económicas, gubernamentales, empresariales e institucionales involucradas en él.

Cuarta parte

V. Análisis de *Get Out*

Siguiendo el esquema propuesto para esta investigación, y retomando elementos presentes en la tesis *Cine, video y representación del poder político en el México contemporáneo* (Espinosa Pacheco, 2015) se iniciará con el análisis general de las formas narrativas, el cual contempla hacer explícitos cinco puntos en la construcción narrativa del filme: arranque, exposición, desarrollo de la trama, resolución del conflicto principal y final.

Arranque

La diégesis inicia en una noche. Se observa una calle residencial, iluminada por faroles de luz cálida. A esta primera escena entra a cuadro un joven afroamericano que habla por su teléfono celular; señala a su interlocutor que se encuentra perdido. Junto a él se detiene un automóvil blanco que sigue su paso. Al intentar alejarse, una persona salta de los arbustos; lo somete hasta dejarlo inconsciente. Fuera de sí, el hombre afroamericano es arrastrado hasta la cajuela del auto blanco por su atacante.

Posteriormente se hace un quiebre en la narrativa para mostrarnos las fotografías en blanco y negro que, conforme se revela, adornan las paredes de un amplio y bien amueblado departamento- En él vemos a un hombre joven afroamericano –distinto al de la escena anterior– que se arregla frente a un espejo. La narrativa luego pasará a mostrar a una joven blanca en una panadería, alternará con el joven afroamericano, regresará con la mujer, ahora en un ascensor, para volver hacia el muchacho negro quien revisa unas fotografías en su cámara. Vemos a la joven caminar con un par de bolsas de papel en una mano y una charola con café en la otra; llega hasta la puerta de un departamento y toca. Del departamento sale el muchacho negro y la recibe con un beso.

Tras un corte se observa al joven afroamericano empacar ropa en una maleta. La chica blanca le pregunta sobre objetos y pertenencias que pudiera faltar de empacar. Se revela que ambos son pareja y emprenderán un viaje para visitar a los padres de la chica, quienes no saben que su novio es afroamericano.

Exposición

La cinta tiene como principal protagonista a Chris, un hombre afroamericano, y como antagonistas a la familia de personas blancas, Rose, Dean Jeremy y Missy Armitage. Otros personajes secundarios de relativa prominencia son Rod Williams, amigo de Chris, además de Walter y Georgina, empleados domésticos para los Armitage quienes actúan como entes antagónicos.

Chris Washington

Chris es un joven fotógrafo afroamericano quien al inicio de la trama se encuentra en una relación sentimental con una joven blanca, Rose Armitage. Es un hombre parco y reservado, desconfiado y nervioso por el hecho de estar en una relación interracial en la que los padres de la chica no saben que él es afrodescendiente. Chris se encuentra afectado emocionalmente por la muerte de su madre, cuando él tenía 11 años, por la cual se culpa. Ante la revelación de las intenciones de la familia Armitage de utilizar su cuerpo para ser utilizado por la consciencia de una persona blanca, Chris iniciará una lucha desesperada por salir de la residencia en la que está cautivo.

Rose Armitage

La principal antagonista del filme. Al inicio de la cinta es una novia gentil y considerada con Chris, de aparente pensamiento liberal al ser parte de una relación interracial, y hacer frente al racismo de un policía. Sin embargo, se devela que, como parte de las intenciones del culto familiar de perpetuar su vida al trasplantar la consciencia de personas

blancas a cuerpos afroamericanos, Rose atraía a hombres y mujeres afrodescendientes para llevarlos a casa de sus padres e iniciar con sus planes.

Dean Armitage

Dean es médico y patriarca de la familia Armitage. En un inicio, como parte de su fachada, se presenta ante Chris como un hombre blanco de ideología liberal, quien menciona sus intenciones de “votar por Obama una tercera ocasión” de haber podido. En apariencia complaciente frente a Chris, Dean constantemente se excusa por conductas que pudieran parecer racistas, en un intento de alejarse de una imagen negativa de blanquitud. No obstante lo anterior, forma parte de un culto, fundado por su padre tras perder ante el velocista afroamericano Jesse Owens en los Juegos Olímpicos de 1936, dedicado a secuestrar jóvenes negros para trasplantar las consciencias de personas blancas a sus cuerpos a fin de controlarlos.

Jeremy Armitage

El hermano menor de Rose e hijo de Dean, y estudiante de medicina, a fin de continuar la tradición familiar. Jeremy conoce a Chris durante su estancia en la casa de los Armitage. En la cena, Jeremy cuenta historias inapropiadas y muestra que sus conocimientos sobre los afroamericanos provienen sobre estereotipos racistas, como el destacar sus habilidades físicas. Como parte del culto familiar, al que también pertenece, Jeremy también se dedica a secuestrar a jóvenes afroamericanos.

Missy Armitage

Psiquiatra y matriarca de la familia Armitage, Missy aparece por primera vez en la narración como una típica madre americana. Preocupada y orgullosa de sus hijos, sin mostrar conductas abiertamente racistas. A través de los calculados sonidos que hace al chocar una cuchara contra una taza, Missy hipnotiza a Chris para dejarlo inconsciente e iniciar el procedimiento para que su cuerpo sea utilizado por personas blancas.

Rod Williams

Rod es el mejor amigo de Chris. Trabaja en un aeropuerto como agente de la Administración de Seguridad en el Transporte (TSA, por sus siglas en inglés). Rod es la persona a la cual Chris expresa su verdadero sentir con el principal conflicto de la trama. Cuando Rod no puede establecer contacto con Chris, éste decide iniciar una búsqueda por él, hasta finalmente salvarlo de los Armitage. Funciona como personaje secundario, afiliado a las intenciones del protagonista y principal fuente de comedia en la narración.

Walter

Inicialmente, Walter se presenta ante el espectador como uno de los dos trabajadores afroamericanos de la residencia de los Armitage. Allí se le ve desempeñando diversas tareas, auxiliando principalmente en labores físicas de manutención de los terrenos. Un incidente en particular, en el que Walter corre hacia Chris a toda velocidad despertará sospechas en el novio de Rose. Posteriormente, se revela que “Walter” no es sino Roman Armitage, padre de Dean, ocupando el cuerpo de un hombre afroamericano. Es el fundador del culto familiar dedicado a despojar a personas negras de sus cuerpos.

Georgina

Al igual que Walter, a Georgina inicialmente se le presenta como empleada doméstica, ayudando en las labores de la cocina. Al tratarse, en apariencia, de otra persona afroamericana, Chris inicialmente intenta hablar con ella de una forma más relajada y distinta a como interacciona con los Armitage, sin embargo ella no es recíproca a estos intentos lo que despierta las sospechas de Chris. Se trata realmente de la madre de Dean Armitage y parte del culto familiar.

Desarrollo de la trama

El conflicto principal de *Get Out* es la lucha de Chris por la supervivencia a los planes de la familia de Rose. En un inicio, los Armitage se presenta como una familia americana de clase media alta sin mayor relevancia. No obstante, conforme avanza el metraje, el personaje principal nota ciertas conductas de parte de este grupo de blancos supuestamente liberales, que lo hacen sospechar de sus verdaderas intenciones.

Resolución del conflicto principal

El conflicto principal se desenmascara y la familia resulta ser parte de un culto dedicado a abducir personas afroamericanas para despojarlos de sus cuerpos, a fin de introducir en ellos la conciencia de personas blancas, siendo Chris el último en una larga serie de víctimas. Así, Chris iniciará una lucha frenética y violenta por su libertad.

Final

En su intento por escapar de la residencia de los Armitage, Chris asesina a Dean, Missy, Jeremy y Georgina. Cuando Chris logra salir de la casa, y huye hacia el camino fuera de ahí, Walter intenta detenerlo usando un rifle. Chris logrará sacarlo del trance, lo que ocasiona que Walter le dispare a Rose, quien también lo persigue, y eventualmente se quite a sí mismo la vida. Chris intenta estrangular a Rose, pero una patrulla arriba a la escena. El amigo de Chris, Rob, baja de ésta, lo que provoca que Chris suelte a Rose. Ambos se marchan del lugar.

Découpage y análisis de estilo

Benet indica que el *découpage* es una descripción por secuencias, un análisis profundo que desentraña los mecanismos formales que componen el estilo de un filme (Benet, 2004). A continuación, se presenta un desglose del total de secuencias que componen

Get Out, así como una breve descripción de las mismas. De igual forma, se señalan las secuencias en las que existe un encuentro racista.

Lista de escenas

1. Prólogo – Abducción de un joven afroamericano.
2. Títulos de inicio/ Presentación Chris & Rose.
3. Chris empaca para visitar a los padres de Rose. Expresa sus dudas al respecto de sus diferencias raciales.
4. En el camino/ Se introduce a Rod, el mejor amigo de Chris.
5. Atropellamiento de un ciervo – Presagio ominoso.
- 6. Encuentro con la policía (Primer encuentro racista).**
7. Llegada a la residencia Armitage/ Se introduce a Walter, trabajador de la casa.
8. Recibimiento de Chris y Rose. Walter observa a la distancia.
9. Recorrido por la casa. Se introduce a los padres de Rose, Dean y Missy Armitage, y a Georgina, empleada doméstica.
10. Chris revela más sobre él (muerte de su madre) / Introducción al método de hipnosis de Missy/ Llegada de Jeremy, hermano de Rose.
- 11. Cena familiar (Segundo encuentro racista).**
12. Rose y Chris comentan lo ocurrido en la cena.
13. Chris no puede dormir/ Walter y Georgina observan de forma aciaga.
14. Missy hipnotiza a Chris.
15. Chris sale a tomar fotografías/ Walter se comporta de forma extraña.
16. Chris comenta a Rose sobre lo ocurrido la noche anterior. Expresa desconcierto al respecto.
- 17. Fiesta/ Encuentros con amigos de los Armitage (Tercer encuentro racista).**
18. Chris conoce a otro afroamericano en la fiesta, “Logan Kings”. Éste muestra un comportamiento inusual.
19. Chris conoce a Jim Hudson, el dueño invidente de una galería de arte.
20. Chris descubre los intentos por sabotear su estadía/ Llama a Rod por teléfono para contarle sus inquietudes.

21. Chris, accidentalmente, saca a “Logan” del trance; éste le advierte que huya del lugar.
22. Logan se recupera y se disculpa. Vuelve a su comportamiento inusual.
23. Chris vuelve a comentar a Rose sus inquietudes. Paralelamente, los asistentes de la fiesta se disputan a Chris como premio en un juego de bingo.
24. Chris se sincera ante Rose sobre la muerte de su madre. Rose accede a las peticiones de Chris de irse del lugar.
25. Chris y Rose regresan a casa de los Armitage.
26. El intento de Chris por escapar se ve frustrado por los Armitage. La familia revela sus maliciosas intenciones; capturan a Chris.
27. Rod intenta contactar a Chris. Inicia a una búsqueda impulsada por la sospecha de que algo pudo pasarle a su amigo.
28. A través de video, se le revela al cautivo Chris la verdad sobre los Armitage.
29. Rod acude a la policía. Se burlan de sus teorías sobre lo que pudo pasarle a Chris.
30. Rod llama al teléfono de Chris, pero Rose contesta.
31. Jim Hudson explica a Chris el procedimiento para robarle su cuerpo.
32. Inicia el procedimiento. Chris finge estar inconsciente y, tras un descuido de los Armitage, inicia su escape. A su paso, mata a Dean, Missy y Jeremy.
33. Chris sale de la casa. Tras confrontarse con los miembros restantes de la familia Armitage. Chris logra huir, junto con Rod quien llega en su auxilio.
34. Créditos finales.

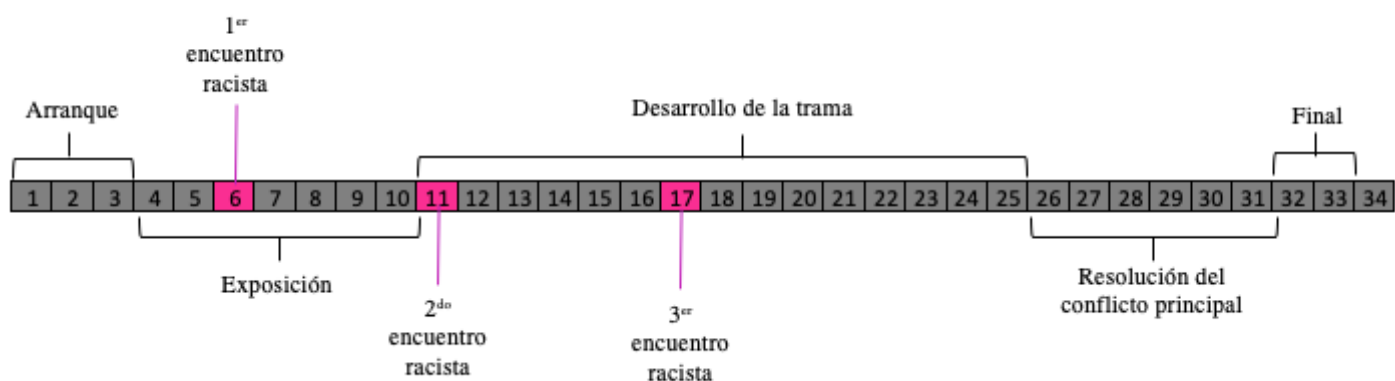


Fig. 8 Esquema narrativo de *Get Out*

Análisis formal de escenas

De aplicarse este ejercicio de análisis a cada una de las secuencias que integran el filme podría resultar extenuante, por lo que Benet apunta que “hacerlo al menos sobre dos o tres escenas culminantes nos dará claves interesantes sobre el estilo del filme” (Benet, 2004, p. 285). En el siguiente apartado únicamente se incluirá una breve descripción de la acción por cada secuencia, así como la señalización de las microagresiones raciales en las que se incurre en cada una de ellas. Las matrices de análisis formal por escena, en las que se desglosa el filme por sus aspectos de puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie, se encuentran en los apéndices del presente texto.

Primera secuencia – Encuentro con la policía



Fig. 9

Descripción de la acción

Camino a casa de los Armitage, Chris y Rose, quien va al volante, sufren un incidente de tránsito. Luego de llamar a la policía, el oficial que se presenta cuestiona a Rose sobre lo ocurrido; después pide a Chris, aún visiblemente alterado, su licencia. El joven accede sin ninguna objeción; Rose, por su parte, interpela al oficial, indicándole que ella era la que iba manejando. El oficial, ejerciendo su papel como autoridad, indica que no preguntó quién iba manejando, sino que pidió una identificación. En un tono que equipara al imperioso oficial, Rose le dice a Chris que no debe entregarle su identificación al policía. Chris, quien claramente ha pasado situaciones similares con anterioridad, no entrega la identificación.

Ante la actitud de la joven, el agente desiste de su tono e intenta aclarar la situación. Rose no cree las palabras del agente. El oficial pretende continuar con su explicación, pero abandona sus intenciones ante la mirada escéptica de Rose. Chris ve a ambos; brevemente sonrío. Por radio, una voz en *off*, pregunta al agente si todo se encuentra bien. El agente responde al radio que sí; devuelve su identificación a Rose y, en tono autoritario, da instrucciones a la joven mientras regresa a su patrulla.

Microagresión

Tipo de agresión: En esta escena presenciamos un microinsulto por parte del policía blanco que acude al llamado de Rose y Chris, y que, pese a que ella era la persona tras el volante, asume una conducta que requeriría la revisión de documentos por parte de Chris. La subcategoría del microinsulto, de acuerdo con la categorización de Wing Sue –anteriormente descrita en el capítulo II– ubica a esta interacción como una de “Atribución de criminalidad”.

El fenómeno mostrado en la secuencia se alimenta de una experiencia comúnmente compartida entre los afroamericanos. De acuerdo con el estudio titulado *A large-scale analysis of racial disparities in police stops across the United States* (Pierson *et al*, 2019) concluyó que, en promedio, los conductores afroamericanos tienen 20 por ciento más de probabilidad de ser detenidos que los conductores blancos.

Perpetrador: Oficial de policía.

Objetivo: Chris.

Segunda secuencia – Cena familiar



Fig. 10

Descripción de la acción

La escena toma lugar durante una cena familiar en casa de los Armitage. Aparentemente hacia el final de ésta, la amena conversación se torna hacia Jeremy, quien cuenta anécdotas embarazosas para el entretenimiento de los demás en la mesa. Chris, al igual que los padres de Rose, se encuentra interesado en escuchar dichas historias. Rose se apena ante ellas, y pide la intervención de su madre quien, anteponiendo su curiosidad, hace un mínimo esfuerzo por detener a Jeremy. El ambiente, sin embargo, se mantiene jovial con las historias. Al terminar el relato, Missy anuncia que irá por el postre. Cuando Missy entra a la cocina, Chris ve de reojo a Georgina, parada de forma intrigante y con una mirada infausta dirigida al joven. Dean vuelve a iniciar la conversación y pregunta a Chris por su deporte favorito, quien responde de forma cortés. “¿Eres fan de las artes marciales mixtas?”, Jeremy cuestiona a Chris ante el disgusto de Rose. Impera un silencio que destaca la aparente incomodidad del resto de los presentes, que se rompe al Dean explicar que tal vez deba permitir a alguien más hablar. Ante la negativa de Jeremy, Dean, abnegado, sólo inhala fuertemente. Ante la tensa situación, Chris responde. Jeremy le señala a Chris que por sus “genes” podría ser una “bestia” en cuestión deportiva. Luego de eso, prevalece un silencio incómodo que se rompe con el retorno de Missy. La matriarca de la familia nota el tenso ambiente y pregunta por lo ocurrido; todos evaden darle una respuesta clara. Jeremy retoma

la conversación y se levanta de la mesa para pelar con Chris, pese a que los demás intentan persuadirlo. Chris no responde a la provocación, pero Jeremy insiste. Missy alza la voz y su hijo desiste de su acto.

