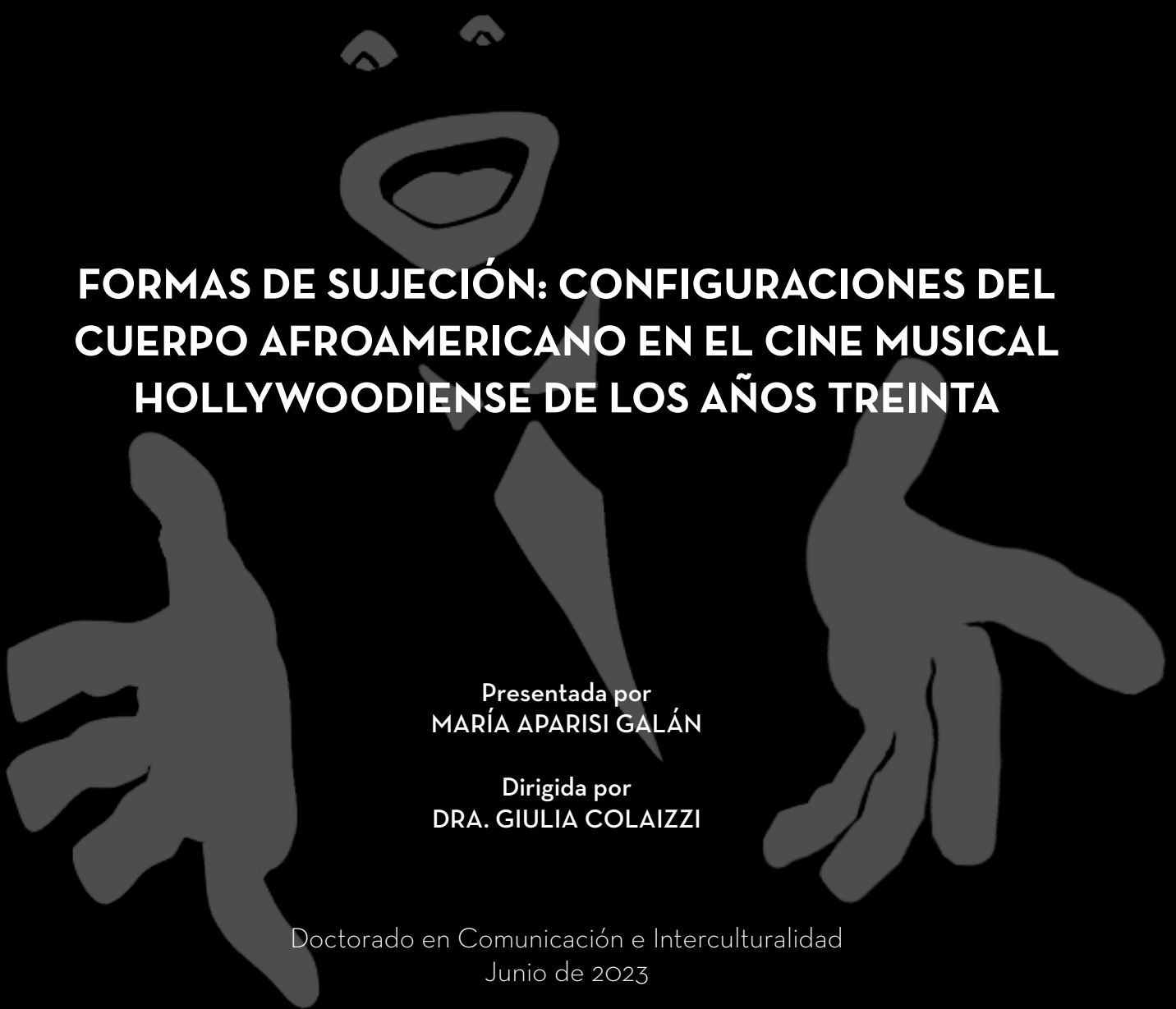
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació



FORMAS DE SUJECIÓN: CONFIGURACIONES DEL CUERPO AFROAMERICANO EN EL CINE MUSICAL HOLLYWOODIENSE DE LOS AÑOS TREINTA

Presentada por

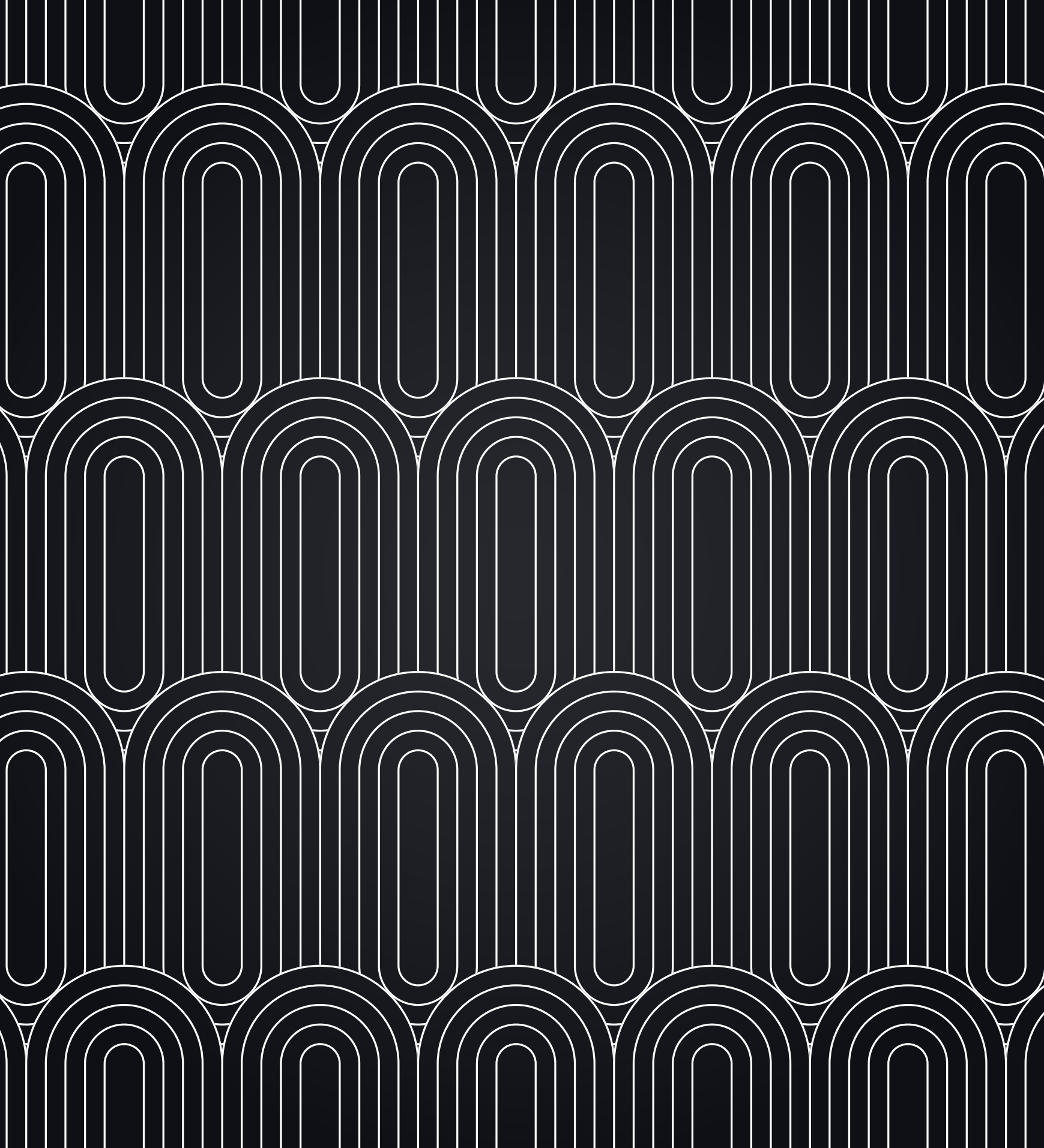
MARÍA APARISI GALÁN

Dirigida por

DRA. GIULIA COLAIZZI

Doctorado en Comunicación e Interculturalidad

Junio de 2023



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació

FORMAS DE SUJECIÓN: CONFIGURACIONES DEL CUERPO AFROAMERICANO EN EL CINE MUSICAL HOLLYWOODIENSE DE LOS AÑOS TREINTA

Esta tesis ha sido posible gracias a la ayuda del programa de
Formación del Profesorado Universitario (FPU)
del Ministerio de Educación y Formación Profesional.
Referencia: FPU17/02569

Presentada por

MARÍA APARISI GALÁN

Dirigida por

DRA. GIULIA COLAIZZI

Doctorado en Comunicación e Interculturalidad

Junio de 2023

AGRADECIMIENTOS.

La investigación que la persona lectora tiene entre sus manos es fruto de cinco años de trabajo, una labor que, aunque individual y en muchas ocasiones solitaria, no habría sido posible sin la ayuda de una serie de personas que intervinieron directa o indirectamente en el desarrollo de la misma.

En primer lugar me gustaría agradecer la confianza, el apoyo y el esfuerzo a mi directora y tutora de investigación, la profesora Giulia Colaizzi, que desde un principio encontró interesante el proyecto y estuvo presente en todas las fases de su realización, aportando su perspectiva crítica y su brillantez intelectual. Sin esta supervisión no habría sido posible la finalización de la investigación.

En segundo lugar, quisiera destacar la valiosa contribución que realizaron mis dos tutores de las estancias de investigación que realicé fuera de la Universidad de Valencia, en la University College de Dublín (2021) bajo el amparo de la profesora Martha Shearer y en la Universidad Complutense de Madrid (2022) con el apoyo del profesor Fran Zurián. Ambos me dieron la oportunidad de acceder a fondos bibliográficos y asistir a reuniones científicas que no se encuentran con facilidad en Valencia, ampliando así la perspectiva teórica y metodológica de mi proyecto. Del mismo modo, he apreciado encarecidamente a todas aquellas personas trabajadoras de la Universidad de Valencia que han sido compañeras en el camino y que, siempre que han podido, me han echado una mano con los problemas que se me han presentado. Entre ellas cabe destacar las compañeras de debates, congresos y seminarios, las profesoras Silvia Guillamón y Aouatef Ketiti, el personal administrativo del departamento, y en especial Luis Cano, y por supuesto mis compañeros y compañeras del despacho 23, Ioana Anastasia Pop, David Navarro Ciurana y Ana Clara Rey Reguillo, personas maravillosas que han vivido este proceso tan intensamente como lo he vivido yo.

Por último, pero no menos importante, quisiera dar las gracias a todo mi núcleo familiar, que ha servido como red de apoyo en los momentos más duros de la elaboración del proyecto de tesis y que me ha escuchado atentamente aunque en muchas ocasiones ni siquiera entendiesen lo que estaba diciendo. Especialmente me gustaría dar las gracias a mis padres, Isabel y Toni, que desde muy pequeña me enseñaron el poder de la representación espectacular, y a mi abuela Julia, un referente importante para esta Universidad y fuente de inspiración para mi persona. Mis hermanos, Blanca y Pablo, también han jugado un papel muy importante en el cuidado de mi salud mental, así como mi pareja sentimental, Alex, cuya atención y dedicación en estos años jamás podrá ser lo suficientemente recompensada. Y, finalmente, mis amistades más cercanas, muchas de las cuales se encuentran en la escuela de baile Satchmo Swing, ese entorno que inspiró este proyecto y al que he acudido para refugiarme en los momentos que más lo necesitaba.

De nuevo, muchas gracias a todas.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 11
   1.1. Presentación de la investigación. 13
   1.2. Estado de la cuestión: el estudio del *blackface* como caso paradigmático de subjetivación racial estadounidense. 19

2. MARCO METODOLÓGICO Y TEÓRICO 33
   1.2. Metodología de análisis. 37
      2.1.1. La aproximación discursiva: poder y discurso racial. 37
      2.1.2. La aproximación semiótica y psicoanalítica: sujeto, cuerpo y significación. 51
      2.1.3. La aproximación textual: la tecnología de poder racial del Modo de Representación Institucional (MRI). 66
         2.1.3.1. Hacia un análisis de la representación cinematográfica de la otredad: el cine como máquina epistemológica racista. 67
         2.1.3.2. La teoría fílmica feminista como metodología de análisis de la otredad. 72
   2.2. La construcción del universo sociosimbólico racial: regímenes discursivos raciales, de género y sexuales para la dominación del hombre blanco. 79
      2.2.1. La construcción del cuerpo racializado: el significante epidérmico. 80
      2.2.2. La construcción del cuerpo generizado: los límites de la heteronormatividad. 91
      2.2.3. La construcción del mestizaje: la amenaza constitutiva de lo blanco. 102
      2.2.4. La dominación de lo (in)visible: blanquitud, invisibilidad y poder racial. 115

3. EL CINE MUSICAL HOLLYWOODENSE DE LOS AÑOS TREINTA COMO DISCURSO DE LA OTREDAD 127
   3.1. Las tecnologías de la raza y del género del cine musical hollywoodense de los años treinta. 131
   3.2. La representación teatral del significante racial: el *blackface* como mecanismo de contención del deseo de la otredad en el minstrel show decimonónico. 143
   3.3. El número del *blackface* en el cine musical hollywoodense de los años treinta: elementos para una aproximación. 161

4. PERFORMATIVIDAD Y PODER RACIAL: EL *BLACKFACE* COMO MECANISMO DISCURSIVO DE RENEGACIÓN DEL DESEO DE LA OTREDAD EN *ROMAN SCANDALS* (FRANK TUTTLE, 1933) Y *SWING TIME* (GEORGE STEVENS, 1936) 173
4.1. La representación de la negritud masculina feminizada: el fallido repudio de la identificación con la otredad en "Keep Young and Beautiful" de *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933). 177
4.2. La transformación de la hipersexualidad masculina negra en masculinidad fálica blanca en "Bojangles of Harlem" de *Swing Time* (George Stevens, 1936). 205
4.3. Conclusiones. 227

5. ARTIFICIO Y REFLEXIVIDAD EN LA REPRESENTACIÓN DE LA MÁSCARA: LA COPRESENCIA DEL *BLACKFACE* Y EL INTÉRPRETE AFROAMERICANO EN *KID MILLIONS* (ROY DEL RUTH, 1934) Y *DIMPLES* (WILLIAM A. SEITER, 1936) 229
5.1. El desenmascaramiento de la negritud: el juego con el significante racial en el número "Minstrel Night" de *Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934). 233
5.2. El enmascaramiento de la negritud: la reducción del significante epidérmico a un vehículo de expresión artísitica a través del *black blackface* de "Dixie-Anna" en *Dimples* (William A. Seiter, 1936). 263
5.3. Conclusiones. 281

6. LA INTERRELACIÓN DE LA OTREDAD RACIAL Y DE GÉNERO: LA REPRESENTACIÓN DE LA NEGRITUD "FEMENINA" EN *THE LITTLEST REBEL* (DAVID BUTLER, 1935) Y *SHOW BOAT* (JAMES WHALE, 1936) 283
6.1. Formas de transgresión de la heteronormatividad: el uso narrativo del *blackface* femenino en *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935). 287
6.2. La constitución de las fronteras raciales de la sexualidad: la renegación del deseo de la negritud femenina en el número "Gallivantin' Aroun'" de *Show Boat* (James Whale, 1936). 307
6.3. Conclusiones. 331

7. LOS LÍMITES DE LO PERFORMATIVO: EL TRAVESTISMO RACIAL Y DE GÉNERO EN *BABES IN ARMS* (BUSBY BERKELEY, 1939) Y *HONOLULU* (EDWARD BUZZLE, 1939) 333
7.1. "Gee I'd like to be a minstrel man!": la construcción de la corporalidad femenina a través de la mascarada racial y de género en *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939). 337
7.2. Entre el objeto y el sujeto del espectáculo. La máscara como herramienta de agencia femenina racista: "The King of Harlem", *Honolulu* (Edward Buzzle, 1939). 361
7.3. Conclusiones. 391

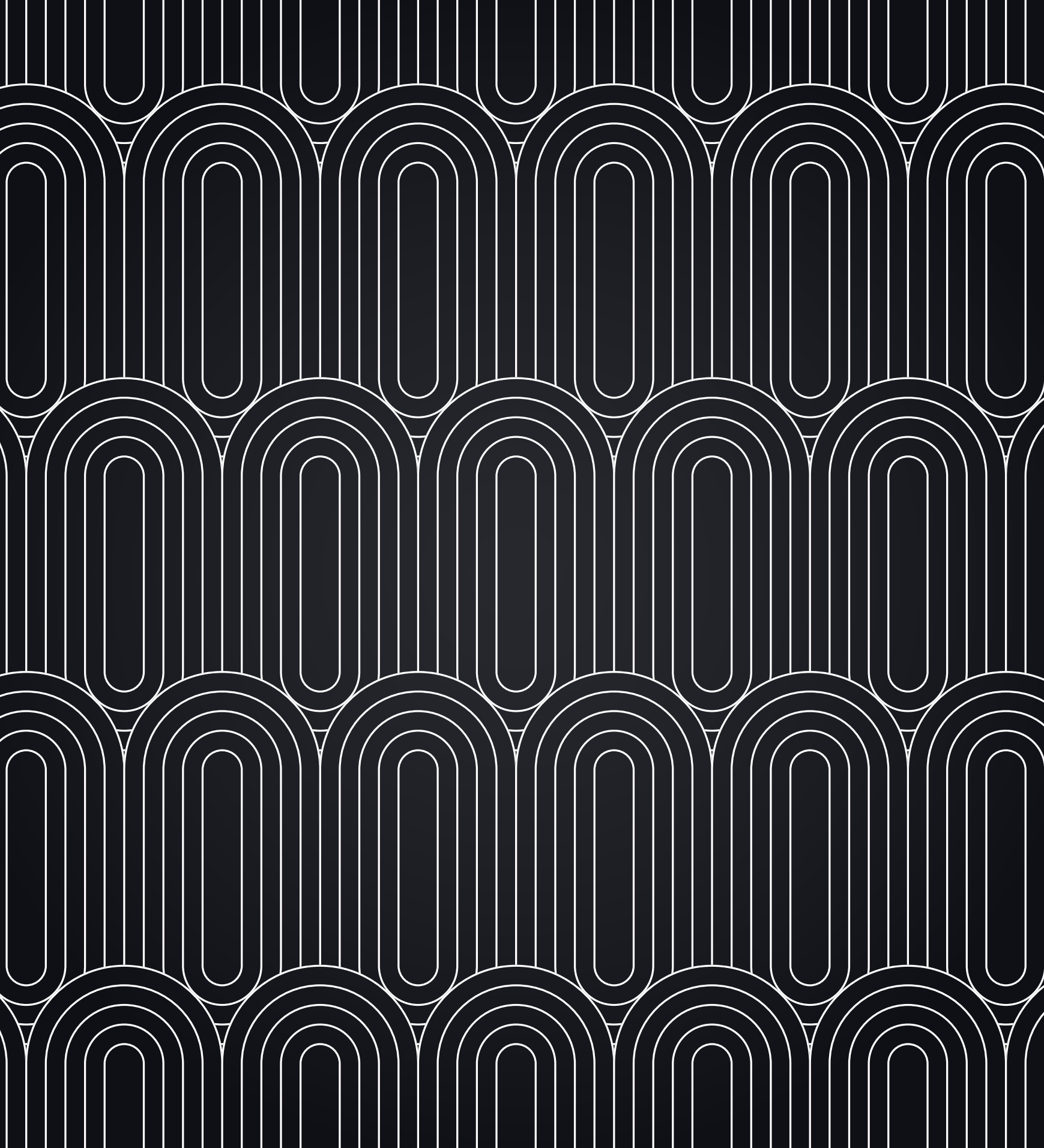
8. CONCLUSIONES 393

9. ABSTRACT 409

10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 447

1

INTRODUCCIÓN



1.1
PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

A lo largo del siglo XX, desde la reflexión académica y política, el sujeto ha sido uno de los temas de investigación más destacados. El estudio de las maneras en que se conforma ha ocupado la atención de teóricos y teóricas procedentes de diferentes disciplinas y movimientos sociales, que, desde nuestro punto de vista, han establecido una conexión fundamental entre la teoría y la práctica. Este es el caso de Frantz Fanon (2016 [1952]), Michel Foucault (2008 [1981]), Gloria Anzaldúa (1988 [1981]), Teresa de Lauretis (1992 [1984]) y Judith Butler (2007 [1999]), entre otros. Las publicaciones de estos autores y autoras han mostrado interés por dos cuestiones, profundamente relacionadas: la subjetivación, el proceso por el cual el individuo se convierte en sujeto, y la sujeción, la producción de sujetos sujetados al poder. En el pensamiento antirracista y feminista, la relación entre ambos procesos consiste en que, en un entorno social desigual, para que determinados individuos puedan convertirse en sujetos, otros deben ser sometidos, se les debe negar el acceso a la categoría de sujeto y los derechos y libertades que conlleva. Desde esta perspectiva, el sometimiento de estos últimos puede ser cuestionado a partir de la reflexión crítica sobre la experiencia individual o social compartida. Tal reflexión puede servir para trazar una distancia entre la subjetivación y la sujeción o, más bien, otro tipo de subjetivación que combata las relaciones de poder establecidas.

La investigación que se presenta en esta tesis doctoral tiene el objetivo de contribuir al estudio del vínculo entre el poder y el sujeto, es decir, la manera en que el poder conforma a los individuos como sujetos sometidos. En concreto, pretendemos realizar una aproximación a las formas de sujeción, entendidas como las formas en que el poder ata a los individuos a una idea concreta de sí mismos para mantener su subordinación a otros. Tal proceso de subordinación y subjetivación aspira a perpetuar el sistema político, económico y cultural hegemónico, mediante la reproducción de las relaciones de desigual-

dad que estructuran cada uno de estos ámbitos. De este modo, la sujeción de las personas a esa representación de sí mismas conformada de acuerdo con los criterios establecidos en las relaciones de poder de los diferentes ámbitos de la vida social es la condición y el efecto del mantenimiento del *statu quo* existente.

El proceso de sujeción se realiza mediante una serie de mecanismos que podemos encontrar en nuestro entorno social. En primer lugar, el poder conforma el sujeto a través de instrumentos coercitivos. La fuerza de la violencia y del imperativo legislativo son los mecanismos más visibles de los fenómenos de dominación, que ayudan a mantener el orden establecido bajo la amenaza del castigo, físico y/o legal. Pero la sujeción, entendida en los términos que planteaba Foucault, también comporta mecanismos de otra naturaleza. El poder articula una serie de prácticas y discursos, estrechamente conectados, mediante los cuales las personas son sujetadas a sus términos. En este sentido, nuestra forma de comportarnos viene determinada por la incorporación de un conjunto de ideas sobre nosotras mismas y nuestro entorno, y viceversa, las acciones que realizamos determinan nuestro entendimiento de lo que somos y lo que nos rodea. El lugar en el que convergen estas prácticas significantes son las instituciones. Las instituciones son instrumentos del poder que, en su distinta composición y desde diferentes ámbitos, se encargan del ejercicio de las prácticas y la distribución de los discursos por los que los sujetos asimilan una idea de sí mismos que comporta su sometimiento o su empoderamiento.

De entre todos los mecanismos que el poder utiliza para conformar sujetos, el cine ha sido el seleccionado para llevar a cabo nuestra reflexión. Lejos de ser un mero aparato de captación y reproducción de la realidad, el cine posee una naturaleza sumamente compleja, definida por su carácter institucional, industrial y discursivo. En cuanto a su condición institucional, el cine puede ser considerado uno de los instrumentos que históricamente han contribuido al proceso de subjetivación, es decir, de sujeción de los individuos a una determinada concepción de sí mismos y de su entorno. Nacido en Europa y en Estados Unidos a finales del siglo XIX, y convertido en una institución en las primeras décadas del siglo XX, el cine emerge en un contexto capitalista, machista y colonialista, atravesado por las relaciones de desigualdad laboral, de género y racial, que mantiene en su organización y sus productos. Su estructura industrial le otorga una capacidad de producción, exhibición y distribución de carácter masivo, por la que obtiene un impacto social considerable. En particular, a lo largo del siglo XX, el cine hollywoodense ha jugado un papel primordial en la plasmación, formación y control del imaginario social dentro y fuera de las fronteras estadounidenses (Colaizzi, 2007), configurando una visión de la realidad producto de los intereses de los grupos en el poder. Dicho impacto se constituye sobre la base del funcionamiento discursivo de cada película, que interpela al espectador para que se identifique como el sujeto de la mirada del mundo conformada de acuerdo con los intereses del poder.

Tomando en consideración esta naturaleza institucional, industrial y discursiva, el cine ha sido conceptualizado como "tecnología del yo y del imaginario social", es decir, como una técnica para producir el sujeto y aquel conjunto de "imágenes y valores que lo estructuran y alimentan" (Colaizzi, 2007: 40). Tal definición ha guiado nuestra investigación sobre la relación entre el poder y el sujeto, centrada en el cine como tecnología del yo, esto es, en los mecanismos que la representación cinematográfica emplea para sujetar al individuo a esta visión de la realidad, jerarquizada y jerarquizante, y a la posición que se le ha asignado dentro de la misma. La reflexión se ha articulado mediante la selección de ocho películas pertenecientes al cine musical hollywoodense como objeto específico de estudio; se trata de películas en las cuales la representación del cuerpo afroamericano cobra una relevancia fundamental para el proceso de sujeción del individuo afroamericano y el proceso de subjetivación del individuo blanco históricamente inscritos. La selección de las películas ha llevado a la delimitación de un periodo temporal concreto: la década de los treinta. En estos años, la violencia y la segregación racial instauradas por la dominación esclavista conviven con el esplendor de las expresiones artísticas afroamericanas, que alcanzan una popularidad sin precedentes en lo que fue llamado

el movimiento del *Harlem Renaissance* y la *swing era*. Como veremos, el significante racial servirá para negociar este reconocimiento de la deuda de la industria del entretenimiento estadounidense con la cultura afroamericana, así como otros conflictos contemporáneos que amenazan la posición de poder del hombre blanco en la jerarquía social.

En este contexto, la investigación permitió constatar que la mayoría de producciones musicales que contaban con artistas afroamericanos exitosos los segregaban narrativa y musicalmente, es decir, se les relegaba a papeles secundarios y serviciales y/o números musicales-dancísticos que no contribuían en ningún aspecto al avance de la trama. La imagen más recurrente del espectáculo negro era articulada por hombres y mujeres blancas, y en ocasiones por los propios intérpretes afroamericanos, que se ennegrecían el rostro y otras partes del cuerpo para representar una caricatura de la negritud[26] o ejecutar una suerte de homenaje a las estrellas afroamericanas que estaban viéndose sustituidas y degradadas por esa representación. La regularidad y la naturaleza exhibicionista del ennegrecimiento permitía aproximarse a tal práctica como un caso ejemplar de la interacción entre la subjetivación blanca y la sujeción negra en este contexto histórico concreto. Asimismo, señalaba hacia la importancia de la construcción de la materialidad del cuerpo afroamericano para el proceso de subjetivación racial.

Siguiendo este descubrimiento, elaboramos un corpus de investigación con ochos producciones musicales cuyos números de *blackface* contenían algún aspecto que ayudaba a explicar la máscara como forma de subjetivación y sujeción estadounidense, en el plano propiamente racial pero también en lo relativo a cuestiones de género y culturales. Las películas seleccionadas fueron: *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933)*, Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934)*, The Littlest Rebel* (David Butler, 1935)*, Dimples* (William A. Seiter, 1936)*, Swing Time* (George Stevens, 1936)*, Show Boat* (James Whale, 1936), *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939) y *Honolulu* (Edward Buzzle, 1939). La metodología empleada para el análisis de estos filmes y, concretamente de sus secuencias musicales de *blackface*, recurre a las herramientas proporcionadas por la teoría fílmica feminista. Tal metodología es adecuada para nuestro estudio puesto que, entre sus cometidos, está la deconstrucción de la mirada que articula la representación para mantener las relaciones sociales de desigualdad. Esta operación se ejecuta mediante los instrumentos proporcionados por la semiótica y por un psicoanálisis críticamente revisado, esto es, liberado de las connotaciones patriarcales y burguesas que poseía su discurso académico oficial. En nuestra investigación, dicha revisión también se realiza en el aspecto racial, tratando de romper la vinculación de la teoría psicoanalítica clásica con la imaginería colonialista para explorar la representación de lo negro como vehículo de las tensiones y contradicciones que atraviesan el proceso de subjetivación racial estadounidense (Doane, 2008 [1991]: 209).