Microagresión

Tipo de agresión: Al apuntar a las características físicas de Chris, como si estas fueran un estándar o parte esencial de su condición afroamericana, se incurre en un microinsulto de “atribución de inteligencia”, pues si bien no se habla de inteligencia en la secuencia sí se señala un rasgo celebrado en función de la raza del personaje.

Este tipo de microagresión remite al estereotipo de los “machos brutales”, también conocidos derogatoriamente como “mandingos” que se popularizaron en la cultura popular tras su aparición en *The Birth of a Nation (1915)*. “Presentes en la mente de los esclavistas y subastadores de esclavos para promover la fuerza, capacidades reproductivas, y agilidad de los musculosos jóvenes negros, así nació la figura del mandingo” (*National Museum of African American History and Culture*, s.f.)

Perpetrador: Jeremy Armitage, hermano de Rose.

Objetivo: Chris.

Tercera secuencia – Fiesta/ Encuentros con amigos de los Armitage



Fig. 11

Descripción de la acción

En la casa de los Armitage se realiza una fiesta para los amigos de la familia. Al inicio de la secuencia, Walter recibe a un par de los invitados, quienes arriban a la residencia en elegantes automóviles negros. Se corta a Rose y a Chris, éste último visiblemente nervioso por la reunión. Ella intenta tranquilizarlo, indicándole que sonría. Ambos caminan hasta encontrarse con Gordon y Emily Greene, una pareja blanca que Rose conoce. La joven presenta a su novio, y Gordon hace recíproco el saludo con un particular entusiasmo. Al notar el saludo firme de Chris, Gordon le pregunta si alguna vez ha practicado golf. La señora Greene señala que Gordon fue un golfista profesional. Ante la presencia de Chris, Gordon reconoce que conoce personalmente al golfista profesional afroamericano, Tiger Woods. Rose y Chris responden con poco entusiasmo. Emily reitera sobre el hecho y Gordon continúa hablando sobre Tiger Woods, para después pedirle a Chris ver su postura de golf. Se hace otro corte para situarnos al interior de la casa Armitage, Rose introduce a Chris a una nueva pareja, Nelson y Lisa. Chris saluda. Lisa comenta sobre la apariencia de él. Rose apostilla de forma sardónica. Lisa se acerca a Chris, toca sus brazos; los observa de forma lasciva. Chris y Rose muestran incomodidad en sus rostros. Al soltar a Chris, Lisa pregunta a Rose si “es mejor”, refiriéndose a la sexualidad por la que son estereotipados los afroamericanos. Se hace un último corte, para observar a Chris y Rose conversando con otra pareja, el hombre habla sobre que “el negro está de moda”, el muchacho afroamericano se muestra indiferente ante el comentario y se excusa de la conversación para poder tomar fotografías

Microagresión

Tipo de agresión: La secuencia muestra múltiples formas de microagresión, cada una de un invitado distinto en la fiesta. El primer encuentro muestra a un hombre mayor blanco que dice conocer al golfista profesional afroamericano Tiger Woods luego de contarle a Chris sobre su afición al deporte. Este encuentro es una microinvalidación del tipo “Negación del racismo propio”. El segundo encuentro se trata de un microinsulto de “Atribución de inteligencia”, pues ve a una mujer preguntar a Rose sobre las probables proezas sexuales de Chris, evocando, de nueva cuenta, el estereotipo del “macho negro y brutal”. El tercer

encuentro apunta al “Mito de la meritocracia” de una persona, pues ésta le indica a Chris que, si bien antes los blancos eran favorecidos, ahora la balanza se inclina en favor de los afroamericanos.

El aludir proximidad o conocimiento de la cultura negra como disuasión a ser considerado racista es una actitud frecuentemente empleada por individuos blancos en Estados Unidos. En un estudio realizado por Joe Feagin y Hernán Vera, un entrevistado blanco señaló que aunque sus padres le educaron para pensar a las personas negras como inferiores, nunca se consideró como racista, pues las imágenes que evocaba esta palabra eran afines a grupos extremistas como el Ku Klux Klan y sus crímenes contra personas de color (Feagin & Vera, 2000, pp. 215 –216, citado en Harris, 2018, p. 318). En consonancia, la negación a ser catalogados públicamente como racistas llevó al entonces candidato republicano a la presidencia de Estados Unidos Donald Trump a reunirse con celebridades afroamericanas como Kanye West y Steve Harvey (Harris, 2018, p. 320).

Perpetrador: Gordon y Emily Greene; Nelson y Lisa; “pareja sin nombrar”.

Objetivo: Chris

Fijación textual filme

Como última instancia del análisis narrativo se encuentra la fijación textual del filme. De acuerdo con Benet (2004), el analista debe estar consciente del soporte con el que se está trabajando. Para el presente análisis se utilizó una copia de la cinta en formato Blu-Ray, en un formato 2.40:1 que no presenta alteraciones respecto a la versión estrenada en cines. Para la obtención de los diálogos se recurrió a los subtítulos en inglés incluidos en la copia.

En el caso del paratexto, o el conjunto de textos que acompañan a una obra (título, subtítulos, intertítulos, etc.) y que pueden condicionar o delimitar nuestra interpretación, el único que presenta la cinta es su título. Fuera de la diégesis, *Get Out* (traducido en su versión para México como “¡Huye!”) se plantea como una advertencia sobre un funesto hecho,

propia del género de horror al que se adhiere. Dentro de la narrativa, la frase es usada por el personaje Andre Hayworth/”Logan King” como urgente exhorto a Chris de abandonar la casa de los Armitage lo más pronto posible.

Análisis textual

El siguiente paso en el análisis del filme, luego de efectuar un análisis formal, es el análisis textual. Éste conlleva examinar el momento histórico que circunda al filme (contexto), el diálogo que existe con la tradición en la cual se inserta (intertexto), así como las marcas del lugar textual desde el que se configura el filme (enunciación). Con base en estos elementos se puede interpretar el sentido del filme.

Contexto

Ahondar en el contexto del cual surge el filme resulta de tratar al mismo como un documento, fuente de información y capaz de comunicar una visión particular del momento histórico en el que fue concebido.

Aunque fue estrenada en los albores de la presidencia de Donald Trump, la concepción y producción de *Get Out* se dio en el segundo periodo presidencial de Barack Obama. “La película fue escrita en la era Obama, la cual he llamado mentira post-racial. Estábamos en un momento donde señalar el racismo era visto como un retroceso. Trump decía que el primer presidente negro no era un ciudadano. Había un sentimiento de que, al haber un presidente negro, [...] si nadie le prestara atención, el racismo se habría ido” (Keegan, 2017).

Para el marco contextual de la cinta se considerará el tema racial detrás de la elección de Barack Obama, las políticas raciales de su administración y se ahondará en aquello que Jordan Peele denomina “mentira posracial”: la idea de que las tensiones raciales han sido desplazadas en la sociedad estadounidense en favor de otras problemáticas que resultan más preponderantes como la desigualdad económica, el desarrollo industrial y el incremento

poblacional; introducida por primera vez en 1971 en un artículo del *New York Times* (Wooten, James T., 1971).

Cuando Barack Obama se perfiló como el candidato demócrata a la presidencia de los Estados Unidos –siguiendo el legado de otros notables políticos afroamericanos como Frederick Douglass o Jesse Jackson– la idea de un presidente afroamericano comenzó a plantearse seriamente entre la población. Tras su victoria mayoritaria en 2008 –52.9 por ciento del voto popular (Federal Election Commission, 2008)–, el hecho de ver a un hombre negro hacerse con el más alto cargo gubernamental representó para algunos una clara señal de que Estados Unidos podría haber superado sus problemas raciales.

Un día después de la sin duda histórica noche electoral, el columnista conservador Shelby Steele escribió para el diario *Los Angeles Times*:

Por primera vez en la historia humana, una nación mayoritariamente blanca ha elegido a un hombre negro como su líder supremo. [...] ¿Esto significa que América está oficialmente más allá del racismo? ¿Finalmente termina el trabajo del movimiento de los derechos civiles a fin de que el racismo ya no sea una explicación para los problemas negros? ¿El que haya un negro en la Oficina Oval vuelve en mentiras la inferioridad negra y el racismo blanco? ¿Implica acaso una América “post-racial”? (Steele, 2008).

Empero, la idea de una nación cuyas divisiones se encuentran en problemas diversos, pero ajenos a la raza rápidamente se desmorona al echar un vistazo a las condiciones que llevaron a la victoria a Obama.

La elección de 2008

Aunque afrodescendiente, la imagen que Barack Obama mostró durante la campaña presidencial no fue una que pusiera bajo los reflectores su herencia racial. De padre keniano y de madre estadounidense blanca, pero criado por sus abuelos blancos en Hawaii, Obama fue desde el principio un candidato poco ortodoxo.

Durante su gira de campaña, el camaleónico Obama adaptó su discurso a los diversos contextos políticos del país. Frente a los votantes blancos, afloraban sus raíces del medio oeste del país. Con los afroamericanos, la apariencia jugó un papel determinante en la simpatía; aunque al haber tenido una educación superior, Obama se separaba del 68 por ciento de la población afroamericana adulta que, para 2008, no contaba con estudios universitarios (Aud *et al*, 2010). Por otro lado, ante la ya notable población de latinodescendientes, su historia se centraba en la vida de Obama como hijo de un inmigrante.

Aunado a la historia y el desenvolvimiento personal de Barack Obama como candidato, el mismo año de las elecciones veía el desplome de la popularidad del entonces presidente republicano George W. Bush (Jones, 2008). El tema que marcó la presidencia de Bush, la llamada “guerra contra el terrorismo”, ahora era la principal causa de críticas hacia su gobierno. Al respecto, aunque Barack Obama no era miembro del senado al momento de someter la guerra a votación, fue un abierto crítico de ésta.

Por otro lado, durante 2007 y 2008, comenzó en Estados Unidos –para luego tener repercusiones a lo largo del mundo– la crisis financiera más grande de la nación desde la conocida como “Gran depresión” en los años treinta. Para algunos votantes, el demócrata era visto como un cambio necesario de las políticas económicas republicanas que beneficiaron a las grandes empresas sobre el ciudadano promedio (Richomme, 2012).

Además de la mezcla de factores ajenos a la raza que intervinieron en la votación, lo cierto es que ésta tampoco fue un componente que tuviera presencia. Para el candidato republicano, John McCain, incluir la identidad racial de Obama en sus discursos podría haberle costado el ser visto como racista. En adición a lo anterior, traer a colación la afrodescendencia de Obama contrastaría con la postura “daltónica” que McCain y el partido republicano mantenían en temas de raza. Por su parte, Obama nunca buscó ser visto como un “candidato negro” que pudieran encasillar en estereotipos y por tal sus opiniones respecto a dichos temas eran cautelosas.

Obama esencialmente intentó construir una nueva coalición compuesta de ‘moderados raciales’, americanos que favorecen una postura daltónica, pero que están dispuestos a tolerar medidas basadas en la raza en nombre de la igualdad y defensores de dichas políticas dispuestos a sustituirlas por otras mientras redujeran las inequidades (Richomme, 2019, p. 4)

Relaciones raciales durante el primer periodo de la presidencia de Barack Obama (2008-2012)

Aunque interpretada como la expiación de los pecados esclavistas de América, la victoria de Obama no fue la abolición del racismo que muchos vaticinaban. Según una encuesta realizada en noviembre de 2008, a pocos días tras la victoria de Obama, 75 por ciento de los votantes afroamericanos señalaron que su presidencia “mejoraría” las relaciones raciales (Maniam, 2016). Al final de los primeros cuatro años de Obama, un estudio realizado por *Associated Press* y Jon Krosnick, catedrático de la Universidad de Stanford, reveló que 51 por ciento de los estadounidenses mostraban conductas en contra de los afroamericanos; en contraste al 48 por ciento del 2008.

Al respecto de las críticas sobre lo poco que hizo para apoyar a los afroamericanos en particular durante su gobierno, como parte de su campaña en busca de la reelección, Obama comentó: “No soy el presidente de la América negra. Soy el presidente de los Estados Unidos de América” (Dingle, 2012). En este sentido, fueron pocas las ocasiones en que la entonces cabeza del ejecutivo habló públicamente sobre el racismo; haciendo alusión al fenómeno únicamente ante eventos que tuvieron impacto en la prensa como el arresto del profesor de Harvard Henry Louis Gates Jr. afuera de su domicilio (16 de julio de 2009) o el asesinato del joven de 17 años Trayvon Martin a manos de George Zimmerman (26 de febrero de 2012 (Dyson, 2016).

A la falsa del posracialismo de la época por la llegada de Obama a la presidencia, así como a la ausencia de una discusión clara desde el gobierno sobre el racismo, abonó la poca pericia de los medios para cubrir los crecientes actos de racismo en el país. Durante la *Conferencia sobre raza y prensa del Centro Shorenstein*, organizado por el Centro Shorenstein sobre Medios, Política y Políticas Públicas de la Universidad de Harvard,

Deborah Mathis, periodista y académica, realizó un señalamiento respecto al efecto paradójico que provoca el reportar los crímenes raciales en la población:

La audiencia razona: ‘Yo nunca haría algo así; si eso es el racismo, entonces ciertamente yo no lo soy y difícilmente alguien lo es. Esta ‘fatiga racial’ entre periodistas y audiencias se incrementa por el sentimiento entre los medios dominados por blancos y tal vez en franjas poblacionales de blancos y negros de que se ha hecho el progreso que se podía hacer (Entman, Robert M.,2001, p.5)

***Get Out* y la institución cinematográfica**

El contexto de un filme no se agota en la coyuntura social y cultural. El análisis de una cinta, dentro de la metodología propuesta, comprende también la relación que guarda la obra con la institución cinematográfica y sus condiciones de producción. Así, tras una reunión con el productor Sean McKittrick en 2013, el comediante afroamericano Jordan Peele comenzó a escribir un guion para su opera prima que reuniera su gusto por las películas de horror y una historia muy afín a la experiencia de un hombre negro en Estados Unidos.

Al respecto de la cinta, su director comentó:

Es una historia muy personal. Es una película de horror desde una perspectiva afroamericana. Se distancia rápidamente de lo autobiográfico, pero creo que lo que más me interesó fue lidiar con el racismo, desde el racismo sutil que no mucha gente sabe que existe de forma cotidiana al racismo extremo y todo lo que se halla en medio (Mendelson, 2016).

Tras la redacción del guion, el proyecto fue acogido por la casa productora *Blumhouse Productions*, especialista en la realización de filmes de horror que en ese momento había sido responsable de exitosos estrenos como *Paranormal Activity* (2009), *Insidious* (2011), *Sinister* (2014) y *The Purge* (2013). Con la aprobación de un presupuesto estimado en 4.5 millones de dólares comenzó la búsqueda por los protagonistas. Los primeros en leer el texto a finales del año 2015 fueron Daniel Kaluuya y Allison Williams, quienes interpretan en el filme a “Chris” y “Rose”, respectivamente. Ambos aceptaron participar de forma inmediata.

Aunque el filme fue escrito durante la administración de Obama, basándose en las experiencias racistas sutiles sobre las cuales, según el director, no existía una conversación, *Get Out* se filmó durante las elecciones de 2016, en las que la candidata demócrata Hillary Clinton contendía contra el nominado republicano Donald Trump. La filmación tomó lugar en Alabama, estado sureño que en 1861 se convirtió en parte de la Confederación de Estados de América que luchaba por mantener una economía basada en el esclavismo. “Había muchas banderas confederadas. Era extraño porque estábamos en medio de la elección cuando filmamos” (Yuan; Harris, 2018), comentó Daniel Kaluuya.

Get Out se estrenó de forma secreta durante el festival Sundance el 23 de enero de 2017, donde fue adquirida por Universal Pictures para una distribución amplia. Luego de esto, un avance se presentó durante los BET (*Black Entertainment Television*) Awards con gran aceptación. Sean McKittrick rememoró al respecto: “La respuesta fue astronómica –fue visto 25 millones de vistas en 12 horas. Entonces todos lo supimos, ‘Okay, tenemos algo especial aquí’” (Yuan; Harris, 2018).

Previo al estreno, Jordan Peele expresó temor por posible recepción por parte de la audiencia blanca:

Había muchas maneras en que la película podía salir mal. Pensé ‘¿Y si la gente blanca no quiere ver la película por temor a ser vistos como villanos por la audiencia negra? ¿Y si la gente negra no quiere ver la película por temor a sentarse junto a un blanco mientras una persona negra era victimizada en pantalla?’ (Rottenberg, 2017).

Pese a los temores de Peele *Get Out* resultó ser un éxito en taquilla, además de ser bien recibida por distintos críticos especializados. Durante su fin de semana de estreno (24-26 de febrero de 2017) masivo (2,781 salas en Estados Unidos), recaudó poco más de 33 mil dólares. La recaudación total en su país de origen fue de 176,040,665 dólares; mientras que a nivel internacional, de 79,367,304 dólares, para llegar a un total de 255,407,969 dólares (BoxOffice Mojo, s.f.a).

Stephanie Zacharek, crítica de cine para la revista TIME, comentó al respecto de *Get Out*:

Peele triunfa donde incluso directores experimentados fallan en ocasiones: Ha hecho un ágil entretenimiento cuyas observaciones sociales y culturales están tan estrechamente urdidas a su manufactura que ríes mientras piensas, y viceversa.

[...]

Aunque la gente autoproclamada progresista gusta de pensar que estamos hablar de divisiones raciales en América es algo cómodo, realmente no lo es. Eso es lo que vuelve a *Get Out* –además de ser un *thriller* inquietante y en ocasiones muy gracioso– muy cercana a la obra de un genio.

[...]

Get Out es la película para el mundo en que vivimos. Si dejamos de pensar, estamos muertos (Zacharek, 2017).

Get Out recibió una miríada de reconocimientos de parte de prestigiosas organizaciones cinematográficas y culturales a lo largo de Estados Unidos. Dentro de los 87 premios que la cinta obtuvo destacan el premio a “Mejor guion original” de parte de la AAMPAS, el reconocimiento como “Mejor Película”, “Mejor director”, “Mejor guion”, “Mejor Actor” y “Mejor guion” de parte de la *African-American Film Critics Association*, así como la valoración de “Mejor opera prima” de la *Directors Guild of America*, entre muchos otros.

Intertexto

Vicente Benet describe al intertexto como “la relación, el diálogo y la dependencia que podemos establecer entre el texto que es objeto de análisis y *otros* textos” (Benet, 2004, p. 292), en este sentido *Get Out* mantiene conversación con una tradición de filmes de horror estadounidenses identificados explícitamente con su autor y con películas que tocan el tema de las dificultades raciales en EE.UU.

Como parte de las relaciones fílmicas que *Get Out* sostiene con la tradición fílmica se encuentra su paralelismo temático con *Guess who’s coming to dinner?* (1967). En la cinta de Stanley Kramer y protagonizada por Sidney Poitier la familia de clase alta de una joven

blanca se conmociona cuando ella regresa de la mano de su prometido, un médico afroamericano.

Existe una conexión intertextual de mayor notoriedad que *Get Out* mantiene, en particular, con dos adaptaciones cinematográficas de novelas de Ira Levin: *Rosemary's Baby* (1968) y *The Stepford Wives* (1975) (Ebiri, 2017). Jordan Peele citó a estos filmes como su inspiración para crear una historia cuyo protagonista inicia un viaje de aparente normalidad hacia un entorno que les es ajeno. Tras una investigación que reafirma sus sospechas, los protagonistas de las tres obras descubrirán que detrás de todo se encuentra un grupo secreto que busca usarlos.

Una de las cosas de *Rosemary's Baby* que realmente me sorprende –igual que de *The Stepford Wives*– es que esas películas son acerca del género en una forma similar a la que *Get Out* lo es acerca de la raza. Ambas me enseñaron que era posible hacer una historia inclusiva que todos pudieran disfrutar y ser asustados por ella, y eso no rompería a Estados Unidos de una manera demasiado negativa.

[...]

Chris en mi película, justo como Rosemary o el personaje de Katherine Ross en *Stepford Wives* –todos tienen motivos para pensar que podrían sólo ser paranoicos, y que los atormentan los horrores normales del mundo y no algo mayor y más oscuro (Ebiri, 2017).

Tanto Chris como Joanna, protagonista de *The Stepford Wives*, inician su historia en Nueva York. Ambos realizan un viaje a un ambiente suburbano en el que comienzan a sospechar del comportamiento de sus pares, lo que los lleva a descubrir una conspiración para reemplazarlos. Pese a que la intertextualidad de *Get Out* encuentra mayores similitudes con *The Stepford Wives* la problemática principal resuena más con *Rosemary's Baby*, dado que en ésta un grupo de personas trata de controlar el cuerpo de la mujer epónima a fin de llevar a cabo sus fines y perpetuar su grupo. En el caso de Chris, no es por su género por el que es un objeto de deseo, sino por su raza.

En una mayor escala, *Get Out* se inserta en una larga tradición de filmes de horror que tienen como protagonistas a personas afroamericanas. Algunas de las cintas más icónicas

en la representación de negros como estelares en filmes de horror son *Night of the Living Dead* (1968), *Ganja and Hess* (1973), *Blacula* (1972) y *Candyman* (1992).

Enunciación

La enunciación es usualmente un término empleado en los estudios del discurso para identificar las marcas que deja un sujeto en un texto. El concepto aplicado a los estudios textuales del filme servirá para develar la construcción de un sujeto por medio de marcas relacionadas ya no con aspectos lingüísticos, sino con elementos constitutivos del estilo de un filme: el montaje, la puesta en escena y la organización de estrategias narrativas.

Basada en el concepto de “mirada masculina” (*male gaze*) acuñado por la teórica de cine Laura Mulvey –definida, *grosso modo*, como la forma en que las mujeres son objetificadas en las artes visuales a través de una mirada masculina heterosexual (Jacobsson, 1999)– la activista y autora bell hooks designa el término “mirada opositora” (*oppositional gaze*) convierte a la representación en un sitio de resistencia. La “mirada opositora” resulta en una forma en la que, tras años de imágenes de cuerpos negros elaboradas desde la hegemonía blanca, cineastas negros reclaman agencia sobre sus cuerpos y la forma en que son mostrados ante audiencias masivas (hooks, 1992). hooks reflexiona sobre las relaciones de poder y las formas en las que éstas se reproducen a través de distintos mecanismos, contextos, espacios y estrategias. De este modo, la mirada opositora apunta a que las relaciones visuales, producciones artísticas y culturales, son politizadas, atravesadas por aspectos como el género, el estatus socioeconómico, y la raza.

Cuando la mayoría de la gente negra en Estados Unidos tuvieron la oportunidad de ver cine y televisión, lo hicieron con plena consciencia de que los medios masivos eran un sistema de conocimiento y poder que reproduce y mantiene la supremacía blanca. Ver televisión o películas populares, engancharse a sus imágenes, era abordar su negación de la representación negra (hooks, 1992, p. 117)

De esta forma, a pesar de la existencia de una mirada hegemónica por medio de la cual se establecen y reproducen representaciones, no sólo de lo que es blanco sino también

de lo que no lo es, existe una ruptura cuando el espectador no se identifica a lo ofrecido en el discurso cinematográfico. Al ver representaciones de negritud profundamente distanciadas de la realidad, la mirada oposicional negra las cuestionaba y negaba cualquier identificación con aquellos grotescos y degradantes estereotipos comúnmente presentados sobre los afroamericanos, rechazando así el status quo que mediante las imágenes se imponía.

Pese a que bell hooks emplea el término en una veta que parte del feminismo y los estudios de género –aludiendo con mayor énfasis a la representación de cuerpos, no sólo femeninos sino afroamericanos en ambos, el cine y la televisión, cuya presencia se enmarcaba ya sea en una imaginaria dependiente de narrativas y símbolos masculinos, o, en el peor de los casos, su ausencia– su utilización, basada en la definición que la misma hooks propone, bien puede ser usada para observar la mirada bajo la cuál se erige un filme que, aunque afro, parte de una visión argumental y de dirección mayoritariamente masculina. Bajo este sentido, la mirada en un filme puede ser trasladada a la enunciación del mismo dadas la similitud con los elementos que la componen. En un filme intervienen tres miradas que se articulan entre sí: la del cineasta, la de los personajes/narrativa, y la del espectador/identificación (Deveraux, 1990).

Get Out se separa de una tradición de representaciones afroamericanas hechas desde una mirada blanca al marcar desde su montaje, narrativa, focalización y puesta en escena a un sujeto de enunciación inequívocamente afroamericano. El montaje en *Get Out* corresponde al sistema de continuidad clásico, bajo el que tanto el tiempo, como el espacio, son organizados en función del desarrollo narrativo (Bordwell; Thompson, 1995). Bajo convenciones de género, la cinematografía privilegia tomas próximas al sujeto en cuadro (*medium shots, mid close ups* y *closeups*), así como tomas de mayor amplitud para establecer el entorno en el que sucede la acción. En cuestión narrativa, se trata de un filme que en su mayoría limita su información a lo que el protagonista experimenta a lo largo de la historia; los giros y revelaciones se hacen a medida en que Chris los descubre. De forma consecuente, el grado de focalización del filme es mayoritariamente interno, por ello aunque la audiencia se limite a los saberes del personaje, no siempre compartimos su mirada (Gaudreault & Jost, 1995).

Es, de hecho, el que desde los mencionados aspectos formales se enuncie un relato desde una mirada afroamericana y masculina que aspectos de la puesta en escena adquieran un nivel de significación particular. Desde el breve prólogo en el que un joven afroamericano deambula con desconfianza por las calles de un suburbio, *Get Out* involucra en su puesta la racialización de un espacio común en el país. “Históricamente, el cine y la televisión han representado a los suburbios como un lugar idealizado de la clase media, aunque se hayan vuelto más diversos económica y racialmente” (Corbin, 2015, citado en Patton, 2019, p. 351). En contraste, a lo largo de los años, las representaciones en dichos medios asociaron decadentes espacios urbanos de común criminalidad y violencia en propios de los afroamericanos. Lo funesto en la puesta en escena no se limita a los suburbios o la casa de los Armitage, ésta adquiere una mayor connotación en la temporalidad de los acontecimientos. Tanto la primera secuencia como el catártico escape de la casa, entre otros siniestros eventos, suceden de noche. La residencia en donde se desarrolla la acción, entonces, se convierte en una suerte de *sundown town*, término con el que se les conocía popularmente a las municipalidades blancas que segregaban a la gente de color a través de métodos violentos, mismas que advertían explícitamente que el tránsito de dichas minorías no sería permitido después de la puesta de sol.

Estos elementos contextuales, textuales y estilísticos de *Get Out* provocan en el espectador una empatía con el protagonista afroamericano. A través de su mirada las situaciones que en él infunden terror, desesperación y, en un final, catarsis son experimentadas de igual forma por la audiencia.

Interpretación

Como forma conclusiva, el análisis formal y el análisis textual encuentran un cause en un ejercicio de interpretación. Empero, es importante aclarar que esta interpretación no pretende erigirse como definitiva. Ésta es una labor que, no sólo no puede, sino que, con la ayuda de múltiples y diversas explicaciones posteriores, debe continuarse.

Al amparo de lo expresado en este análisis es posible constatar que *Get Out* es un filme que se erige como testimonio de experiencias racistas vividas por negros en Estados Unidos. Su construcción se aleja e incluso señala algunos estereotipos con una fuerte presencia en la historia de la cinematografía hollywoodense. Es gracias a su narrativa, simbolismos, intertextualidad y aspectos formales que podemos concluir que la cinta se enuncia desde una mirada afroamericana, que apunta a experiencias que la audiencia con dicha identidad racial puede identificar y ser afín.

Tras ser escrita en un contexto en que el tema del racismo era evadido, desde el gobierno y entre la población, *Get Out* se estrena en una coyuntura en la que, tras muchos otros incidentes, se terminó por romper con cualquier noción de posracialidad que se pudiera tener, por más breve que fuera. *Get Out* trajo de vuelta a una conversación popular y mediática el tema de las agresiones cotidianas, el racismo y el terror con el que las personas afroamericanas tienen que lidiar en su cotidianidad.

Aunque de forma obvia no es posible tildar a la película de autobiográfica, *Get Out* recoge experiencias discriminatorias que han estado presentes en la sociedad estadounidense por largo tiempo. Aún bajo su velo de ficción, es la expresión del sentir afroamericano articulada en la forma de un entretenimiento de masas, ciñéndose a cánones estéticos y narrativos de Hollywood, pero con una mirada que la distingue de otras representaciones de negros en dicha industria. Ni bufón, ni brutal y profundamente sexual, ni *mammy* o tom, Chris no es tratado como un estereotipo secundario a la historia de una persona blanca, pero tampoco como una persona despojada de su cultura e identidad racial. Por el contrario, *Get Out* pone de frente las particularidades en la cultura afroamericana que da cuenta de los nuevos avatares del racismo.

Jordan Peele inscribe en *Get Out* una visión que además de invitar a una reflexión sobre la urgencia de poner en el centro de la conversación al racismo proveniente tanto de instituciones como de personas cercanas, apunta a la necesidad de elaborar historias que representen visiones distintas a la hegemónica, que se desmarquen de estereotipos y

concepciones clásicas, muchas veces erróneas, a fin de darle un lugar a un “otro” históricamente negado.

VI. Análisis de *Sorry to Bother You*

Arranque

Sorry to Bother You comienza con el timbrado de un teléfono que se escucha fuera de campo. Vemos a un joven afroamericano, vestido con camisa blanca y un chaleco gris, frente a una pared repleta de papeles amarillos, con apuntes y gráficos. Se nos revela que su nombre es Cassius Green y se encuentra solicitando empleo en *RegalView* una empresa de *telemarketing*. Tras leer su currículum, el supervisor con el que se entrevista da cuenta de las mentiras que Cassius redactó, no obstante le da el empleo.

Tras un corte, se nos revela que Cassius vive con su novia, Detroit, en el garaje de su tío Serge. Green expresa su preocupación por hacer algo importante con su vida, y se ve a sí mismo como un sobreviviente. En la escena, se introduce a *WorryFree*, una empresa privada que hace alarde de su modelo de dotar de empleo, alimentación y vivienda de por vida a sus trabajadores.

En *RegalView* se les alienta a los trabajadores a esmerarse y hacer las ventas a fin de poder ascender a convertirse “*Power Callers*”, vendedores de mayor categoría y con una mejor gratificación económica. Cassius, no obstante, fracasa en sus primeros intentos, hasta un trabajador de mayor edad, también afroamericano, le aconseja usar su “voz blanca”. No se trata de una voz biológicamente propia de las personas blancas, sino una que refleja su privilegio.

Ulteriormente, durante una reunión con los gerentes, Cassius pregunta si recibirán un sueldo fijo, en lugar de trabajar bajo un esquema por comisiones, pero, de forma evasiva, se le responde negativamente. Squeeze, compañero de Cassius, le informa de la iniciativa secreta de varios trabajadores del lugar de formar un sindicato, para reclamar medidas justas.

Exposición

El protagonista de *Sorry to Bother You* es Cassius Green, un hombre joven afroamericano con problemas económicos. Su historia la acompañan su novia Detroit, una artista socialmente vocal; Squeeze, el líder del grupo de trabajadores que protestan en contra de la empresa de *telemarketing* para la que él y Cassius trabajan; y Steve Lift, el magnate dueño de la empresa *WorryFree* quien ve potencial en Cassius.

Cassius Green

Cassius “Cash” Green es un hombre negro que, al inicio de la cinta, siente que su vida carece de sentido e importancia. Al necesitar de dinero, pues se encuentra cuatro meses atrasado en el pago de la renta del garaje de casa de su tío, encuentra trabajo en la empresa de ventas por teléfono *RegalView*. Aunque en un inicio lucha para lograr concretar una venta, un compañero le aconseja usar su “voz blanca” en las llamadas, con lo que logra tener un mayor éxito. De forma paralela, se ve inmerso en una trama por organizar un sindicato que luche por los derechos de los trabajadores de *RegalView*.

Detroit

Introducida como la novia y confidente de Cassius, Detroit es una joven afroamericana que encuentra en el arte una forma de expresar sus opiniones políticas y sociales. Para financiar su trabajo artístico, Detroit se enrola en *RegalView*, donde inmediatamente se vuelve simpatizante del movimiento a favor de la formación de un sindicato.

Squeeze

Aunque se presenta como un trabajador más de *RegalView*, Squeeze posteriormente revela que se trata de una persona que ayuda a trabajadores a organizarse sindicalmente. Es la cabeza de una serie de protestas para exigir mejoras laborales que toman lugar fuera de la empresa.

Steve Lift

El dueño de la empresa *WorryFree*, que hace alarde de su modelo laboral que ofrece empleo, alimentación y vivienda de por vida, y que nota el rápido ascenso de Cassius Clay. Lift es un hombre joven, blanco con una actitud despreocupada.