Partiendo de estas consideraciones iniciales, nuestra investigación trata de resolver una serie de preguntas: ¿Cómo se relaciona el proceso de subjetivación del individuo blanco con el proceso de sujeción del individuo afroamericano en los Estados Unidos de los siglos XIX y XX? ¿Qué construcciones discursivas genera tal interacción para mantener las relaciones de poder racial más allá de la violencia racista más explícita? ¿Qué papel tiene la corporalidad racial en esta relación? ¿De qué manera dichas construcciones penetran en la representación cinematográfica musical hollywoodense? ¿De qué manera

26 Tal y como realizó la traductora Pilar Vázquez en el libro de la autora afroamericana Toni Morrison *Jugando en la oscuridad* (2019 [1992]), hemos decidido escoger el neologismo "negritud" frente al de "negrura" como la traducción al castellano del término inglés *blackness,* derivado de la palabra *black.* El término "negritud" también actúa como la traducción de la palabra francesa *négritude*, procedente del término *nègre.* En un principio, tanto *black* como *nègre* son vocablos para hacer referencia a la población afrodescendiente con una carga peyorativa racista, procedente de los siglos de dominación colonial y esclavista de Europa y Estados Unidos. Sin embargo, ambos fueron reapropiados por pensadores afroamericanos y afroeuropeos, respectivamente, para promover una revalorización o afirmación de lo negro que trata de combatir el menosprecio al que se ha visto sometido.
En el contexto estadounidense, el término *negro* también ha sido utilizado para menospreciar a la población afrodescendiente. A diferencia de lo ocurrido con *black,* este vocablo no ha sido objeto de reapropiación, por lo que ha quedado asociado a su pasado racista.

articulan la práctica del *blackface* que incorpora tal representación? ¿Cuáles son las diferencias y similitudes entre el *blackface* ejercido por el personaje blanco y el *blackface* ejercido por el personaje afroamericano? ¿Y entre el *blackface* desarrollado por el personaje masculino y el *blackface* desarrollado por el personaje femenino?

Con el propósito de resolver estas cuestiones, nuestro trabajo se ha dividido en dos grandes bloques. El primero, correspondiente al marco metodológico y teórico y englobado en el capítulo segundo, sienta las bases epistemológicas desde las que analizaremos la interacción entre el proceso de subjetivación blanca y la sujeción del individuo afroamericano. La metodología de análisis ocupa su primer apartado. Esta combina, por un lado, una perspectiva postestructuralista del sujeto, concebido como el lugar y el resultado del despliegue de una serie de técnicas que pretenden sujetarle a la posición que se le ha asignado dentro de la jerarquía social; y, por otro lado, los estudios semióticos y psicoanalíticos que han abordado la relación del proceso de subjetivación con la significación del cuerpo dentro de un orden simbólico heterosexista y blanco. Ambas perspectivas se aplican en el estudio del Modo de Representación Institucional (Burch, 1991 [1987]), entendido como una de las prácticas discursivas que, en su carácter de medio de comunicación de masas y en su implicación de la persona espectadora en el proceso de significación, ha resultado históricamente más efectiva a la hora de desarrollar los procesos de sujeción.

Este apartado se combina con un segundo titulado "La construcción del universo sociosimbólico racial", en el que se realiza un repaso de los principales conceptos, figuras y dinámicas que han conformado la manera de entender la raza durante los siglos de colonización de las civilizaciones no blancas y de esclavización de la población afrodescendiente. Se inicia con una aproximación a lo que, siguiendo uno de los textos más destacables de Fanon (2016 [1952]), hemos definido como significante epidérmico, aquella construcción discursiva que se adhiere a la superficie corporal de los individuos no blancos y negros para producir y reproducir las relaciones de desigualdad racial. Asimismo, dicho significante interactúa con determinadas representaciones de género que contribuyen al establecimiento de la dominación y, al mismo tiempo, tratan de ocultar el deseo y los abusos sexuales cometidos contra las mujeres racializadas, especialmente en aquellos países en los que el contacto con el otro es constante. En épocas postesclavistas en las que la culpa por los crímenes cometidos y el cuestionamiento de los discursos de odio más viscerales producen la necesidad de búsqueda de una nueva justificación de la desigualdad, la superioridad de la población blanca, y específicamente de la estadounidense, se establece sobre la erección de unas fronteras raciales de la sexualidad, convirtiendo la pureza racial en el principal eje de su subjetivación. El resultado de este proceso es una subjetividad y una corporalidad blancas cuya integridad y superioridad se ven constantemente amenazadas por su dependencia a esa imagen del otro que ellos mismos han creado, lo que Homi Bhabha denominó la otredad (2002 [1994]: 65), requiriendo del despliegue infinito de prácticas y discursos que se aseguren de mantener la diferencia.

El segundo gran bloque de la tesis se inicia a partir del tercer capítulo, "El cine musical hollywoodense de los años treinta como discurso de la otredad", que analiza dicho género cinematográfico desde su papel en la articulación de la imagen del otro afroamericano como la otredad del sujeto blanco. Primeramente, el capítulo describe los mecanismos diferenciadores que constituyen un significante racial y/o de género en la representación cinematográfica musical de la década para sustentar y confirmar la superioridad del hombre blanco, entre los que se encuentra el *blackface.* Para entender el papel del *blackface* cinematográfico en la articulación de la otredad, se examina uno de sus principales antecedentes, el *blackface* del *minstrel*. El *minstrel show* fue un género teatral nacido en el norte de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XIX, caracterizado por la reducción de la negritud a un máscara inverosímil para la imitación paródica de los afroamericanos. El tercer apartado analiza las similitudes y diferencias entre el *blackface* teatral y el *blackface* cinematográfico musical, centrándose especialmente en lo que ocurre cuando el

artificio de la negritud se aúna con la ruptura de la verosimilitud narrativa característica de los números musicales-dancísticos del género cinematográfico musical.

Este bloque continúa con los capítulos cuarto, quinto, sexto y séptimo, en los que se realiza un análisis textual de los números musicales de *blackface* de las ocho películas seleccionadas como corpus de nuestra investigación. Cada capítulo está estructurado alrededor de un ítem fundamental para el entendimiento del funcionamiento de la máscara como tecnología de poder racial, que negocia la deuda simbólica e histórica de la blanquitud[27] con la negritud, tomando como objeto de estudio dos filmes. Por lo tanto, el orden de inclusión no se rige tanto por lo cronológico como por lo pertinente: el cuarto capítulo se aproxima a la motivación del *blackface* mediante el análisis de su representación en *Roman Scandals* y *Swing Time,* el quinto determina las consecuencias de la simultaneidad de modos de representación de la negritud en *Kid Millions* y *Dimples,* el sexto utiliza *The Littlest Rebel* y *Show Boat* para explorar las implicaciones del *blackface* femenino en la estructuración de las fronteras raciales de la sexualidad y, finalmente, el séptimo se centra en el travestismo racial y de género que realizan las intérpretes femeninas protagonistas de *Babes in Arms* y *Honolulu.*

Tomando en consideración todo lo anterior, hemos estimado oportuno ofrecer en el apartado siguiente un estado de la cuestión relacionado con el *blackface* como ejemplo paradigmático de la interacción entre la subjetivación blanca y la sujeción negra y, específicamente, en el contexto de la configuración socioeconómica y cultural de los Estados Unidos.

---

27 Sintomáticamente, a diferencia de lo que ocurría con el término *blackness,* el DRAE no reconoce ningún neologismo para el término *whiteness*. En la mencionada traducción de Vázquez del libro de Morrison ha sido utilizada la palabra "blanquitud", que emplearemos a lo largo del texto para referirnos al conjunto de atributos atribuidos a la población blanca con propósitos jerarquizantes.

1.2
ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL *BLACKFACE* COMO CASO PARADIGMÁTICO DE LA SUBJETIVACIÓN RACIAL ESTADOUNIDENSE.

Desde la Trata Transatlántica del siglo XVI a la pantalla cinematográfica contemporánea, al hilo de sucesivos conflictos bélicos, teorías biológicas, movimientos políticos y expresiones artísticas, se ha ido articulando una conceptualización de la raza que ha producido y reproducido las relaciones de desigualdad racial desde los lugares más comunes de la sociedad estadounidense. Su principal mecanismo, a la postre, ha sido la construcción y proyección de una imagen de lo negro sobre los individuos afrodescendientes para asegurar la superioridad de los hombres blancos.

Entre toda esta amalgama de prácticas, discursos e instituciones, el objeto seleccionado para abordar este proceso de significación y subjetivación en el contexto estadounidense ha sido el *blackface*, por diferentes razones. En primer lugar, la máscara teatral permite apreciar la necesidad de la otredad en la constitución de la subjetividad blanca en mayor medida que otro tipo de representaciones, señalando hacia la condición artificiosa de las categorías raciales. Esta *performance* visibiliza la utilización del significante de lo negro como lugar de negociación de los miedos y deseos del hombre blanco, cuestionando la apariencia de integridad, coherencia y pureza asociadas a su subjetividad y corporalidad. En segundo lugar, la actuación revela la cara oculta del racismo: la fascinación por la imagen diferenciadora de la otredad que justifica su inferioridad. La exposición del artificio racial y la atracción que suscita lo negro convierten al *blackface* en una práctica de interés crucial para la deconstrucción de la articulación del significante racial y del privilegio blanco que se sitúa en su centro.

En las siguientes páginas expondremos las investigaciones que hemos considerado definitorias para elaborar una aproximación al *blackface* como caso ejemplar del proceso de formación de la subjetividad blanca a partir de la sujeción de los individuos afrodescendientes. Dicha

perspectiva no contempla todas las publicaciones existentes sobre la *performance* racial*,* sino principalmente aquellos escritos que exploran su funcionamiento semiótico, psicoanalítico y/o ideológico, y que se centran en el intercambio cultural y/o el contacto interracial que pone en marcha. Nuestro recorrido se iniciará con algunos comentarios contemporáneos reveladores acerca del ennegrecimiento y continuará con los textos propiamente académicos posteriores, en los que debemos distinguir entre aquellos centrados en el *minstrel show,* aquel género teatral nacido en el norte de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XIX en el que los intérpretes se ennegrecían el rostro y otras partes del cuerpo para imitar a los afroamericanos de forma caricaturesca, y aquellos que abordan los números musicales hollywoodenses, para finalizar con una explicación de la novedad de nuestro estudio.

Entre los primeros pensadores antirracistas que criticaron la máscara destaca Fredrick Douglass. Fue uno de los pocos afroamericanos que, habiendo logrado escapar con vida del sistema de explotación esclavista, se atrevió a contar su historia en *Vida de un esclavo americano escrita por él mismo* (2010 [1845]), texto que resultará fundamental para el avance del movimiento abolicionista. El desvelamiento de su condición de esclavo fugitivo le obligó a exiliarse a Inglaterra, donde permaneció hasta 1848. A su vuelta fundó el periódico *North Star,* en el que escribió regularmente. En uno de sus artículos de opinión, define los grupos de *minstrel* blancos como "la escoria inmunda de la sociedad blanca, que nos ha *robado* una tez que la naturaleza les niega, para ganar dinero y satisfacer el gusto corrupto de sus conciudadanos blancos" (en Lott 2013 [1993]: 15; nuestra cursiva). Esta primera conceptualización define el tipo de intercambio cultural que establece el *blackface* blanco en términos de expropiación, como aquello que posibilita el saqueo de los productos culturales afroamericanos para el beneficio económico de los blancos. No obstante, en la misma publicación, Douglass defiende a los Hutchinson, otro grupo de juglares blancos al que se trató de desprestigiar siendo calificado como "demasiado negro" por su marcado abolicionismo y por su capacidad para congregar una audiencia interracial, convenientemente segregada. Desde esta perspectiva, la expropiación se pondría en un segundo nivel ante el tipo de movilización política, esclavista o antiesclavista, que la representación pudiera desencadenar. Una contraposición parecida se observa en el caso de los juglares afroamericanos. En un artículo posterior de la misma revista Douglass critica una compañía negra de *minstrel*, los Ethiopian Serenaders, por su negritud artificiosa, reflejada tanto en la máscara como en su interpretación musical. Aún así, el autor concluye que "[a]lgo se gana cuando el hombre de color puede aparecer *de cualquier forma* ante una audiencia blanca" (en Lott 2013 [1993]: 37; nuestra cursiva). En este caso, el artificio racial pasaría a un segundo plano a favor de cualquier esfuerzo que pudiera realizarse en pro del aumento de la representación afroamericana.

El mantenimiento de la práctica del ennegrecimiento casi un siglo después por parte de intérpretes blancos y afroamericanos producirá críticas similares*.* En particular nos interesa la opinión de William Edward Burghardt Du Bois, uno de los principales impulsores del Renacimiento del Harlem, movimiento intelectual que aspiraba a la renovación y elevación de la imagen de la negritud que circulaba en Estados Unidos a principios del siglo XX. Los integrantes del movimiento consideraban que los medios de comunicación de masas podían ser agentes importantes en dicha transformación de la opinión pública blanca, poniendo en marcha lo que Ibram X. Kendi ha calificado de "persuasión mediática" (2021 [2016]: 349). Con este objetivo en mente, Du Bois atribuía el origen de todas las representaciones degradantes de lo negro al espectáculo decimonónico del *minstrel*, motivo por el cual el *blackface* debía ser evitado a toda costa, y más todavía en aquellas obras teatrales o cinematográficas que tratasen de buscar la sofisticación de la negritud en su historia y/o personajes (en Knight, 2002: 36). Sin embargo, en un texto anterior a propósito de Bert Williams, un cómico afroamericano conocido por sus interpretaciones ennegrecidas, había insinuado la utilidad de la máscara afroamericana para la formulación de críticas solamente reconocidas por aquel espectador avispado. Desde su punto de vista, Williams había lo-

grado aumentar la complejidad del *blackface*, generar un espectáculo que al mismo tiempo podía reproducir y combatir los prejuicios raciales del público blanco (*ib.*). De este modo, Du Bois se distancia de Douglass en dos puntos relevantes para nuestro estudio: en la condena de cualquier interpretación de la negritud por parte de los blancos, sea cual sea su contenido, en tanto que todas ellas en última instancia contribuyen a fijar al afroamericano en las representaciones racistas que el *minstrel* había contribuido a crear y difundir; y en la exploración de las posibilidades transgresoras del *blackface* afroamericano, que podía utilizar la máscara para realizar una crítica velada contra la jerarquía racial.

La lucha contra la representación racista dio sus frutos a principios de la década de los cuarenta. Aprovechando la necesidad de reclutamiento de ciudadanos afroamericanos para combatir al nazismo, así como el gusto de la población blanca por las expresiones jazzísticas afroamericanas, miembros de una de las mayores organizaciones antirracistas del periodo, la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), reclamaron un cambio en el modo de representación cinematográfica de la negritud (Cripps 1993 [1977]: 376), mayoritariamente centrada en papeles serviles, humorísticos y degradantes, segregados de cualquier acontecimiento que hiciese avanzar la trama. Si bien el acuerdo no tuvo una repercusión inmediata, fijó el inicio de una apertura en el discurso cinematográfico hollywoodense sobre lo negro.

En 1958, tan solo cuatro años después de la eclosión del movimiento por los derechos civiles de la población afroamericana (1954 – 1968), Ralph Ellison condenaría la utilización de la máscara por un motivo que iba mucho más allá de la degradación. Para el escritor, el *blackface* utilizaba la reducción de lo negro a un signo deshumanizante y cómico con el propósito de reprimir el cuestionamiento moral de las acciones y ambigüedades del hombre blanco detrás de la máscara (Ellison, 1972: 49). Por lo tanto, la deconstrucción de la máscara, y en general de cualquier significante racial, debe partir de la investigación del intérprete blanco detrás de la misma, punto inicial y de conclusión de las construcciones raciales discriminatorias. De acuerdo con Ellison, la máscara rechaza dicha conexión con el objetivo de ocultar la dependencia entre lo blanco y lo negro: "Cuando el hombre blanco se oculta tras la máscara del embaucador, su libertad se ve limitada por el temor de no estar simplemente imitando una personificación de su desorden y caos, sino de convertirse de hecho en aquello que sólo pretende simbolizar" (1972: 53). El hombre blanco teme convertirse en la imagen del hombre negro que él mismo ha creado porque desvela precisamente todo aquello que ha debido rechazar para construir su superioridad, desvelando, por tanto, las relaciones de poder que existen detrás de la naturalidad asignada a dicha condición racial superior.

En este sentido, aunque también abordaremos las implicaciones que posee el *blackface* afroamericano o *black blackface*, nuestro trabajo ha decidido centrarse en la investigación de la construcción de lo blanco a través de lo negro. Pensamos que el trabajo de deconstrucción no debe ser realizado únicamente por o a propósito del oprimido, sino también y en igual medida por y a propósito del opresor. La lucha antirracista pasa por perder el privilegio de la invisibilidad de la norma, por considerarse a una misma marcada racialmente, esto es, situada históricamente en unas relaciones de poder jerárquicas. Así lo había anunciado Richard Dyer en la introducción de su libro *White,* una de las primeras publicaciones en abordar estas cuestiones, inspiradora del presente proyecto:

> El objetivo de ver el proceso de racialización de los blancos es quitarles/nos la posición de poder, con todas las desigualdades, opresiones, privilegios y sufrimientos que conlleva, quitándoles/nos la autoridad con la que ellos/nosotros hablan/hablamos y actúan/actuamos en el mundo (Dyer, 2002 [1997]: 2).

Para comenzar a entender las implicaciones de la máscara en la constitución del privilegio racial normativo puede ser revelador leer las propias declaraciones de los intérpretes enmascarados. Las estrellas hollywoodenses de los años treinta como Al Jolson, conocido por introducir el *blackface* en una de las primeras producciones musicales, *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), no percibían las implicaciones negativas de esta sustitución

de los intérpretes afroamericanos, sino todo lo contrario. Ante la acusación de haber adoptado una actitud racista por haber firmado un contrato de vivienda con tintes segregacionistas en 1938, el actor se defendía en la revista *Courier* con las siguientes palabras:

> Siempre he contratado a gente de color y aún lo hago. Contraté a Henry Armstrong [un boxeador negro] y nunca he cogido ni un céntimo de su dinero... Le pregunto, ¿tendría yo algo que ver en discriminar a la raza entre la que me crié y con la que me he ganado la vida? Tengo que agradecer a la raza de color su magnífica música y su gran humor y no soy el tipo de canalla que muerde la mano que me ha dado de comer (en Knight, 2002: 78-79).

Este planteamiento se mueve entre una suerte de reconocimiento de la deuda con la cultura afroamericana y el derecho a la explotación de sus productos culturales. Jolson parece justificar ese derecho por su proximidad con el colectivo discriminado, derivada de la contratación de y la crianza junto a personas afroamericanas. Más adelante, el intérprete añadirá una tercera razón: su pertenencia a otro grupo socialmente excluido, los judíos, fuertemente amenazado en esos años previos a la Segunda Guerra Mundial (*ib*.: 79-80). Sin entrar a cuestionar la verdad de su historia y de su opresión, así como su papel en la contratación de actores y actrices afroamericanas en las producciones que protagonizó[28], la emulación de la negritud es en sí misma una muestra del privilegio blanco, asentada en la reducción del afroamericano a un vehículo de expresión que puede ser empleado cuando plazca. Esta deshumanización es la condición de posibilidad de las interpretaciones raciales, pero también de los linchamientos públicos y las leyes segregacionistas. Aunque en el *blackface* la violencia resulta menos "evidente", menos consciente, más simbólica, ello no quiere decir que sea menos perjudicial para el colectivo afroamericano.

Curiosamente, la apelación al *blackface* como prueba de una suerte de aprecio hacia la población afroamericana, y particularmente hacia sus manifestaciones artísticas, se reproduce en uno de los primeros escritos sobre el cine musical hollywoodense. En su libro sobre Fred Astaire y Ginger Rogers, la afamada pareja de baile blanca que conquistó el corazón del público estadounidense en la década de los treinta, Arlene Croce critica el desprecio que parece haber suscitado el único número de *blackface* que realizó Astaire en toda su carrera, la representación del bailarín afroamericano Bill Robinson recogida en el número "Bojangles of Harlem" de *Swing Time* (George Stevens, 1936), con las siguientes palabras:

> A los que dicen "estas cosas ya no se hacen" habría que decirles que nosotros tampoco las hacíamos, pero *más allá* de eso, si les importara lo más mínimo el arte del baile, podrían reconocer la profunda dignidad del homenaje que hay en esta pieza, no el homenaje de un blanco a un negro, sino de un gran artista a otro. Y es un homenaje, no una suplantación (Croce, 1972: 107, cursiva en el original).

La argumentación reduce la *performance* racial a un homenaje de un gran artista a otro, independientemente de su raza. La indignación de Croce ante la gente que parece pensar que el racismo de la época determina este tipo de representación conecta con la rabia del alumnado blanco estadounidense ante los comentarios de sus compañeros afroamericanos sobre el privilegio racial que describía la pensadora bell hooks. Dicho privilegio les

28 La mayoría de películas protagonizadas por Jolson a finales de los años veinte y principios de los treinta incluyen actores y actrices afroamericanas, pasando de una presencia residual y sin acreditar a la contratación de estrellas afroamericanas en papeles secundarios: en *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), una mujer afroamericana actúa como la criada de Mary Dale (May McAvoy), uno de los principales personajes femeninos del filme; en *The Singing Fool* (Llyod Bacon, 1928), un mayordomo afroamericano advierte al desesperado y deprimido actor ennegrecido Al Soten (Al Jolson) que debe salir al escenario; en *Mammy* (Michael Curtiz, 1930), Al Fuller (Al Jolson) saluda a una mujer afroamericana en el desfile final de la película; *Big Boy* (Alan Croslad, 1930) incorpora un *flashback* que traslada a Gus, Al Jolson ennegrecido, a una plantación sureña en la que interpreta diferentes canciones rodeado de afroamericanos; *Go Into Your Dance* (Archie Mayo, 1935) presenta a Fred Toones "Snowflake" en el papel de "coon"; y, por último, *The Singing Kid* (William Keighley, Busby Berkeley, 1936), cuenta con la presencia musical de Cab Calloway y su banda en momentos importantes de la película.

hacía creer y defender la existencia de una subjetividad universal que haría desaparecer el racismo (hooks, 1995: 34), que se veía quebrada cuando se visibilizaban las implicaciones raciales de la desigualdad. Siguiendo esta argumentación, el rechazo del aspecto racial de la *performance* ("no el homenaje de un blanco a un negro, sino de un gran artista a otro") como herramienta de defensa contra las acusaciones de racismo de la interpretación de Astaire se basa en la creencia del "el mito de la 'igualdad'", en palabras de hooks (1995: 35), que termina por ocultar las distintas posiciones de los individuos en una jerarquía que atraviesa todos los planos de la vida social, incluidas la representación teatral y dancística. De no importar la condición racial de los individuos, ¿por qué se sustituyó a Robinson por Astaire?

Los primeros estudios académicos sobre el funcionamiento del racismo en y a través del *blackface* provienen de investigaciones alrededor del *minstrel show.* Posiblemente el precursor de los estudios sobre el espectáculo de juglares fuera Robert Toll. En *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America* (1974), el autor afirma que la aparición del espectáculo de juglares obedeció a la búsqueda de un producto cultural propiamente estadounidense una vez todos los vínculos con el Imperio Británico habían sido eliminados, que actuase como mediador entre los gustos europeizados de las élites y la preferencia de las clases bajas por las expresiones artísticas populares.

El estudio de Toll inaugura los dos aspectos principales de la investigación del *blackface.* En primer lugar, el autor explica la longevidad y la popularidad del *minstrel* por su capacidad de conceptualizar y negociar las preocupaciones y deseos de sus audiencias. Dos características determinan su ascenso a la categoría de entretenimiento nacional según Toll: por un lado, el *minstrel* bebe de la cultura *folk,* tanto negra como blanca, cuestión que le imprime un carácter vital y enérgico, directo y poco pretencioso, y le asigna una estructura tan endeble que le hace capaz de adaptarse a cualquier audiencia; por otro lado, en un periodo en el que la esclavitud está siendo criticada y, en consecuencia, el supremacismo blanco más voraz comienza a ser cuestionado, el *minstrel* ofrece una forma de satisfacción de la "creciente curiosidad sobre los negros y especialmente sobre los esclavos" (1974: 34). Así pues, cualquier intento de entendimiento del fenómeno del ennegrecimiento debe contemplar el punto de vista cultural y político, explorando la relación entre los productos culturales afroamericanos y sus formas de interpretación blanca y las motivaciones e implicaciones de dichas representaciones en el mantenimiento de las relaciones de desigualdad racial. El carácter fundamentalmente descriptivo de la investigación de Toll le impide conectar e indagar en estas cuestiones, pero su escrito parece haber actuado como el punto de partida para aproximaciones posteriores más elaboradas.

En segundo lugar, Toll llama la atención sobre la ambivalencia que atraviesa la representación decimonónica del *minstrel*, otro de los puntos que debe ser explicados en cualquier aproximación a la máscara: "[los norteños blancos] utilizaron un lenguaje conmovedor y muy emotivo para expresar sus fuertes sentimientos negativos sobre la brutalidad de la esclavitud, a la vez que respaldaban con entusiasmo las imágenes positivas de la feliz plantación" (1974: 72). Esta contradicción se conecta con la paradoja que articula el nacionalismo estadounidense en el siglo anterior. En el proceso de obtención de su independencia (1775-1783), Estados Unidos se representa como una nación defensora de la libertad y la autodeterminación. Al mismo tiempo, estos derechos se asientan sobre la explotación y/o la esclavización de la mano de obra afroamericana. En el *minstrel* posterior*,* la representación del sistema esclavista avergüenza tanto como reconforta a los ciudadanos estadounidenses. Como veremos más adelante, futuros estudios abordarán dicha ambivalencia más allá del ámbito político en que la enmarca Toll, indagando acerca de sus implicaciones en la formación de la subjetividad individual y la identidad nacional.

Tan solo un año después de la publicación de Toll, Alexander Saxton desarrolla este tipo de aproximación en el artículo "Blackface Minstrelsy and Jacksonian Ideology" (1975). En particular, Saxton toma el espectáculo como mecanismo de reproducción de las ideas del Partido Demócrata de Andrew Jackson, que gobernó el país desde

finales de los años veinte hasta mediados de los cincuenta del siglo XIX. La ideología jacksoniana se basaba en la supremacía blanca, el expansionismo nacionalista y el antimonopolio. La representación teatral del *blackface* reproducirá estos preceptos y los expandirá y reforzará entre la clase trabajadora en el norte de Estados Unidos.

Saxton utiliza la biografía de cuatro de las figuras más conocidas de la tradición de la juglaría, los intérpretes Thomas Rice, Dan Emmet, Edwin Pearce Christy y el compositor Stephen Foster, para explicar el funcionamiento ideológico de la máscara. De acuerdo con el autor, el origen norteño y urbanita de los cuatro determinó el uso de negritud como vehículo de negociación de la ruptura con los valores de las clases elitistas de las ciudades y de las familias tradicionalistas a las que pertenecían. Ya fuese mediante la imitación de las expresiones artísticas de la esclavitud consideradas cercanas a la naturaleza, la inclusión de canciones con referencias sexuales más o menos explícitas o la recreación de la plantación sureña como espacio mítico atemporal e idílico (Saxton, 1975: 7, 12 y 14), los *minstrel* representaban a los jóvenes pertenecientes a este nuevo grupo social.

La vinculación de estos intérpretes con el Partido Demócrata contagió sus espectáculos de la defensa de la esclavitud que se estaba viendo amenazada con el avance del movimiento abolicionista. A veces, empero, los productos culturales afroamericanos imitados presentaban una crítica velada contra este sistema de explotación o propiciaban cierta identificación con la persona esclavizada, que dificultaban la transmisión de su contenido ideológico. Durante la guerra, el *minstrel* adquiere tintes decididamente proesclavistas, ridiculizando tanto a los blancos defensores de la abolición como los argumentos utilizados para la defensa de la derogación de la esclavitud (Saxton, 1975: 18). Una vez finalizado el conflicto, el *minstrel* utilizará la construcción de la plantación como un lugar idílico en el que blancos y negros conviven armoniosamente para limar las hostilidades y favorecer la restauración de los estados secesionistas (*ib*.: 23).

El artículo de Saxton introduce la aproximación a la negritud de la máscara como herramienta de definición y negociación de la identidad colectiva de un grupo social. Asimismo, esboza cierta identificación interracial que parece dotar al ennegrecimiento de implicaciones políticamente disruptivas. Pero, en última instancia y contrariamente a las connotaciones positivas de dicha relación interracial que Jolson, con la vinculación judío-afroamericano, y Croce, en el homenaje entre dos grandes artistas, parecían defender, Saxton niega cualquier forma de transgresión de las fronteras raciales jerárquicas. Desde su punto de vista, la forma deshumanizante de la máscara determina el contenido racista de su interpretación de tal manera que "cuanto mayor era el interés, el talento, la complejidad y la *humanidad* de su contenido, más irresistible resultaba el mensaje racista de la forma" (*ib*.: 27; cursiva en el original). Aunque consideramos este razonamiento muy revelador, Saxton pierde de vista la complejidad de la máscara, los conflictos que atraviesan su nacimiento, su desarrollo y su masificación, que impiden formular una respuesta sencilla acerca de su impacto en las relaciones de desigualdad racial.