Desarrollo de la trama

Gracias a que el uso de su “voz blanca” le trajo extraordinarios relatos positivos, Cassius encuentra confort en su éxito laboral y financiero, ante su deseo por hacer algo significativo con su vida. No obstante lo anterior, su ascenso lo alienará de sus antiguos compañeros, amigos y su novia. Deseoso de seguir en su escalada profesional, Cassius conoce durante una fiesta a Steve Lift, el joven dueño de la empresa *WorryFree*. Accidentalmente, Cassius descubrirá que Lift y *WorryFree* realizan experimentos en sus trabajadores que los convierten en híbridos humanos/equinos, conocidos como “Equisapien”, con el fin de que tengan mayores capacidades físicas para ser explotados laboralmente.

Resolución del conflicto principal

Perturbado por su hallazgo, Cassius exhibe públicamente los planes de Lift en un programa de televisión en el que es humillado. Empero, su plan resulta contraproducente pues ante la revelación las acciones de *WorryFree* suben y sus experimentos son laureados por ser importantes avances científicos. Ésto hace que Cassius se disculpe con sus amigos y Detroit, su ahora exnovia, para hacer una última protesta contra *RegalView* y *WorryFree*. La protesta es disuelta violentamente por la policía, quien deja inconsciente a Cassius. Cuando recupera el conocimiento, el joven observa a los Equisapien, a quienes previamente había liberado de la residencia de Lift, luchar contra los oficiales hasta replegarlos.

Final

Cassius se reconcilia con Detroit y regresa a vivir en el garaje de su tío. De igual forma comenta su interés por continuar trabajando en *RegalView*, ahora como un empleado

común e indica que su búsqueda por hacer algo significativo ha terminado, pues ahora ayuda a cambiar al mundo para ser un lugar mejor. Justo a su regreso a casa de su tío, las fosas nasales de Green comienzan a asemejarse a las de un caballo. Transformado completamente, Cash y otros “Equisapiens” irrumpen en la residencia de Lift, quien los ve con horror.

Découpage y análisis de estilo

Lista de escenas

1. Cassius “Cash” Green obtiene trabajo en *RegalView*, una empresa de *telemarketing*
2. Presentación de Detroit/ Cassius ve en la televisión sobre *WorryFree* y su esquema de trabajo, vivienda y alimentación de por vida.
3. El tío de Cassius, Sergio, pide a Cassius el dinero de la renta/ Cassius va a su primer día de trabajo.
4. Primer día de trabajo/ Primeras llamadas fallidas.
5. Cassius expresa su descontento por sus fallos laborales.
- 6. Langston, un empleado afroamericano de mayor edad, le aconseja a Cassius usar su “voz blanca”.**
7. La gerencia explica a los empleados sobre los “Power Callers”, posiciones de mayor importancia en la empresa.
8. Squeeze, otro empleado de *RegalView*, comenta a Cassius sobre la iniciativa secreta de sindicalizarse.
9. Cassius, Detroit, Squeeze y Salvador, otro trabajador de la empresa, van rumbo a un bar.
10. Squeeze habla formalmente con los empleados sobre los planes de formar un sindicato.
11. Sergio comenta a Cassius y Detroit que el banco le quitará su casa y considera la opción de trabajar para *WorryFree*.
12. Cassius hace más ventas con su “voz blanca”. Le comentan que está en la mira de los “Power Callers”.
13. En el bar, Langston, le habla a Cassius sobre las diferencias entre ellos y los “Power Callers”.
14. Los trabajadores realizan una protesta afuera de las instalaciones de *RegalView*/ Le informan a Cash que quieren que se convierta en un *Power Caller*.
15. Cassius tiene su primer día como *Power Caller*.

16. Cassius es asignado a *WorryFree!* Se enfrenta con sus antiguos compañeros.
17. Cassius gana más dinero: Paga las deudas de su tío, se muda a un nuevo departamento, compra un auto.
18. Los trabajadores de *RegalView* comienzan una huelga. Cassius y Detroit pelean.
19. Cassius es golpeado por manifestantes al intentar entrar a su trabajo/ Es invitado a la fiesta de Steve Lift, dueño de *WorryFree*.
20. En la inauguración de la exhibición artística de Detroit, Cassius es obligado por ella a irse.
21. En la fiesta de Lift, el supervisor de Cassius lo presenta a Steve Lift.
22. Al cierre de su exhibición, Detroit y Squeeze se besan.
- 23. Racialmente estereotipado por Lift, Cassius es obligado a “cantar” rap.**
24. Cassius no puede rapear, pero al gritar insultos racistas los espectadores aplauden.
25. Su superior informa a un asolado Cassius que Steve Lift quiere verlo en privado.
26. Por error, Cash descubre a los “Equisapiens”, híbridos de humano y caballo, utilizados como esclavos por *WorryFree!* Steve le hace una oferta sumamente lucrativa a Cassius para transformarse en Equisapien.
27. Cassius intenta contactar a un periodista para contarle sobre los Equisapiens. Sin embargo, falla en su cometido.
28. El joven protagonista va al médico por el miedo de que se esté transformando en uno de los híbridos.
29. Cassius y Detroit obtienen evidencia en forma de un video sobre la existencia de Equisapiens.
30. Cash y Detroit hablan sobre su relación.
31. Detroit deja una escultura frente a las instalaciones de *WorryFree* como protesta.
32. Cash asiste a un programa de televisión para mostrar las evidencias.
33. Las revelaciones de Cassius resultan benéficas para *WorryFree!* Cassius se reconcilia con sus amigos.
34. Cassius y sus amigos, junto con otros trabajadores de *RegalView*, protestan frente a sus instalaciones. La policía agrede a los manifestantes.
35. Tras ser detenido en una camioneta de la policía, Cassius observa cómo los Equisapiens disipan a la policía y lo liberan.

- 36. Tras ganar la huelga, Cassius retoma su vida normal, pero, ante el horror de Detroit, comienza a transformarse en Equisapien.
- 37. Cassius y otros Equisapien irrumpen en la residencia de Steven Lift.
- 38. Créditos finales

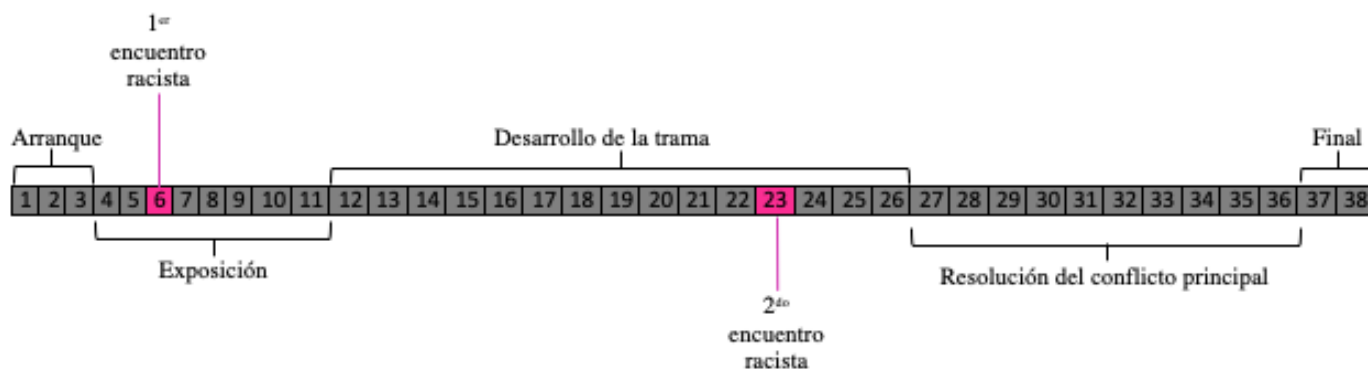


Fig. 12 Esquema narrativo de *Sorry to Bother You*

Análisis formal de secuencias

Primera secuencia – Usar la “voz blanca”



Fig. 13 Langston sugiere a Cassius usar su “voz blanca”

Descripción de la acción

En *RegalView*, Cassius Green intenta hacer una venta por teléfono, sin embargo, la persona a la que llama le cuelga inmediatamente. Ante esto, un compañero en el cubículo de al lado se ríe. Langston, un hombre mayor afroamericano, le ofrece consejos a Cassius, quien

se encuentra visiblemente frustrado por su fracaso. “Usa tu voz blanca”, le comenta Langston. Inicialmente, Cassius se muestra incrédulo ante el exhorto. El joven finge no saber de qué habla, pero Langston insiste indicándole algunos ejemplos: “Es como cuando te detiene la policía”. Cassius entiende, pero se burla al respecto. Ante esto, Langston hace un último intento y comenta que si quiere ganar dinero es lo que debe hacer. Tras esto, Green muestra interés al respecto, pero comenta que algunas personas le han indicado que ya suena “como blanco”. “Eso no es blanco, eso es formal”, Langston revira. Green aprieta su nariz y habla en un tono nasal, como clara burla. Langston explica qué es la “voz blanca”: “Es sonar como si no tuvieras preocupaciones. No tienes deudas. Eres feliz sobre tu futuro. [...] No es realmente una voz blanca, es como ellos desean sonar. Es como ellos piensan que deben sonar”. Cassius deja las burlas y mira con atención a Langston, quien procede a darle una demostración, a lo cual cambia enteramente su voz. Cassius no sólo ve, observa.

Microagresión

Tipo de agresión: El sugerir a Cassius que empleé una “voz blanca” para sonar más familiar a los prospectivos clientes y así lograr más ventas se trata de una agresión de corte institucional y su interiorización por parte de Langston, quien aconseja a Cassius, de la patologización de sus estilos comunicativos.

Conocido como “*African American Vernacular English*”, se trata de una inflexión sociolingüística del inglés estadounidense practicado entre la población afroamericana. Identificado como un dialecto, éste no debe confundirse con un lenguaje urbano o *slang* (McWhorter, 1997, citado en Lanehart, 2001). El comúnmente abreviado como AAVE se trata de una transformación que data del tiempo en que esclavos africanos eran llevados a las colonias en el norte de América. Negados de comunicación en su idioma nativo y sujetos a una prohibición de enseñar a los esclavos a leer o escribir inglés, tuvieron que aprender el idioma únicamente escuchando el idioma para después intentar imitarlo (Rice, 2006).

John Baugh propone el término “*linguistic profiling*” como complemento a la discriminación visual. Mientras la segunda viene de indicadores visuales, el tipo propuesto por Baugh atiende a la identificación de una persona como parte de una minoría racial con base en su forma de hablar. Baugh ejemplifica este tipo de discriminación con una experiencia propia:

En 1988 tuve el honor de recibir una beca en el *Stanford Center for Advanced Study in Behavioral Sciences (CASBS)*, e intenté mudarme con mi familia a Palo Alto por un año. Me mudé a Palo Alto primero en busca de un lugar que pudiera alojar a toda mi familia. [...] Durante todas las llamadas con prospectivos arrendadores expliqué mis circunstancias y, como profesor visitante en el CASBS, siempre empleé mi “voz profesional”, que me han dicho “suena blanca”. Ningún arrendador me preguntó sobre mi “raza”, pero en cuatro casos se me negó abruptamente acceso a la vivienda a mi llegada a la cita pactada (Ball, Aretha *et al*, 2005, p. 158-159)

Esta discriminación se confirma en un experimento hecho por el *Fair Housing Council of Greater Washington* y reportado por el diario *Washington Post* (Horwitz, 1999). El estudio reveló que al contactar a 60 oficinas de aseguradoras inmobiliarias, éstas dieron respuestas negativas a hablantes negros o latinos comparados con 45 por ciento de respuestas positivas que se dieron al compararse con hablantes blancos.

Dado que la particular forma de hablar de los afroamericanos es vista como una anomalía, algunas personas afroamericanas recurren a lo que se conoce como “alternancia de código” (*code switching*). El término “alternancia de código” es usado por lingüistas para hablar sobre el uso de dos o más idiomas, o inflexiones del mismo, en una misma conversación. La noción también es utilizada por estudiosos de la raza para apuntar a la forma en que las personas afroamericanas u otras minorías adaptan su comportamiento y, en particular, su voz para acoplarse entornos en los que su conducta normal podría ser vista de forma negativa.

Perpetrador: Langston en lo micro; la sociedad en lo macro.

Objetivo primario: Cassius

Objetivo secundario: Otras personas afroamericanas (Langston, Mr. _____, supervisor afroamericano de Cassius)

Segunda secuencia – Racialmente estereotipado



Fig. 14 Cassius es presionado a contar una anécdota y falsamente asumido como criminal

Descripción de la acción

Aún en la fiesta, Steven Lift, rodeado de mujeres blancas, alardea al contar una ocurrida, presumiblemente, durante un viaje de safari. Cassius deambula por la casa y observa un anuncio espectacular vandalizado en el que se lee: “¡Muestra al mundo tu respuesta, cariño! (“*Show the world your response, baby!*”) alterado para que se vea a un hombre afroamericano sentado en una silla de mimbre en alusión a Huey P. Newton, cofundador del grupo activista “Panteras Negras”. Cassius voltea hacia Lift, quien continúa con su historia de cómo mató con el uso de una ametralladora a un rinoceronte, cuya cabeza desfigurada ahora cuelga como trofeo en el cuarto. Lift da cuenta de la presencia de Cash y le pregunta si alguna vez a matado a alguien. Ante el planteamiento interviene “Mr. _____”, supervisor de Cassius, pero es rápidamente silenciado por Lift. Steve invita a Cassius a sentarse; “Quiero escuchar sobre esa mierda de gánster de Oakland”, le dice. Cash, cohibido, le cuenta aún con su voz blanca que nunca ha matado a nadie. Steve insiste en que cuente alguna historia, señala al resto del grupo compuesto por personas blancas y hace énfasis en

que él es diferente. Lift le pide que deje de hablar como blanco y pregunta si al menos puede rapear. Cassius responde negativamente, pero Steve insiste e incita al resto del grupo a presionarlo.

Microgagresión

Al inferir que Cassius ha matado a alguien Lift incurre en un microinsulto de “Atribución de criminalidad”. Además, viniendo de una tradición de estereotipar a las personas afroamericanas, en particular a los hombres, como seres violentos y como una amenaza de índole sexual –estereotipo ubicado en este texto como el “macho negro y brutal”– la bravata comúnmente asociada a la música hip-hop y rap ha sido incluida en una actualización del mencionado estereotipo. Así, los hombres afroamericanos son comúnmente asociados con este tipo de música y los perfiles de masculinidad que despliegan.

Por otro lado, las actitudes anti-rap no sólo han sido asociadas con estereotipos y actitudes contra los negros, sino que también se relacionan con posturas a favor de políticas racistas, anti afroamericanas, y en contra de medidas que busquen sacar a los afroamericanos y otros grupos de situaciones de pobreza y marginalidad –entornos comúnmente asociados al rap y a los afroamericanos– (Reyna *et al*, 2009).

Perpetrador: Steve Lift y el grupo de personas presentes en el cuarto.

Objetivo: Cassius Green.

Fijación textual del filme

Para este análisis se empleó una copia de la cinta en formato Blu-Ray con un formato de imagen 2.40:1 que no presenta cambios con respecto a la versión estrenada en cines. De igual forma que con el filme *Get Out*, para obtener los diálogos se recurrió a los subtítulos en inglés incluidos en la copia.

El siguiente punto en la discusión es el paratexto. El metraje incluye los logotipos de las casas productoras al inicio y el título de la cinta como inserciones. Fuera de la cinta, el

título *Sorry to Bother You* hace referencia a la frase comúnmente dicha por los trabajadores de *telemarketing* al momento de introducirse, y por tal es dicha es por el personaje Cassius Green en repetidas ocasiones. El título, de acuerdo con el director de la película Boots Riley también refiere a una forma de introducir una idea disruptiva que no pretende más que ser escuchada (Goodman, 2018).

Análisis textual

Contexto

Pese a que *Sorry to Bother You* fue estrenada en el año 2017, el guion de ésta fue publicado en el número 48 de la revista *McSweeney's* en

y finalmente fue filmado en el año 2016. Por lo anterior, el contexto del que se dará cuenta es aquel del segundo periodo presidencial de Barack Obama en el que las relaciones raciales en la opinión pública pasaron de una ilusión de posracialidad a un declive estrepitoso.

Relaciones raciales durante el segundo periodo de la presidencia de Barack Obama (2012-2016)

Posterior a la elección de un hombre afroamericano como presidente, la percepción de la gente respecto a las relaciones raciales experimentó una mejoría como no se había dado en décadas. A pesar de este breve periodo de encanto, las relaciones se deterioraron debido, en parte, a diversos crímenes en contra de jóvenes afroamericanos cometidos, en su mayoría, por policías blancos.

La noche del 26 de febrero de 2012, en una comunidad de Florida, George Zimmerman observó a un joven afroamericano caminar por las calles. De acuerdo con Zimmerman, el joven lo hacía de forma sospechosa, lo que lo llevó a llamar a la policía. En su papel como guardia vecinal, y dado el crecimiento de crímenes en la comunidad decidió encarar al joven. El joven afroamericano era Trayvon Martin, estudiante de preparatoria de 17 años, quien visitaba a la esposa de su padre en dicha comunidad. Zimmerman confrontó a Trayvon, y tras un supuesto altercado físico, le disparó hasta matarlo.

El hecho fue ampliamente mediatizado lo que llevó a una gran discusión sobre el racismo moderno, muchas veces tácito, que impera en Estados Unidos. Aunque se intentó catalogar como un crimen de odio, apoyado en que Zimmerman había reportado consistentemente a hombres afroamericanos como sospechosos sin que la policía detuviera a alguno, fue desechado en 2015 por el Departamento de Justicia de Estados Unidos por falta de evidencia. A Zimmerman se le impusieron los cargos de homicidio en segundo grado, sin embargo el jurado lo encontró inocente.

Diversos actos en contra de hombres afroamericanos se dieron posterior a la muerte de Trayvon Martin, como la muerte de Raymond Allen por complicaciones tras recibir descargas eléctricas por un elemento de la policía de Galveston, Texas, en 2012; o la muerte de Jordan Baker, un joven de 26 años, muerto por un oficial de policía de Houston, Texas (Hall, Alison V. *et al*, 2016).

Otro caso que impactó en un gran nivel mediático y provocó diversas protestas masivas a lo largo del país fue el homicidio de Eric Garner por parte del policía de la ciudad de Nueva York, Daniel Pantaleo. De acuerdo con lo reportado, Garner fue interceptado por oficiales del departamento de policías de Nueva York bajo sospecha de vender cigarrillos de forma ilegal, el 17 de julio de 2014. Garner expresó su descontento por ser objeto de acoso por parte de los oficiales –en 2007 presentó una queja en una corte federal contra un oficial de policía que supuestamente lo tocó indebidamente durante una revisión (Joseph, 2014)–. Al resistirse a cooperar, el oficial Daniel Pantaleo colocó sus brazos alrededor del cuello de Garner y lo llevó al suelo. Con múltiples oficiales impidiéndole el movimiento, Garner alcanzó a decir en repetidas ocasiones “No puedo respirar” hasta finalmente perder el conocimiento. Tendido en la banqueta, los oficiales solicitaron una ambulancia que tardó siete minutos en llegar. Garner fue declarado muerto al llegar al hospital.

Tras el incidente, se suscitaron protestas multitudinarias en ciudades como Nueva York, San Francisco, Boston, Chicago, Atlanta, Washington D.C. en contra del racismo entre los cuerpos policíacos que de forma prejuiciosa atribuían a afroamericanos y otros grupos de

color características criminales, lo que los llevaba a emplear la fuerza de forma desmedida y sin fundamentos legales. En la ciudad de Ferguson, Missouri, una serie de protestas y disturbios tuvieron lugar por el asesinato del afroamericano Michael Brown perpetrado por el oficial de policía Darren Wilson. La primera de estas (9 de agosto de 2014 – 25 de agosto de 2014) se dio por el asesinato de Brown; la segunda (24 de noviembre de 2014 – 2 de diciembre de 2014), debido a que no se le imputaron cargos a Wilson; la tercera (9 de agosto de 2015 – 11 de agosto de 2015), por el aniversario del hecho.

Estos acontecimientos provocaron la concepción del movimiento activista *Black Lives Matter* (Las vidas negras importan) que se manifiesta en contra del racismo sistemático e institucional dirigido en contra de afroamericanos, principalmente cometido por cuerpos policíacos. El movimiento se autodefine como:

una intervención ideológica y política en un mundo en el que las vidas negras son sistemática e intencionalmente apuntadas a perecer. Es una afirmación de las contribuciones de las personas negras a esta sociedad, nuestra humanidad y nuestra resiliencia frente a la opresión mortal (*Black Lives Matter*, 2015)

Según una encuesta realizada por el diario *The Wall Street Journal* en colaboración con *NBC News*, realizada en diciembre de 2015, ese mes 34 por ciento de los americanos entrevistados creían que las relaciones raciales en el país eran “buenas o muy buenas”, cifra contrastada con el 77 por ciento que las calificó de esta manera en enero de 2009, apenas meses después de la primera elección de Barack Obama. La representó el punto más bajo desde octubre de 1995 (Nasaw, 2015).

Para el último año de la administración Obama (2016), la percepción sobre las relaciones de raza había mejorado, pues 44 por ciento de los entrevistados las señalaban como “buenas”, contra 48 por ciento que las veía como “malas”. No obstante, 61 por ciento de los afroamericanos aún las consideraba como “malas”. Empero, 51 por ciento de los afroamericanos consideraron que la administración de Obama había progresado en favor de la mejora de las relaciones, siendo el grupo que más crédito le daba (*Pew Research Center*, 2016)

Condiciones de empleo para los afroamericanos (2014)

Debido a que el filme fue concebido formalmente en algún momento del año 2014 y que toma como uno de sus temas preponderantes el empleo desde una mirada afroamericana se considera de importancia para el análisis que una examinación del contexto de la cinta debe ahondar en la condición del empleo para los africanos en dicho año.

Para 2014, el grupo racial de menor proporción empleo-población era el de los afroamericanos con 54.3 por ciento. De aquellos con un empleo, 16 por ciento se encontraban en el área de producción y transporte; 6 por ciento, en el rubro de recursos naturales y construcción; 30 por ciento estaban en posiciones gerenciales; mientras que 49 por ciento tenían un puesto en áreas relacionadas con el servicio y las ventas (*U.S. Bureau of Labor Statistics*, 2015).

En cuanto a la remuneración promedio por su labor, los grupos hispánicos y afroamericanos estaban en el lado más bajo del espectro. El ingreso semanal promedio para hombres blancos era de 897 dólares; el de los hombres negros era de 639 dólares. En el caso de las mujeres blancas, su ingreso semanal promedio era de 734 dólares, y el de las mujeres negras de 611 dólares (*U.S. Bureau of Labor Statistics*, 2015).

En relación con el detalle ocupacional de las personas por raza, un reporte del *U.S. Bureau of Labor Statistics* sobre las ocupaciones del año 2014 indica que del total de personas entrevistadas, 75 señalaron trabajar como en *telemarketing* –ocupación de Cassius Green en la cinta–, de las cuales 19.6 por ciento fueron afroamericanos, la segunda cifra más alta.

***Sorry To Bother You* y la institución cinematográfica (2014)**

La concepción de *Sorry to Bother You* puede identificarse en el homónimo sexto álbum de la banda de hip hop político *The Coup*. La banda encabezada por el director de la cinta, Raymond Lawrence “Boots” Riley incluyó en este material discográfico una canción titulada “*We’ve Got a Lot to Teach You, Cassius Green*”, en la que cuenta la historia de

hombre llamado Cassius Green, quien trabaja para monstruos sedientos de sangre, para después revelarse que, pese a sus horrores ante los actos de sus superiores, Green es uno de ellos.

Riley cuenta que tras finalmente escribir el guion del filme lo envió a los actores David Cross y Patton Oswalt –quienes finalmente actuaron en la cinta como las voces blancas de dos de los personajes– para leerlo. Posteriormente, Riley presentó el texto al escritor y editor Dave Eggers advirtiéndole de forma previa que haría público el guion a través de Internet. Luego de leerlo, Eggers lo disuadió y el guion fue publicado en el número 48 de la revista literaria *McSweeney's* (George, 2018).

Tras esto, Riley se unió a programas de aprendizaje para cineastas como el *San Francisco Film Society's Filmmaker and Residents program* y a los llamados “laboratorios” para guionistas y directores del *Sundance Film Festival*. (Arabian, 2018). Seis compañías productoras (*Significant Productions, MNM Creative, MACRO, Cinereach, The Space Program, Annapurna Pictures*) y el actor afroamericano Forest Whitaker como productor respaldaron el proyecto que comenzó a filmarse en junio de 2017 (Busch, 2017).

En noviembre de 2017, *Sorry to Bother You* fue anunciado como parte de la alineación de la edición 2018 del *Sundance Festival*. La cinta tuvo su estreno el 20 de enero de 2018 en el marco del festival, donde fue adquirida por *Annapurna Pictures* para su distribución a nivel nacional. La obra prima de Boots Riley fue criticada y calificada como desaliñada y a su director como indisciplinado, paralelamente su originalidad fue celebrada.

El artista de hip-hop Boots Riley hace un acto ambicioso como escritor-director con *Sorry to Bother You*, una alegremente desaliñada sátira absurdista sobre la identidad afroamericana en un clima social en el que el éxito tiende a equipararse a venderse. [...] Pero mientras su hechura es cruda e indisciplinada, crujiendo bajo una carga de caprichos cohibidos, consigue puntos por originalidad y alocada creatividad, que sin duda le ganará ávidos seguidores (Rooney, 2018).

Para su lanzamiento en múltiples salas de Estados Unidos, el 27 de julio de 2018, *Sorry to Bother You* fue aclamada por la crítica y con un moderado seguimiento entre el

público en general. El sitio *Rotten Tomatoes* recogió 293 críticas especializadas y generó un consenso entre éstas, las cuales celebran la ambición y originalidad del filme, encumbrando a Riley como un talento fresco en la industria fílmica (Rotten Tomatoes, 2018).

El filme se hizo acreedor a varias nominaciones por distintos gremios de la industria. Los *Gotham Independent Film Awards*, que reconocen los logros de la cinematografía independiente nominaron al filme al Premio de la Audiencia, al actor protagonista Lakeith Stanfield al de Mejor Actor, y a su director Boots Riley al Premio Bingham Ray a la Revelación como Director. La *National Board Review* lo nombró uno de los diez mejores filmes independientes de ese año. Fue distinguido como Mejor Opera Prima por los *Independent Spirit Awards*.

Intertexto

Por su contenido satírico *Sorry to Bother You* se añade a una serie de filmes independientes que, desde la perspectiva cómica tratan de forma directa el racismo desde una óptica afroamericana. Una de las primeras cintas en satirizar la vida de un afroamericano que se abre paso en una estructura de poder blanca fue *Putney Swope* (1969). La cinta, dirigida por Robert Downey Sr., sigue a Putney Swope, el único hombre afroamericano miembro de la junta ejecutiva de una agencia de publicidad que, tras la muerte inesperada del jefe de la junta queda a cargo de toda la compañía. Swope llevará a la agencia a un insospechado éxito tras tomar medidas radicales como reemplazar a todos los empleados blancos por personas negras y la prohibición de hacer negocios con compañías de tabaco, alcohol y armas. Esta bonanza en el negocio, considerada como anormal, lleva al gobierno a ver a Putney Swope como una amenaza nacional.

Así como *Sorry to Bother You* involucra elementos de fantasía y ciencia ficción en su trama, *The Brother from Another Planet* (1984) fue en su momento una cinta independiente novedosa en la utilización de una trama de ciencia ficción para relatar asuntos raciales. El filme relata la historia de Brother, un alienígena con apariencia similar a la de un afroamericano, que llega a Manhattan tras escapar de su planeta natal en donde era un

esclavo. A su llegada, Brother experimentará la vida de los negros en Harlem, mientras intenta huir de dos hombres blancos que lo persiguen con fines funestos.

Como último ejemplo del diálogo intertextual que *Sorry to Bother You* mantiene con otras cintas que satirizan el racismo estadounidense hacia los negros está *Bamboozled* (2000). El filme fue realizado por un veterano de la industria y principal impulsor de los temas raciales desde una perspectiva afroamericana, Spike Lee. Narra la historia de Pierre Delacroix, un hombre negro que trabaja para un canal de televisión en medio de un ambiente en el que constantemente recibe insultos racistas por parte de su jefe, un hombre blanco. Aunque Pierre busca crear proyectos que representen de forma positiva a los afroamericanos, harto de su jefe, creará un programa repleto de estereotipos denigrantes y abiertamente ofensivo. El programa, titulado *Mantan: The New Millennium Minstrel Show* –en referencia al actor y comediante Mantan Moreland, cuya presencia en la pantalla grande fue empleada para cimentar el estereotipo de los negros como personas de musicalidad innata– resulta ser un éxito entre los televidentes. Delacroix experimentará entonces un conflicto interno; de forma paralela, el descontento por el show lleva al grupo extremista *Mau Maus* a tomar medidas al respecto.

Enunciación

Similar al caso de *Get Out*, la mirada de *Sorry to Bother You* reclama la agencia de las personas negras sobre sus narrativas y representaciones. La “mirada opositora” impugna las representaciones construidas desde miradas blancas masculinas y heterosexuales que se expresan en el cineasta, los personajes y la narrativa, y en la del espectador y su identificación.

El montaje de *Sorry to Bother You* se apega al sistema de continuidad clásico, en el que el tiempo y el espacio se organizan conforme al desarrollo narrativo de la cinta (Bordwell & Thompson, 1995). Por otro lado, la obra de Boots Riley cumple con los elementos correspondientes a la “continuidad intensificada”, el estilo visual predominante en el cine estadounidense contemporáneo señalado por David Bordwell (Bordwell, 2002). La cinta

opta por tomas cercanas a los actores, a quienes enmarca de forma singular, para poner en cuadro sus múltiples diálogos. “Bocas, cejas y ojos se convierten la principal fuente de información y emoción, los actores deben variar sus interpretaciones a través de distintos grados de encuadres íntimos” (Bordwell, 2002, p. 20). En consonancia, las tomas amplias se emplean para puntuar una escena, para establecer los espacios en los que sucederá la acción, para luego dar pie a tomas más próximas a los sujetos en cuadro.

En su forma narrativa, *Sorry to Bother You* limita la información que la audiencia recibe a lo vivido por los protagonistas, Cassius y Detroit. El grado de focalización del filme es interno, de ahí que la información del mismo sea limitada, aunque no compartimos su mirada (Gaudreault & Jost, 1995).

Sorry to Bother You se enuncia desde una mirada no sólo afroamericana y masculina, sino que su narrativa da cuenta de una preocupación por la clase trabajadora, su explotación y sus derechos. Si bien en 2014 la población de estadounidenses de 18 a 64 años con educación menor a la universitaria era mayoritariamente blanca (62.6 por ciento) –en oposición al 14.2 por ciento de afroamericanos que componen esta población–, en proyecciones realizadas por el *Economic Policy Institute*, hasta el año 2025 esta cifra irá en descenso, lo que dejará a las personas de color como mayoría (hispanos, 27.3 por ciento; afroamericanos, 14.7 por ciento; asiáticos, 4 por ciento) (Wilson, 2016).

Al seguir la historia a un grupo de trabajadores de color en su lucha por la mejora de sus condiciones de trabajo, también se pone atención a la histórica vinculación entre la lucha laboral y la lucha por los derechos civiles en E.E.U.U. Como ejemplo: El primero de febrero de 1968, dos recolectores de basura afroamericanos, Echol Cole y Robert Walker, murieron a causa de las inseguras condiciones en las que laboraban. Este hecho detonó una huelga de 1,300 trabajadores negros del Departamento de Obras Públicas de Memphis. Luego de que el alcalde de la ciudad, Henry Loeb, se negara a reconocer los intentos de formar un sindicato para así terminar la huelga el 22 de febrero y tras el uso de la fuerza policiaca para disolver manifestaciones pacíficas, el ministro local James Lawson, Roy Wilkins Bayard Rustin y otros líderes de la lucha por los civiles se dieron cita en la ciudad durante el mes de marzo

para apoyar el movimiento de los trabajadores. Ante una unida y nutrida comunidad, ya no sólo de trabajadores, sino que incluía a estudiantes, ministros de culto y activistas, el 18 de marzo de 1968, Martin Luther King Jr. se dirigió a una congregación de 25 mil personas y comentó: “Ustedes demuestran que es posible permanecer juntos. Son la prueba de que todos estamos atados en nuestro destino, y que si una persona negra sufre, si una persona negra cae, todos caemos” (King, 1968 citado en Stanford University, s.f.). Luego, el 28 de marzo, una marcha encabezada por King se tornó violenta y resultó en la muerte de un joven de 16 años a manos de un oficial de policía. Los cuerpos policíacos siguieron a los manifestantes, quienes se resguardaron en una iglesia, para golpearlos y atacarlos con gas lacrimógeno. Pese a lo anterior, luego de una intensa gira, King regresó a Memphis el mes de abril para continuar con el apoyo a los trabajadores en huelga. El 4 de abril, Martin Luther King fue asesinado en el balcón del motel Lorraine, en Memphis. Cuatro días después, 42 mil personas, entre los que estaban los líderes del movimiento de trabajadores, marcharon por las calles de la ciudad de forma silenciosa. Para el 16 de abril, el gobierno local reconoció de manera oficial la formación del sindicato y cumplieron las demandas de los trabajadores.

Interpretación

Como última instancia el análisis de Vicente Benet (2004), que funge como espina metodológica de la presente indagatoria, se encuentra la interpretación final del filme. Partiendo de los puntos anteriores de este análisis, se puede observar a *Sorry to Bother You* como una obra que se erige como demostración de un racismo menos comentado por los filmes de Hollywood: el racismo institucional.