El tipo de relación entre lo blanco y lo negro que establece el *minstrel* comienza a ser conceptualizado en otro texto contemporáneo a Saxton, "Race and the Embodiment of Culture", escrito por John Swezd (2005 [1975]). Partiendo de la idea de que las diferencias culturales conforman los prejuicios raciales, Swezd determina que la conservación de la diferencia racial requiere de medidas que establezcan una frontera entre el grupo definido como superior y el definido como inferior tanto en el terreno sanguíneo como en el cultural. Si la interacción continúa a lo largo de los años, requerirá de mecanismos que regulen sus posibles encuentros. En este sentido, Swezd define como "minstrelización [minstrelization]" el proceso "por el que se caracteriza o imita a aquellos pertenecientes a una clase social inferior dentro de un contexto cuidadosamente regulado y socialmente aprobado" (2005 [1975]: 85). Esta conceptualización permite apreciar la interpretación de lo negro como mecanismo de regulación, de definición y reproducción, de la diferencia racial, pero no explica cómo y por qué se produce esta operación. Solamente menciona que la imitación es posible porque el colectivo afroamericano ha sido esclavizado, despojado de toda humanidad y, así, de la

capacidad de generar productos culturales propios (2005 [1975]: 86).

The Wages of Whiteness. Race and the Making of American Working Class (2007 [1991]) parece ser una respuesta a estas cuestiones pendientes. Pese a que David R. Roediger, su autor, aborde el *blackface* de forma secundaria en este estudio del proceso de formación de la clase obrera estadounidense, da con una de las claves a la hora de entender la construcción de cualquier significante racial. Roediger afirma que el *blackface* es fruto de la proyección de los conflictos internos del hombre blanco sobre un objeto externo (2007 [1991]: 100). Particularmente, la máscara prebélica actúa como el vehículo de desplazamiento y el lugar de negociación de las ansiedades resultantes de la adaptación del obrero al código de conducta impuesto por el modo de producción capitalista. Lo negro representa el "yo" que se debe, pero no se quiere, dejar atrás con la adopción de estos nuevos valores, relacionado con la proximidad a la naturaleza, el tiempo libre y la libertad sexual. De esta forma, Roediger traslada la ambivalencia política de la máscara al terreno de la subjetividad, utilizada de forma consciente como una herramienta de diferenciación del otro y de forma inconsciente como una vía de acceso a la libertad anhelada (2007 [1991]: 104).

En la misma línea, el investigador inicia el estudio de las implicaciones subjetivas del *blackface* para otros colectivos, como la población europea que había migrado a Estados Unidos (irlandesa, alemana, italiana) en el siglo XIX. Roediger insinúa que la interpretación degradante de lo negro supone una puerta de acceso a la blanquitud estadounidense para todo aquel que por su nacionalidad se encontraba fuera de la misma. La condición racial normativa se adquiere mediante el rechazo de la imagen negativa de lo negro, "mediante una negación infinitamente manipulable que compara a los blancos con una construcción de un grupo socialmente indefenso" (2007 [1991]: 118). Simultáneamente, la nostalgia por ese pasado rural que las representaciones de las plantaciones sureñas ponían en marcha podía describir el sentimiento de añoranza experimentado por todos aquellos que no residían en su país de origen (*ib*.: 119).

El estudio de Eric Lott sobre el *blackface* norteño prebélico adopta una visión complementaria a la de Roediger, pero su posición respecto a las implicaciones de la máscara es radicalmente distinta. Roediger acaba concluyendo que la combinación de diferenciación e identificación no cuestiona de ninguna manera las prácticas racistas y supremacistas de Estados Unidos: "(…) si hay razones para sospechar que la identificación mitigó la repulsión hacia el personaje en *blackface*, hay pocas pruebas de que mitigara la hostilidad de los blancos hacia los negros reales" (Roediger, 2007 [1991]: 124). En aquellos momentos en que la jerarquía racial se encuentre amenazada, el *blackface* servirá para reforzarla. En cambio, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class* cuestiona la absoluta implicación de la máscara en la reproducción de las relaciones de desigualdad: "El espectáculo de juglares no era tanto la encarnación de un racismo ancestral como una figura semántica social emergente muy sensible a las demandas emocionales y a las fantasías problemáticas de su público" (Lott, 2013 [1993]: 6). En el razonamiento de Lott, el *blackface* viene motivado por la atracción que suscita la imagen de lo negro en la clase trabajadora norteña, entre otros colectivos, y conlleva una suerte de reconocimiento de la interacción entre blancos y negros. Ambos aspectos deben ser cuestionados para evitar la pérdida de la pureza que mantiene la superioridad del hombre blanco. Por tanto, la degradación de lo negro no es fruto del racismo, sino que es una herramienta de defensa contra el deseo de la otredad que debe ser contenido en una sociedad racista.

Como demostrará Lott a lo largo del libro, la razón de fondo de este deseo es la hipersexualidad asignada al hombre negro ("love"), atrayente a la par que terrorífica, que imbuye a la representación de deseo homoerótico y amenaza heterosexista:

> (…) observamos una atracción y una repulsión relativamente evidentes del hombre blanco hacia el pene negro, para la que la preocupación por el mestizaje sirve como una especie de abreviatura. Estas dos preocupaciones -la celosa protección del preciado cuerpo femenino blanco y la fascinación por la

> potencia sexual masculina negra que le precede o le sigue- equivalen en cualquier caso a lo mismo: el inquietante "amor" (2013 [1993]: 59).

Junto con la ansiedad que produce el mestizaje homoerótico, la segunda cuestión que moviliza el *blackface* es el robo de los productos culturales afroamericanos ("theft"). Lott vincula este robo con la dominación esclavista puesto que instaura el derecho a explotar los bienes producidos por los afroamericanos en todas sus formas y sin limitaciones (2013 [1993]: 20). No obstante, desde el punto de vista del autor, la interpretación juglaresca también apunta a una interacción artística compleja entre artistas blancos y afroamericanos que cuestiona su calificación como hurto, en la medida que producirá el "'ennegrecimiento' ['blackenning']" de la cultura americana así como la "criollización [creolization]" de la cultura africana (*ib*.: 40).

Entre las publicaciones previamente citadas, la de Lott parece la más completa y acertada, puesto que aborda el intercambio cultural y la función ideológica del *blackface* desde sus implicaciones en el proceso de subjetivación blanco estadounidense. Mas su combinación de los estudios postestructuralistas de la subjetividad, que señalan hacia la naturaleza construida de la identidad racial, y los estudios culturales de la hegemonía, que apuntan a la negociación de las relaciones de poder que produce la entrada de los productos culturales populares en los circuitos masivos de comercialización, en algunas ocasiones llega a difuminar el límite entre lo negro y lo afroamericano y, en consecuencia, confunde las interpretaciones blancas de las expresiones artísticas de la población esclavizada con las desplegadas por los intérpretes afroamericanos. De este modo se puede tomar la representación racial estratégicamente articulada del *blackface* como prueba de una suerte de empatía racial y cultural potencialmente revolucionaria.

Aunque la condición de significante de la raza permite comparar ambos tipos de representaciones e interpretaciones, su alcance no es equiparable: mientras que la materialidad impuesta sobre el cuerpo afroamericano constituye el soporte visible de una discriminación que se extiende más allá del escenario, el *blackface* es una máscara desechable que contribuye al proceso de subjetivación del blanco, afianzando su posición de superioridad sobre el afroamericano. El hecho de que el travestismo racial sea posible en una sola dirección ya debería advertirnos de la desigualdad estructural que reproduce y lo motiva. Roediger lo explicaba con las siguientes palabras:

> Los juglares reivindicaban el derecho a volverse negros todo el tiempo que quisieran y a reaparecer como blancos. Ellos negaban rotundamente ese derecho a los negros, parodiando los disfraces, el lenguaje aprendido, la tranquilidad y la religión de los mismos como intentos ridículos de 'actuar como blancos' (2007 [1991]: 125).

En estricta relación con lo anterior, la negritud de la persona afroamericana y la de la máscara también se diferencian en su funcionamiento sígnico. La definición de la raza de Stuart Hall, uno de los autores postestructuralistas que Lott utiliza para desarrollar su teoría, es útil para explorar esta segunda distinción. El pensador conceptualiza la raza como una práctica discursiva (Hall, 2017 [1994]: 45-46), un conjunto de significantes cuyos significados se producen y establecen mediante una serie de prácticas, saberes e instituciones que influyen en nuestra forma de pensar y actuar en la cuestión racial. La discursividad de la raza no implica su inexistencia en el campo de lo real, sino que su realidad se articula sobre la base de las relaciones de poder que penetran en el campo de inteligibilidad determinando qué es la raza y quien está sujeto a la misma. Desde esta perspectiva podemos observar que mientras que el efecto de la negritud del afroamericano depende de la realidad asociada a su corporalidad, la actuación del *blackface* depende de su carencia de verosimilitud. Atendiendo a estas dos distinciones, sería incorrecto defender que el *blackface* actúa como una muestra del reconocimiento de la gente y la cultura afroamericana. Más bien es una evidencia del interés estratégico que posee el hombre blanco en ellas.

La ambivalencia que detecta Lott en la máscara se traslada a su propio texto, que en algunos momentos defiende la identificación interracial y la mezcla cultural

que posibilita el *blackface* y en otros apunta hacia la explotación y la deuda que el *minstrel* mantiene con los verdaderos afroamericanos. La confluencia de ambas perspectivas da como resultado lecturas contrapuestas acerca de la interpretación racial, que parten o bien del "amor" o bien del "robo" que trata Lott. Ejemplo del primer tipo de lectura es la publicación de W. T. Lhamon *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* (2000 [1998]). El texto plantea que el espectáculo de juglares posee una dimensión antirracista derivada del empleo de la máscara como forma de rebelión contra los guardianes de la moral. La posibilidad de formular un *blackface* subversivo se articula sobre la solución de las contradicciones planteadas por el texto de Lott. En lo que respecta a la expropiación cultural, Lhamon toma un concepto de propiedad intelectual que exime de toda responsabilidad al hombre blanco:

> Cuando un gesto llega a representar a alguien distinto de su *supuesto* autor, ¿cuál es su significado? ¿Cómo se produce? ¿Por qué? Una vez pagado, ¿no era un gesto propiedad, entonces, del comprador? Tal vez un gesto también pueda venderse y conservarse. Quizá la comercialización de gestos exhiba esa complejidad de los bienes culturales. Se puede comprar y se puede vender, pero no se puede *poseer* (Lhamon, 2000 [1998]: 15; nuestra cursiva).

Esta descripción del intercambio económico de las expresiones artísticas afroamericanas da por supuesto una igualdad entre el autor afroamericano y el comprador blanco que oculta las relaciones de poder que determinan qué y quién puede ser comprado. En la misma línea, Lhamon ve inútil estudiar la falsedad de la negritud del *minstrel:* "Podríamos debatir hasta la saciedad si los juglares copiaron bien o mal la cultura negra. Pero se trata de una tarea infructuosa, a la que siempre seguirán otras cuestiones imponderables como ¿qué es la auténtica cultura negra?" (2000 [1998]: 44-45).

Efectivamente, el énfasis en la autenticidad puede servir para justificar la lucha o la permanencia de la discriminación racial a través de una definición, positiva o negativa, de lo negro, que homogeneiza la experiencia del afroamericano. Nuevamente, Hall es el encargado de solucionar este conflicto entre el esencialismo generalizante y el deconstruccionismo incapacitante en el ámbito cultural. Para el pensador, la autenticidad en la cultura negra no recae en la pureza de sus productos, sino en la conexión que tienen con la población que les dio vida y con sus experiencias, sin duda atravesadas por la lucha y el contacto con la población dominante (Hall, 2010 [1992]: 291-292). De este modo, aunque aceptemos que la raza, y en concreto lo negro, es un significante flotante (Hall, 2017 [1994]: 64), no fijado por un referente previo sino sumergido en el constante desplazamiento del significado, no compete al blanco interrumpir su movimiento.

Como antes había hecho Lott, Lhamon equipara ambas categorías raciales cuando defiende el tipo de identificación con la negritud que despliega el *blackface* del *minstrel show*:

> Ocupar el lugar del otro, a diestro y siniestro, también significa tomar al otro. Tanto si es algo deseado, como creo que suele ocurrir en el caso del *blackface*, como si es algo despreciado y temido, como han subrayado otros, las incorporaciones significan el surgimiento de la negritud o la blanquitud (2000 [1998]: 24).

Por nuestra parte, defenderemos que el poder del *blackface* reside precisamente en una particular ocupación del lugar del otro que niega la identificación y la vinculación con el afroamericano. Así pues, la incorporación de lo negro adquiere una complejidad mucho mayor en nuestro análisis de la máscara, que imposibilita su definición como asimilación.

Una visión muy diferente a la de Lott y Lhamon, y en cierta medida cercana a la de Roediger, será desarrollada por Michael Rogin en *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot* (1998 [1996]). Como su propio nombre indica, el texto se centra en el estudio del *blackface* en el cine musical hollywoodense como herramienta de americanización de la población judía. Antes que una expresión de empatía interracial, Rogin explica que la máscara produce y permite el ac-

ceso a una identidad nacional unificada a costa de la exclusión de la población afroamericana y el rechazo de la previa identificación con la otredad de los colectivos anteriormente no blancos, respectivamente. En este planteamiento inicial, el autor deja claro que la ambivalencia que caracteriza el *blackface* es producto de las relaciones de poder, en la medida que el supremacismo blanco que explota y discrimina a los afroamericanos también constituye lo negro como objeto de atracción (Rogin, 1998 [1996]: 25). Si bien no profundiza en esta relación entre poder racial y deseo de lo negro, el texto rompe con la equivalencia entre deseo y transgresión que había caracterizado las aproximaciones más optimistas al *blackface*.

Con el objetivo de profundizar en esta suerte de ambivalencia racista, el teórico diferencia el *blackface* teatral decimonónico, antecedente del cinematográfico, de otras formas de travestismo de género consideradas transgresoras. En primer lugar, en contraste con la actualidad de este tipo de *performances,* Rogin determina que el *blackface* aparece en una época de desigualdad, fruto de la esclavitud y la segregación racial. Del mismo modo, si bien algunas representaciones de género no normativas celebran la fluidez de las fronteras identitarias representando figuras situadas en la zona intermedia de la oposición hombre-mujer, la máscara racial utiliza la hibridez para contener la ansiedad derivada de las categorías identitarias móviles, como los afroamericanos que adoptan las maneras blancas e incluso pueden hacerse pasar por blancos o las mujeres que luchan por su libertad y reclaman sus derechos. En tercer lugar, y en estricta relación con lo anterior, el efecto deconstructivo de la heteronormatividad que posee el componente paródico de la *performance* de género, en el caso del *blackface* no afecta tanto a la raza como a la clase, en tanto que los hombres blancos emplearon la *performance* racial para formular críticas contra las pretensiones aristócratas de los propietarios de las plantaciones (1998 [1996]: 31-34). El autor concluye que para examinar el tipo de relación existente entre *performance* y poder se deben investigar cuestiones que van más allá de la actuación, relacionadas con el contexto histórico de producción y recepción en el que se realiza. De este modo, abre el camino hacia una exploración más detenida de la identificación interracial que pone en marcha la máscara.

Teniendo en cuenta este condicionamiento sociohistórico, y ampliando el planteamiento de Toll, Rogin vincula la máscara con el nacionalismo estadounidense. La construcción de las identidades nacionales estuvo atravesada por la división racial jerárquica, que estableció qué podía ser utilizado para la creación de lo genuinamente estadounidense, y por el mito del hombre hecho a sí mismo, aquel que podía superar su condición de nacimiento mediante sus decisiones y acciones. Dichas peculiaridades desencadenan una desconfianza en las apariencias y, especialmente, en la gente que podía ocultar su condición racial mestiza. En este contexto, el *blackface* puede convertirse en una representación perfecta de la nación dado que se sirve de aquello que ya había sido expropiado y contiene la ansiedad del mestizaje a través de la fijación de la identidad de los colectivos oprimidos representados (1998 [1996]: 52). La permeabilidad de la línea de color que Lott y Lhamon había identificado en el *minstrel show* es negada por la concepción de la americanización como trayecto de ida y vuelta, como la utilización de lo negro para la diferenciación racial. En y por este viaje, hombres migrantes no blancos como los judíos podrán adquirir la condición racial normativa.

En última instancia, el *blackface* dota al hombre blanco o en proceso de blanqueamiento del control sobre la significación racial, del poder convertir al afroamericano en una imagen estratégicamente articulada con la que poder diferenciarse y así confirmar o lograr su identificación con lo blanco. Desde el punto de vista de Rogin, la ruptura de este poder epistémico solamente es posible en aquellos momentos de interacción entre personajes afroamericanos e intérpretes blancos con el rostro ennegrecido que encontramos en algunas producciones musicales hollywoodenses de los años treinta. Rogin determina que la consecuente reflexividad sobre el proceso de subjetivación racial, la visibilización de la utilización de una negritud artificiosa para la constitución de la blanquitud que implica este tipo de secuencias, es inherente al *blackface* cinematográfico, tal y como se refleja en el

proceso ennegrecimiento del blanco que se introduce en la mayoría de producciones. En esta escena, el desvelamiento de la naturaleza representacional de la máscara no implica una interrupción de su funcionamiento, sino todo lo contrario, oculta las relaciones de poder que permiten su configuración, mostrándola como una elección performativa individual (*ib*.: 182-183). En el caso de las secuencias que contienen ambos modos de representación de la negritud, y en algunas ocasiones ambos modos de interpretación musical, Rogin determina que el énfasis en el artificio racial, ya sea por la mera contraposición o por el descubrimiento racial del intérprete blanco, tiene el objetivo de subrayar la autenticidad de la *performance* del segundo. Sin embargo, puede terminar desvelando las relaciones de desigualdad en el ámbito racial y cultural que el *blackface* contribuye a normalizar (*ib*.: 185-186).

La disparidad de consecuencias que posee la copresencia de significantes raciales desencadena diferentes interpretaciones. En el segundo capítulo de *Disintegrating the Musical: Black Performance and American Musical Film* (2002), Arthur Knight determina que el significado de la simultaneidad depende del contexto de recepción. A propósito de este tipo de secuencia en *The Singing Fool,* una de las producciones musicales protagonizadas por Al Jolson a finales de los veinte, Knight defiende que: "Para algunas audiencias, esta proximidad amistosa consolidaría la autenticidad del personaje negro de Al; para otras, la comparación deslegitimaría la imitación" (Knight, 2002: 59). Una conclusión distinta posee una de las pocas tesis recientes sobre el *blackface*, *The Signifier Returns to Haunt the Referent. Blackface and the Stereotyping of African-Americans in Hollywood Early Sound Film* (2002) de Corin Willis. Willis toma la copresencia como una estrategia de representación que tiene como principal función "gestionar y controlar la visibilidad cultural de los verdaderos afroamericanos" (2002: 25; nuestra cursiva), como un mecanismo que fija la imagen del afroamericano en la representación que el *minstrel* ha creado. Pero, si como hemos señalado el poder de la *performance* racial depende precisamente de la creación y de la exposición del artificio racial que permite separar al intérprete de lo interpretado y viceversa, estos intentos de autentificación del blanco o de *minstrelización* del negro parecen sumamente conflictos o condenados al fracaso.

Consideramos que la complejidad que posee la máscara en el cine musical hollywoodense requiere de un análisis más exhaustivo de las causas, consecuencias y dinámicas del ennegrecimiento del que se ha realizado hasta el momento. Quizás la autora que ha tratado de dar una explicación más detallada de estas cuestiones ha sido Susan Gubar. En *Racechanges: White Skin, Black Face in American Culture* (2000 [1997]), Gubar determina que la identificación con lo negro, el deseo de ser el otro, parte de una atracción hacia el mismo, el deseo de poseer al otro, que va acompañada de cierta violencia, el deseo de sustituir al otro (2000 [1997]: 75). Tal y como Lott advertía, un estudio que quiera explicar los procesos identitarios del *blackface* debe tomar en consideración todas las facetas de la identificación interracial, planteando la posibilidad de que la atracción sea el motor de la degradación del espectáculo. En este aspecto, la teórica equipara la violencia simbólica anti-mestizaje que presentaban algunas representaciones del *blackface* teatral y del *blackface* hollywoodense con los linchamientos de finales del siglo XIX y principios del XX motivados en muchas ocasiones por acusaciones infundadas de violación de hombres negros a mujeres blancas (2000 [1997]: 77).

Asimismo, Gubar traslada esta relación de deseo y rechazo al proceso de subjetivación del individuo. El último capítulo de su estudio está destinado al "complejo comestible [edible complex]", un concepto extraído de los escritos de Freud sobre la fase oral del desarrollo de la sexualidad infantil (1992a [1915]), en la que el deseo del niño hacia la madre se desarrolla en términos de devoración y tiene como propósito último la absoluta incorporación del objeto, y del texto de bell hooks "Eating the Other" (1992) en el que se analiza las relaciones de desigualdad que se perpetúan en el deseo de contacto interracial. El complejo comestible se refiere al proceso por el que se proyecta lo propio sobre una imagen externa del otro buscando su (re)asimilación o

su completa separación (Gubar, 2000 [1997]: 243). Este complejo siempre implica la totalización aplastante del otro, una forma de control de su significación que le deja sin una voz propia, y la conformación de la subjetividad blanca, que queda marcada por ese afuera para el resto de su existencia. Entendemos esta dinámica como una de las claves psíquicas del *blackface*, cuya pretendida diferenciación revela una previa relación con la figura de la otredad.

Inspiradas por la centralidad que otorga Gubar al deseo de la otredad en el ámbito social y subjetivo, este proyecto de investigación pretende definir y explorar la ansiedad del mestizaje que moviliza el *blackface* y su utilidad estratégica en el proceso de subjetivación blanco. Con tal propósito, nuestro trabajo de investigación articula una aproximación interseccional al *blackface* que no presenta ninguna de las publicaciones mencionadas, de dos formas. Por una parte, traslada el principio epistemológico de la intersección del pensamiento feminista antirracista (Anzaldúa, 1988 [1981]; Crenshaw, 2012 [1991]) a la metodología de análisis de la representación racial. Así, conecta el estudio de los discursos y prácticas que articulan una idea de raza, temporalmente variable, destinada a establecer o mantener cierta discriminación, con la investigación del proceso de subjetivación implicado en la articulación de la misma, los deseos y miedos que la construcción de la imagen de lo negro despierta. A su vez, ello requiere tomar en consideración la producción social del significado, la relación de ida y vuelta entre texto y contexto en cuyo centro se encuentra el individuo (De Lauretis, 1992 [1984]: 282). El significado es producto de un hábito de interpretación del individuo, quien se encuentra atravesado por una serie de circunstancias sociohistóricas que determinan su proceso de interpretación. Al mismo tiempo, el individuo, en tanto sujeto de este proceso, puede modificar su hábito y así el significado socialmente establecido, siendo el punto de partida de una nueva manera de ser, actuar y conocer que determina su percepción de la realidad y, por ende, los acontecimientos venideros.

En particular, en el texto cinematográfico este vínculo supone la configuración de una posición de "sujeto-significado [subject-meaning]" (Heath, 1981:6) históricamente situada, producto y origen de una forma de entender la realidad social que reproduce las relaciones de desigualdad y a la que el espectador se debe adherir para significar el filme. La aproximación a tal posición implica el análisis de los elementos formales que construyen el significado racial en cada película. En su determinación a realizar un análisis textual detallado (2002: 16), Willis es el único autor de los aquí mencionados que estudia los aspectos más propiamente fílmicos de las representaciones del *blackface*. No obstante, su amplio corpus, conformado por setenta y cinco películas de las ciento veinticinco que identifica como las primeras producciones de *blackface*, impide el examen de cada filme en detenimiento. Antes que construir un esquema que logre explicar todas las apariciones cinematográficas del *blackface* del periodo, nuestro trabajo ha optado por la realización de un microanálisis fílmico de las ocho producciones musicales de los años treinta seleccionadas como el objeto de investigación. Consideramos que este tipo de análisis puede servir para rastrear los síntomas de los conflictos que la constitución de la subjetividad racial normativa conlleva, los diferentes mecanismos discursivos que ayudan en su establecimiento y la implicación de la máscara en todo este proceso. Privilegiamos así la especificidad sobre la sistematicidad, la historicidad sobre la generalidad.

Por otra parte, nuestro estudio puede ser calificado como interseccional porque toma la constitución mutua de la raza y el género como una relación fundamental para entendimiento de una *performance* que desde sus orígenes teatrales podía implicar un travestismo racial y de género y que con su incorporación en la representación cinematográfica también podía ser realizada por mujeres blancas. Tanto en un caso como en otro, sus estudiosos han pasado por alto dicha interrelación. En cuanto a aquellos pensadores centrados en el *minstrel show* decimonónico prebélico, suelen aludir al doble travestismo de forma puntual, dando diferentes respuestas a su motivación. Saxton determina que la representación racial y de género es consecuencia de la expulsión de intérpretes femeninas de los escenarios y sus posibles

connotaciones homoeróticas derivan en realidad de la mayor permisividad moral de la clase trabajadora (Saxton, 1975: 12). Roediger, por el contrario, considera el homoerotismo de este tipo de *performances* y añade que por ellas también circula la ansiedad que produce la entrada de las mujeres en el mundo laboral a partir de 1830 (Roediger, 2007 [1991]: 120-121). Como hemos mencionado, Lott hace de la atracción hacia la negritud masculina el argumento central en su estudio, aquello que en última instancia causa el ennegrecimiento. Pareciendo continuar el argumento de Roediger, determina que las representaciones de "la doncella negra [black wench]" estaban imbuidas del homoerotismo interracial que motiva el potencial sexual atribuido al hombre negro y de la misoginia que combatía las grietas del sistema patriarcal blanco. Aún así, Lott termina concluyendo que la violencia misógina es en el fondo una tapadera para cubrir o defenderse de la atracción homoerótica (Lott, 2013 [1993]: 169).

Estas tres aproximaciones, y especialmente la de Lott con su énfasis en la influencia del pene negro en la vida psíquica americana, reproducen en el plano epistemológico el tipo de invisibilización que sufre la mujer afroamericana en los movimientos feministas o antirracistas, excluida por su condición racial y de género, respectivamente. Su olvido es todavía más notable cuando descubrimos que el primer estudio del *minstrel* mencionado había aludido a la problemática de mestizaje entre el hombre blanco y la mujer negra que podría plantearse para este tipo de representaciones. Toll había diferenciado a las dos figuras femeninas que el espectáculo presentaba en función de su deseabilidad interracial: por una parte, el *minstrel* incorpora interpretaciones de la "chica amarilla [yaller gal]", cuya piel clara y rasgos faciales blanqueados se combina con el exotismo y la 'disponibilidad' sexual asociadas a la negritud, tornándose una figura sumamente deseable; por otra parte, se incluyen representaciones de mujeres negras desprovistas de cualquier atractivo y utilizadas con propósitos cómicos (Toll, 1974: 76). La única aportación que hemos encontrado que aborde específicamente y desde una perspectiva feminista interseccional la conexión entre el *minstrel* decimonónico y la negritud femenina representada sin partir del homoerotismo o la amenaza heterosexista del hombre negro hipersexualizado, es el artículo de Karina Thompson Moore "The Wench: Black Women in the Antebellum Minstrel Show and Popular Culture" (2021). Publicado hace apenas dos años, Moore investiga el doble travestismo como mecanismo de negociación de la atracción que genera la imagen de la mujer negra y del temor que suscita la lucha abolicionista de las mujeres afroamericanas.

Un olvido similar encontramos en las aproximaciones al *blackface* cinematográfico. Rogin y Gubar se centran en la representación del hombre negro por parte del blanco, distinguiendo entre las representaciones hipersexualizadas y castradas de la negritud masculina interpretada. Esta última es calificada por Rogin como una suerte de travestismo sexual (1998 [1996]: 105), que puede manifestarse en la feminidad o el infantilismo del personaje ennegrecido. Gubar mantiene una postura parecida, aunque vincula la condición castrada con la figura del esclavo bondadoso y sumiso y determina que su representación masculiniza por contraste al intérprete blanco (Gubar, 2000 [1997]: 70-71). Por su parte, Knight y Willis analizan más tipos de *blackface* pero no prestan atención al género. Knight examina el *blackface* de Judy Garland en *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939) y de Betty Grable en *The Dolly Sisters* (Irving Cummings, 1945) como ejemplos de máscaras posteriores a las de Jolson que marginan a los afroamericanos y reivindican la blanquitud como categoría estable (Knight, 2002: 85). En cuanto al estudio de Willis, la única referencia al género radica en su afirmación que era más común que en el cine musical hollywoodense las intérpretes femeninas llevasen máscaras más claras y "realistas" (Willis, 2002: 43 y 59).