Si bien otros filmes enfatizan en el racismo personalmente mediado y los insultos, discriminación abierta, así como las microagresiones pasivas que experimentan cotidianamente los afroamericanos, *Sorry to Bother You* apunta a diferencias en rubros como la precariedad de vida –observada en las condiciones de vida del personaje protagónico; la brecha salarial y de posiciones laborales –pues aunque entre los trabajadores de *RegalView*, la empresa de *telemarketing* en donde Cassius trabaja, hay personas blancas, la mayoría del cuerpo laboral lo comprenden personas de color; y la patologización de la cultura

afroamericana que los lleva a suprimir aspectos de su identidad, a fin de insertarse con mayor facilidad y tener una oportunidad de ascenso en su entorno profesional.

Boots Riley cuenta una historia, basada en sus experiencias como trabajador para una empresa de ese tipo (Gross, 2018), que puede ser vista como una reinterpretación de la parábola del negro de casa, contada en 1963 durante un discurso por Malcolm X.

Los negros de casa. Ellos vivían en una casa con su amo, vestían bien y comían bien porque comían lo que él –las sobras. Vivían en el ático o en el sótano, pero aún así vivían cerca de su amo. Amaban a su maestro más de lo que él se amaba a sí mismo. Darían su vida por salvar la casa de su maestro más rápido de lo que él lo haría. [...] Y si alguien decía al negro de casa “¡Huyamos! ¡Escapemos!” el negro de casa le diría “¿Estás loco? ¿Qué quieres decir con ‘huir’? ¿Dónde habrá una mejor casa que esta? ¿Dónde vestiré mejores ropas que éstas? ¿Dónde podría comer mejores alimentos que aquí?”. Ese era el negro de casa (Malcolm X, 1963 citado en Columbia University, s.f.).

La historia de Riley deriva de la parábola de Malcolm X al ofrecer a su personaje principal, el nuevo “negro de casa” o un nuevo Tom si se le ve desde la tradición cinematográfica, una redención al final. Su visión, que se desmarca de miradas hegemónicas, realiza una labor que no sólo devuelve la agencia a las personas afroamericanas sobre sus historias, sino que ofrece un mensaje de denuncia y resistencia contra las condiciones sistemáticas racistas.

Conclusiones

Por medio de una rápida revisión de los temas que ocupan la agenda política y mediática de los Estados Unidos en la actualidad la idea de la convivencia racial armónica en el país no forma parte del panorama actual. No sólo por los múltiples dichos y acciones bajo los cuales el actual presidente estadounidense Donald J. Trump ha conducido su administración (2016-2020) –quien, por ejemplo, comentó “¿Por qué vienen aquí todas estas personas de sus países de mierda?”, apropiado de las políticas migratorias con respecto a Haití, El Salvador y diversos países africanos (Kendi, 2019)–, sino por los crímenes de odio, cuyas cifras se dispararon desde la elección de Trump, siendo los afroamericanos las principales víctimas de ello –47.7 por ciento de los afectados– (Treisman, 2019) (*Federal Bureau of Investigation*, 2018).

Resulta, pues, interesante que ante este panorama adverso no hace más de una década se hablaba de la posibilidad de alcanzar una anhelada paz entre razas, y, sobretodo, que el grupo que más se mostraba extasiado por la llegada del primer presidente negro, fuera precisamente el grupo que más vocalmente se encargó de desmontar dichas esperanzas.

En las calles, el arte y los medios de comunicación los afroamericanos se encargaron de hacer explícitas las experiencias racistas cotidianas que muchos, incluyendo el mismo Barack Obama, trataron de aludir a causas aisladas e individuales. Por lo anterior, el abordar un estudio de dichas representaciones desde la profunda concomitancia entre lo social y lo cultural, a través de considerar este último aspecto como un conjunto de relaciones simbólicas, resultó crucial y de vital sustento.

El estudio de las representaciones sociales encuentra un nicho casi obvio en los Estudios Culturales no sólo por un mero carácter nominal, sino porque por medio de este abordaje teórico es posible ver que lo cultural, y por ende las representaciones, están atravesadas por entramados de poder y relaciones de hegemonía y subordinación, que dejan espacio a la resistencia.

Partir de un abordaje dialéctico para dichas relaciones ha dado lugar a muchos estudios que buscan desmarcarse de explicaciones, abordajes e incluso sujetos de estudios que continúen una narrativa hegemónica, optando por puntos de vista que den voz y visibilidad a aquellos grupos que, comúnmente, no la tienen. Así, abordar el estudio del racismo por lo propuesto en la *Critical Race Theory* y sus análisis de microagresiones raciales trajo nueva perspectiva a la investigación pues gran parte de los textos consultados sobre el racismo abordan este fenómeno centrándose en los avatares del pasado y sus grandes, violentas y gráficas demostraciones. Dentro de la *Critical Race Theory* se propone de nuevas formas de racismo, experimentadas por personas de color en su convivencia cotidiana con una sociedad que, si bien ha abandonado los látigos y cadenas, hoy estas herramientas de opresión han mutado en agresiones verbales, invalidación de la experiencia, marginación institucional y social, entre otras formas.

Además del terreno académico, la contra hegemonía y resistencia se ha manifestado con particular notoriedad en la historia afroamericana en la elaboración y eventual difusión de narrativas personales en donde se da testimonio de experiencias de racismo que se contraponen a la historia dominante de la época. Algunos de los primeros ejemplos de estas “contranarrativas” son los diarios y testimonios de personas que sobrevivieron a la esclavitud. Un ejemplo de lo anterior es *The Blind African Slave, Or Memoirs of Boyrereau Brinch, Nicknamed Jeffrey Brace* (Brace, 2004) dictado por Boyrereau Brinch, un joven africano abducido en 1758 y llevado a territorio estadounidense como esclavo, donde le fue dado el nombre de Jeffrey Brace:

¡Pero tristemente no tuvimos éxito! [al escapar de un grupo de hombres blancos que buscaban capturar a Brace y a un puñado de amigos] Once de catorce fueron hechos cautivos, inmediatamente capturados y, a pesar de nuestros ininteligibles gritos y lamentos, fueron llevados rápidamente a su bote, y en cinco minutos estaban a bordo, amordazados y arrastrados por un arroyo. Amarrados en el bote, con las mandíbulas apretadas, se añadió un hedor horrible ocasionado por la suciedad y el pescado apestoso. Mientras, todos gemían, lloraban y rezaban, pero, pobres criaturas, no tuvo ningún efecto. Después del asedio de los más agonizantes dolores que se pueden describir, caí en una especie de insensibilidad que continuó por algunas horas. Hacia el anochecer, me desperté con una horrida consternación, una profunda miseria y aflicción que desafía el lenguaje al describir. Estaba aprisionado

por el peso de los cuerpos que yacían sobre mí. Llegada la noche, por primera vez en mi vida, me acompañaba la tristeza y el horror (Brace, 2004, p. 119).

El establecimiento de un marco histórico tan amplio de las representaciones afroamericanas en la historia de Hollywood ayudó a situar a la industria cinematográfica como una de las responsables de transmitir negativos estereotipos racistas, hacer de la experiencia negra y del racismo una narrativa protagonizada por blancos y a contribuir en la invisibilización de dichas problemáticas. En este sentido, *Get Out* y *Sorry to Bother You* se sitúan como unas de las cintas de ficción que colocan en el centro de su narración, forma y trasfondo el creciente silencio sobre el racismo, cuya proyección y laudos ganados pusieron sobre la mesa el tema de la representación en el cine estadounidense.

Como se dio cuenta en el segundo capítulo, los avatares del racismo han cambiado con el paso del tiempo. Atrás quedaron los días de la segregación, de las tajantes leyes de “Jim Crow”, de los linchamientos y el patente esclavismo. A través de la *Critical Race Theory* se devela la existencia de un racismo tácito, silencioso y, muchas veces, difícil de señalar. Por medio de las macrocategorías bajo las cuales Camara Phyllis Jones acomoda el racismo (institucionalizado, personalmente mediado e interiorizado) a la luz del enjuto recorrido histórico sobre la representación fílmica de los negros fue posible hallar que, si los filmes con afroamericanos buscaban hacer del racismo uno de sus temas, la mayoría sólo ahonda en el racismo personalmente mediado y en el interiorizado; el racismo menos tratado es el sistémico o institucionalizado.

La necesidad de categorías que enmarcaran con mayor precisión las nuevas formas del racismo condujo a la tipología de microagresiones que propone Derald Wing Sue. A través de la división en microinsultos, microataques y microinvalidaciones, con sus respectivas subcategorías, fue posible identificar con mayor certeza las expresiones de racismo que se muestran en los filmes. En la cinta *Get Out* se identificaron dos variedades de microagresiones: microinsultos y microinvalidaciones; en *Sorry to Bother you*, sólo microinsultos.

Podemos concluir de lo anterior que los filmes no sólo dan cuenta de las nuevas modalidades de racismo, como pocas cintas lo habían hecho antes, sino que documentan las mismas desde una la muy particular mirada afroamericana. En el caso de *Get Out*, su disección del racismo moderno se centra en una familia blanca liberal, a través de frases como “De haber podido, votaría por Obama una tercera vez” o “Amo a Tiger [Woods]” dan cuenta de una negrofilia –palabra originada en Francia que describía la fetichización de la cultura negra por parte de círculos *avant-garde* y artísticos en los años veinte del siglo pasado (Archer-Straw, 2000)– particular en las personas blancas de tendencias liberales. Siguiendo estudios al respecto, la desconfianza por parte de personas negras hacia blancos liberales –al calificarlas como superficiales e hipócritas– es común (Locke, 1970 citado en Poskocil, 1977) y, en ocasiones, cierta, ya que otros hallazgos apuntaron a que personas blancas que expresan posturas raciales liberales tienden a mostrar más empatía y aceptación hacia personas de su misma identidad racial que hacia personas negra (Linn, 1965 citado en Poskocil, 1977).

Sorry to Bother You explora desde la personal visión de su director Boots Riley la invalidación y patologización de la cultura, en concreto las formas de comunicación, de los negros. Riley pone particular atención a que incluso algo comúnmente ignorado, como la voz, pasa por un tamiz de raza a través del cual se expresa el privilegio de las personas blancas. Si *Get Out* atiende al constante peligro en el que está el cuerpo de los negros, *Sorry to Bother You* indica que también sus voces, literalmente, serán llevadas al punto del desfiguro total con tal de acomodarse en una sociedad que los ve como un “otro” extraño.

Como ya se dio cuenta, el modelo metodológico para el análisis de los filmes permitió utilizar las diferentes microagresiones como categorías con las cuales examinar las escenas seleccionadas. Por otro lado, la indagación en aspectos clave de la construcción cinematográfica como la enunciación posibilitó la determinación de la existencia de la unicidad en su enunciación. Al tratarse de filmes producidos desde una identidad cultural afroamericana que resta en experiencias compartidas, éstos añaden nuevos niveles en su significación. Por ejemplo, puede interpretarse, sin aseverar nada, que ambas guardan una fuerte relación con la idea de una casa que proviene de la específica óptica negra.

Desde tiempos de la esclavitud, la casa es una fuerte figura en la cultura afroamericana. Por un lado, la imagen del llamado “negro de casa”, que traiciona a sus iguales para permanecer cerca de su amo blanco. Por otro, el se convertiría en décimo sexto presidente de E.E.U.U., el entonces senador Abraham Lincoln, hizo de la casa una alegoría del país, que en ese momento perfilaba sus tensiones hacia la cruenta Guerra Civil (1861-1865): “Una casa dividida en su interior no puede mantenerse en pie. Creo que este gobierno no puede durar permanentemente dividido entre la libertad y la esclavitud” (Lincoln, 1958 citado en Bachelder, 1997). El icónico escritor y activista por los derechos civiles James Baldwin retoma esta alegoría en su texto *The Fire Next Time* y se cuestiona, respecto a la integración racial: “¿Realmente quiero ser integrado en una casa en llamas?” (Baldwin, 1963 p. 131).

Si bien otros ya han leído a la obra de *Boots Riley* como una versión de la parábola ya mencionada del “negro de casa” de Malcolm X, con el giro afable de que el protagonista, tras sumirse en la búsqueda por el ilusorio bienestar personal, hace de los intereses colectivos una cruzada personal, *Get Out* también guarda relación con la figura de la casa. La evocadora imagen de un afro estadounidense huyendo desesperadamente de una casa con fachada de orgulloso hogar sureño, luego de estar en pacífica convivencia con aparentemente liberales personas blancas, aunado al hecho de que el título bajo el cual fue desarrollado el filme fue *Get Out of the House* (Peele, 2017 citado en Tilly, 2017), sugiere que igual paralelismo, por muy remoto, puede ser planteado.

Precisamente el tipo de lecturas anteriores, basadas en referencias culturales propias de los afroamericanos, son aquellas que traen al frente la necesidad de una representación cinematográfica –extensible, por supuesto, a otros rubros– de las minorías por ellas mismas. Empero, esta apuesta por una representación no debe ir únicamente encaminada en la ampliación de repertorios culturales, sino que deben favorecer, a través de su contribución a la hechura de una realidad social, a la reafirmación identitaria de, en este caso, los negros. Como el sociólogo, activista y autor estadounidense, ícono de la lucha afroamericana W. E. B. Du Bois postuló su texto *The Souls of Black Folk*:

Después del egipcio y el indio, el griego y el romano, el teutón y el mongol, el negro es una suerte de séptimo hijo, nacido con un velo y dotado de una segunda mirada en este mundo americano, –un mundo que no le permite una conciencia propia, pero sólo le permite verse así mismo a través de la revelación del otro mundo. (Du Bois, 2007, p. 45)

Resultado del constreñimiento temporal, esta investigación deja abierta la puerta para futuros análisis que comprendan un corpus más extenso de representaciones que atienda otras aristas del fenómeno, como el de la representación específica del género femenino. Pues si *Get Out* y *Sorry to Bother You* fueron pensadas como formas de hablar de raza y racismo en tiempos de falsa armonía, otros materiales audiovisuales de amplia distribución no sólo han roto con dicho mito, sino que poco a poco desgarran el velo de la mirada blanca y se aventuran a mostrar, con su peculiar ojo, los distintos tipos de racismo y la experiencia negra, poniendo atención incluso en el poco explorado racismo institucional. De igual forma, aún son pocas las mujeres que, detrás de una cámara, atienden las mismas problemáticas desde su perspectiva.

Bibliografía y fuentes consultadas

A

ABRIC, Jean Claude. (2001) *Prácticas sociales y representaciones*. México: Ediciones Coyoacán.

ARFUCH, Leonor. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

AUD, Susan *et al* (2010). *Status and Trends in the Education of Racial and Ethnic Groups*. Washington, D.C.: U.S. Department of Education.

B

BACHELDER, Louise. (1997). *Abraham Lincoln Wisdom and Wit*. New York: Peter Pauper Press.

BALDWIN, James. (1963). *The Fire Next Time*. New York: Penguin Random House.

BALL, Aretha *et al*. (2005). *Black Linguistics: Language, Society and Politics in African and the Americas*. New York: Routledge.

BARKER, Chris. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. London: SAGE Publications.

BARKER, Chris. (2005). *Cultural Studies Theory and Practice*. London: SAGE Publications

BENET, Vicente J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, Paidós Comunicación.

BENNETT, Tony. (1998). *Culture: A Reformer's Science*. New South Wales: Allen & Unwin citado en Barker, Chris. (2005). *Cultural Studies Theory and Practice*. London: SAGE Publications.

BILBAO, Alejandro; GRAS, Stéphan-Eloïse; VERMEREN, Patrice. (2009). *Claude Lévi-Strauss en el pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires: Colihue Universidad.

BOGLE, Donald (2001). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Continuum.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona.

BURNET TYLOR, Edward. (1977). *La cultura primitiva*. Madrid: Editorial Ayuso, citado en Gimenez Montiel, Gilberto. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BUTLER, Judith. (1993). *Bodies That Matter*. New York: Routledge citado en Barker, Chris. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. London: SAGE Publications.

BUTLER, Judith. (1994). "Gender as Performance: an interview with Judith Butler", *Radical Philosophy*, 67, Summer: pp. 32-37 citado en Barker, Chris. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. London: SAGE Publications.

BRACE, Jeffrey. (2004) *The Blind African Slave, or Memoirs of Boyrereau Brinch, Nicknamed Jeffrey Brace*. The University of Wisconsin Press.

C

CASETTI, Francesco; Di Chio, Federico. (1991). *Como analizar un film*. Barcelona, Paidós.

CASETTI, Franceso. (2005). *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Ediciones Cátedra.

COLEMAN, Robin R. Means; Cobb, Jasmine Nicole. (2007) *Training Day and The Shield: Evil Cops and the Taint of Blackness*, pp. 101-123 en Norden, Martin F. (2007) *The Changing Face of Evil in Film and Television*. Amsterdam & New York: Rodopi.

CORBIN, Amy Lynn. (2015). *Cinematic Geographies and Multicultural Spectatorship in America*. New York: Palgrave Macmillan, citado en Patton, Elizabeth A. (2019) Get Out and the legacy of sundown suburbs in post-racial America, *New Review of Film and Television Studies*, 17:3. p. 349-363.