Han sido otras autoras las que, desde investigaciones que no tenían como objeto específico el *blackface,* han comenzado a plantear la relación entre la máscara racial y la mujer blanca. En su estudio sobre la construcción de la imagen de la corista en los espectáculos de Florenz Ziegfeld de las primeras décadas del siglo XX, Linda Mizejewski examina el empleo de un *blackface* femenino de

color claro, de tonalidad café con leche, en este tipo de producciones. Esta máscara se utilizaba para representar la sexualidad "traviesa" de la mujer "mulata" en números de tintes eróticos, pero de una forma segura, ya que en todo momento se destacaba que la negritud era solo un disfraz (Mizejewski, 1999: 130-131). También podía ser utilizado en secuencias cómicas interpretadas por mujeres que no se ajustaban a las convenciones normativas de la feminidad blanca (1999: 132-133). En el razonamiento de Mizejewski, la representación cinematográfica musical es heredera de este segundo tipo de prácticas, siendo aplicada sobre personajes femeninos poco convencionales como herramienta de sustitución del talento afroamericano femenino contemporáneo (*ib*.: 177-178).

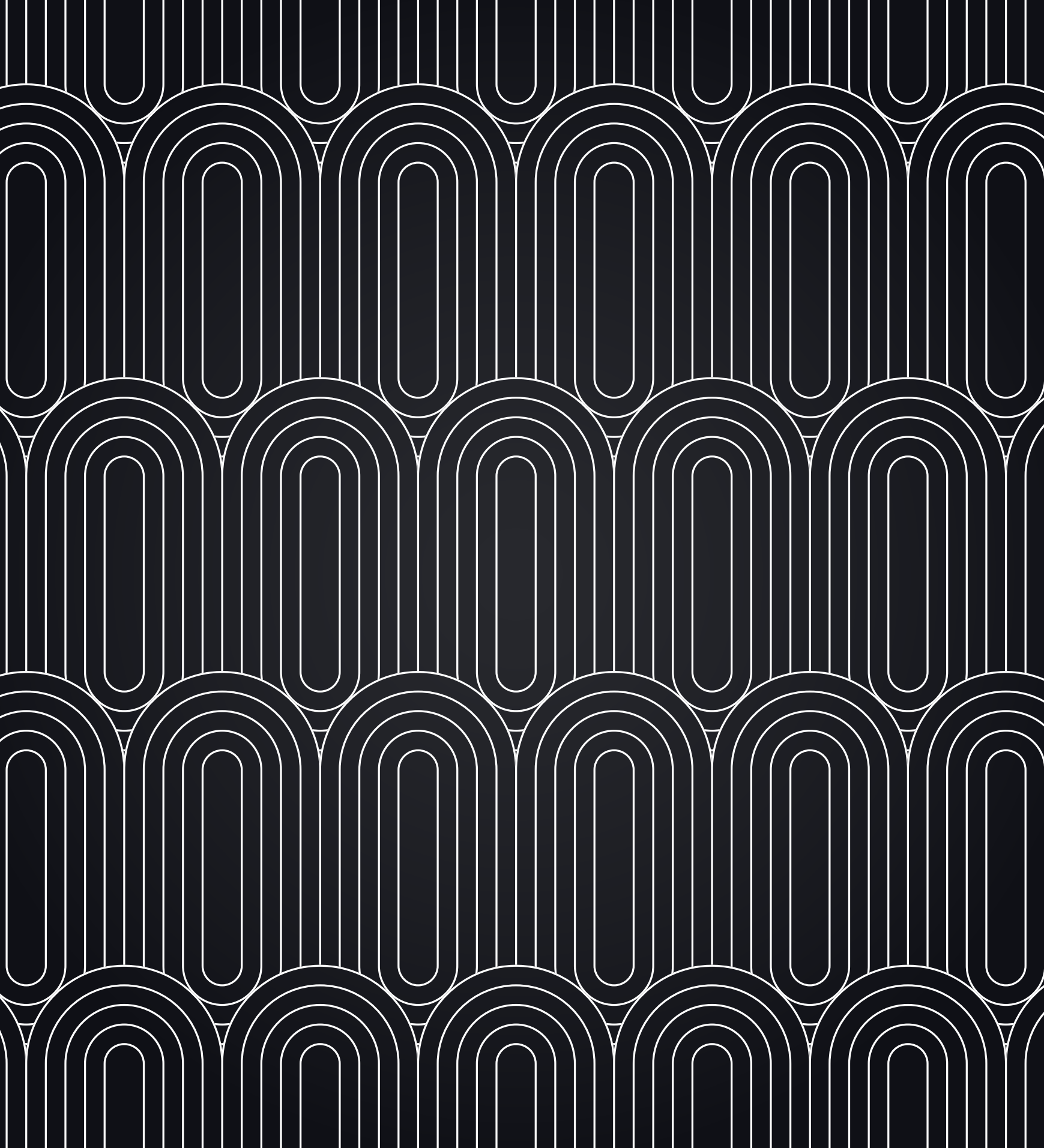
Siguiendo el escrito de Mizejewski, la investigación de Steven Cohan sobre los musicales de la Metro Goldwyn Mayer examina el número "Minnie from Trinidad" del filme *Ziegfeld Girl* (Robert Z. Leonard, 1941). Ubicado en un contexto histórico en el que Estados Unidos trataba de mejorar las relaciones con América Latina a través de la inclusión de personajes y expresiones artísticas procedentes de allí, en este número Susan (Judy Garland) emplea el maquillaje racial claro para invocar y desplazar la figura de la mujer latina. Cohan determina que la proximidad de la máscara a la secuencia dancística protagonizada por la pareja latinoamericana de Antonio Ruiz y Rosario Pérez desestabiliza los fines de la representación. En el plano racial, destaca el artificio de la máscara y por ende la inestabilidad que rodea el proceso de asimilación de lo latinoamericano, étnicamente incorporable pero racialmente diferente. En el plano sexual, la contraposición del número de Minnie con la pasión del baile en pareja aleja a la intérprete de la feminidad heteronormativa, negando su posición como objeto de deseo y el deseo de mestizaje de la "mulata" (Cohan, 2005: 110-111).

Sin lugar a dudas, ambas aproximaciones expanden el punto de vista adoptado hasta el momento en el análisis del *blackface* teatral y cinematográfico, vinculando la interpretación racial con aspectos relativos al género y la sexualidad. Esta nueva perspectiva determina que la representación de la feminidad no blanca es dotada de una sexualidad no normativa, "traviesa", recuperando el término empleado por Mizejewski, que la convierte en un objeto de deseo tanto prohibido como anhelado. Su representación puede inscribir, por contraste, o expulsar, por asimilación, a la intérprete femenina de la posición asignada a la feminidad dentro del orden heterosexista. Aun así, ninguno de estos dos estudios aborda en detenimiento el *blackface* femenino, y tampoco el componente estratégico de la movilización del deseo de mestizaje que ponen en marcha ambas representaciones, cuyo rechazo resulta indispensable para mantener la pureza e integridad de la subjetividad y la corporalidad blanca estadounidense.

En definitiva, nuestro proyecto de investigación realiza una aproximación al *blackface* que toma en cuenta su dimensión ideológica y cultural, su funcionamiento histórico y psíquico, y el temor y el deseo que despliega. Mediante la interrelación de estos aspectos, pretende estudiar y visibilizar el cruce entre las categorías raciales, de género y pertenecientes al campo de la sexualidad que la máscara permite y establece en su movilización de la ansiedad del mestizaje racial y cultural.

2

MARCO METODOLÓGICO Y TEÓRICO



El segundo capítulo de la presente tesis doctoral aúna el entramado de aportaciones metodológicas y teóricas de nuestro estudio. Ha sido dividido en dos grandes apartados, cuya distinción es esencialmente práctica, en tanto en cuanto ambos conforman la reflexión crítica de la que parte nuestra investigación: la metodología de análisis y "la construcción del universo sociosimbólico racial". El primero asienta la perspectiva metodológica del estudio, conectando herramientas procedentes del postestructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis y el análisis textual, revisadas desde un enfoque feminista interseccional. El segundo se aproxima a lo que hemos definido como el "universo sociosimbólico racial" desde el estudio de los regímenes discursivos raciales y sexuales que lo producen y lo reproducen, prestando atención a las técnicas y representaciones que sostienen la dominación racial a lo largo de la historia en Estados Unidos. Con todo ello, aspiramos a elaborar una base teórica que fundamente nuestra aproximación a la representación del *blackface* en el cine musical hollywoodense de los años treinta.

2.1
METODOLOGÍA DE ANÁLISIS.

El primer apartado del marco metodológico y teórico articula las bases de la perspectiva que guiará el análisis de la configuración del cuerpo afroamericano en el cine musical hollywoodense de los años treinta. Tal representación se abordará desde tres aproximaciones, que utilizan conceptos y teorías postestructuralistas convenientemente revisadas por autores y autoras decoloniales, postcoloniales y feministas. En primer lugar, hemos optado por un acercamiento discursivo, que estudia la raza como una práctica discursiva estratégicamente articulada que permite la sujeción del individuo a la posición que le ha sido reservada dentro de una estructura social jerárquica. En segundo lugar, hemos utilizado la semiótica y el psicoanálisis para insertar dicho proceso de subjetivación dentro de un universo simbólico estructurado sobre la base de la materialidad del cuerpo, cuya invisibilidad garantiza el privilegio racial. Por último, hemos trasladado ambas consideraciones al estudio del modo de representación institucional como sistema de significación que, por su surgimiento en una época de clara discriminación contra la población afroamericana y en su compromiso con la subjetividad del espectador, ayuda a la normalización de las relaciones de desigualdad racial. Pasamos ahora al desarrollo de cada subapartado.

2.1.1.
LA APROXIMACIÓN DISCURSIVA: PODER Y DISCURSO RACIAL.

La metodología de análisis del presente trabajo de investigación parte de las conceptualizaciones foucaultianas sobre el poder, el discurso y la subjetividad. Junto con las herramientas de la semiótica y del psicoanálisis a las que se destina el siguiente subapartado, la analítica del poder es uno los pilares fundamentales para la aproxi-

mación a los procesos de producción y reproducción de las posiciones de desigualdad social que pone en marcha el aparato fílmico en tanto tecnología de subjetivación de los individuos. Por lo tanto, una primera sección de la presente investigación entabla un diálogo crítico con los planteamientos foucaultianos así como con sus sucesivas revisiones realizadas desde la óptica decolonial, postcolonial y desde diferentes corrientes del pensamiento feminista.

Durante su periodo de investigación genealógica, Michel Foucault provoca una revolución epistemológica en el abordaje teórico de los fenómenos de dominación. En publicaciones como *Vigilar y castigar* (2006 [1975]), *Genealogía del racismo* (2006 [1976]) e *Historia de la sexualidad* (2007 [1976]), así como en sus entrevistas de mediados de los setenta recogidas en *Microfísica del poder* (2019 [1994]), el pensador postestructuralista se distancia de los estudios que toman el poder como un asunto asociado a la represión, ejercido mediante la ley y ubicado en los órganos del Estado. Foucault parte de la concepción de un poder positivo y productivo articulado en forma de red de relaciones de fuerzas múltiples y heterogéneas que atraviesan cualquier vínculo social. Su ejercicio implica una serie de técnicas o tecnologías, un conjunto de procedimientos caracterizados por su dimensión estratégica y cuya finalidad es conformar a los individuos como sujetos sujetados al poder, como vehículos y productos de las relaciones de poder.

En concreto, el sujeto sujetado al poder es aquel que está atravesado por tecnologías de naturaleza disciplinaria y reguladora, que penetran materialmente "en el espesor mismo de los cuerpos" (Foucault, 2019 [1994]: 182). Ambos tipos de técnicas se distinguen en su escala, área de acción e instrumento: mientras que las tecnologías disciplinarias se aplican de forma individual sobre los cuerpos a través de la vigilancia y el castigo, fundamentalmente, las reguladoras tienen como objeto la vida de la población, que regulan en primer lugar a través del control de la natalidad y la morbilidad (Foucault, 2006 [1976]: 195-196). Su unión produce una sociedad normalizadora, un cuerpo social homogéneo regido por los criterios de una norma, que excluye de la categoría de sujeto a todos aquellos que no cuadren con la misma.

Para Foucault el poder y el saber están mutuamente implicados en el proceso de sujeción de los individuos, de tal manera que "no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder" (2006 [1975]: 34). Esto quiere decir que las técnicas de poder que posibilitan que el sujeto se convierta en objeto, de sujeción y de conocimiento, producen simultáneamente una serie de presupuestos sobre el mismo que circulan por el cuerpo social sin ser cuestionados y que facilitan su encauzamiento. Foucault descubre que la supuesta objetividad y neutralidad del conocimiento es en realidad una construcción del poder resultante de su inscripción en "un régimen de verdad" (2019 [1994]: 42), un conjunto de reglas históricamente variables que determinan que es verdadero y que es falso y otorgan efectos de poder a lo primero. Desde esta perspectiva, los regímenes de poder/saber producen la naturalización de una aproximación a la realidad y al individuo interesada, impuesta históricamente como conocimiento científico y, en el peor de los casos, como sentido común.

La imbricación entre el campo de fuerzas en conflicto y las verdades irrefutables tiene lugar en los discursos, que en la arqueología del saber foucaultiana trascienden su clásica definición como sistemas que relacionan palabras y cosas para concebirse como "*prácticas* que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan" (2003 [1969]: 81; nuestra cursiva). La vinculación del discurso a las prácticas demuestra que los regímenes de poder/saber limitan no solo la forma de pensar la realidad sino también y principalmente las maneras de actuar, dado que las acciones cotidianas producen y reproducen los sentidos interesados sobre la misma. Las prácticas discursivas raciales y de género que se abordarán en este trabajo pueden definirse como aquellos criterios sujetados a determinados regímenes de poder/saber históricamente variables que producen el sentido que uno se otorga a sí mismo, al resto y a determinados aspectos de la realidad. En última instancia, la importancia de dichas

prácticas discursivas reside en su actuación como condición y efecto de un sujeto y de su experiencia posible.

La innovación del planteamiento de un poder que conforma sujetos fue acompañada de una suerte de inmovilidad a la hora de proponer políticas que lo combatieran, puesto que si el sujeto está inevitablemente sujetado a las relaciones de poder y si no existe un afuera de su ámbito de actuación, ¿cómo es posible ejercer resistencia? Foucault buscó corregir esa forma de entender el poder en relación con la subjetividad en la última etapa de su obra, destinada a la gobernabilidad. Este fenómeno era el resultado del contacto entre las tecnologías del poder impuestas desde el exterior para generar dependencia y sumisión y las "tecnologías del yo", definidas como aquellas que

> permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (2008 [1981]: 48).

Esta definición abre la posibilidad de que el mismo sujeto pueda devenir un foco de resistencia al poder. En particular, Foucault distingue un conjunto de prácticas de exploración reflexiva orientadas a establecer a uno mismo como principio de verdad regulador de sus propias acciones y pensamientos, que agrupa en la ética del cuidado de sí[4]. Desde esta idea, el poder ya no puede ser entendido como un todo omnipotente que establece formas de dominación en todos los ámbitos de la vida social. El poder es una manera de conducir las actitudes que parte de la libertad y la movilidad de las posiciones implicadas. Por lo tanto, el problema no radica tanto en la existencia del fenómeno del poder como en evitar que sus prácticas acaben produciendo estados de dominación en los que no hay cabida para ese "juego estratégico" (2000 [1984]: 277).

El anti-esencialismo y anti-humanismo de los escritos foucaultianos han constituido las bases para numerosos análisis posteriores en torno a los fenómenos de dominación racial y sexual. El rechazo de los incuestionables y de la subjetividad situada fuera de las relaciones de poder convierten a Foucault en un buen aliado para mostrar el carácter construido y la historicidad de las producciones discursivas sobre el cuerpo racializado y generizado. No obstante, el pensador postestructuralista no contempló las formas de desigualdad racial y de género que influyen en el proceso de subjetivación y en el entendimiento de la realidad social, como si las tecnologías de poder y las prácticas discursivas que las articulan fuesen ajenas a las jerarquizaciones históricamente perpetuadas.

En cuanto al aspecto racial, Foucault se detuvo en su análisis durante los cursos realizados en el *Còllege de France* entre enero y marzo de 1976, recogidos en la publicación *Genealogía del racismo*. Su objeto era el racismo de Estado, entendido como los diferentes mecanismos dicotómicos y binarios aparecidos en la Europa decimonónica que ponen en marcha un discurso de la raza de carácter biológico-social, en el que se asegura que el genocidio de las poblaciones consideradas inferiores es la garantía de la salud y la pureza de las poblaciones consideradas superiores. Desde el punto de vista postcolonial, el problema de este análisis es que se centra mayoritariamente en las políticas discriminatorias y segregacionistas de carácter europeo, que tendrán como máximo exponente el régimen nazi y su conceptualización de la población judía como "peligro biológico" (Foucault, 2006 [1976]: 207). Ahora bien, en ningún momento de las conferencias se oculta que la raza está efectivamente relacionada con la dominación colonial anterior al siglo XIX. Es más, Foucault llega a plantear,

4 El esbozo de posibilidades de resistencia implica una reestructuración del eje vertebrador de toda la producción académica foucaultiana. En sus últimos días, Foucault señalaba que su principal motivación no había sido la investigación de las relaciones del poder sino el sujeto, la historia de los "modos de subjetivación del ser humano en nuestra cultura" (1988: 3) y particularmente las formas mediante las que el sujeto se había introducido en los "juegos de verdad" (2000 [1984]: 257). Lo que entonces habría interesado al pensador son las relaciones por las cuales el sujeto se convierte en un objeto a conocer y la manera en que las prácticas con efectos de verdad intervienen en la forma en que dotamos de sentido al mundo y nos dotamos de sentido. Se trata, en definitiva, de un interés por descubrir cómo se ha construido y se ha vuelto normativa una determinada idea de ser humano.

aunque no desarrolla esta idea, que el colonialismo fue lo que permitió que Europa practicase una suerte de colonialismo interno (2006 [1976]: 89). Por lo tanto, el motivo del eurocentrismo no es tanto la omisión de la historia del racismo de las colonias en ultramar como el interés del autor de examinar la raza como una formación discursiva, que abarca

> no sólo un modo de transcribir el fenómeno político en términos biológicos, y no sólo un modo de ocultar bajo una cobertura científica un discurso político, sino un modo de pensar las relaciones entre colonización, la necesidad de guerras, la criminalidad, los fenómenos de la locura y la enfermedad mental, la historia de las sociedades con las diferentes clases (*ib.*: 208).

El planteamiento de la racialización como práctica discursiva normalizadora y heterogénea conlleva la superación de un análisis del poder racial basado exclusivamente en la diferencia fenotípica. Pero en este camino Foucault olvida el examen y la importancia de la opresión de las personas no blancas. Aún compartiendo la opinión de Santiago Castro-Gómez de que el estudio genealógico de la raza es eurocéntrico en su contenido pero no en su forma (2007: 164), no podemos dejar de subrayar que cualquier metodología de investigación de la racialización debe contemplar la singularidad del diferencial de poder racial entre colonizadores y colonizados. Desde el momento en que el "Nuevo Mundo" fue "descubierto", Europa impuso sus marcos conceptuales sobre poblaciones indígenas y africanas para deshumanizarles y así poder convertirles en una fuente inagotable de recursos en el proceso de acumulación por desposesión o de acumulación primitiva de capital.

Quizás, una prueba más evidente del eurocentrismo foucaultiano pueda ser localizada en su publicación anterior, *Historia de la sexualidad* (2007 [1976]). Concebido como el primer volumen de una saga de libros dedicada a investigar la relación entre poder y sexo, en este el dispositivo de la sexualidad se define como esa concepción del sexo consecuencia de la confluencia de tecnologías disciplinarias y reguladoras, que tiene una serie de efectos en la percepción del cuerpo, los comportamientos y las relaciones sociales. Foucault explica que durante el siglo XIX la clase burguesa europea se "autosexualizó", aplicó toda una serie de controles sobre sí misma con la finalidad de conformar un cuerpo de clase racializado sobre el que asentar su hegemonía política (2007 [1976]: 151-152). En la exploración del establecimiento de esta raza superior se detecta una notable ausencia del análisis de las prácticas discursivas sobre la sexualidad de los no europeos, anteriores al siglo XIX, que reforzaran la superioridad y la necesidad de proteger dicho cuerpo de clase de cualquier peligro biológico[5]. Pensadoras como Ann Laura Stoler han demostrado que, al obviar la relevancia del orden imperial en la articulación de la idea del sexo, el escrito de Foucault es incapaz de explorar en profundidad el vínculo históricamente establecido entre racismo y sexualidad (1995: 35), fuente de discursos y legislaciones contra el mestizaje[6], que en el caso de los Estados Unidos son anteriores a la biopolítica decimonónica de las poblaciones (1995: 39-40).

Tampoco la desigualdad de género es examinada en la exploración foucaultiana del dispositivo de la sexualidad burguesa. El pensador tomó la sexualidad como la misma para hombres y mujeres y así perdió de vista el antagonismo y la falta de simetría que este dispositivo implementa entre los cuerpos sexuados. Para Teresa de Lauretis, esta ausencia notable es una prueba de las formas en que la teoría foucaultiana acaba cayendo en una especie de "conservadurismo paradójico", puesto que el historiador social escribe sobre el cuerpo y la sexualidad como si estos asuntos no tuvieran

---

5 Foucault determina que la explosión de los discursos sobre el sexo del siglo XVIII y XIX desplaza la voluntad de saber de las relaciones matrimoniales a las relaciones sexuales antinaturales, perversas (2007 [1976]: 51-52). Encontramos toda una retahíla de sexualidades estigmatizadas, pero en ningún caso aparecen los numerosos escritos sobre las sexualidades de hombres y mujeres colonizadas: "Niños demasiado avispados, niñitas precoces, colegiales ambiguos, sirvientes y educadores dudosos, maridos crueles o maniáticos, coleccionistas solitarios, paseantes con impulsos extraños" (2007 [1976]: 53).

6 El término "mestizaje" será analizado con detenimiento en el subapartado 2.2.3. Baste ahora señalar que el concepto parte de la ficción normativa de la raza y por tanto de la existencia de fisonomías superiores e inferiores asociadas a la misma cuya mezcla resulta antinatural.

nada que ver con el patriarcado y la desigualdad que impone (1992 [1984]: 151). Sin dejar de reconocer la centralidad de su obra, la pensadora trata de superar los vacíos de esta metodología de análisis mediante la sustitución del término "tecnologías del sexo" por tecnologías del género (1996 [1989]). Las tecnologías del género son aquellos procedimientos, mecanismos y estrategias vehiculadas discursivamente, mediante los cuales los individuos se constituyen como sujetos insertos en las relaciones diferenciales de género, que asignan posiciones de superioridad e inferioridad dentro de la estructura social.

En un ejercicio crítico similar al que realizó De Lauretis, la presente investigación reconoce las limitaciones androcéntricas y eurocéntricas de los escritos foucaultianos pero no por ello renuncia automáticamente a la utilidad de su "caja de herramientas" (Foucault, 2019 [1994]: 62). Se trata de recurrir a otros textos y otras aproximaciones para suplir los vacíos que el filósofo postestructuralista dejó, empleando sus herramientas teóricas para ampliar la perspectiva de análisis de los fenómenos de desigualdad racial y de género. En consecuencia, nuestro estudio se sitúa en compromiso con y más allá de los instrumentos metodológicos de Foucault.

En lo que respecta al poder, la operación de deslocalización y descentralización puede servir para la investigación de las relaciones de fuerza racistas y patriarcales más allá de la dominación vinculada a la lucha de clases. Foucault da cuenta de la complejidad que acarrea el análisis del poder colonial cuando, en una de sus últimas entrevistas, aborda momentáneamente la cuestión de la descolonización:

> cuando un pueblo colonizado busca liberarse de su colonizador, es una práctica de liberación, en sentido estricto. Pero se sabe bien que, en ese caso por otra parte preciso, esta práctica de liberación no basta para definir las prácticas de libertad que serán luego necesarias para que ese pueblo, esa sociedad y esos individuos puedan definirse formas posibles de ser recibidas y aceptadas de su existencia o de la sociedad política (Foucault, 2000 [1984]: 258).

En este espacio situado entre la liberación y la libertad se pueden ubicar los estudios de Aníbal Quijano en torno al funcionamiento del poder racial, en los que establece la colonialidad del poder y el proyecto civilizatorio y democrático de la modernidad occidental como las piedras angulares del sistema capitalista eurocentrado (Quijano, 2007: 93-94). La colonialidad del poder es un fenómeno que emergió durante el colonialismo, pero que consiguió superarlo en tiempo e importancia. Consiste en una naturalización de la clasificación racial de la población mundial que perpetúa simbólicamente las formas materiales de inferiorización de las poblaciones colonizadas. De acuerdo con Quijano, dicha clasificación racial jerarquizadora regula cada uno de los ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y de la vida social, y se establece de forma intersubjetiva en las luchas por el control por el trabajo, los recursos naturales, el sexo, la subjetividad, y los instrumentos de coerción (2007: 96).

La formulación de la colonialidad se aproxima y corrige las conceptualizaciones foucaultianas acerca del poder racial. Quijano comparte con Foucault la idea de un poder que atraviesa todo el cuerpo social, es relacional y está ligado al proceso de normalización de los individuos, pero se distancia de los pensadores postestructuralistas acusándoles de privilegiar un "empirismo atomístico" (2007: 103) que desconoce los principales factores de determinación de la estructura social. La perspectiva del autor sobre la fragmentación del poder se respalda en el entendimiento de la organización social como un tipo particular de totalidad, que establece relaciones de reciprocidad, de influencia mutua, entre la raza como eje estructurador y las distintas dimensiones de la vida social que quedan estructurados por ella.

Desde este punto de vista, la idea de raza es un instrumento de dominación con más de quinientos años de antigüedad que continúa funcionando en la actualidad. Se subsume así la distinción entre colonialismo, una forma de dominación fundamentalmente política de los territorios de ultramar, iniciada con la conquista del "Nuevo Mundo" por parte de Cristóbal Colón y basada en la negación de su soberanía y en la deslegitimación de sus formas culturales; e imperialismo, entendido como

el punto álgido de la dominación colonial del territorio no europeo, en el que se mantiene una relación de explotación principalmente económica y no coercitiva con los colonizados (Shohat y Stam, 2014 [1994]: 15-16). Quijano justifica la trascendencia histórica de la idea de raza frente a otras categorías discriminatorias, y la consiguiente ahistoricidad de la lógica racista, por su actuación sobre el cuerpo. La raza "biologiza" una serie de marcas que nada tendrían que ver con una supuesta inferioridad o superioridad natural de los individuos, a diferencia de las relaciones de desigualdad de género que, de acuerdo con el autor, instauran un comportamiento cultural sobre la diferencia sexual entre hombres y mujeres (Quijano, 2007: 124).

Esta postura revela que el pensador decolonial no es consciente de la complejidad de la racialización ni de los procesos de significación del cuerpo sexuado. En uno de los pocos escritos en los que se ocupa un poco más detenidamente del tema, Quijano afirma que la idea de raza se adhirió a un previo instrumento de dominación, "inter-sexual o de género" (2000: 195). Seguidamente, determina que "[e]s probable, aunque la cuestión queda por indagar, que la idea de género se haya elaborado después del nuevo y radical dualismo como parte de la perspectiva cognitiva eurocentrista" (2000: 217). La ubicación paradójica del género como anterior y posterior a la colonialidad del poder señala hacia la subordinación de las jerarquías de género a las jerarquías raciales, cosa que implica la separación entre las relaciones sexuales de dominación, impuestas sobre la base de las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, y las relaciones de desigualdad de género, impuestas por las categorías eurocéntricas de lo masculino y lo femenino.