CURTIN, Patricia; Gaither, Kenn. (2007) *International Public Relations: Negotiating Culture, identity and Power*. London: SAGE Publications.

D

DELGADO, Richard; Stefancic. (2017). *Critical Race Theory. An Introduction*. New York: New York University Press.

DEVEREAUX, Mary. (1990). *Oppressive texts, resisting readers and the Gendered Spectator: The New Aesthetics*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 4, Feminism and Traditional Aesthetics (otoño, 1990), pp. 337-347

DU BOIS, W. E. B. (2007). *The Souls of Black Folk*. New York: Oxford University Press. (Publicado originalmente en 1903)

E

ENTMAN, Robert M. (2001). *The American Media and Race Relations in an Interdependent World. A Report on the Shorenstein Center Conference on Race and the Press*. North Carolina State University. Washington, D.C.

ESPINOSA PACHECO, Ilia Lizbeth. (2015). *La imagen disidente. Cine, video y representación del poder político en el México contemporáneo* (Tesis de maestría). Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México.

F

FEDERAL ELECTION COMMISSION. (2009). *Federal Elections 2008. Election Results for the U.S President, the U.S. Senate and the U.S. House of Representatives*. Washington, D.C.

FEAGIN, Joe. R.; VERA, Hernán. (2000). *White racism: The basics*. New York: Routledge.

G

GAUDREAU, André; Jost, François. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós Comunicación. España.

GIMENEZ MONTIEL, Gilberto. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto. (2009). *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto. (2016). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

GOLUBOV, Nattie. (2015). *El circuito de los signos: una introducción a los estudios culturales*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM.

GROSSBERG, Lawrence. (2002). *Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?* Londres: SAGE Publications.

GUERRERO, Ed. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press.

GUTIÉRREZ OBSCURA, Siboney. (2010). *La representación de la pobreza urbana en el cine. Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos del cambio de siglo* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, México.

H

HALL, Alison V. (2016). “*Black and Blue: Exploring Racial Bias and Law Enforcement in the Killings of Unarmed Black Male Civilians*” en *American Psychologist* Vol. 71, No. 3, p. 175–186.

HALL, Stuart. (1996). “*Who needs identity?*”, en Hall, Stuart; Du Gay, Paul. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage citado en Barker, Chris. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. London: SAGE Publications.

HALL, Stuart. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications

HALL, Stuart; Mellino, Miguel. (2007). *La cultura y el poder: Conversaciones sobre los Cultural Studies*. Madrid: Amorroutu.

HALL, Stuart. (2016). *Cultural studies 1983: a theoretical history*. Durham: Duke University Press.

HAMMER, Rhonda; Kellner, Douglas *et al.* (2009). *Media/Cultural Studies: Critical Approaches*. New York: Peter Lang Publishing.

HARRIS, Cherise A. (2018). “*I’m not racist; some of my best friends are...*” Debunking the Friends Defense and Revisiting Allyship in the Post-Obama Era. Connecticut College.

HOOKS, bell. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.

J

JACOBSSON, Eva-Maria. (1999). *A Female Gaze?* Suecia: Centre for User Oriented IT Design.

JENKINS, Richard. (2008). *Social Identity*. New York: Routledge.

JODELET, Denise. (1988). Cap. 13 *La representación social*, pp. 469-494 en Moscovici, Serge (2008). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología y problemas sociales*. México: Editorial Paidós.

JONES, Camara Phyllis. (2000) “*Going Public. Levels of Racism: A Theoretic Framework and a Gardener’s Tale*” en *American Journal of Public Health*, agosto 2000, Vol. 90, No. 8.

JOVCHELOVITCH, Sandra (1997) *Peripheral communities and the transformation of social representations: queries on power and recognition. Social Psychology Review*, 1 (1). pp. 16-26 citado en Moloney, Gail; Walker, Iain. (2007). *Social representations and identity. Content, process and power*. Estados Unidos: Palgrave Macmillan.

L

LANEHART, Sonja L. (2001). *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*. Philadelphia: John Benjamins Publishing.

LAPIERRE, Jean-William. (1984). “*L’Identité collective, objet paradoxal: d’où nous vient-il?*”. *Recherches Sociologiques*, Vol. XV, núm. 2/3, pp. 195-206 citado en Giménez Montiel, Gilberto. (2009). *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1968). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial Eudeba citado en Gimenez Montiel, Gilberto. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

LINN, Lawrence. *Verbal Attitudes and Overt Behavior: A Study of Racial Discrimination en Social Forces, Volume 43, Issue 3, Marzo 1965, pp. 353-364, citado en POSKOCIL, Art. (1977). "Encounters between Blacks and White Liberals: The Collision of Stereotypes" en Social Forces, Vol. 55, No. 3 (Marzo 1977), pp. 715-727.*

LOCKE, Hubert G. (1970). *The Care & Feeding of White Liberals*. Toronto: Newman Press citado en POSKOCIL, Art. (1977). "Encounters between Blacks and White Liberals: The Collision of Stereotypes" en *Social Forces, Vol. 55, No. 3 (Marzo 1977), pp. 715-727.*

M

MCWHORTER, John. (1998). *The Word on the Street: Fact and Fable about American English*. Plenum. Nueva York citado en Lanehart, Sonja L. (2001). *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*. Filadelfia: John Benjamins Publishing

MIDDLETON, J. (2007). *Talking about Race and Whiteness in "Crash"*. *College English*, 69(4), pp. 321-334.

MILES, Robert; Brown, Malcolm. (2003). *Racism*. London & New York: Routledge.

MOLONEY, Gail; Walker, Iain. (2007). *Social representations and identity. Content, process and power*. Estados Unidos: Palgrave Macmillan.

MONACO, James. (2009). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

MOSCOVICI, Serge. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul.

MOSCOVICI, Serge. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul.

MOSCOVICI, Serge (2008). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología y problemas sociales*. México: Editorial Paidós.

MUGNY, Gabriel; Carugati, Felice. (1985) *L'intelligence au pluriel: les représentations sociales de l'intelligence et son développement* citado en Abric, Jean Claude. (2001) *Prácticas sociales y representaciones*. México: Ediciones Coyoacán

O

OMI, Michael; Winant, Howard. (2015). *Racial Formation in the United States*. New York: Routledge.

P

PATTON, Elizabeth A. (2019) Get Out and the legacy of sundown suburbs in post-racial America, *New Review of Film and Television Studies*, 17:3. p. 349-363.

PIERCE, Chester. (1980). "Social Trace Contaminants: Subtle Indicators of Racism in TV" citado en PÉREZ HUBER, Lindsay; SOLORZANO, Daniel G. (2015). *Racial microaggressions as a tool for critical race research* en *Race Ethnicity and Education*, 2015 Vol. 18, No. 3, pp. 297–320.

PIERSON, Emma *et al.* (2019). *A large-scale analysis of racial disparities in police stops across the United States*. Stanford Computational Policy Lab.

PÉREZ HUBER, Lindsay; SOLORZANO, Daniel G. (2015). *Racial microaggressions as a tool for critical race research* en *Race Ethnicity and Education*, 2015 Vol. 18, No. 3, pp. 297–320.

POSKOCIL, Art. (1977). "Encounters between Blacks and White Liberals: The Collision of Stereotypes" en *Social Forces*, Vol. 55, No. 3 (marzo 1977), pp. 715-727.

R

REYES, Graciela. (1990). *La Pragmática lingüística*. Barcelona: Editorial Montesinos.

REYNA, Christine *et al.* (2009). “Blame It on Hip-Hop: Anti-Rap Attitudes as a Proxy for Prejudice” en *Group Processes & Intergroup Relations*. Vol. 12 (3). (2009) p. 361-380.

S

SUE, Derald Wing, *et al.* (2007). “Racial microaggressions in everyday life: Implications for clinical practice” en *American Psychologist*, 62(4), pp. 271–286.

W

WADE, Peter (2014). “Raza, ciencia, sociedad” en *Interdisciplina 2, núm. 4*, pp. 35-42

WEED, Matthew C. (2015). *2001 Authorization for Use of Military Force: Issues Concerning Its Continued Application*. Estados Unidos: Congressional Research Service.

WOOTEN, James T. (1971, 5 de octubre). Compact Set Up for ‘Post-Racial’ South. *The New York Times*. p. 36.

Z

ZACK, Naomi. (2018). *Philosophy of Race. An Introduction*. Estados Unidos: Palgrave Macmillan.

Fuentes web

A

APOLLON, Dominique. (2008). *Our Departure Point: Assessing Racial Injustice under the Bush Administration*. Recuperado de

https://www.raceforward.org/sites/default/files/ARC_compact_bush.pdf el 20 de noviembre de 2019.

ARCHER-STRAW, Petrine. (2000). *A double-edged infatuation*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/books/2000/sep/23/features.weekend> el 15 de febrero de 2020.

ARABIAN, Alex. *Interview With Boots Riley, Writer & Director of Sorry to Bother You*. Recuperado de <https://www.filminquiry.com/interview-boots-riley/> el 20 de febrero de 2020.

B

BLACK LIVES MATTER. (2015). *Guiding Principles*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20151004200336/http://blacklivesmatter.com/guiding-principles/> el 20 de febrero de 2020.

BOX-OFFICE MOJO. (s.f.a) *Get Out*. Recuperado de https://www.boxofficemojo.com/release/r1256280065/weekend/?ref_=bo_rl_tab#tabs el 15 de febrero de 2020.

BOX OFFICE MOJO. (s.f.b) *Sorry to Bother You*. Recuperado de https://www.boxofficemojo.com/release/r1805602817/?ref_=bo_da_table_49 el 15 de febrero de 2020.

BUSCH, Anita. *Tessa Thompson, Lakeith Stanfield, Steven Yeun to Star in Sorry to Bother You*. Recuperado de <https://deadline.com/2017/06/tessa-thompson-lakeith-stanfield-steven-yeun-movie-sorry-to-bother-you-1202113786/> el 20 de febrero de 2020.

C

CARTER, James. (1979). *Crisis in Confidence*. Recuperado de <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/carter-crisis/> el 24 de noviembre de 2019.

CNN (2008). *Transcript: 'This is your victory,' says Obama*. Recuperado de <https://edition.cnn.com/2008/POLITICS/11/04/obama.transcript/> el 1 de diciembre de 2019.

CROWTHER, Bosley. (1964). *James Whitmore Stars in Book's Adaptation*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1964/05/21/archives/james-whitmore-stars-in-books-adaptation.html> el 22 de noviembre de 2019.

D

DARGIS, Manohla; SCOTT, A.O. (2016) *Hollywood, Separate and Unequal*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/09/18/movies/hollywood-separate-and-unequal.html> el 13 de febrero de 2020.

DINGLE, Derek T. (2012). *Oval Office Interview with President Barack Obama*. Recuperado de <https://www.blackenterprise.com/president-obama-interview-small-business-unemployment-exclusive/> el 11 de febrero de 2020.

DYSON, Michael Eric. (2016). *Whose President Was He?* Recuperado de <https://www.politico.com/magazine/story/2016/01/barack-obama-race-relations-213493> el 10 de febrero de 2020.

DYSON, Michael Eric. (2017). *Did Obama's Silence on Race Enable Trump?* Recuperado de <https://www.vnews.com/Obama-s-caution-on-race-helped-give-us-Trump-11992602> el 13 de febrero de 2020.

E

EBERT, Roger. (2001) *To Kill a Mockingbird*. Recuperado de <https://www.rogerebert.com/reviews/to-kill-a-mockingbird-2001> el 12 de noviembre de 2019.

F

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION. (2018). *2018 Hate Crime Statistics*. Recuperado de <https://ucr.fbi.gov/hate-crime/2018/topic-pages/victims> el 13 de febrero de 2020.

FEDERAL ELECTION COMMISSION. (2008) *Federal Elections 2008. Election Results for the U.S. President, the U.S. Senate and the U.S. House of Representatives*. Recuperado de <https://transition.fec.gov/pubrec/fe2008/federalections2008.pdf> el 19 de febrero de 2020.

E

EBIRI, Bilge. (2017). *Get Out's Jordan Peele Brings the 'Social Thriller' to BAM*. Recuperado de <https://www.villagevoice.com/2017/02/14/get-outs-jordan-peeel-brings-the-social-thriller-to-bam/> el 15 de febrero de 2020.

G

GEORGE, Nelson. *This is Where We Blow Up: Writer/Director Boots Riley on Sorry to Bother You*. Recuperado de <https://filmmakermagazine.com/105467-this-is-where-we-blow-up/#.XlIHh0Ojk1I> el 22 de febrero de 2020.

GOLDSTEIN, Joseph. (2014). *Man's Death After Chokehold Raises Old Issue for the Police*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2014/07/19/nyregion/staten-island-man-dies-after-he-is-put-in-chokehold-during-arrest.html?smid=pl-share> el 20 de febrero de 2020.

GOODMAN, Amy. (2008). *Boots Riley on How His Hit Movie "Sorry to Bother You" Slams Capitalism & Offers Solutions*. Recuperado de https://www.democracynow.org/2018/7/17/boots_riley_on_how_his_hit el 20 de febrero de 2020.

GONZALEZ, Susan. (2001). *Director Spike Lee slams 'same old' black stereotypes in today's films*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20090121190429/http://www.yale.edu/opa/arc-ybc/v29.n21/story3.html> el 5 de diciembre de 2019.

H

HORWITZ, Sari. (1999). *Minority Renters See Insurance Bias*. Recuperado de <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/WPcap/1999-09/29/074r-092999-idx.html> el 20 de febrero de 2020.

I

IMDB. (2016). *Cotton Comes to Harlem*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0065579/> el 5 de diciembre de 2019.

J

JANIK, Rachel. (2015). *'Writing History With Lightning': The Birth of a Nation at 100*. Recuperado de <https://time.com/3699084/100-years-birth-of-a-nation/> el 13 de noviembre de 2019.

JENSEN, Robert; Wisnitzer, Robert. (2006). *“Crash” and the Self-Indulgence of White America*. Recuperado de http://blackcommentator.com/176/176_think_crash_jensen_wosnitzer.html el 23 de noviembre de 2019.

JONES, Jeffrey M. (2008). *Bush’s Approval Rating Drops to New Low of 27%*. Recuperado de <https://news.gallup.com/poll/110806/bushs-approval-rating-drops-new-low-27.aspx> el 10 de febrero de 2020.

K

KEEGAN, Rebecca. *Jordan Peele on the “post-racial lie” that inspired Get Out*. (2017). Recuperado de <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/10/jordan-peelee-get-out-screening> el 20 de enero de 2020.

KENDI, Ibram X. (2019). *The Day Shithole Entered the Presidential Lexicon*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2019/01/shithole-countries/580054/> el 20 de febrero de 2020.

L

LEWIS, Paul. (2013). *Thousands march on Washington to remember Martin Luther King's dream*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/world/2013/aug/24/march-on-washington-martin-luther-king> el 13 de febrero de 2020.

M

MAHLER, Jonathan; EDER, Steve. *'No Vacancies' for Blacks: How Donald Trump Got His Start, and Was First Accused of Bias*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/08/28/us/politics/donald-trump-housing-race.html> el 12 de febrero de 2020.

MANIAM, Shiva. (2016). *Many voters, especially blacks, expect race relations to worsen following Trump's election*. Recuperado de <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/11/21/race-relations-following-trumps-election/> el 11 de febrero de 2020.

MASON, Clifford. (1967). *Why Does White America Love Sidney Poitier So?* Recuperado de <https://www.nytimes.com/1967/09/10/archives/why-does-white-america-love-sidney-poitier-so-why-does-white.html> el 11 de noviembre de 2019.

MENDELSON, Scott. (2016). *Jordan Peele Talks 'Get Out' And His Love for Horror Movies*. Recuperado de <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2016/10/05/interview-jordan-peeel-discusses-get-out-and-his-love-for-the-horror-genre/#43b5f36f187e> el 13 de febrero de 2020.

N

NATIONAL MUSEUM OF AFRICAN AMERICAN HISTORY & CULTURE. (s.f.) *Popular and Pervasive Stereotypes of African Americans*. Recuperado de <https://nmaahc.si.edu/blog-post/popular-and-pervasive-stereotypes-african-americans> el 18 de enero de 2020.

NASAW, Daniel. (2015). *Americans' View of Race Relation at Two-Decade Low – WSJ/NBC News Poll*. Recuperado de <https://blogs.wsj.com/washwire/2015/12/16/americans-view-of-race-relations-at-two-decade-low-wsjnbc-news-poll/tab/print/> el 21 de febrero de 2020.

O

OFFICE OF THE LEGISLATIVE COUNSEL. U.S. House of Representatives . (2013). *US Civil Rights Act of 1968*. Recuperado de <https://legcounsel.house.gov/Comps/civil68.pdf> el 14 de diciembre de 2019.

P

PEW RESEARCH CENTER. (2016). *On Views of Race and Inequality, Blacks and Whites are Worlds Apart*. Recuperado de <https://www.pewsocialtrends.org/2016/06/27/2-views-of-race-relations/> el 21 de febrero de 2020.