Partiendo de un enfoque feminista interseccional, María Lugones señala que la diferencia sexual ha sido tan construida como la diferencia racial, siendo el género otra imposición del régimen colonial que sirvió para significar antagónica y jerárquicamente los aparatos sexuales de los colonizados. Para la pensadora, el sistema capitalista moderno/colonial habría implantado una concepción dicotómica del cuerpo sexuado sobre la base del dimorfismo biológico, el heterosexualismo y el patriarcado, característicos de la civilización occidental (Lugones, 2008: 78), que llegaría a influir al mismo Quijano. Por lo tanto, la colonialidad de género se constituye mutuamente junto a la colonialidad del poder, los procesos de racialización y de generización interactúan en el establecimiento de jerarquías humanas entre los blancos y los no blancos. Lugones defiende que en el primer momento de esta deshumanización los colonizados fueron considerados bestias con sexo pero sin género, contribuyendo así al establecimiento de una distancia entre cuerpos generizados y no generizados que justificase la opresión colonial; más adelante, la misión civilizadora obligó a someter a los colonizados a una operación de generización que les dotó de masculinidad o feminidad sin cuestionar su inferioridad, transformándoles en versiones inferiorizadas de los hombres y las mujeres blancas (Lugones, 2011 [2010]: 107-108).

El razonamiento de Lugones es importante para desarrollar un entendimiento más profundo de la colonialidad y en concreto de las formas en las que afecta a las mujeres no blancas. Con todo, dicho planteamiento puede conllevar una idealización de las sociedades previas a la colonización, que, de acuerdo con la autora (2008), se encontraban alejadas de la influencia del dimorfismo sexual, reconociendo la intersexualidad y presentado formas de organización y pensamiento ginetocráticos. La revalorización del pasado precolonial es una operación necesaria para afirmar aquello que fue negado y mostrar lo que fue arrebatado, pero en esta ocasión parece implicar cierto esencialismo que limita la articulación de un pensamiento no binario. Este tipo de aproximación a los fenómenos coloniales había sido criticada por la misma autora en un escrito anterior, en el que mostraba las ventajas de acoger la fluidez como estrategia política y de pensamiento decolonial frente una resistencia excluyente, que adscribe las ideas del opresor a todos aquellos que no formen parte de ella:

> la fluidez en más de una lógica resistente nos libera del paradigma de las dos lógicas exclusivas, un paradigma que necesita la fragmentación y la desconfianza entre la gente de color. También permite abrirse a la posibilidad de que los demás

> no estén consumidos por la percepción racista, que no sean fantasmas (Lugones, 2003: 127).

El riesgo de esta adopción de la fluidez se encuentra en la incapacidad de desarrollar coaliciones políticas y subjetividades resistentes estables. Al mismo tiempo, permite observar y combatir la lógica de la colonialidad, de la blanquitud, de la opresión racial, que subordina a todos los individuos a categorías dicotómicas y generalizantes como forma de garantizar las fronteras entre el pasado y el futuro, el primitivismo y la modernidad, lo arcaico y lo revolucionario, lo no blanco y lo blanco.

Desde otra postura feminista decolonial más contemporánea, la antropóloga Rita Segato (2015) ha defendido la existencia de jerarquías similares al patriarcado occidental anteriores a la dominación europea que, con la llegada del sistema capitalista moderno/colonial y su "biologización" de las diferencias culturales, aumentarían de intensidad. Para Segato, el colonialismo introduciría una reorganización de las relaciones de poder entre hombres y mujeres establecidas en la aldea pre-colonial, pasando de un sistema social dual en el que el significado de la categoría hombre es independiente del de la categoría mujer a un sistema binario que posiciona al hombre blanco como el referente universal de la plenitud ontológica y política (Segato, 2015: 89). De igual manera, en su estudio sobre el imperialismo anglosajón, Anne McClintock señaló que las intrusiones del Imperio europeo en la vida cotidiana de las mujeres colonizadas aunó las anteriores relaciones de desigualdad de género con "el barroco y violento conjunto de normas y restricciones jerárquicas que estructuraban sus nuevas relaciones con los hombres y mujeres imperiales" (McClintock, 1995: 6). Así, las mujeres colonizadas tuvieron una experiencia colonial muy particular, que solamente podrá ser plenamente comprendida si se toma en cuenta la relación de constitución mutua entre la raza y el género.

Sea como fuere, la necesaria revalorización de las organizaciones sociales, los conocimientos y los productos culturales anteriores a la colonización no debe servir para articular una diferencia esencialista entre colonizados y colonizadores sino para examinar como esa diferencia fue construida y perpetuada. La secuela física y psíquica que la colonialidad deja en el colonizado, la denominada herida colonial (Fanon, 2016 [1952]: 101-102), advierte de la violencia de un poder normativo que se rige por la inserción de los individuos en categorías dicotómicas que separan lo humano de lo no humano. Por consiguiente, la presente investigación pone el énfasis no tanto en aquello que existía antes de la colonialidad sino en ese proceso de deshumanización que articula la clasificación étnico/racial para justificar y reproducir las atrocidades cometidas en la expansión colonial.

Una forma de comenzar a atacar este tipo de pensamiento binario evitando caer en cierto esencialismo es tomar la subjetividad como lugar de múltiples identificaciones imbricadas entre sí, esto es, fracturar la unicidad e integridad asignadas al sujeto. En esta línea, es bien conocido el pasaje de Gloria Anzaldúa en "La prieta" en el que define la identidad como un cruce de caminos que imposibilita la coherencia subjetiva de aquel o aquella que los recorre:

> Soy un puente columpiada por el viento, un crucero [cross-road] habitado por torbellinos, Gloria, la facilitadora, Gloria, la mediadora, montada a horcajadas en el abismo. «Tu lealtad es a la Raza, al Movimiento Chicano», me dicen los de mi raza. «Tu lealtad es al Tercer Mundo», me dicen mis amigos negros y asiáticos. «Tu lealtad es a tu género, a las mujeres», me dicen las feministas. También existe mi lealtad al movimiento gay, a la revolución socialista, a la Época Nueva, a la magia y a lo oculto. Y existe mi afinidad a la literatura, al mundo artístico. ¿Qué soy? Una lesbiana feminista tercermundista inclinada al marxismo y al misticismo. Me fragmentarán y a cada pequeño pedazo le pondrán una etiqueta (Anzaldúa, 1988 [1981]: 165).

Este planteamiento exige una aproximación teórica a las categorías identitarias como construcciones sociales históricamente variables, sin perder de vista que cada una de ellas posee una serie de efectos materiales que afectan a las vidas de los individuos sujetados a las mismas. Igualmente, requiere de la utilización de un enfoque metodológico interseccional (Crenshaw, 2012 [1991]) que contemple las distintas jerarquizaciones impuestas

sobre la base del género, la raza, la clase o la orientación sexual como ficciones identitarias que se entrecruzan para constituir y reforzar la normatividad existente. A su vez, esta eliminación de la sobredeterminación categorial conecta el pensamiento feminista interseccional con la conceptualización decolonial de la estructura social como heterarquía (Kontopoulos, 2016 [1993]), entendida como una red enmarañada de determinaciones interactivas en la que no existiría un nivel superior y general que regulase al resto.

Nuestro estudio del proceso de sujeción se centrará en las prácticas discursivas mediante las que las relaciones de desigualdad racial y de género establecidas por el colonialismo y perpetuadas por la colonialidad se hacen cuerpo, de forma literal, ubicando a los individuos en posiciones de superioridad e inferioridad a través de la significación de su materialidad, y de forma simbólica, en los deseos y los miedos, las actitudes y los comportamientos que posibilitan el mantenimiento de una sociedad normalizadora. Con tal propósito, debemos seguir la propuesta de Foucault de interrogar las prácticas discursivas como "acontecimiento[s]" (2003 [1969]: 41)[7], eliminando el supuesto carácter trascendental y universal de lo que ha sido considerado como dado para exponer su especificidad y discontinuidad histórica. De lo que se trata entonces no es de examinar únicamente el contenido descalificativo de los discursos de la diferencia, sino principalmente de que exploremos su economía interna, "las necesidades de su funcionamiento, las tácticas que ponen en acción, los efectos de poder que los subtienden y que conllevan" (Foucault, 2007 [1976]: 86).

Edward Said fue uno de los primeros teóricos que aplicó el análisis foucaultiano del discurso a las relaciones de poder racial. En su libro *Orientalismo* (2008 [1978]) toma como objeto las nociones sobre el Medio Oriente y sus habitantes configuradas desde Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos a lo largo de diferentes periodos históricos. De acuerdo con Said, todas ellas se pueden agrupar en una misma formación discursiva, el orientalismo, entendido como un marco cultural que actúa como condición y efecto de la manera de entender lo oriental (2008 [1978]: 25). La operación de "orientalización" depende de la política imperial desarrollada por esos tres países, que es su principal beneficiaria en tanto que permite la legitimación y la perpetuación de la dominación establecida, y penetra en el entramado de instituciones, tradiciones académicas y códigos de inteligibilidad de los estudiosos del Oriente. Said propone rastrear el orientalismo a través del análisis de las opiniones sobre la raza y el imperialismo que se encuentran en los textos de pensadores y escritores occidentales (2008 [1978]: 36-37), cosa que supone dos correcciones de la analítica foucaultiana del discurso.

Por un lado, Said considera que la figura del autor es fundamental en el proceso de producción de sentido sobre lo oriental. En cambio, en *La arqueología del saber*, Foucault había tratado de disolver la individualidad psicológica atribuida al autor en un complejo haz de relaciones entre el estatuto del hablante, los ámbitos institucionales que lo circundan y las posiciones de sujeto que adopta en el discurso (Foucault, 2003 [1969]: 82-86). La despersonalización de la enunciación supone una distinción entre la persona real que formula determinados enunciados y el sujeto de la enunciación, una función vacía que puede ser ocupada por diferentes lectores para constituirse como sujetos dentro del texto y otorgar así un sentido a lo expuesto (2003 [1969]: 156). En la medida que el sujeto de la enunciación es una posición de significado, las afirmaciones que el discurso realiza son concebidas como propias, influyendo en la postura que se adopta en la representación y comprensión de ese aspecto de la realidad que determinados textos abordan.

Por otro lado, Said introduce las macroestructuras de poder que Foucault no contemplaba en su etapa arqueológica. Esto implica en primer lugar que los autores occidentales que intervienen en la producción de discursos sobre Oriente no se pueden desligar de sus condiciones espaciotemporales, del lugar de la enunciación impe-

7 Foucault afirma que el análisis del discurso debe tomar "cada momento del discurso en su irrupción de acontecimiento; en esa coyuntura en que aparece y en esa dispersión temporal que le permita ser repetido, sabido, olvidado, transformado, borrado hasta su menor rastro, sepultado, muy lejos de toda mirada, en el polvo de los libros" (2003 [1969]: 41).

rialista. Además, si se tiene en cuenta la proposición foucaultiana posterior que el saber es producido en y por las relaciones de poder, la propia elaboración de conocimiento también podría considerarse un proceso de racialización y generización, que posiciona a determinados individuos como sujetos y a otros como objetos de conocimiento y de poder. Así lo determina Said, afirmando que la disciplina y los relatos de ficción orientalistas configuran una mirada sexista que articula representaciones feminizantes del territorio no occidental y dota a sus mujeres de un carácter estúpido, complaciente y servicial (Said, 2008 [1978]: 279). El saber deviene entonces una relación de fuerza en la que el hombre blanco occidental penetra en un territorio feminizado y asilvestrado, a la espera de ser iluminado, y convierte sus "secretos" en verdades científicas con ayuda de las cuales podrá seguir dominándolo.

En el estudio del privilegio enunciativo que ha tenido el hombre blanco a lo largo de la historia, la semiología y la teoría decolonial pueden entrecruzarse. Concretamente, la aproximación al "grado cero de la escritura" del semiólogo Roland Barthes puede ser comparada con el examen de "la *hybris* del punto cero" que realizó el pensador decolonial Castro-Gómez. Barthes definió el grado cero como una escritura "amodal" (Barthes, 2011 [1972]: 57), es decir, aquella en la que "los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma" (2011 [1972]: 58). Lejos de lograr esta ansiada neutralidad, el semiólogo determinará que esta "escritura blanca" (2011 [1972]: 57, nuestra cursiva) acarrea una limitación de la libertad del lenguaje. Por su parte, Castro-Gómez investigará la relación entre el conocimiento y el establecimiento y mantenimiento de la colonialidad del poder a través de la aproximación al punto cero, entendido como

> [e]l imaginario según el cual, un observador del mundo social puede colocarse en una plataforma neutra de observación que, a su vez, no puede ser observada desde ningún punto. Nuestro hipotético observador estaría en la capacidad de adoptar una mirada soberana sobre el mundo, cuyo poder radicaría precisamente en que no puede ser observada ni representada. Los habitantes del punto cero (científicos y filósofos ilustrados) están convencidos de que pueden adquirir un punto de vista sobre el cual no es posible adoptar ningún punto de vista (Castro-Gómez, 2005: 18).

Las formas de conocimiento de la modernidad se ven influidas por un imaginario geopolítico que establece un diferencial de poder entre los centros y las periferias en el ámbito del conocimiento, posicionando al observador, científico o filósofo europeo como principio epistemológico del resto del mundo sin que dicha posición "neutra" o "blanca" pueda ser cuestionada. Esta perspectiva cognitiva eurocéntrica ha sido denominada la colonialidad del saber (Lander, 2000), aquella forma de colonialidad que se articula en el ámbito del saber a partir de la idea de que la sociedad occidental es la más avanzada posible, y que, por ende, conlleva el menosprecio de todo individuo, experiencia o expresión cultural que no se corresponda con esta. ¿Supone este razonamiento un retorno al contener los significados en la persona del autor y al explorar una suerte de mensaje cifrado estrictamente relacionado con la biografía del mismo? No, más bien implica tomar en consideración el *locus* de enunciación, definido por Walter Mignolo como aquel lugar desde el cual uno "habla", otorga sentido a la realidad, "y, al hablar, contribuye a cambiar o mantener sistemas de valores y creencias" (2017 [1995]: 41).

El mérito de *Orientalismo* es haber sabido mostrar la conexión entre los discursos de las ciencias humanas y la geopolítica del conocimiento, un vínculo que actúa deslegitimando los lugares de enunciación no occidentales e implantando una relación de dependencia con el *locus* de la modernidad (Mignolo, 2017 [1995]: 412-413). Said introduce su libro con una cita de "El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte" de Karl Marx, publicado en 1852, donde se emplea el ejemplo del campesinado parcelario para ilustrar las diferencias entre las posiciones de clase descriptivas y la conciencia de clase:

> En la medida en que millones de familias viven bajo condiciones económicas de existencia que las distinguen por su modo de vivir, por sus intereses y por su cultura de otras clases y

> las oponen a éstas de un modo hostil, aquéllas forman una clase. Por cuanto existe entre los campesinos parcelarios una articulación puramente local y la identidad de sus intereses no engendra entre ellos ninguna comunidad, ninguna unión nacional y ninguna organización política, no forman una clase. Son, por tanto, incapaces de hacer valer su interés de clase en su propio nombre, ya sea por medio de un parlamento o por medio de una Convención. *No pueden representarse, sino que tienen que ser representados* (Marx, 1973 [1852]: 490; nuestra cursiva).

La cita es utilizada para ilustrar el principio orientalista de representación del otro, que parte de la creencia simplificadora de que el oriental no puede comprenderse a sí mismo, es epistemológicamente inferior, y, por tanto, necesita de alguien que ilumine su camino. En esta misma dirección, y en lo que respecta al análisis de la relación entre marxismo y orientalismo, Said estudia principalmente la defensa de la invasión colonial británica del pensador prusiano, definida como necesidad histórica para la regeneración de una sociedad caracterizada por el despotismo y el atraso económico (Marx, 1973 [1853]: 504; Said, 2008 [1978]: 213-214). De esta manera, Marx parecía afirmar que la única forma de que Oriente emprendiese el camino hacia la modernidad era la expansión colonial occidental. Cuan equivocado estaba: la historia y el pensamiento crítico anticolonial, postcolonial y decolonial han demostrado que el colonialismo y el imperialismo solo generan mascares y dependencia a su paso.

Hacia el final del texto, Said vuelve a esa primera cita de Marx, concluyendo que tanto su obra como la historia de liberación de los movimientos anticoloniales del siglo XX han demostrado un cambio en las dinámicas de poder de la enunciación, de tal forma que "el subalterno *puede* hablar" (2008 [1978]: 440; cursiva en el original). Aunque el énfasis en la palabra "puede" remarque una posibilidad más que un hecho definitivo, el pensador postcolonial está perdiendo de vista la complejidad que envuelve a los lugares de enunciación subalternos, contribuyendo de forma indirecta a las abstracciones generalizadoras y simplificadoras que él mismo ha denunciado. Su publicación posterior, *Cultura e imperialismo* (2021 [1993]), analizará con más detenimiento las dinámicas de poder que intervienen en la articulación de una voz subalterna, tomando como objeto de investigación la novela de ficción imperialista, británica, francesa y estadounidense, los relatos de resistencia y oposición procedentes de los habitantes de los territorios conquistados y, con mayor relevancia en este punto, la interacción entre ambos tipos de discursos.

Gayatri Spivak examinó este lugar enunciativo en su ensayo *¿Pueden hablar los subalternos?* (2010a [1999]). Retomando el propósito postcolonial de introducir las macroestructuras del poder en el estudio de las tecnologías de subjetivación, Spivak recurrió a la teoría de la ideología del filósofo francés Louis Althusser. En su afamado texto "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado", Althusser definió la ideología como la representación de la relación *imaginaria* del individuo con las condiciones materiales en las que vive (2003 [1970]: 43; nuestra cursiva). Dicha formulación se basa a su vez en la teoría lacaniana del estadio del espejo (2009a [1949]), según la cual la constitución del "yo" es un proceso resultante del reconocimiento del pequeño con una imagen especular de sí mismo que permite desconocer la percepción de su cuerpo fragmentado, la impotencia motriz de sus primeros años de vida. Sin embargo, la identificación con la imagen del espejo es alienante en tanto que no es él sino su representación especular, externa a uno mismo, lo que permite que el "yo" se constituya. Althusser toma este proceso de subjetivación basado en el reconocimiento y desconocimiento para afirmar que la ideología tiene como función interpelar a las personas como sujetos concretos. La ideología conforma la subjetividad del individuo mediante la identificación con la posición que se le ha asignado en la estructura social y, a la vez, se asegura de que desconozca su propio carácter ideológico, su propia condición de efecto, para que piense que sus ideas y acciones son propias, fruto de su libertad (Althusser, 2003 [1970]: 53-56). Este sistema de representación tiene una existencia material, ya que las representaciones sobre las condiciones materiales de existencia terminan regulando el comportamiento del día

a día del individuo, su forma de actuar en el mundo, y son producto de una serie de instituciones, los Aparatos Ideológicos del Estado (2003 [1970]: 49-50).

Las tesis de Althusser sirven para que Spivak analice el punto de vista de los intelectuales de izquierdas como Foucault[8] acerca de la posibilidad de "hablar" del subalterno. De acuerdo con la autora, su escasa consideración de las implicaciones ideológicas del discurso motiva generalizaciones excluyentes que universalizan la experiencia propia y silencian la voz del subalterno (Spivak, 2010a [1999]: 53). En la conversación que mantienen Deleuze y Foucault acerca de "Los intelectuales y el poder", Deleuze declara que:

> Para nosotros, el intelectual teórico ha dejado de ser un sujeto, una conciencia representante o representativa. Quienes actúan y luchan han dejado de ser representados, sea por un partido o un sindicato que se arroguen a su vez el derecho de ser su conciencia. ¿Quién habla y quien actúa? Es simple una multiplicidad, incluso en la persona que habla o actúa. Todos somos grupúsculos. Ya no hay representación, solo acción, acción de teoría, acción de prácticas conectadas o en redes (en Foucault, 2019 [1994]: 130).

Spivak afirma que este planteamiento se erige sobre una confusión de los dos significados de la palabra "representación", esto es, entre la representación política que se ejerce a través de diferentes organismos y las representaciones que articula el individuo sobre sus condiciones materiales de existencia (2010a [1999]: 56). Desde el punto de vista de Deleuze y Foucault el subalterno que puede manifestarse políticamente posee un sistema de representación alejado de las relaciones de poder. De esta forma, el Sujeto con mayúsculas se reinscribe en la figura del oprimido y del intelectual que con sus generalizaciones usurpa su posición en el discurso, situados fuera de las relaciones de poder y no escindidos por la acción de la ideología. Evidentemente, esta conclusión contradice las tesis postestructuralistas sobre la relación entre subjetividad y poder que Foucault ayudó a desarrollar.

En la exploración reflexiva de esta contradicción, la autora recurre a la cita de Marx que Said había utilizado en *Orientalismo*, y demuestra que para el pensador decimonónico la existencia de una clase no iba aparejada necesariamente a una transformación de la conciencia de los individuos: las familias campesinas no habían conseguido representarse políticamente no porque no fuesen una clase en el plano descriptivo, sino porque no se había apropiado de sus condiciones económicas de existencia para formar una comunidad y, por lo tanto, no había podido desarrollar la transformación de la conciencia necesaria para ejercer una verdadera agencia de clase (2010a [1999]: 59-60). En el espacio entre la clase descriptiva y la agencia política de clase se hace primordial tomar en consideración el plano abstracto, la dimensión simbólica, la ideología que conforma la representación de la relación del individuo con sus condiciones materiales de existencia.

El retomar las tesis de Marx no implica una adhesión acrítica al marxismo, dado su complicidad con el imaginario imperialista y patriarcal. En el primer tomo de *El capital*, dentro del capítulo "El fetichismo de la mercancía y su secreto", Marx había determinado diferentes antecedentes del modo de producción capitalista, más sencillos y transparentes, pero poco desarrollados respecto al organismo de producción burgués, como el modo de producción asiático, anclado en las relaciones inmediatas de señorío y servidumbre (Marx, 2014 [1867]: 49) o la división del trabajo nativa asociada a la familia campesina, una repartición de tareas articulada sobre la base de "las diferencias de sexo y edad y las condiciones naturales del trabajo" (2014 [1867]: 46). En lo referente al modo de producción asiático, Spivak relaciona su supuesto retraso con su posicionamiento como el afuera constitutivo del circuito lineal feudalismo-capi-

8 El Foucault más genealógico había rechazado las aproximaciones postmarxistas como la de Althusser porque dejaban de lado el aspecto material de las relaciones de poder y defendían la existencia de una conciencia fuera del ámbito de su actuación (Foucault, 2019 [1994]: 171). No obstante, como vemos, Althusser desarrolla una operación muy similar a la descentralización y atomización del poder de Foucault así como examina su materialidad, si bien ubica el discurso o conocimiento como el afuera de la ideología (Althusser, 2003 [1970]: 56), algo que sería impensable en la aproximación al poder/saber del primero.

talismo-marxismo, excluido pero necesario para definirlo y, por lo tanto, para determinar los aspectos positivos de los cambios que supondría la llegada del comunismo (2010b [1999]: 91). En lo que respecta al segundo, la autora cuestiona la condición natural que Marx otorga a la estructura familiar, producto del punto de vista masculinista que el movimiento marxista presentó desde su nacimiento (2010a [1999]: 61).

En cualquier caso, la vuelta a las tesis ideológicas marxistas y postmarxistas permite a Spivak introducir la dimensión ideológica de la geopolítica y la división internacional del trabajo en el estudio del proceso de constitución del discurso y el sujeto. El lugar al que se accede en la identificación con el sujeto de la enunciación y desde el que se puede dotar de sentido a la realidad está limitado y atravesado por las desigualdades raciales y sexuales existentes. La teórica determina que el individuo subalterno no puede hablar (2010a [1999]: 77), pues no puede reconocerse en las posiciones de sujeto articuladas en las formaciones ideológicas del sistema capitalista mundial y, a causa de ello, no puede ocupar una posición desde la cual sus mensajes puedan ser escuchados, comprendidos. El silenciamiento es aún más profundo en el caso de la mujer subalterna, por su doble discriminación:

> Entre patriarcado e imperialismo, entre la constitución del sujeto y la formación del objeto, la figura de la mujer desaparece, no en una nada limpia, sino en una violenta ida y vuelta que es una figuración desplazada de la «mujer tercermundista» atrapada entre la tradición y la modernización, el culturalismo y el desarrollo (*ib.*: 116).

El principal mecanismo para la negación de la subjetividad y el silenciamiento de los antiguos colonizados es la violencia epistémica. La episteme fue definida por Foucault como las condiciones de posibilidad para la creación de discursos, es decir, el conjunto de elementos que determinan lo que puede ser discurso y lo que no puede serlo en un momento histórico concreto (Foucault, 2003 [1969]: 322-323). La violencia epistémica se produce con la renovación de la episteme, que implica un cambio en los criterios que determinan el campo de las cosas inteligibles. Aplicado a los fenómenos del colonialismo e imperialismo, la violencia epistémica implica que Europa establece que es un discurso y distribuye las posiciones de sujeto que permiten acceder a los lugares de enunciación desde los cuales los mensajes pueden significar, ser enunciados e interpretados. Spivak precisa que el racismo epistémico opera mediante la constitución del sujeto colonial nativo como el Otro y la eliminación de "los ingredientes textuales" que esa operación deja en la subjetividad del colonizador y el colonizado, por los que ese Otro podría invertir su posicionamiento y recuperar el control sobre su significación (Spivak, 2010a [1999]: 65-66).

La violencia epistémica permite visibilizar el ejercicio violento de los saberes/poderes eurocéntricos que niegan a los subalternos la posibilidad de articular marcos conceptuales y formas de actuación particulares, y les obliga a medir sus saberes, sus organizaciones sociales y sus subjetividades de acuerdo con los parámetros europeos. Con todo, contagiado del planteamiento althusseriano que relaciona sistemáticamente ideología y subjetividad, la conclusión del estudio de Spivak es bastante pesimista. La defensa de Althusser de que la ideología es eterna (2003 [1970]: 42) y que es imposible pensar en una práctica o un sujeto fuera de su campo de acción (2003 [1970]: 51) acaba por establecer una aproximación totalizante a la misma que ensombrece la posibilidad de combatirla. El borrado de las huellas de la relación entre el Yo Europeo y el Otro parece eliminar cualquier alternativa para que las prácticas y discursos de las personas subalternas, y especialmente de las mujeres subalternas, puedan significar de manera propia.

En *Crítica de la razón postcolonial*, Spivak tratará de distanciarse de ese pesimismo althusseriano dotando al subalterno de la posibilidad de hablar a través del voto (2010b [1999]: 303). Sin embargo, su estudio continúa manteniendo como premisa el silenciamiento constitutivo del subalterno, arremetiendo con dureza contra aquellos discursos que desde la derecha y la izquierda y con una perspectiva más o menos feminista han reducido a la mujer subalterna a un estatuto significante. Esta peculiar

ubicación se encuentra incluso en la admiración hiperbólica hacia figuras como "la Mujer del Tercer Mundo", cuya fascinación oculta el confinamiento de las mujeres no occidentales en un todo homogéneo y puro, de carácter precapitalista, a la espera de ser rescatado. Igualmente, Spivak criticará el empleo del término "mujeres de color" por textos del feminismo antirracista dado que, pretendiendo unir las fuerzas de los sujetos atravesados por la opresión interseccional, acaban reproduciendo la axiomática colonialista e imperialista que presupone que el color blanco es transparente y el resto de colores son visibles (2010b [1999]: 168).

Desde esta perspectiva, la mejor forma de explicar y combatir la constitución de Europa como Sujeto y Discurso soberano es desvelar sus territorios fronterizos, lugares en los que se visibiliza el carácter ficticio de las relaciones de poder/saber que naturalizan la deshumanización de determinados individuos. En una operación similar a la que realizó Derrida con la historia de filosofía, la deconstrucción del universalismo eurocéntrico y de la subjetividad aparejada al mismo pretende "(...) determinar lo que esta historia ha podido disimular o prohibir, haciéndose historia mediante esa represión en cierto modo interesada" (Derrida, 2014 [1967]: 21). Se trata de rastrear las huellas textuales que Europa dejó en el proceso de constituirse como "lo mismo" con la finalidad de demostrar que su centralidad y superioridad son construcciones históricas naturalizadas. Se trata de rechazar la idea de la diferencia colonial como oposición entre dos categorías mutuamente excluyentes y aproximarse a ella como *différance* derridiana, establecida entre los términos que forman el "afuera" y el "adentro" de la modernidad occidental (Hall, 2008: 128). Se trata, en definitiva, de tomar en consideración lo que Ella Shohat (2008) señaló como el propósito del postcolonialismo: ir más allá del binarismo y las dicotomías del colonizador-colonizado que estableció el régimen colonial y los movimientos intelectuales anticoloniales que combatieron contra este.

El postcolonialismo descubre así que el Otro no europeo no es una alteridad externa, sino el afuera constitutivo del proceso de subjetivación europeo. Empero, en tanto que la oposición dicotómica se ha utilizado durante siglos y siglos para cohesionar y dividir territorios, temporalidades, poblaciones, no podemos desprendernos fácilmente del funcionamiento de esta negatividad. En esta coyuntura, pensadores postcoloniales como Said continuarán definiendo al Otro como un *alter ego* externo encargado de fijar la identidad europea (2008 [1978]: 436). Por su parte, Spivak conseguirá superar este paradigma identitario, pero su teoría termina imposibilitando las formas de actuación y resistencia política del subalterno, olvidando que desde el momento en que se instaura el colonialismo la población nativa se levanta contra la imposición de la norma extranjera. Será Homi Bhabha (2002 [1994]) quien conseguirá ir más allá de la lógica de la modernidad occidental sin perder de vista las formas de resistencia que el colonizado puede desarrollar frente a las construcciones identitarias de la diferencia.

En su estudio sobre el proceso de subjetivación en el discurso colonial, Bhabha argumenta que si la diferencia es percibida como algo enteramente negativo es porque cualquier sistema cultural requiere de una negación primordial para establecer la simbolización (2002 [1994]: 73). Un examen más detenido de lo que se constituye como no occidental o no europeo revela la dependencia intrínseca hacia tal diferencia negativa. Su estudio de esta dependencia se nutre de la lectura del psiquiatra martiniqués Frantz Fanon (2016 [1952]) sobre el estadio del espejo, en el que el otro racial actúa como la imagen alienante. Al mismo tiempo, recupera el seminario número once de Lacan, donde el psicoanalista se centra en el Otro en mayúsculas, aquella estructura, como la Ley o el lenguaje, que conforma al sujeto como significante, iniciando así la escisión fundacional de la subjetividad (Lacan, 1987 [1964]: 215)[9]. En realidad, el objeto de estudio de Bhabha será el gran Otro colonial, aquella gramática del régimen colonizador a la que nadie pue-

9 Aunque es este texto el que cita Bhabha en sus escritos, las primeras formulaciones del concepto corresponden al segundo seminario de Jacques Lacan, en concreto a su "Introducción del gran Otro", donde el psicoanalista distingue entre el Otro simbólico, con A mayúscula [*Autre*], y el otro que es el yo, con a minúscula [*autre*] (2008a [1955]).

de acceder pero que "está ahí, dirigiendo y controlando mis actos; es el agua donde nado, en última instancia inaccesible – nunca puedo ponerlo enfrente de mí y aprehenderlo" (Žižek, 2008 [2006]: 18).

Para comprender el régimen subjetivo colonial, Bhabha se centra en el estudio de la inscripción de las construcciones discursivas de lo blanco en el cuerpo de lo negro, que produce una figura que no es ni el Yo colonizador ni el Otro colonizado sino el resultado de la interacción simbólica entre ambos, la otredad. Este proceso obedece a la necesidad de satisfacer la demanda de diferencia, de ser para el objeto distinto y externo a uno mismo, y el deseo de diferencia, de ocupar el lugar de ese otro que se rechaza (Bhabha, 2002 [1994]: 65-66). La identificación resultante, que escinde al sujeto mediante la alienación y la duplicación, se localiza tanto en el colonizador como en el colonizado, aunque actúa en beneficio del primero puesto que permite la permanencia el sistema de explotación colonial. El blanco existe como tal en función de su diferenciación con lo negro, pero a su vez, quiere ocupar el lugar del otro puesto que desde él puede contemplar su superioridad; el negro existe como tal en función de su diferenciación con el blanco, pero a su vez, quiere ocupar su lugar para vengarse del amo y adquirir su estatuto de humanidad.

En el examen de la relación entre la otredad y el poder, Bhabha sigue el análisis del discurso que había comenzado Said[10], superando la consideración del estereotipo como simple mecanismo de proyección de las cualidades que el colonizador odia de sí mismo. El valor del estereotipo radica precisamente en su carácter ambivalente, pues parece una evidencia que no requiere de verificaciones y a la vez necesita ser repetida constantemente como si ninguna prueba pudiese garantizar su existencia. Para Bhabha, dicha ambivalencia se conecta con la estructura y el funcionamiento que Sigmund Freud había dotado al fetiche sexual (2002 [1994]: 99). De acuerdo con el psicoanalista austríaco, el fetichismo se genera a partir de la operación de "renegación [verleugnung]"[11], un rechazo de la amenaza de castración derivada de la percepción de la diferencia sexual o la falta en la mujer, mediante un sustituto que, en un intento de restaurar la totalidad perdida, le devuelve el falo. Tal fetiche no puede eliminar por completo el temor a la castración, todo lo contrario, el sustituto fálico actúa como "monumento recordatorio" (Freud, 1992f [1927]: 149) de esa percepción traumatizante.

Partiendo de esta ambivalencia fetichista, Bhabha asigna al estereotipo una doble función relacionada con las figuras lacanianas de la metáfora y metonimia (2009a [1957]: 473-474), actuando simultáneamente como sustituto de y significante asociado por contigüidad a la diferencia racial. A su vez, las dos caras del fetiche se conectan con las formas de identificación narcisista y agresiva del "yo" en el estadio del espejo lacaniano: pese a que su imagen le permita superar la percepción de su cuerpo como fragmentado, dicho reflejo semejante no deja de ser externo a él y por tanto es potencialmente generador de conflicto. En el discurso colonial la función enmascaradora del fetiche se vincula con la identificación narcisista, en la medida que la sustitución de la amenaza de diferencia acaba por confirmar la superioridad y pureza racial del individuo, mientras que la función reveladora de la falta se vincula con la identificación agresiva, ya que el desvelamiento de la dependencia resulta en una confrontación hacia la misma. Bhabha insiste que estas cuatro posiciones conflictuales, en sus pares metáfora/narcisismo y metonimia/agresividad, se dan simultáneamente en el discurso colonial, ayudando a constituir la subjetividad del colonizado y del colonizador en la

10 Bhabha se basará en la siguiente cita de Said para iniciar su argumentación a propósito de la otredad: "Se tiende a dejar de juzgar las cosas porque sean completamente extrañas o completamente conocidas; surge una nueva categoría intermedia, una categoría que permite ver realidades nuevas, realidades que se ven por primera vez como versiones de una realidad previamente conocida" (Said, 2008 [1978]: 92).

11 El término "renegación" no se encuentra en el Diccionario de la Real Academia Española. Pero hemos querido utilizarlo como la traducción de "verleugnung", presente en este y otros escritos de Freud, para diferenciarlo de la mera negación, tal y como hicieron Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis (2004 [1967]) y Judith Butler (2002 [1993]). El rechazo no supone la plena eliminación de la amenaza sino que esa amenaza se convierte en estructurante para la emergencia del sujeto.

eterna ausencia y presencia de la diferencia (Bhabha, 2002 [1994]: 102-103).

La ambivalencia del estereotipo es empleada como estrategia de control político y social, como una tecnología foucaultiana de gobernabilidad que perdurará más allá del periodo de dominación. La ansiedad que motiva la diferencia racial provoca la articulación de una serie de políticas discriminatorias que tienen el propósito explícito de civilizar al colonizado pero que nunca comportan un verdadero cambio, rechazando tanto la diferencia como la llegada de una igualdad real (Shohat y Stam, 2014 [1994]: 24). Así, el mantenimiento del régimen y del diferencial del poder colonial a lo largo del tiempo exige el sostenimiento de un espacio inconmensurable entre colonizado y colonizador, desarrollando prácticas discursivas que generen un "sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente" (Bhabha, 2002 [1994]: 112).

Esta versión autorizada de la otredad resulta ser un camino para combatir el proceso de sujeción que implanta el régimen colonial. De acuerdo con Bhabha, la autoridad colonizadora se pone entredicho en su aspiración a constituir un individuo disciplinado que, en última instancia, solamente puede remitir metonímicamente, por contigüidad y no por sustitución, al colonizador (2002 [1994]: 116-117). Si la consigna civilizadora establece la obligatoriedad de repetir las normas occidentales para la eliminación de un supuesto primitivismo, el fracaso preestablecido de esa imitación puede revelar la naturaleza interesada y construida de la unicidad y coherencia asignada a la subjetividad dentro del régimen colonial.

La aproximación de Bhabha a la subjetividad colonial y postcolonial a través de las prácticas discursivas estereotipantes trasciende el binarismo instaurado por la lógica eurocéntrica, planteando la posibilidad de articular formas de resistencia que no caigan en un esencialismo acrítico y homogeneizador. Sus aportaciones deben ser revisadas e incluidas en el proyecto de búsqueda de un pensamiento fronterizo, un pensamiento dependiente y combatiente del sistema moderno/colonial, que visibiliza las prácticas discursivas que conforman la otredad racial, que desvela la constitución mutua de las tecnologías de la raza y del género que se articulan en ellas, que estudia la influencia de las macroestructuras del poder en sus posiciones de sujeto. Alejada de la polaridad de los opuestos, esta perspectiva metodológica atraviesa la superficie del poder racial y patriarcal, abordando las dinámicas deseo/desprecio que conforman el sentido que se otorga a uno mismo y al otro.

2.1.2.
LA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA Y PSICOANALÍTICA: SUJETO, CUERPO Y SIGNIFICACIÓN.

El anterior subapartado ha explorado las relaciones entre poder, discurso y subjetividad desde una perspectiva postestructuralista, tomando en consideración los escritos decoloniales, postcoloniales y feministas que abordan aspectos relacionados con las condiciones de posibilidad y el funcionamiento de las relaciones de desigualdad racial y/o de género. Sus conclusiones han planteado la existencia de una serie de actos que estructuran el proceso de subjetivación racial, corporalmente determinado. En el presente subapartado, la perspectiva semiótica y psicoanalítica se combinan con la postcolonial y decolonial en el estudio de los procesos de significación por los cuales se dota de inteligibilidad y de existencia social al cuerpo, y especialmente al cuerpo racializado y generizado. La distinción entre discurso y significación en la metodología de análisis es estrictamente disciplinaria y no implica una verdadera separación entre los dos ámbitos de investigación, puesto que las formaciones discursivas del poder/saber son las encargadas de otorgar validez a determinados sistemas de significación, y, por tanto, a las diferentes representaciones en las que se anclan sus efectos de significado.

En este punto de nuestra investigación, se hace necesario realizar una aproximación al sistema de significación del cuerpo por el que se ubica a la persona en una posición dentro de la jerarquía social sobre la base de la configuración de su materialidad. Por consiguiente, esta parte de la metodología destinada a la investigación

de la conexión entre cuerpo y significación se subdivide en tres bloques: en primer lugar, un bloque semiótico, destinado al estudio del vínculo que se establece entre el código de la significación y el individuo; una segunda parte psicoanalítica, que aborda la dimensión inconsciente de la significación, centrándose específicamente en la configuración de lo simbólico, entendido como una serie de "mandatos normalizadores" (Butler, 2002 [1993]: 37) que limitan el proceso de subjetivación de los individuos, y las relaciones de poder que lo atraviesan; y por último, aquellas aproximaciones que, combinando ambos ámbitos epistemológicos, han estudiado la significación del cuerpo como herramienta subjetivación del individuo, prestando especial atención al concepto de performatividad de género de Judith Butler.

Tradicionalmente, los estudios del lenguaje han partido de su definición como un sistema de signos con el cual se dota de significado a la realidad y se desarrolla la comunicación, el vehículo del pensamiento y el elemento propio de la interacción social. Esta conceptualización ha dividido su investigación en dos líneas epistemológicas, distinguidas en su aproximación al papel que ocupa el individuo en cada proceso: mientras que se reconoce que cualquier persona participa activamente en la interacción comunicativa, la significación ha sido considerada una estructura ajena a la actividad del individuo. Ya en su *Curso de lingüística general*, Ferdinand de Saussure había precisado que la relación entre el significante o imagen acústica y el significado o concepto era de carácter "inmotivado" o "arbitrario" (1986 [1916]: 94), esto es, no dependía de la elección individual sino que había sido establecida por convención social, por el hábito colectivo. Para el fundador de la semiología, el valor de cada signo era producido por una estructura totalmente ajena al individuo, la lengua, un sistema de reglas y convenciones que dotaba de entidad a cada uno de sus elementos, esto es, significantes, significados y signos, mediante el establecimiento de relaciones de diferencia, fonéticas, conceptuales y de valor (1986 [1916]: 144). De acuerdo con Saussure, la parte del lenguaje que debía estudiarse como acto individual era el habla, entendida como la puesta en práctica de la lengua y relacionada con la voluntad e inteligencia del sujeto hablante (1986 [1916]: 41).

La separación entre el habla y la lengua conlleva la conceptualización del lenguaje como una estructura que, si bien ha sido socialmente constituida, resulta independiente del individuo hablante, quien sencillamente habría incorporado los vínculos entre imágenes acústicas y conceptos, significantes y significados, establecidos con anterioridad. Estas ideas evidencian la conexión de la teoría de Saussure con el paradigma epistemológico estructuralista, que privilegia el estudio de los sistemas y su funcionamiento interno sobre las circunstancias sociohistóricas que los determinan y las personas que les dan vida. Dicha aproximación es problemática en tanto que omite la conexión entre el sistema de significación y las relaciones de desigualdad, otorgando al primero una naturaleza no ideológica o desinteresada, y entre el nivel social y el individual de los actos de significación, afirmando la preexistencia de la estructura sobre el individuo. Ante tales dificultades, la presente investigación parte de la conceptualización de la significación como un "proceso relacional" (Colaizzi, 2006: 37), una práctica social en la que intervienen una serie de discursos e instituciones que tratan de fijar y naturalizar determinados significados en una serie de sujetos, principal vehículo para su mantenimiento o enfrentamiento en el tiempo, dentro de un contexto histórico concreto.

Con tal propósito, debemos aproximarnos a las aportaciones de otro de los fundadores del estudio de los signos en su vertiente pragmática, en la consideración del lenguaje como instrumento y resultado de la socialización. En la definición de signo de *La ciencia de la semiótica*, Charles S. Peirce había comenzado a dilucidar la importancia de la recepción en la articulación del significado de cualquier signo. El signo solo puede existir cuando una persona o un grupo de personas lo reconocen como tal:

> Un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado. Este

> signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del representamen (Peirce, 1986 [1897]: 22; cursiva en el original).

Peirce parece distinguir entre el individuo real que interpreta el signo, ese "alguien", y el efecto del signo en la mente del mismo destinado a establecer una correspondencia entre el representamen y el objeto, el "interpretante". En concreto, el interpretante es "un signo equivalente", una representación de una representación anterior referida al mismo objeto pero de naturaleza más compleja. De acuerdo con el triángulo representamen, interpretante y objeto, este signo podría tener otro interpretante, desencadenando un nuevo proceso de interpretación que abriese de nuevo la significación, y así sucesivamente.

Umberto Eco tomará esta descripción de la interpretación para definir la significación como un proceso de semiosis ilimitada (2000 [1976]: 117), como un encadenamiento infinito de interpretantes que provoca el deslizamiento constante del significado. De esta manera, Eco conecta a Peirce con las aportaciones de Jacques Derrida. En *De la Gramatología* (1986 [1967]), este segundo determinó que la oposición jerárquica que Saussure estableció entre significante y significado, aun admitiendo la relación entre ambos, se encontraba integrada en una serie de oposiciones metafísicas características de la cultura occidental (sensible/inteligible, habla/lengua, naturaleza/cultura, etc.). Tal diferenciación ocultaba una interdependencia en la que el afuera (significante) constituía al adentro (significado) y viceversa. A partir de este planteamiento relacional, Derrida afirmó que el proceso de significación es un constante diferir de esa diferencia que constituye un significado estable (2014 [1968]: 23), un aplazamiento y desplazamiento del significado por una cadena de diferencias discontinuas. En contraste con la relevancia, la totalidad y la coherencia otorgada al sistema dentro el paradigma saussureano, la aproximación derridiana entiende la articulación de la significación como un proceso en constante construcción.

En tanto que cada persona conoce y emplea determinados significados de los signos en la vida y en la comunicación cotidiana, la semiosis ilimitada deberá detenerse en algún momento. El código de significación tal y como fue planteado por Eco puede considerarse el resultado último de la detención del encadenamiento infinito de interpretantes. El teórico sustituye la centralidad de las relaciones diferenciales saussureanas por un conjunto de reglas de significación establecidas y compartidas socialmente. Esto quiere decir que cada sociedad posee sus propias leyes de configuración del significado y que los significados resultantes se encuentran atravesados por las relaciones de poder que configuran dicha sociedad. De acuerdo con Eco, los códigos producen funciones semióticas de naturaleza contingente (2000 [1976]: 83), es decir, correlaciones entre elementos del plano de la expresión y del plano del contenido que se verán sometidas a constantes actualizaciones en su paso por la vida social y/o por el cambio de contexto cultural. De esta forma, el código sigue conservando la naturaleza inestable del proceso semiósico, siendo un terreno movedizo sujeto a la llegada de nuevos elementos y a su incorporación en nuevos terrenos semánticos.

Uno de los ejemplos históricos más violentos de recodificación es el proceso de colonización. En sus primeras formulaciones de la colonialidad del poder, Aníbal Quijano (1992) había advertido que la colonialidad era ante todo una dominación cultural, surgida de la represión y deslegitimación de los modos de significación y producción de conocimiento de los colonizados. A este respecto, Walter Mignolo (2013 [2011]) definió la relación entre colonizadores y colonizados como una interacción semiótica entre dos sistemas de signos radicalmente diferentes, entre dos formas de comprender y significar el mundo completamente distintas. El resultado de esta particular interacción es la "semiosis colonial", entendida como la fractura, la confrontación y la dependencia al poder colonial tanto del objeto que se pretende examinar, el significado, como del sujeto epistemológico que quiere comprenderlo (2013 [2011]: 146). Desde el momen-

to en que una potencia europea consigue asentarse en territorio extranjero, imponer sus leyes y costumbres a la fuerza y aniquilar la resistencia ante tal proceso de "civilización", cualquier posibilidad de significación queda mediada por las relaciones de dominación de un entorno sumamente opresivo.

En este texto, el interés de Mignolo en la forma en que se produce el saber le lleva a centrarse en la fractura que experimenta el sujeto epistemológico, sin examinar en detenimiento las consecuencias que tiene este choque cultural en el terreno del significado. Recientemente el pensador ha vuelto sobre esta primera formulación sustituyendo el término semiosis colonial por "colonialidad de la semiosis" (2020), concepto utilizado para hacer referencia a la manera en que la colonialidad del poder trata de detener la cadena de interpretantes por los cuales los individuos otorgan sentido a la realidad social y, en concreto, a aquellos aspectos relacionados con la cuestión racial, pasada y presente. Mignolo explica que el principal procedimiento de significación de la colonialidad fue el establecimiento de fronteras espaciales y lingüísticas que dejaban fuera a aquellas civilizaciones que no compartían los mismos atributos culturales, constituyendo una territorialidad interna con la que justificar la discriminación racial (2020: 12-13).

La innovación de Eco respecto al paradigma estructuralista de los procesos de significación queda limitada por su aproximación al proceso de incorporación del significado, que Mignolo deja fuera de consideración en ambos escritos. La transformación de la cadena de semiosis individual en un código de significación social, su detención temporal, se debe, desde la perspectiva de Eco, a un fenómeno de reiteración. El autor advierte que el consumo de signos en la experiencia diaria produce una serie de respuestas energéticas y emocionales, cuya repetición conduce a hábitos de interpretación que pueden alterar el modo que uno tiene de actuar en el mundo, de forma permanente o transitoria (Eco, 1993 [1979]: 65-66). Las acciones resultantes pueden convertirse de nuevo en signos y así poseer sus respectivos efectos o interpretantes, volviendo a generar un nuevo proceso semiósico. La definición de la acción y la regulación del comportamiento como la causa y la consecuencia de los procesos de significación se convierte en una vía para analizar la manera en que las relaciones de poder penetran en la interpretación de la realidad y en la posibilidad de actuar sobre la misma. Sin embargo, la reducción de la recepción a un conjunto de respuestas mecánicas procesadas por un individuo que no puede oponer resistencia, cuyas acciones son por lo tanto fácilmente moldeables, reproduce la pasividad y el automatismo adscrita al carácter secundario del sujeto dentro del paradigma estructuralista.

Teresa de Lauretis tratará de devolver la complejidad al sujeto de la interpretación mediante la recuperación de la definición peirceana de signo y su combinación con la perspectiva psicoanalítica lacaniana. El vínculo entre los estudios del lenguaje y los estudios de la psique es especialmente fructífero a la hora de abordar las formas de participación y de sujeción del individuo dentro de un sistema de significación que escapa, en un principio, a sus ámbitos de control. La teórica defiende que la detención de la cadena de semiosis ilimitada se encuentra antes de la llegada de la acción, cuando el significado es incorporado por el individuo produciendo un cambio de hábito o disposición para actuar (De Lauretis, 1992 [1984]: 282-283). La sustitución de la acción por el sujeto como figura central de la semiosis enfatiza la idea peirceana de que es necesario que el significado se arraigue en alguien para que pueda poseer efectos como tal, y desdibuja la frontera entre la emisión y la recepción de la significación en tanto que cada significado debe ser interiorizado por cada individuo.

Del mismo modo, permite situar al sujeto de la interpretación peirceano en un lugar similar al del sujeto psicoanalítico lacaniano, escindido en una cadena de significantes que solo se detiene temporalmente mediante la identificación con una posición simbólica (De Lauretis, 1992 [1984]: 284-285). Jacques Lacan había defendido que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, como una "cadena significante" conformada como "anillos cuyo collar se sella en el anillo de otro collar hecho de anillos" (Lacan, 2009a [1957]: 469), una definición postestructuralista que parece utilizar De Lauretis en su

planteamiento. Del mismo modo, el psicoanalista afirmaba que la culminación del proceso de subjetivación se produce mediante la entrada del individuo en el campo simbólico o del gran Otro. Ello se realiza a través de la incorporación del lenguaje, momento en el que asimila una compleja red de reglas y presuposiciones que le van a permitir significar, pero que nunca va a poder conocer ni mucho menos emplear. El sujeto se constituye en la alienación, su subjetividad depende de algo que está fuera de sí mismo y que no controla.

En algunas ocasiones, Lacan parece equiparar la trascendencia del orden simbólico con cierta ahistoricidad e inmovilismo:

> Un psicoanalista debe asegurarse en la evidencia de que el hombre, *desde antes de su nacimiento y más allá de su muerte*, está atrapado en la cadena simbólica, la cual ha fundado el linaje antes de que se borde en él la historia —avezarse en la idea de que es en su ser mismo, en su personalidad total como dicen cómicamente, donde está efectivamente tomado como un todo, pero a la manera de un peón, en el juego del significante, y desde antes de que las reglas le sean transmitidas, si es que ha de acabar por sorprenderlas (2009a [1956]: 439- 440; nuestra cursiva).

En contraposición a esta conceptualización estructuralista de lo simbólico, De Lauretis expone que la subjetivación es una actividad resultante de la interacción entre el mundo exterior y el interior (1992 [1984]: 288), entre los signos que circulan socialmente y su proceso de incorporación personal. La subjetividad, y en concreto la subjetividad femenina por la que se ve interesada la teórica, se encuentra sometida a una inestabilidad constante, derivada de las consecuencias de cada contacto entre el sujeto y la realidad, que puede acabar por normalizar o cuestionar las posiciones de desigualdad socialmente configuradas. Por lo tanto, el sujeto siempre presenta cierto margen de actuación para combatir los significados socialmente establecidos así como la identificación con las posiciones reservadas para él o para ella dentro del orden simbólico.

La interdependencia entre lo social y lo individual en la constitución del significado del signo y de la subjetividad exige revisar los postulados psicoanalíticos sobre el sistema de significación en el que se articula la subjetividad y, en particular, los procesos estructuradores del mismo, conceptualizados como el complejo de Edipo y el complejo de castración. En el psicoanálisis clásico, la dimensión simbólica se localiza en un lugar similar al que ocupa el lenguaje dentro del paradigma estructuralista, como estructura que, aunque reconocida en mayor o menor medida como conjunto de leyes culturales de carácter histórico y socialmente compartidas, es ajena a la acción del sujeto que conforma. Indudablemente, nos situamos en la dimensión inconsciente, en la que la voluntad del sujeto queda anulada. Pero la conceptualización de la subjetivación por y dentro de estructuras independientes al sujeto resultante, puede dejar de lado las relaciones de poder implicadas en la configuración de las relaciones y posiciones simbólicas, así como la posibilidad de contestación o enfrentamiento, evidentemente no automática o directa, que tiene cada uno. Conviene ahora examinar la visión de la realidad social, los presupuestos ideológicos, que dichas aproximaciones teóricas a la subjetividad ayudan a reproducir y la posibilidad de transgresión que en algunas ocasiones postulan.

En el primer volumen de *Historia de la sexualidad,* Michel Foucault había defendido que el psicoanálisis, y en concreto la teoría freudiana, era un discurso burgués de un poder/saber sobre el sexo que hacia finales del siglo XIX había establecido una jerarquización social sobre la base de los niveles de intensidad de represión de la sexualidad (2007 [1976]: 156). La burguesía era la clase sobre la que la disciplina erigió el significado del sexo, en la medida que era la única que contaba con los recursos para pagar el coste de las sesiones de tratamiento. De esta manera, su estructura familiar adquirió una importancia fundamental para el desarrollo del conocimiento de los procesos y mecanismos psíquicos, que se aplicarían a cualquier persona en cualquier momento histórico. Igualmente, en tanto que era la más analizada, se consideraba como la clase sometida a un nivel mayor

de represión y por ende podía ubicarse en los estadios superiores de la jerarquía resultante.

Dicha jerarquización de clase se relaciona con otra de tipo eurocentrista, que comienza a constituirse en el texto de Sigmund Freud "Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y los neuróticos" (1991a [1913]). En este, el psicoanalista austríaco definió la cultura como un conjunto de reglas universalmente compartidas y destinadas a reprimir las pulsiones primarias, especialmente el deseo incestuoso hacia la madre que pervive en todos los individuos. En la Europa occidental estas reglas habían sido tan incorporadas que eran difícilmente reconocibles, mientras que su presencia y visibilidad seguía siendo muy fuerte en las sociedades no sometidas a sus mandatos. Por esta razón, Freud afirmó que las organizaciones sociales no occidentales se encontraban en los primeros estadios del desarrollo cultural, en los que todavía no habían podido liberarse de la centralidad de las pulsiones en la vida anímica, viviendo bajo el "infantilismo psíquico" típico de los niños o de los neuróticos (1991a [1913]: 26).

De esta forma, los escritos freudianos se ven contagiados de un eurocentrismo acuciante que ubica a las sociedades occidentales y a las no occidentales en una misma línea temporal, diacrónica y sincrónicamente, sobre la base de unas normas supuestamente universales pero que solamente pertenecen a las primeras. El análisis de la persistencia contemporánea de bajos niveles de represión sirve para demostrar la escasa evolución de las segundas y, a su vez, para negar la posibilidad de un progreso futuro, reforzando así un espacio diferenciador inalterable entre las tribus "primitivas" y las sociedades "civilizadas" que justifica y perpetúa la misión civilizadora contemporánea de las potencias europeas coloniales.

El complejo de Edipo freudiano surgirá en el estudio sobre la sexualidad infantil (Freud, 1992a [1905]) y se desarrollará precisamente mediante su escrito sobre el totemismo de las tribus europeas[12]. El Edipo se desarrolla cuando el niño se da cuenta que su padre, con el que se había identificado como modelo a seguir, supone un obstáculo para cumplir su deseo hacia la madre, lo que genera una voluntad de sustitución de esa figura. En principio, la niña experimenta el mismo proceso pero a la inversa, el denominado complejo de Electra, transformando su identificación con la madre en hostilidad dado que esta figura se interpone en la conquista de su padre, su objeto de deseo incestuoso. El complejo termina con la entrada de la sexualidad en un periodo de latencia que cancela la función de los órganos genitales e interrumpe el desarrollo sexual hasta la pubertad.