PEW RESEARCH CENTER (2017). *Most Americans Say Trump's Election Has Led to Worse Race Relations in the U.S.* Recuperado de <https://www.people-press.org/2017/12/19/most-americans-say-trumps-election-has-led-to-worse-race-relations-in-the-u-s/> el 13 de febrero de 2020.

PURDUE UNIVERSITY. *Critical Race Theory (1970s-present)*. Recuperado de https://owl.purdue.edu/owl/subject_specific_writing/writing_in_literature/literary_theory_and_schools_of_criticism/critical_race_theory.html el 13 de noviembre de 2019.

R

RICE, Patricia. (2006). *Linguistic profiling: The sound of your voice may determine if you get that apartment or not*. Recuperado de <https://source.wustl.edu/2006/02/linguistic->

profiling-the-sound-of-your-voice-may-determine-if-you-get-that-apartment-or-not/ el 20 de febrero de 2020.

RICHOMME, Olivier. (2012). *The post-racial illusion: racial politics and inequality in the age of Obama*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/rrca/464> el 10 de febrero de 2020.

RIVERSIDE DAILY PRESS (1915). “*The Clansman*” *Motion Picture Masterpiece at Loring Tonight*. Recuperado de <https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=RDP19150101.2.55&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1> el 13 de febrero de 2020.

ROONEY, David. (2018). ‘*Sorry to Bother You*’: *Film Review. Sundance 2018*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/review/sorry-bother-you-review-sundance-2018-1076466> el 20 de febrero de 2020.

ROTTEN TOMATOES. (2017). *Get Out*. Recuperado de https://www.rottentomatoes.com/m/get_out el 20 de febrero de 2020.

ROTTEN TOMATOES. (2018). *Sorry to Bother You*. Recuperado de https://www.rottentomatoes.com/m/sorry_to_bother_you_2018/ el 20 de febrero de 2020.

ROTTENBERG, Josh. (2017). *Jordan Peele on how ‘Get Out’ defied the odds to become a full-blown cultural phenomenon*. Recuperado de <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-get-out-box-office-phenomenon-20170321-story.html> 12 de febrero de 2020.

S

STEELE, Shelby. (2008). *Obama’s post-racial promise*. Recuperado de <https://www.latimes.com/opinion/opinion-la/la-oe-steele5-2008nov05-story.html> el 18 de octubre de 2019.

ST. JOHN, JOHN HECTOR. (1782). *Letters from an American Farmer*. Recuperado de <http://web.utk.edu/~mfitzge1/docs/374/creve.pdf> el 12 de febrero de 2020.

T

TIME MAGAZINE (1971). *Show Business: Power to the Peebles*. Recuperado de <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,877217,00.html> el 1 de diciembre de 2019

TILLY, Chris. (2017). 'Get Out' Interview: Jordan Peele Talks Alternate Titles and Potential Sequel. Recuperado de <https://www.fandom.com/articles/jordan-peelee-reveals-get-called> el 13 de febrero de 2020.

TREISMAN, Rachel. (2019). *FBI Reports Dip In Hate Crimes, But Rise In Violence*. Recuperado de <https://www.npr.org/2019/11/12/778542614/fbi-reports-dip-in-hate-crimes-but-rise-in-violence> el 13 de febrero de 2020.

U

UNITED NATIONS. (1969). *International Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination*, "Human Rights, Office of the High Commissioner, Adopted and Opened for Signature and Ratification by General Assembly Resolution 2106 (XX), Dec. 21, 1965, Entry into Force Jan. 4, 1969, in Accordance with Article 19. Recuperado de <http://www.ohchr.org/EN/ProfessionalInterest/Pages/CERD.aspx> el 26 de noviembre de 2019.

UNESCO (1950) *The Race Question*. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000128291> el 20 de noviembre del 2019.

U.S. BUREAU OF LABOR STATISTICS. (2015). *Labor Force Characteristics by Race and Ethnicity, 2014*. Recuperado de <https://www.bls.gov/opub/reports/race-and-ethnicity/archive/labor-force-characteristics-by-race-and-ethnicity-2014.pdf> el 20 de febrero de 2020.

W

WALL STREET JOURNAL. (2008). *President-Elect Obama*. Recuperado de <https://www.wsj.com/articles/SB122586244657800863> el 11 de febrero de 2020.

WISE, Tim. (2009). *Between Barack and a Hard Place*. Recuperado de <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/books/chap1/barackandahardplace.htm> el 12 de febrero de 2020.

WOOTEN, James T. (1971). *Compact Set Up for 'Post-Racial' South*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1971/10/05/archives/compact-set-up-for-postracial-south.html> el 15 de febrero de 2020.

Y

YUAN, Jada; HARRIS, Hunter. (2018). *The First Great Movie of the Trump Era*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2018/02/making-get-out-jordan-peeel.html> el 11 de febrero de 2020.

Z

ZACHARECK, Stephanie. (2017). *Review: Jordan Peele's Extraordinary, Inventive Get Out is the horror movie we need today*. Recuperado de <https://time.com/4680563/get-out-movie-review/> el 15 de febrero de 2020.

Filmes citados

Uncle Tom's Cabin (Edwin S. Porter, 1903)

For Massa's Sake (Joseph A. Golden, 1911)

Ten Pickaninnies (Thomas Alva Edison, 1908)

The Confederate Spy (Sidney Olcott, 1910)

How Rastus Got His Turkey (Theodore Wharton, 1910)

Rastus in Zululand (Arthur Hotaling, 1910)

Rastus and Chicken (Director desconocido, 1911)

Pickaninnies and Watermelon (Director desconocido, 1912)
The Debt (Director desconocido, 1912)
In Humanity's Cause (Director desconocido, 1911)
Slavery Days (Otis Turner, 1913)
The Octoroon (Sidney Olcott, 1913)
Coontown Suffragettes (Director desconocido, 1914)
The Birth of a Nation (David Wark Griffith, 1915)
Broken Chains (Robert Thornby, 1916)
Free and Equal (Director desconocido, 1918)
Our Gang (Charley Chase, 1922)
Hearts in Dixie (Paul Sloane, 1929)
Hallelujah (King Vidor, 1929)
I'm no Angel (Wesley Ruggles, 1933)
She Done Him Wrong (Lowell Sherman, 1933)
Belle of the Nineties (Leo McCarey, 1934)
Imitation of Life (John M. Stahl, 1934).
The Little Colonel (David Butler, 1935)
Gone with the Wind (Victor Fleming, 1939)
Panama Hattie (Norman Z. McLeod, Roy Del Ruth, 1942)
Casablanca (Michael Curtiz, 1942)
In This Our Life (John Huston, 1942)
Something to Shout About (Gregory Ratoff, 1943)
I Dood It (Vincente Minnelli, 1943)
The Heat's On (Gregory Ratoff, 1943)
Thousands Cheer (George Sidney, 1943)
Cabin in the Sky (Vincente Minelli, Busby Berkeley, 1943)
Broadway Rhythm (Roy Del Ruth, 1944)
Lifeboat (Alfred Hitchcock, 1944)
Rhapsody in Blue (Irving Rapper, 1945)
Till the Clouds Roll By (Vincente Minnelli, Richard Whorf, George Sidney, Busby Berkeley, Henry Koster, 1946)

Song of the South (Wilfred Jackson, 1946)
Ziegfeld Follies (Vincente Minnelli, George Sidney, Roy Del Ruth, Charles Walters, Lemuel Ayers, Robert Lewis, Merrill Pye, 1946)
Words and Music (Norman Taurog, 1948)
Lost Boundaries (Alfred L. Werker, 1949)
Pinky (Elia Kazan, 1949)
No Way Out (Joseph L. Makiewicz, 1950)
Tarzan's Peril (Byron Haskin, 1951)
Bright Road (Gerald Mayer, 1953)
Carmen Jones (Otto Preminger, 1954)
Porgy and Bess (Otto Preminger, 1959)
All the Young Men (Hall Barlett, 1960)
To Kill a Mockingbird (Robert Mulligan, 1962)
Pressure Point (Hubert Cornfield, 1962)
The Cool World (Shirley Clarke, 1963)
Lillies of the Field (Ralph Nelson, 1963)
One Potato, Two Potato (Larry Peerce, 1964)
Black Like Me (Carl Lerner, 1964)
Rio Conchos (Gordon Douglas, 1964)
A Patch of Blue (Guy Green, 1965)
Hurry Sundown (Otto Preminger, 1967)
Guess who's coming to dinner (Stanley Kramer, 1967)
In the Heat of the Night (Norman Jewison, 1967)
The Dirty Dozen (Robert Aldrich, 1967)
Dark of the Sun (Jack Cardiff, 1968)
Ice Station Zebra (John Sturges, 1968)
Night of the Living Dead (George A. Romero, 1968)
Uptight (Jules Dassin, 1968)
The Lost Man (Robert Alan Aurthur, 1969)
Putney Swope (Robert Downey Sr., 1969)
Cotton Comes to Harlem (Ossie Davis, 1970)

Watermelon Man (Melvin Van Peebles, 1970)
Shaft (Gordon Parks, 1971)
Sweet Sweetback's Baadasssss Song (Melvin Van Peebles, 1971)
Superfly (Gordon Parks Jr., 1972)
Blacula (William Crain, 1972)
Lady Sings The Blues (Sidney J. Furie, 1972)
Black Caesar (Larry Cohen, 1973)
Cleopatra Jones (Jack Starrett, 1973)
Coffy (Jack Hill, 1973)
Enter The Dragon (Robert Clouse, 1973)
Ganja and Hess (William Crain, 1973)
Black Belt Jones (Robert Clouse, 1974)
Golden Needles (Robert Clouse, 1974)
Foxy Brown (Jack Hill, 1974)
The Klansman (Terence Young, 1974)
The Towering Inferno (John Guillermin, 1974)
Mahogany (Berry Gordy, 1975)
Friday Foster (Arthur Marks, 1975)
Hot Potato (Oscar Williams, 1976)
Rocky (John G. Avildsen, 1976)
The Greatest (Tom Gries, 1977)
Capricorn One (Peter Hyams, 1978)
The Wiz (Sidney Lumet, 1978)
Rocky II (Sylvester Stallone, 1979)
The Shining (Stanley Kubrick, 1980)
The Blues Brothers (John Landis, 1980)
The Empire Strikes Back (Irvine Kershner, 1980)
An Officer and a Gentleman (Taylor Hackford, 1982)
Rocky III (Sylvester Stallone, 1982)
48 Hrs. (Walter Hill, 1982)
Return of the Jedi (Richard Marquand, 1983)

Trading Places (John Landis, 1983)
Best Defense (Williard Huyck, 1984)
Beverly Hills Cop (Martin Brest, 1984)
The Brother from Another Planet (John Sayles, 1984)
Rocky IV (Sylvester Stallone, 1985)
The Color Purple (Steven Spielberg, 1985)
The Golden Child (Michael Ritchie, 1986)
Jumpin' Jack Flash (Penny Marshall, 1986)
She's Gotta Have It (Spike Lee, 1986)
Fatal Beauty (Tom Holland, 1987)
Burglar (Hugh Wilson, 1987)
Lethal Weapon (Richard Donner, 1987)
Beverly Hills Cop II (Tony Scott, 1987)
Cry Freedom (Richard Attenborough, 1987)
Bird (Clint Eastwood, 1988)
Mississippi Burning (Alan Parker, 1988)
School Daze (Spike Lee, 1988)
Do the Right Thing (Spike Lee, 1989)
Glory (Edward Zwick, 1989)
Driving Miss Daisy (Bruce Beresford, 1989)
Die Hard (John McTiernan, 1988)
Coming to America (John Landis, 1988)
Harlem Nights (Eddie Murphy, 1989)
Downtown (Richard Benjamin, 1990)
Heart Condition (James D. Parriott, 1990)
Another 48 Hrs. (Walter Hill, 1990)
Ghost (Jerry Zucker, 1990)
House Party (Reginald Hudlin, 1990)
Mo' Better Blues (Spike Lee, 1990)
A Rage in Harlem (Bill Duke, 1991)
The Last Boyscout (Tony Scott, 1991)

New Jack City (Mario Van Peebles, 1991)
Boyz n' the Hood (John Singleton, 1991)
Jungle Fever (Spike Lee, 1991)
Ghost Dog: The Way of the Samurai (Jim Jarmusch, 1991)
Robin Hood: Prince of Thieves (Kevin Reynolds, 1991)
Strictly Business (Kevin Hooks, 1991)
Soul Food (George Tillman Jr., 1991)
A Few Good Men (Rob Reiner, 1992)
Boomerang (Reginald Hudlin, 1992)
Bébe's Kids (Bruce W. Smith, 1992)
Candyman (Bernard Rose, 1992)
Diggstown (Michael Ritchie, 1992)
Lethal Weapon 3 (Richard Donner, 1992)
Malcolm X (Spike Lee, 1992)
Gladiator (Rowdy Herrington, 1992)
The Hand that Rocks the Cradle (Curtis Hanson, 1992)
Class Act (Randall Miller, 1992)
Juice (Ernest R. Dickerson, 1992)
Passenger 57 (Kevin Hooks, 1992)
Sister Act (Emile Ardolino, 1992)
Demolition Man (Marco Brambilla, 1993)
Menace II Society (The Hughes Brothers, 1993)
Poetic Justice (John Singleton, 1993)
The Pelican Brief (Alan J. Pakula, 1993)
Boiling Point (James B. Harris, 1993)
Philadelphia (Jonathan Demme, 1993)
National Lampoon's Loaded Weapon 1 (Gene Quintano, 1993)
The Meteor Man (Robert Townsend, 1993)
Corrina, Corrina (Jessie Nelson, 1994)
Drop Zone (John Badham, 1994)
Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)

The Shawshank Redemption (Frank Darabont, 1994)
Clockers (Spike Lee, 1995)
Devil in a Blue Dress (Carl Franklin, 1995)
Die Hard With a Vengeance (John McTiernan, 1995)
Bad Boys (Michael Bay, 1995)
Just Cause (Arne Glimcher, 1995)
Friday (F. Gary Gray, 1995)
Higher Learning (John Singleton, 1995)
Money Train (Joseph Ruben, 1995)
Othello (Oliver Parker, 1995)
Outbreak (Wolfgang Petersen, 1995)
Panther (Mario Van Peebles, 1995)
Seven (David Fincher, 1995)
To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar (Beeban Keedron, 1995)
Vampire in Brooklyn (Wes Craven, 1995)
Waiting to Exhale (Forest Whitaker, 1995)
Don't Be a Menace to South Central While Drinking Your Juice in the Hood (Paris Barclay, 1996)
Independence Day (Roland Emmerich, 1996)
Jerry Maguire (Cameron Crowe, 1996)
Courage under Fire (Edward Zwick, 1996)
Set it Off (F. Gary Gray, 1996)
The Great White Hype (Reginald Hudlin, 1996)
The Nutty Professor (Tom Shadyac, 1996)
The Preacher's Wife (Penny Marshall, 1996)
Boogie Nights (Paul Thomas Anderson, 1997)
Hoodlum (Bill Duke, 1997)
Jackie Brown (Quentin Tarantin, 1997)
Love Jones (Theodore Witcher, 1997)
Men in Black (Barry Sonnenfeld, 1997)
The Fifth Element (Luc Besson, 1997)

Rosewood (John Singleton, 1997)
Beloved (Jonathan Demme, 1998)
Blade (Stephen Norrington, 1998)
Bulworth (Warren Beatty, 1998)
Dr. Dolittle (Betty Thomas, 1998)
He got game (Spike Lee, 1998)
Rush Hour (Brett Ratner, 1998)
What Dreams May Come (Vincent Ward, 1998)
Why do fools fall in love (Gregory Nava, 1998)
The Hurricane (Norman Jewison, 1999)
How Stella Got Her Groove Back (Kevin Rodney Sullivan, 1998)
Mulan (Barry Cook, Tony Bancroft, 1998)
U.S. Marshals (Stuart Baird, 1998)
The Bone Collector (Phillip Noyce, 1999)
The Green Mile (Frank Darabont, 1999)
The Matrix (Lana & Lilly Wachowski, 1999)
Star Wars: Episode I – The Phantom Menace (George Lucas, 1999)
Bamboozled (Spike Lee, 2000)
Big Momma's House (Raja Gosnell, 2000)
Gladiator (George Lucas, 2000)
Remember the Titans (Boaz Yakin, 2000)
The Legend of Bagger Vance (Robert Redford, 2000)
Ali (Michael Mann, 2001)
Training Day (Antoine Fuqua, 2001)
Antwone Fisher (Denzel Washington, 2002)
Crash (Paul Haggis, 2004)
Ray (Taylor Hackford, 2004)
Dreamgirls (Bill Condon, 2006)
American Gangster (Ridley Scott, 2007)
The Great Debaters (Denzel Washington, 2007)
Precious (Lee Daniels, 2009)

Get Out (Jordan Peele, 2017)

Sorry to Bother You (Boots Riley, 2018)