Poco a poco Freud irá complicando esta teoría psicoanalítica clave. En "El yo y el superyó (ideal del yo)" (1992e [1923a]) el psicoanalista precisa que la resignación de la investidura libidinosa del objeto incestuoso tiene dos posibles salidas para el niño: si el Edipo es positivo y simple, desencadena un refuerzo de la identificación previa con el padre y una cierta retención del vínculo con la madre, de la elección del objeto femenino; pero si es negativo, se acaba cayendo en una identificación con el objeto de amor perdido que orienta el vínculo amoroso hacia el padre. Las mismas posibilidades se contemplan para la niña, cuya salida edípica puede provocar tanto la "identificación-madre" positiva como la "identificación-padre" negativa. Lo más común es que la resignación del objeto implique un Edipo positivo y negativo, ya que los infantes poseen "disposiciones sexuales" masculinas y femeninas. La opción de identificación final será determinada por la potencia de cada una de ellas (Freud, 1992e [1923a]: 34-35)

En este planteamiento, el psicoanalista parece reconocer cierta bisexualidad constitucional del individuo. Sin embargo, Freud no explicará qué son exactamente estas disposiciones sexuales. Su escaso interés en las mismas es observable cuando determina que la identificación negativa de la niña con el padre "depende de

12 En "Las metamorfosis de la pubertad" (1992a [1905]), Freud explica que el niño y la niña se sienten atraídos progenitor del sexo opuesto pero, debido a la prohibición del incesto que impera en el orden social, acaban desestimando este objeto de deseo. Más adelante, en "El retorno del totemismo en la infancia" (Freud, 1991a [1913]), Freud introduce la importancia de la castración en el desarrollo de la sexualidad infantil, de modo que la prohibición del incesto no sería lo que acaba provocando la desestimación del primer objeto de deseo sino el temor a un padre castrador.

que sus disposiciones masculinas (*no importa en qué consistan estas*) posean la intensidad suficiente" (1992e [1923a]: 34; nuestra cursiva). Asimismo, en tanto que identificación y objeto de elección amorosa siempre se encuentran en oposición dicotómica, la formulación de la simultaneidad de disposiciones sexuales implícitamente rechaza cualquier salida homosexual o lesbiana. En este sentido, Judith Butler afirmará que "para Freud la bisexualidad es la coincidencia de dos deseos heterosexuales en una sola psique" (2007 [1990]: 143). No por casualidad Freud también utiliza el calificativo de "invertido" para hacer referencia al Edipo negativo (Freud, 1992e [1923a]: 35).

De esta forma, la definición de los primeros estadios del Edipo no solo requiere y reproduce el concepto del desarrollo que maneja la ideología decimonónica burguesa e imperialista, sino que también los límites de su salida se apoyan y respaldan la concepción de la homosexualidad como sexualidad desviada. En consecuencia, la articulación de la teoría freudiana refleja como la diferencia racial y la diferencia en la orientación sexual fueron constituidas como el exterior constitutivo de los procesos de subjetivación de principios del siglo XX, como aquello cuyo rechazo permite la existencia de la norma.

Junto con estas dos figuras de la diferencia encontramos una tercera, cuya exclusión es primordial para el funcionamiento de la norma de la sexualidad, la feminidad. En "El sepultamiento del complejo de Edipo" (1992e [1924b]) el psicoanalista expone que en un primer momento el niño cree que todas las personas tienen pene, hasta que por casualidad descubre los genitales femeninos. Cuando se vincula con un castigo que ejerce la autoridad paterna o materna, esta percepción se torna traumatizante, activando la amenaza de castración y la consiguiente renuncia a la investidura libidinosa a favor del interés narcisista de conservar el pene. En el mismo texto el pensador establece que la niña también atraviesa una primera etapa fálica, identificando su clítoris con un miembro viril (1992e [1924b]: 185-186), y que su primer objeto amoroso también es la madre, modificando lo que hasta momento era la característica diferencial del complejo de Electra. La importancia que otorga Freud al órgano genital masculino en el proceso de subjetivación establece un vínculo entre lo psíquico y lo físico que delimita las particularidades del Edipo, masculino y femenino.

Con posterioridad, Freud añade que en el momento en que la niña descubre los genitales masculinos, la comparación entre el tamaño de su clítoris y el miembro le hace percibir al primero como mutilado y, para contrarrestar la percepción de su falta, adopta una actitud masculina (1992e [1925]: 271), que el psicoanalista asociará a la identificación con el padre o con la madre fálica (1991b [1933]: 120). De acuerdo con Freud, es imprescindible que la niña resigne la investidura libidinosa del objeto de amor incestuoso y lesbiano para comenzar a superar ese complejo de masculinidad, esa envidia del pene, lo que sucede mediante un progresivo aumento de un sentimiento de hostilidad hacia la madre, que es culpada por su falta, por "no haberla dotado del genital correcto" (1992f [1931]: 235), y la toma del padre como objeto de amor, como aquel que puede entregarle el pene. Así explicada, el desarrollo de la sexualidad femenina supone una transformación mayor en el caso de la mujer que en el del hombre. El cambio de la elección del objeto-madre al objeto-padre implica una modificación de la vía sexual y la zona genésica rectora de la pequeña, obligada a abandonar su vida sexual clitoriana y sus aspiraciones sexuales activas para entrar en una feminidad vaginal y pasiva.

La teoría freudiana sobre el sujeto entiende la diferencia sexual y los procesos inconscientes derivados de la misma en términos de ausencia o presencia del pene, de tal modo que la mujer queda relegada a una posición de carencia en todo el proceso de subjetivación. Una de las primeras pensadoras que advirtió de la desigualdad de esta negatividad fue la filósofa feminista francesa Luce Irigaray. En *Speculum of the Other Woman* la autora explica que:

> en Freud, el placer sexual se reduce a tener o no tener un órgano sexual: el pene. Y la 'otredad' sexual se reduce a 'no tenerlo'. Así, la falta de pene de la mujer y su envidia del pene aseguran la función de lo negativo, sirven como representan-

> tes de lo negativo, en lo que podría llamarse una dialéctica falocéntrica -o falotrópica (1985 [1974]: 52)

En esta cita, Irigaray defiende que el discurso psicoanalítico freudiano reproduce el esencialismo del universo simbólico patriarcal en el que surge. La mujer, su sexo, su deseo y finalmente su subjetividad, son enmarcados en la categoría de "no hombre" por su ausencia de pene, convirtiéndose en ese soporte material y sígnico que prueba que el poder, la corporalidad y la condición de sujeto pertenece al hombre, poseedor del pene. En este aspecto, la otredad de género se distingue de las dos figuras de la diferencia mencionadas con anterioridad porque es incluida, como negatividad, dentro del complejo de Edipo, y por ende puede ser examinada explícitamente por el psicoanalista.

Con todo, las particularidades que Freud asigna al complejo de Edipo femenino abren el camino para una lectura a contrapelo de su teoría, para un examen de la significación cultural de la diferencia sexual como el que realiza Irigaray. El psicoanálisis lacaniano comenzará a desarrollar esta tarea, sustituyendo el estudio de la anatomía por la investigación del significado otorgado a lo anatómico. Previamente, en *Las estructuras elementales del parentesco* (1969 [1949]), Claude Lévi-Strauss había planteado una lectura diferente de la teoría freudiana que influirá claramente en la aproximación de Lacan. Lévi-Strauss defendía que el complejo de Edipo no debía concebirse como "un conjunto de hechos que ocupan en la historia un lugar determinado", sino como símbolo de un sueño, el incesto, que ha estado presente desde la antigüedad y que jamás pudo realizarse (1969 [1949]: 569).

El antropólogo investigará la organización de las estructuras sociales no occidentales para demostrar que la interdicción del incesto es la norma cultural de la que depende el establecimiento de cualquier forma de organización social. En estas, la prohibición del mantenimiento de relaciones sexuales con un miembro de la misma tribu impone la obligación sexual y matrimonial exogámica, de tal forma que las relaciones de parentesco, anteriormente establecidas sobre la consanguinidad, pasan a regirse por criterios de alianza. Lévi-Strauss determina que los enlaces matrimoniales exogámicos presuponen cierta reciprocidad, en la medida que "la prohibición del uso sexual de la hija o de la hermana obliga a dar en matrimonio la hija o la hermana a otro hombre y, al mismo tiempo, crea un derecho sobre la hija o la hermana de este último" (1969 [1949]: 89). Se produce así un intercambio que tiene a las mujeres en su centro, las cuales actúan al mismo tiempo como objetos sexuales y como signos que contienen el deseo de establecer un vínculo fraternal con otro hombre.

El planteamiento de Lévi-Strauss lleva al Edipo freudiano más allá de la familia burguesa y la diferencia sexual anatómica, pero en este intento de superación queda contagiado del universalismo eurocéntrico y del lenguaje patriarcal que lo configura. La mujer de la tribu sigue estando sexualmente objetualizada, convertida en el bien más preciado de este intercambio, cuyo valor reside en su papel como reproductora de la especie y las tareas derivadas del mismo, fundamentalmente asociadas a la cohesión social. Al mismo tiempo, queda representada como el vehículo de la comunicación que el intercambio establece, como portadora de un mensaje del que no participa pero que se encarga de hacer llegar a su destinatario, relacionado con una alianza de tipo cultural. Tal y como especificó De Lauretis, la explicación del intercambio de mujeres de Lévi-Strauss presupone entonces que no solo el deseo sino que la propia simbolización es una propiedad de los hombres, "en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad" (1992 [1984]: 37).

En su vuelta a Freud, la simbolización del Edipo se va a convertir en el principal objeto de estudio lacaniano. Lacan realiza una revisión del Edipo en los seminarios cuarto (2008b [1994]) y quinto (1999 [1998]), introduciendo las figuras y las relaciones intrafamiliares en la dimensión simbólica. Ello motiva la modificación de la importancia de los genitales masculinos en la angustia de castración y la precisión de lo que esta significa y supone. El pene se sustituye por el falo o el deseo de la madre, que el niño y la niña imaginan que pueden satisfacer, y la

castración se convierte en la operación que introduce el falo materno en la simbolización (Lacan, 2008b [1957]: 154-155). Concretamente, la castración es la intervención prohibitiva del padre simbólico, también llamado Nombre del Padre o metáfora paterna, en la relación entre la madre y el infante para sustituir el significante materno por el significante paterno como poseedor del falo y, por lo tanto, con la capacidad de darlo (Lacan, 1999 [1958]: 179). Esta operación se realiza en tres fases que en terminología lacaniana reciben el nombre de "los tres tiempos del Edipo". En la primera fase, relacionada con la etapa de la primacía del falo freudiana, el infante cree que la madre desea, y se identifica con aquello que satisface el deseo de la madre, esto es, el falo. En la segunda etapa, la transición de la fase imaginaria a la fase simbólica, el niño y la niña se dan cuenta de que lo que percibían hasta ese momento como el deseo de la madre no pertenece a la misma sino que obedece a algo fuera de ella, al padre simbólico, que interviene como privador o castrador. Por último, en la tercera fase, el padre se reconoce como el poseedor del falo, aquel que puede darle a la madre lo que desea, instaurando las relaciones de privación y deseo que estructuran las posiciones sexuadas del orden simbólico en las que el niño y la niña se reconocen (1999 [1958]: 197-201). La posición simbólica hombre significa poseer el falo, la capacidad de desear, mientras que la posición simbólica mujer significa ser el falo, es decir, no tenerlo, actuar como el reflejo y el refuerzo de la posición simbólica del primero, "el significante del deseo *del* Otro" (Lacan, 2009b [1958]: 661; nuestra cursiva).

El complejo de castración lacaniano se distancia del determinismo biológico del complejo de Edipo freudiano en su visibilización de los mecanismos opresivos de significación de la diferencia anatómica, demostrando que para que el hombre pueda poseer el falo es necesario que se prive a la mujer del mismo. En lo que respecta al primer aspecto, Lacan había defendido que la identificación con las posiciones simbólicas sexuadas es en realidad un "asunto mítico", ya que "nadie ha podido sujetar una significación a un hombre" (Lacan, 1999 [1958]: 202). Uno no es ni hombre ni mujer, sino que interpreta lo que dentro de un sistema de significación ha sido configurado como tal. En lo referente al segundo aspecto, Lacan defiende que Freud había comenzado a dilucidar la relevancia de la dicotomía de la falta en el complejo de Edipo femenino, en tanto que reconocía que la asunción de la privación del falo en la niña suponía el reconocimiento de la capacidad paterna de otorgarlo (Lacan, 2008b [1957]: 205). En particular, Freud había señalado que la entrada en la feminidad suponía el deslizamiento del deseo de la pequeña "a lo largo de la ecuación simbólica prefigurada pene = hijo", pasando de la envidia del pene, la lucha por su obtención, al deseo de su padre y de parirle un hijo, los únicos que pueden devolverle ese órgano genital perdido (Freud, 1992e [1925]: 274). No obstante, la formulación lacaniana de la castración parece seguir confinando a la mujer, en su posición simbólica, a la posición de la carencia, sin ahondar en las posibles formas de resistencia o incluso de lucha contra la identificación con ese lugar culturalmente establecido.

Esta ambivalencia deriva de aquella que se establece sobre la relación entre el individuo y el orden simbólico, que acerca al autor a posturas epistemológicas tanto estructuralistas, como hemos avanzado previamente (*vid.* pág. 55), como postestructuralistas. Por un lado, que el objeto de deseo de la madre no sea otra cosa que el falo es una prueba de que la metáfora paterna es preexistente a la entrada del individuo en el orden simbólico, de tal forma que "la posición del significante padre en el símbolo es fundadora de la posición del falo en el plano imaginario" (Lacan, 1999 [1998]: 189). Esta postura conlleva cierto determinismo en la explicación de la constitución de la simbolización, del que se sustrae que el deseo de la mujer siempre estará subordinado a la ley del padre, que el falo será eternamente la propiedad del hombre, que la mujer nunca podrá escapar de la sujeción al lugar de la falta. Por otro lado, Lacan parece defender que la existencia, la fuerza y la necesidad del universo simbólico dependen de que cada sujeto lo reconozca como tal, se identifique con las posiciones establecidas y actúe de acuerdo con las leyes que lo regulan. Así parece advertirlo cuando afirma que lo simbólico se caracteriza por un doble movimiento en el que "el hombre hace un objeto

de su acción, pero para devolver a ésta en el momento propicio su lugar fundador" (Lacan, 2009a [1953]: 275).

La aparente contradicción en la formulación lacaniana de la configuración de lo simbólico puede entenderse mejor mediante el estudio de la normalización de las posiciones sexuadas que afecta al discurso del autor. Este examen puede partir de la relación entre el universo simbólico y las relaciones de desigualdad, como venimos haciendo, y/o de la construcción de la corporalidad como soporte y herramienta de naturalización de tal vínculo, como haremos en la siguiente parte del presente subapartado. Respecto a la visibilización del poder en el orden simbólico, Gayle Rubin es una de las primeras pensadoras que cuestionan la neutralidad y ahistoricidad de las relaciones de privación y deseo del falo que caracterizan lo simbólico. En su afamado ensayo "El tráfico de las mujeres: notas sobre la economía política del sexo" (1986 [1975]), la teórica describe la existencia de un sistema de significación que justifica la desigualdad entre los sexos inscribiendo jerárquicamente la diferencia sexual anatómica en la dimensión sociocultural como género y, de este modo, asignando a hombres y mujeres posiciones, roles y sexualidades distinguidas. En este sistema sexo/género, el falo no remite únicamente a la diferencia entre las posiciones sexuadas sino principalmente a un diferencial de poder entre hombres y mujeres que se construye socialmente a través del significado que se atribuye a cada sexo. Para combatir las relaciones de desigualdad asignadas sobre la base del significado otorgado al sexo, Rubin asigna al feminismo la tarea de emprender "una revolución en el parentesco" (1986 [1975]: 131), un cambio en la estructura familiar que ayude a cambiar la estructura significante, promoviendo la igualdad en el cuidado de los hijos, la eliminación de la obligatoriedad de la heterosexualidad y la abolición del sistema de propiedad sexual que toma a las mujeres como objeto.

El ensayo de Rubin fue vital para la emergencia de los estudios feministas centrados en el funcionamiento de la opresión simbólica del género. Sin embargo, se observan dos cuestiones problemáticas derivadas del intento de combinar los análisis marxistas con la antropología y el psicoanálisis más estructuralista. En una nota a pie de página introducida al principio del ensayo, Rubin afirma que va a ignorar las posibles críticas que se puedan hacer de la utilización de estas herramientas teóricas y metodológicas dado que, como se encuentran dentro del estructuralismo, su uso conjunto no acarrea problema epistemológico alguno (1986 [1975]: 97-98). Ahora bien, mientras que el examen marxista clásico de la opresión implica una aproximación a las estructuras de la economía política capitalista en un contexto histórico concreto, la introducción de Freud, Lacan y Lévi-Strauss pone el foco en el examen de unas estructuras que preexisten a lo social. En algunos momentos del ensayo Rubin parece da por supuesto que los sistemas de parentesco, el orden simbólico o la cultura fálica, son estructuras que rigen la realidad social de forma independiente al periodo histórico y la ubicación espacial, con lo que:

> nuestro sexo-género todavía está organizado según los principios delineados por Lévi-Strauss pese al carácter totalmente *no moderno* de sus datos de base. Los datos más recientes en que basa Freud sus teorías dan fe de la permanencia de esas estructuras sexuales (1986 [1975]: 130; nuestra cursiva).

Pero hacia el final del escrito la autora concluye que el sistema sexo/género es producto de la "actividad humana histórica" (*ib*.: 136) y en consecuencia hay que pararse a examinar todos los niveles sociales en los que se produce. De esta manera, el sistema sexo/género se concibe como estructura simbólica que gobierna la ubicación y significación del individuo desde la antigüedad y simultáneamente como producto de la actividad social y por ende sometido a las circunstancias espaciotemporales en las que se ponga en funcionamiento, dejando sin explicación detallada acerca del funcionamiento del vínculo entre lo simbólico y lo histórico-material.

La segunda cuestión problemática del texto consiste en tomar la opresión de las mujeres como universal, más allá de las organizaciones sociales europeas y del modo de producción capitalista. En la revisión del funcionamiento del intercambio de mujeres, Rubin expone que: "Lejos de estar limitadas al mundo «primitivo», esas prácticas parecen simplemente volverse más pronuncia-

das y comercializadas en sociedades más «civilizadas»" (*ib*.: 111). El empleo de comillas angulares no invalida el posicionamiento de los individuos no occidentales fuera de la idea de progreso que se parece manejar, concebidos como sujetos anacrónicos que permanecen en un estadio anterior a la civilización occidental, sociedad que se representa como desarrollada y superior incluso en las formas de opresión contra las mujeres.

Este uso de la temporalidad moderno/colonial, característico de los escritos de Freud y Lévi-Straus, olvida que el universo sociosimbólico establece y reproduce jerarquías no solo entre hombres y mujeres, sino también y en igual medida entre individuos occidentales y no occidentales. Tal apreciación es la que orienta el examen de Gayatri Spivak sobre el sistema sexo/género de Rubin. La feminista postcolonial reconoce la relevancia de la definición del sistema sexo/género como condición y efecto de procesos de significación heterogéneos, ubicando el proceso de construcción de significado más allá de la esfera económica (Spivak, 2010b [1999]: 115). Al mismo tiempo, la influencia de una epistemología que prima la estructura sobre el individuo conlleva una suerte de universalismo eurocéntrico utilitarista que asigna a lo no europeo una etnicidad para confirmar y criticar lo occidental, en este caso, el orden simbólico como estructura significante (2010b [1999]: 116). La inclusión de sociedades no occidentales como objeto de análisis acaba siendo un gesto estandarización que incluye bajo el signo de "lo mismo" diferencias que de otra forma corromperían la implicación totalizadora de la estructura significante sexo/género.

Esta concepción del género como construcción impuesta, sistémica, externa y atemporal puede tener su origen en la definición de la diferencia sexual que el ensayo maneja. Rubin sentenció que "[e]l sexo es el sexo, pero lo que califica como sexo es determinado y obtenido culturalmente" (1986 [1975]: 102). Desde esta perspectiva, la barra separadora del sistema sexo/género indica que el segundo es el resultado de la inscripción cultural de las distinciones anatómicas entre varones y mujeres, mientras que el primero se sitúa en un lugar prediscursivo y presimbólico. La ubicación de la materialidad del sexo fuera del orden simbólico que le da significado acaba por contagiar el carácter de este último, tomando las posiciones sexuadas como diferencias preestablecidas, como puntos de partida o de llegada, fijos y estables, desde donde las personas interactúan con el mundo. Para evitar caer en estos errores, se hace necesario comenzar a discernir el lugar del cuerpo en la interacción entre el sujeto y la estructura sociosimbólica que constituye y por la que es constituido.

La ubicación del cuerpo en el proceso de subjetivación había comenzado a ser trazada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2002 [1980]). Los autores determinaban que la imposición de una determinada idea de nosotras mismas se veía atravesada por tres grandes estratos: el organismo, la significancia y la subjetivación (2002 [1980]: 164). Si bien la relación entre el significado y la subjetividad se ha ido esclareciendo en las páginas anteriores, Deleuze y Guatarri encuentran un nuevo estrato que influye en la relación que establecemos con un determinado significado de nuestra persona. La articulación del cuerpo como organismo se refiere a aquella forma de entender el cuerpo como una entidad organizada, conformada por órganos que responden a una organización concreta. Esta organización del cuerpo no es solo interior, sino que también puede articularse en la estructuración del cuerpo social, en relación de unos cuerpos con otros.

En esta línea, desde el pensamiento feminista diferentes autoras han reflexionado sobre el papel de la construcción del cuerpo en la producción y reproducción de las relaciones de desigualdad de género. En su re-conceptualización de las tecnologías del sexo foucaultianas como tecnologías del género (1996 [1987]; *vid*. 2.1.1), De Lauretis problematiza el lugar que había asignado Rubin al cuerpo en el sistema sexo/género. La autora plantea que las prácticas discursivas por las cuales el individuo se adscribe a las posiciones de género jerarquizadas poseen una serie de efectos sobre los cuerpos. Pero, ¿qué tipo de efectos? Si la autora se refiere a efectos de significado, se aproxima a la postura de Rubin en la que la diferencia anatómica permanece fuera del ámbito discursivo como condición previa para una opresión de carácter univer-

sal. Si por el contrario se refiere a las consecuencias que produce el género en los parámetros de inteligibilidad del cuerpo, se acerca a la postura postestructuralista que considera la materialidad como efecto. De Lauretis no se decanta ni por la una por la otra, prefiere retener la ambigüedad de la misma noción de género como una experiencia individual que puede desdibujar lo que es considerado socialmente masculino y femenino y una representación social asentada sobre la diferencia sexual. La autora pretende evitar así los peligros que comporta tanto considerar la diferencia de género como una cuestión asociada a un tipo de sujeto femenino particular (blanco, de clase media y heterosexual) como apreciarla simplemente como un efecto discursivo, ignorando la opresión y resistencia que pueden realizar las mujeres en su experiencia material. Se trata de reconocer que el género no es únicamente un producto cultural alejado o independiente del sujeto al que dota de sentido, sino principalmente una cuestión política con efectos materiales que puede perpetuar las relaciones de desigualdad o combatir las formas de jerarquización social.

Con todo, Rubin y De Lauretis coinciden en un aspecto primordial. Ambas autoras afirman que el género se debe diferenciar de la sexualidad. En el ensayo comentado, Rubin había señalado que la discriminación por la orientación sexual es una las manifestaciones que adopta la opresión de género: "El género no sólo es una identificación con un sexo: además implica dirigir el deseo sexual hacia el otro sexo" (1986 [1975]: 115). Por el contrario, en "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" defiende que la normatividad heterosexual debe analizarse separadamente de la jerarquía del género, puesto que ambas cuestiones implican opresiones y sujetos diferentes (1989: 184). Una evolución similar sigue De Lauretis. La pensadora fue la primera en formular el término "teoría *queer*" (1991) en la introducción del número de la revista *Difference* que recogía las aportaciones de una conferencia sobre los estudios gays y lésbicos en la Universidad de Santa Cruz. La palabra fue empleada para definir una perspectiva teórica que apuesta por una manera diferente de pensar el sexo y con ella impulsar una reconfiguración de los términos en los que se piensa la sexualidad. No obstante, en un artículo reciente, la misma autora ha criticado los derroteros que ha seguido esta perspectiva por lo que considera una confusión de lo inconsciente con lo consciente derivada de la toma de las identidades sexuales como identidades de género (De Lauretis, 2015: 112). Mientras que las primeras requieren la participación del niño o la niña en las identificaciones socialmente establecidas, la sexualidad fue definida psicoanalíticamente como todas aquellas actividades y excitaciones que se implantan inconscientemente desde nuestras primeras formas de relación parental intersubjetiva (Laplanche y Pontalis, 2004 [1967]: 401). En última instancia, esta confusión dejaría sin analizar el terreno que ha sido reprimido para la constitución de lo sexual, y así la teoría *queer* sería incapaz de articular políticas sociales concretas que combatiesen la exclusión y degradación que experimentan de determinados individuos por sus prácticas sexuales no normativas.

En el prefacio que redactó diez años después de la publicación de la tan debatida *Género en disputa*, Judith Butler presentaba una perspectiva muy diferente sobre esta supuesta confusión, señalando que la conexión entre el género y la sexualidad apunta hacia un universo sociosimbólico heterosexista que utiliza el género para su reproducción social: "(…) no estoy afirmando que ciertas formas de práctica sexual den como resultado ciertos géneros, sino que en condiciones de heterosexualidad normativa, vigilar el género ocasionalmente se utiliza como una forma de afirmar la heterosexualidad" (2007 [1999]: 13). Su proyecto genealógico sobre la materialidad del sexo (Butler, 2007 [1990]; 2002 [1993]; 2004 [1997]; 2006 [2004]) ha demostrado que la heterosexualidad es un ideal regulatorio o ideal regulador que interviene en el proceso de generización, ubicando la diferencia sexual anatómica como lugar prediscursivo y por tanto natural e incuestionable. Desde esta perspectiva, el género no es únicamente una construcción cultural que afecta al significado que otorgamos al cuerpo, sino un factor determinante para la constitución de las morfologías corporales normativas "hombre" y "no-hombre". La reflexión acerca del heterosexismo

como proceso de normalización implica la visibilización de un exterior constitutivo que integra todos aquellos cuerpos que no pueden encuadrarse en las dicotomías generizadas pero que son necesarios para conformar los parámetros de inteligibilidad corporal que las rigen. De acuerdo con la autora, la materialidad femenina es uno de los elementos que integran este afuera de la norma, en la medida que lo femenino ha sido excluido de lo corporal y de lo racional para negar la significación autónoma de su morfología y eliminar su capacidad reflexiva, de tal manera que los conceptos de cuerpo y razón se piensen siempre asociados con lo masculino y lo femenino se piense como carencia (Butler, 2002 [1993]: 86). De ahí que el pensamiento feminista y la teoría *queer* puedan constituirse como planteamientos aliados en la deconstrucción de un heteropatriarcado que requiere de la construcción de la diferencia para su correcto funcionamiento.

Los trabajos de Butler y De Lauretis se acercan y se alejan en la búsqueda de una aproximación semiótica al cuerpo que desvele los mecanismos del poder normativo que intervienen en su significación dentro del proceso de subjetivación de los individuos. En *La pasión del significante,* Giulia Colaizzi señaló que la aceptación del género como tecnología social, como un conjunto de procedimientos discursivos reguladores que interviene en la constitución de la subjetividad, implicaba necesariamente tomar el cuerpo como enunciado (2007: 35). En este sentido, las dos pensadoras conciben los procesos de subjetivación generizados más allá de un orden simbólico preestablecido y ahistórico, como consecuencia de una serie de prácticas sociales de significación. Si De Lauretis había definido la subjetividad como "construcción sin término" (1992 [1984]: 253), Butler postula el ser mujer como "un procedimiento, un convertirse, un construirse del que no se puede afirmar tajantemente que tenga un inicio y un final" (2007 [1990]: 98). La principal diferencia entre ambas radica en las lecturas que realizan de los efectos materiales de las prácticas discursivas de subjetivación generizada. Las dos parecen partir de la conceptualización de la relación entre el discurso y lo material que realizó Foucault en el *Orden del discurso,* donde explicaba:

> [El discurso] no pertenece al orden de los cuerpos. Y sin embargo no es inmaterial; es en el nivel de la materialidad, como cobra siempre efecto, que es efecto; tiene su sitio, y consiste en la relación, la coexistencia, la dispersión, la intersección, la acumulación, la selección de elementos materiales; no es el acto ni la propiedad de un cuerpo; se produce como efecto de y en una dispersión material (Foucault, 2005 [1970]: 57).

En otras palabras, la materialidad del discurso se refiere a que la construcción de modelos de inteligibilidad por los que se dota de sentido a la realidad social posee una condición material, los signos, y una serie de efectos sobre los individuos que los incorporan. Foucault indagará en los efectos del discurso sobre los cuerpos a propósito del estudio de la productividad y la positividad de un poder que "ha avanzado sobre el cuerpo, se ve expuesto en el cuerpo mismo" (Foucault, 2019 [1994]: 168). La materialidad del poder está presente en todos sus escritos genealógicos, tanto en su definición de las tecnologías disciplinarias, entendidas como conjunto de procedimientos coercitivos y microfísicos que se aplican sobre los gestos y los comportamientos con el propósito de fabricar "cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos «dóciles»" (2006 [1975]: 142), como en su conceptualización de un poder regulador que se manifiesta en las tecnologías biopolíticas, que tiene como objetivo las funciones, los procesos fisiológicos, las sensaciones, los placeres de los cuerpos (2007 [1976]: 184).

Tomando en consideración lo anterior, la investidura de poder sobre el cuerpo puede ser interpretada como una explicación del carácter microfísico de las tecnologías disciplinarias y reguladoras que atraviesan las prácticas discursivas que constituyen al sujeto y/o como la manera en que las prácticas discursivas del poder conforman la corporalidad de los sujetos que someten. De Lauretis adopta la primera postura, situando el cuerpo a mitad de camino entre lo discursivo y lo prediscursivo, como lugar y producto de los efectos de las tecnologías de subjetivación que ubican a los individuos en una posición que dota a su

cuerpo de un significado atravesado por las relaciones de poder. En cambio, para Butler, las morfologías corporales se conforman en el mismo proceso de subjetivación, en el que el individuo es sujetado no solo a determinadas construcciones sociales sobre su cuerpo sino a una percepción determinada de la materialidad del mismo (Butler, 2002 [1993]: 114). Esta segunda postura asegura que las convenciones normativas que constituyen la subjetividad están estrechamente relacionadas con los parámetros de inteligibilidad que dotan a determinadas morfologías corporales de reconocimiento, de existencia social.

Quizás estas distinciones en la lectura de Foucault puedan ser atribuibles a que, en su aproximación al proceso de subjetivación corporeizada, Butler no recurre a Peirce sino a Derrida y a la revisión que realiza sobre el concepto de performatividad del discurso (1994 [1971]). Tradicionalmente, se consideran performativos aquellos enunciados cuya existencia es la de un acto, es decir, producen lo que nombran por el hecho de estar insertos en un ritual caracterizado por la categoría social de la persona enunciante y la circunstancia de la enunciación (Benveniste, 1997 [1966]: 194). Derrida sustituye la ritualidad por la "iterabilidad" como principal característica de un enunciado performativo, de modo que su legitimidad es producida por la repetición de una convención anterior y no simplemente por ser pronunciado por un sujeto soberano o en un contexto institucional (Derrida, 1994 [1971]: 367). Siguiendo sus escritos, Butler define la performatividad de género como el conjunto de actos que producen "la estilización del cuerpo" (2007 [1990]: 273), es decir, la inscripción de la oposición binaria hombre y no hombre en la superficie corporal de cada individuo. En concreto, estas prácticas citan las convenciones heteronormativas que estructuran el universo simbólico y por ende reproducen las relaciones de poder que conforman y limitan las posiciones sexuadas que cada persona se ve obligada a representar en su constitución como sujeto culturalmente viable.

Para Butler la necesidad de la cita en el proceso de generización demuestra que las normas del sexo y los cuerpos sexuados tienen una relación de ida y vuelta, esto es, que no existe normatividad sexual anterior a la cita "sino que se la produce mediante la cita, como aquello que precede y excede las aproximaciones mortales que realiza el sujeto" (2002 [1993]: 37). La ahistoricidad de las posiciones de sujeto y de las morfologías corporales inherentes a las mismas no es tanto una causa como un efecto que produce la operación de identificación, atrapando el individuo en un ideal regulatorio que le conforma pero que no puede conocer directamente. De esta forma, la pensadora postestructuralista supera las interpretaciones que atribuyen un carácter atemporal y universal al orden simbólico y la heterosexualidad que lo configura, abriendo la posibilidad a su transformación mediante la reapropiación paródica de las prácticas citacionales.

Esta estrategia de subversión normativa, orientada a confundir la copia con el original para mostrar la artificiosidad de ambos, no siempre resulta efectiva ya que puede promover la re-legitimación de las construcciones identitarias que se pretendía erradicar. Butler pone como ejemplo de estas representaciones ambivalentes el travestismo sexual, el vestirse del sexo que a uno no le corresponde biológicamente, una práctica que puede ser empleada tanto al servicio de la desnaturalización como de la "reidealización" de la normatividad heterosexual (2002 [1993]: 184). Otro ejemplo de este tipo de ambivalencia es la reapropiación de los términos degradantes de los discursos de odio, como "marimacho" o "maricón" en aquellos de carácter homofóbico o "negrata" o "sudaca" en aquellos de carácter racista, que puede acabar produciendo una inversión de los efectos negativos que la injuria traumatizante pretendía causar (2004 [1997]: 166).

Las posibilidades de transgresión de este tipo de representaciones no deben confundirse con las reivindicaciones de aquellas personas transexuales, transgénero e intersexuales que pueden sufrir todo tipo de vejaciones en la realización de sus actos performativos de existencia. La lucha del colectivo *trans* no es ningún juego paródico, es una lucha contra la violencia deshumanizadora del imperio de lo normal, es una lucha por la supervivencia de todo aquello que excede la norma. En su devenir cuerpo, las personas *trans* cuestionan los términos que regulan lo que es real y buscan nuevas

formas de reconocimiento más allá de la normatividad. De nuevo, ello no tiene porqué implicar un rechazo absoluto de lo establecido. La ambivalencia es la condición de posibilidad de la agencia política en un mundo en el que la subjetividad fue constituida por parámetros que no se pueden escoger.

¿Qué ocurre con las prácticas de significación racial de la subjetividad corporeizada? Butler defiende que la raza también es una construcción que se constituye en el proceso de subjetivación a través de un régimen regulador racista que opera conjuntamente con el heterosexismo para fijar los límites de la inteligibilidad corporal (2002 [1993]: 41). A causa de esto, la definición del universo sociosimbólico debe ser reconfigurada para incluir aquellos actos performativos por los cuales el individuo deviene un sujeto racializado, blanco o no blanco, conformando su esquema corporal en función de las "normas de racialización" (2002 [1993]: 262). El establecimiento de una relación constitutiva entre el cuerpo sexuado y el cuerpo racializado retoma el cuestionamiento de un pensamiento categórico que pretende dar al sexo o la raza significados uniformes, coherentes y estables. No obstante, Butler advierte que la inclusión de lo racial en el pensamiento postidentitario, que podemos calificar como interseccional o fronterizo (*vid*. 2.1.1), debe contemplar las particularidades de los procesos de significación del cuerpo marcado racialmente, de tal forma que "la pregunta que hay que plantear no es si la teoría de la performatividad puede trasladarse a la raza, sino qué le ocurre a dicha teoría cuando trata de lidiar con la raza" (2007 [1999]: 19).

Desde los estudios decoloniales, se ha prestado poca atención a los procesos subjetivos que acarrea la incorporación de la norma reguladora de lo racial. La lectura política del orden simbólico puede aplicarse a la conceptualización de la colonialidad para determinar las formas en que la normatividad racial conforma los cuerpos y los sujetos racializados. En este sentido, una primera aproximación a lo performativo racial es la explicación del proceso de normalización colonial de Homi Bhabha que hemos abordado en el subapartado anterior (*vid.* 2.2.1). La misión civilizadora del colonizador tiene como propósito producir una versión disciplinada de la otredad, que mediante su comportamiento europeizado dé la apariencia de un mundo sin diferencias. Sus promesas de igualdad ocultan el deseo de mantener la diferencia, la representación del otro como una amenaza que requiere del cuidado y control constante de la civilización occidental, utilizada para perpetuar los objetivos y beneficios del régimen colonial.

La significación de la diferencia fenotípica es el elemento que impide que la metonimia de la presencia se transforme en metáfora, que el colonizado pueda ocupar plenamente el lugar del colonizador. Pero, de acuerdo con Bhabha, este fracaso premeditado del proyecto de normalización conlleva un fracaso inesperado que pone en jaque la autoridad colonial, dado que conforma un sujeto híbrido, corporalmente colonizado pero conductualmente colonizador, que en sus actos cuestionan a la vez que refuerza la normatividad racial. De forma muy similar a Butler, Bhabha localiza la transgresión política en las imitaciones paródicas, aquellos momentos en que "la insignia de la autoridad se vuelve una máscara" (2002 [1994]: 150). Sin embargo, el pensador postcolonial no explica cuál es la distinción entre aquel fracaso inesperado y este fracaso premeditado, la forma en que se pueden distinguir los actos performativos que no hacen más que reforzar la autoridad del discurso, de forma ambivalente, de aquellos que pretenden acabar con ella. Si se toma en consideración la crítica que la misma Butler realiza de la ambivalencia de la performatividad de género, ¿cómo es posible acogerse a "la promesa política de lo performativo" (Butler, 2004 [1997]: 259) para cuestionar los términos que conforman lo racial?

En aquellos contextos históricos en los que predomina la dominación, lo performativo no puede desestabilizar las relaciones de poder. La violencia elimina cualquier posible transgresión de la autoridad establecida. La promesa política de lo performativo se hace viable exclusivamente cuando el poder se normaliza, cuando adopta la forma de una norma que se sirve de la regulación antes que de la coacción. En una tesis en la cual su objeto de estudio es el *blackface* musical del cine hollywoodense de los años treinta como caso ejemplar del proceso de subjetivación racial estadounidense, la ambivalencia

transgresora de la otredad se hace pertinente o, cuanto menos, deviene una posibilidad. Empero, y como se verá con detenimiento en el apartado destinado al estudio del género cinematográfico musical como discurso de la otredad (*vid*. 3.1.), este potencial transgresor de la mascarada deberá ser convenientemente ubicado para no caer en aproximaciones optimistas a lo que no deja de ser una de las principales representaciones discriminatorias y apropiacionistas del talento afroamericano dancístico y musical de la época.

En el siguiente subapartado realizaremos una aproximación al modo de representación institucional (MRI), entendido como una práctica discursiva estratégicamente articulada para la (re)producción de las posiciones de sujeto normativas desde las que se dota de sentido a la realidad social. En concreto, se analizarán las técnicas de racialización y generización que dicho modo de representación emplea para el mantenimiento de las relaciones de desigualdad racial más allá de las formas de violencia explícita contemporáneas. También se contemplará como la articulación de este código de significación deja a su paso una serie de síntomas, de tensiones y contradicciones, que apuntan a los procesos psíquicos más profundos relacionados con la deuda que mantiene la industria del entretenimiento y el proceso de subjetivación blanco con la otredad, racial y cultural. Planteado de esta manera, el espacio textual de cada filme (Talens, 2010 [1986]: 39-40) requerirá de una metodología de análisis que emplee la semiótica fílmica y el psicoanálisis comprometido políticamente con la lucha contra la desigualdad.

2.1.3.
LA APROXIMACIÓN TEXTUAL: LA TECNOLOGÍA DE PODER RACIAL DEL MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (MRI).

En su afamada genealogía del lenguaje del cine, Noël Burch (1991 [1987]) pretendió desnaturalizar la experiencia espectatorial a través del estudio del Modo de Representación Institucional (MRI), aquel sistema de significación que se tomaba como la guía imprescindible e incuestionable para codificar y descodificar cualquier texto fílmico. Con el ejercicio deconstructivo de la naturalidad asignada a este lenguaje cinematográfico por excelencia, *El tragaluz del infinito* aspiraba a ir más allá de una aproximación estrictamente lingüística para mostrar la interrelación del proceso de producción de significado con "el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX" (Burch, 1991 [1987]: 17).

En este aspecto, Edward Said destinó su segunda obra canónica, *Cultura e imperialismo,* al estudio de la interacción entre cultura, significado y poder imperial. A partir desplazamiento de la noción de "discurso" a la de "cultura" como eje de investigación, Said demostró el papel privilegiado de la segunda en la constitución de "la práctica, la teoría y las actitudes de un centro metropolitano dominante que rige un territorio distante" (2021 [1993]: 46). Desde el punto de vista del autor, la cultura era el resultado de y el espacio donde se debatían las ideas que permitían la toma de otros territorios, la condición de posibilidad de la dominación imperial:

> En el imperialismo, la batalla principal se libra, desde luego, por la tierra. Pero cuando tocó preguntarse quién la poseía antes, quién tenía el derecho a ocuparla y trabajarla, quién la mantenía, quién la recuperó y quién planifica ahora su futuro, resulta que todos esos asuntos habían sido *reflejados, discutidos* e incluso, durante algún tiempo, *decididos* en los relatos (2021 [1993]: 15; nuestra cursiva).

Tomando como punto de partida el objetivo de Burch y el objeto de análisis de Said, este subapartado está destinado al estudio del modo de representación de la negritud, esto es, el conjunto de técnicas de racialización y generización articuladas en el modo de representación institucional para configurar una representación de la otredad racial estadounidense. Estas herramientas visuales pueden englobarse en lo que la pensadora Awatef Ketiti, a propósito de la crisis del orden visual de las comunidades islámicas, denominó la colonialidad de la mirada (2020), un fenómeno adyacente a la colonialidad

del poder por el cual las sociedades occidentales europeas aseguran la clasificación racial jerarquizante de la población mundial a través del control de la producción y distribución de imágenes. La colonialidad visual puede servir como punto de conexión entre la colonialidad del poder y la colonialidad del sujeto que hemos analizado en los dos anteriores subapartados. Este tipo de colonialidad vehicula la normalización de la desigualdad racial a través de la configuración de una imagen del otro afroamericano que es adquirida y mantenida por las personas espectadoras como competencia de lectura desde la que dotar de sentido a la realidad.

Con tal propósito de investigación, tomaremos dos caminos: por un lado, el examen del modo de representación institucional como sistema de significación históricamente articulado sobre una estructura social jerárquica que posee sus propios procedimientos discursivos de discriminación; por otro lado, el análisis del proceso por el que el discurso fílmico interviene en la subjetivación del individuo a través de la construcción y regulación del significado de la otredad y, por ende, determina su forma de interpretar y actuar respecto al afroamericano. Consideramos que ambas aproximaciones, así como las herramientas metodológicas semióticas y psicoanalíticas que las acompañan, pueden ser complementarias en el examen de la normalización de la desigualdad que pone en marcha el cine musical hollywoodense de los años treinta.

2.1.3.1. HACIA UN ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA OTREDAD: EL CINE COMO MÁQUINA EPISTEMOLÓGICA RACISTA.

De forma general, la naturaleza política del modo de representación institucional se observa desde las mismas condiciones de posibilidad que dan lugar a su invención técnica. El espectáculo cinematográfico narrativo, basado en la inclusión del espectador en el universo diegético verosímil creado por el relato mediante, principalmente, la identificación de su mirada con la de la cámara y con el punto de vista de los personajes (Burch, 1991 [1987]: 252), será el resultado de la confluencia de elementos decimonónicos procedentes de dos ámbitos discursivos que la clase burguesa consigue aunar en una misma representación: la investigación científica sobre la captación y reproducción analógica del movimiento, motivada por el sueño frankensteiniano de conseguir el "triunfo simbólico sobre la muerte" (Burch, 1991 [1987]: 29), y la adaptación cinematográfica de las técnicas y estrategias de representación del estilo literario y teatral naturalista. El modo de representación institucional se define entonces como un invento material e ideológicamente impulsado por la burguesía que se sirve del estudio y perfeccionamiento del efecto de realidad que produce el flujo de imágenes en movimiento para constituir escenografías, personajes y narraciones que se correspondan con los intereses y los valores de su clase social.

Trasladado al ámbito específicamente racial, la máquina de captación del movimiento se inscribe en una Europa que contaba con una vasta multitud de pueblos y territorios bajo su dominio y en unos Estados Unidos asentados sobre la explotación esclavista del otro y en periodo de expansión imperialista (*vid*. subapartados 2.2.1 y 2.2.3). La conexión entre la dimensión estructural colonialista y la dimensión cultural cinematográfica es expuesta por el propio Burch en su visibilización del papel del cine como herramienta de propaganda para "trivializar el escándalo de la colonización" francesa y los conflictos derivados del imperialismo anglosajón, inglés y estadounidense, hacia finales del siglo XIX (1991 [1987]: 70).

Antes de la llegada del cine, Europa y Estados Unidos habían sabido convertir la dominación en una forma de entretenimiento orientada a aproximar lo diferente y normalizar las desigualdades establecidas. En el caso inglés, el estudio de Anne McClintock *Imperial Leather* (1995) investiga el vínculo entre poder imperial y representación, centrándose en la evolución de un racismo mayoritariamente científico a un racismo fundamentalmente mercantil en la Gran Bretaña imperialista durante la segunda mitad del siglo XIX. Este segundo sistema de

representación estaba constituido por anuncios publicitarios, fotografías, exposiciones imperiales y el movimiento de los museos (McClintock, 1995: 33), que convertían el discurso imperialista en un espectáculo visual masivo, disponible para ser consumido por cualquier familia de clase media victoriana sin el requerimiento de una formación académica previa. Aunque McClintock no aborda la representación cinematográfica, podemos determinar que el cine, surgido en ese preciso momento de cambio de campo discursivo y con un grado mayor de efecto de realidad que cualquier imagen estática, será una herramienta todavía más relevante en la configuración de la cultura de masas del imperialismo.

En el contexto norteamericano, nuestro objeto de interés, los siglos de asentamiento colonial y la instauración de un régimen económico esclavista motivarán que la constitución de la industria del *showbusiness* se realice sobre la base de la mercantilización de la otredad interna. Concretamente, a partir de mediados del siglo XIX, el *minstrel show* será el máximo representante de la explotación de la representación de la población afroamericana y de sus productos culturales para el beneficio del blanco. En esta línea, en el mencionado estudio, Burch determina que el *minstrel show* fue una de las representaciones teatrales más importantes en el proceso de masificación de la audiencia del mundo del espectáculo que culminará con la institución cinematográfica. El autor define esta representación como una parodia de los afroamericanos que trabajaban en las plantaciones, y le otorga el objetivo de borrar la mala conciencia de la población norteña respecto a la esclavitud a través de la exhibición de la condición feliz de las personas esclavizadas (Burch, 1991 [1987]: 123).

Esta conceptualización pierde de vista dos cuestiones relevantes para el análisis del *minstrel*. Por un lado, que esas representaciones de lo que Eric Lott denominará "mitología de la plantación" (2013 [1993]: 193) se combinarán con otras mucho menos amables, que justificarán la institución esclavista a través de la degradación de los afroamericanos. Por otro lado, el papel del *blackface* en la constitución de una identidad nacional estadounidense. Este olvido le lleva a pasar por alto la función blanqueadora de la máscara para aquellas personas situadas en el límite de la normatividad racial, asignando al *minstrel* postbélico, por el contrario, la expresión de un racismo anti-migrante (Burch, 1991 [1987]: 123). Como veremos en el segundo apartado del capítulo tercero, el *minstrel show* decimonónico será importante en la constitución del cine musical hollywoodense como discurso de la otredad porque inaugurará la utilización del significante racial como vehículo de negociación de los miedos y deseos derivados de la inscripción del individuo, estadounidense o migrante, en el universo simbólico racial.

En esta relación texto-contexto, la permanencia de las formas de degradación y exclusión en la representación cinematográfica hollywoodense se debe en primer lugar al racismo institucional de la industria cinematográfica, asentado en la discriminación y segregación racial características de la sociedad estadounidense de la época. El sistema de producción hollywoodense funciona como un oligopolio integrado verticalmente, en el que unas pocas compañías cinematográficas realizan, distribuyen y exhiben sus películas fuera y dentro de Estados Unidos. Los largometrajes se elaboran como productos industriales estandarizados y comercialmente orientados, siguiendo los parámetros dictados por los productores para obtener el máximo beneficio con el mínimo coste. Ninguna de estas grandes compañías fue conocida por presentar un equipo integrado racialmente. Asimismo, los circuitos internacionales de distribución y exhibición están en manos, sino de la nación estadounidense, de las potencias coloniales e imperialistas.

En *Slow Fade to Black* (1993 [1977]), Thomas Cripps visibiliza como las productoras hollywoodenses estaban formadas por equipos artísticos y técnicos mayoritariamente blancos que excluían a los negros dentro y fuera de la pantalla, reduciendo su presencia a papeles secundarios que reproducían construcciones racistas. El libro se centra en el progresivo incremento de la influencia de la comunidad afroamericana en la producción cinematográfica a lo largo de la primera mitad del siglo XX, finalizando en el año 1942 cuando la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) consigue llegar a un acuerdo antisegregacionista con las grandes

compañías. Igualmente, Cripps analiza los primeros pasos emprendidos por pequeñas compañías cinematográficas negras para generar una estética propia y combativa. Muchas de ellas se dedicarán a la realización de *race movies,* películas con reparto exclusivamente afroamericano que pretendían mejorar la imagen de lo negro en la gran pantalla. En sus deficiencias estructurales y poco presupuesto, estas producciones jamás llegarían a competir con las películas *mainstream* y eventualmente acabarían imitándolas. Un cambio más relevante se producirá a mediados de los años treinta, cuando la industria hollywoodense comience a incluir actores afrodescendientes en papeles más variados aunque igualmente estereotipados dentro de películas pertenecientes al circuito cinematográfico blanco. Esta nueva tendencia de adquisición y explotación del talento negro y presupuesto blanco acabará dominando la estética negra del cine estadounidense a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial.

Aunque esta aproximación histórica a la progresiva "democratización" de la industria cinematográfica estadounidense examina la interacción entre la ideología racista, las políticas segregacionistas de Hollywood y las películas, no es capaz de explicar adecuadamente por qué los espectadores afroamericanos terminan prefiriendo las películas blancas. Cripps argumenta que la clase media afroamericana que asistía regularmente a las proyecciones de las *race films* no se veía reflejada en unos decorados, personajes y tramas que imitaban los valores de la clase burguesa blanca (1993 [1977]: 189). Se deduce entonces que el impacto de las imágenes depende fundamentalmente de la plausibilidad de su significado. Esto plantea dos inconvenientes. En primer lugar, los espectadores afroamericanos deberían haber rechazado también las producciones hollywoodenses en las que, por mucho que aumentase el número y la variedad de sus personajes, se empleaban imágenes de lo negro fuertemente estereotipadas. En segundo lugar, en términos estrictamente semióticos, el criterio de la veracidad[13], basado en una equiparación del significante con el referente que oculta el proceso de significación de lo real (Barthes, 1994 [1984]: 186), no es válido para argumentar cuestiones acerca de la representación. Esa impresión de realidad es producto de una organización específica del flujo de imágenes en movimiento, que permite la superposición y equiparación entre lo que está en dentro y lo que está fuera de la pantalla para camuflar su propio artificio.

La limitación de este análisis centrado únicamente en la estructura institucional para el estudio de la interacción entre la dimensión cultural y la dimensión social introduce la importancia de la aproximación a los elementos propiamente textuales. El examen de los personajes utilizados para representar la otredad racial constituye uno de sus puntos de partida. Especialmente destacable es la publicación *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks* (2017 [1973]), donde Donald Bogle realiza una aproximación a las figuras que el cine comercial estadounidense ha utilizado históricamente para la representación de la comunidad afroamericana, y señala la capacidad que tuvieron algunos actores y actrices afrodescendientes para trascender el estereotipo. Como su mismo título advierte, los estereotipos más recurrentes para la representación de la otredad fueron: a) *Uncle Tom*, el esclavo fiel al amo blanco, tan obediente a sus mandatos que podría morir por el mismo, extraído de la novela *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, cuyo máximo representante fue Bill Robinson en las películas que realizó con Shirley Temple; b) el *coon*, el esclavo holgazán e ingenuo, cuya falta de luces produce en algunas ocasiones comicidad y en otras momentos de extrema lucidez, papel que desarrolló con maestría Stepin Fetchit en cualquiera de sus apariciones en la gran pantalla; c) la trágica mulata, aquella mujer que

13 La confianza de Cripps en la verosimilitud cinematográfica le lleva a elogiar los documentales antropológicos por conformar uno de los pocos discursos que "representan una ligera ruptura del estereotipo tradicional negro" (1993 [1977]: 19), exponiendo que solamente cuando entra en juego el relato sufren una deriva racista (*ib.:* 22-23). Desde nuestro punto de vista, por muy precisas que pudiesen ser esas imágenes de la vida diaria de hombres y mujeres africanos, esas primeras representaciones con vocación documentalista se fundamentan en la misma operación de significación de realidad que las películas narrativas, que configura una representación de la otredad que perpetúa las relaciones de desigualdad.

debido a su condición racial liminar, en la frontera entre dos mundos radicalmente diferentes, se ve abocada a una vida desgraciada, puesta en escena por el personaje de Peola (Fredi Washington) en el filme *Imitation of Life* (John M. Stahl, 1934); d) la *mammy,* la esclava buena y sumisa que se dedica a cuidar y a mantener unida la familia blanca, que tuvo como máxima representante a Hattie McDaniel en *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939); e) y por último el *buck,* un hombre negro hipersexualizado asociado con el mito del violador afroamericano, y cuya aparición más conocida es el personaje de Gus (Walter Long) en *The Birth of a Nation* (David W. Griffith, 1915).

Sin perder de vista su utilidad para identificar la continuidad de ciertos patrones e imágenes racistas, la aproximación al racismo mediante el arquetipo también plantea una serie de inconvenientes. El trabajo de Bogle está imbuido de cierto reduccionismo analítico que obliga a identificar cada personaje con un tipo narrativo y que deja sin abordar porqué, más allá de la evidente desigualdad de poder, se pone en marcha el proceso de estereotipación. Por otro lado, la capacidad de trascender la construcción sígnica de lo negro apunta a la idea de la negritud como una máscara similar a la que porta el intérprete blanco en *blackface*. Pero el autor confina el juego con la representación a las estrellas afroamericanas, suscitando la duda de qué otras cuestiones, a parte de su estatuto, permiten efectuar esta suerte de trascendencia del estereotipo degradante.

En su aproximación a la máscara de la negritud, el estudio de Bogle conecta con el libro de Molly Haskell acerca de la historia de la representación de la feminidad en el cine clásico hollywoodense, *From Reverence to Rape* (1987 [1973]). Concretamente, Haskell explica como algunas estrellas femeninas de la época dorada de Hollywood consiguieron burlarse del personaje estereotipado que se les había obligado a interpretar:

> El humor de la vampiresa Pola Negri, el habla entrecortada y el asombro de los ojos abiertos de Marilyn Monroe, tienen un elemento de autoparodia. Como las payasadas de Stepin Fetchit, como la máscara autoprotectora del esquizofrénico, forman un camuflaje sutil y ajustado a la piel mediante el cual se ridiculiza astutamente no al esclavo, sino al amo, no al paciente, sino al médico (1987 [1973]: 105).

La mención a Stepin Fetchit, uno de los intérpretes que Bogle destaca en su estudio, ilustra la conexión de ambas aproximaciones teóricas. No obstante, a diferencia de la confianza de Bogle en las personalidades negras y el proceso de "individualización [individualization]" del estereotipo que llevan a cabo (2017 [1973]: 31), Haskell es consciente de que dicha estrategia puede no ser del todo efectiva, pues el significado de la interpretación escapa el control de la propia intérprete (1987 [1973]: 105).

Aunque es indudable que un primer paso en la lucha antirracista en el terreno cinematográfico consiste en subrayar la importancia de la inclusión de personajes afroamericanos en secuencias en las que podían ser perfectamente sustituidos por blancos enmascarados y analizar su forma de interpretación racial, ambos aspectos no son suficientes para entender la desigualdad que sustenta su representación. Con el propósito de evitar tanto el reduccionismo analítico como esta suerte de esencialismo asociada al estrellato, el análisis de los tipos debe ir acompañado y guiado por el análisis de la propia representación y del sistema de significación racista en el que se inscribe.

La relación entre representación y racismo fue desarrollada en los años ochenta por diferentes pensadores y pensadoras centradas en el estudio de los mecanismos racistas específicamente cinematográficos. Su objetivo era evitar la confianza en el realismo de la imagen en movimiento y el excesivo detenimiento en cuestiones centradas en la narrativa de las anteriores publicaciones. En el volumen veinticuatro de la revista *Screen,* destinado al estudio de la interacción entre racismo, colonialismo y cine, Robert Stam y Louise Spencer (1983) señalaron que la constitución de una metodología anticolonial de análisis cinematográfico debía emprender un camino parecido al que había realizado la teoría fílmica feminista. De acuerdo con los autores, esta corriente de estudios cinematográficos se había centrado en un

primer momento en el rescate de las figuras femeninas olvidadas por el relato histórico convencional del cine y en el análisis de los estereotipos asignados a las mujeres que distorsionaban una "verdadera feminidad", pero en aquel momento estaba emprendiendo el desarrollo de una nueva vía metodológica que se servía de las herramientas de la semiótica y el psicoanálisis para el estudio de la imagen y, posteriormente, de la espectadora.

La afamada publicación de Stam y Ella Shohat, *Unthinking Eurocentrism* (2014 [1994]), es uno de los primeros intentos de configurar dicha metodología de análisis anticolonial. El libro ofrece una recopilación de las convenciones utilizadas para perpetuar la jerarquía racial en la representación cinematográfica, producto y resultado del universo cultural eurocéntrico. En gran parte de los filmes que analizan, se observa una infrarrepresentación y una desvalorización de los territorios y/o las figuras no europeas, que generalmente ocupan papeles secundarios o, en menor medida, se encuentran situados como parte de una puesta en escena que no merece ni tan siquiera acreditación actoral. También detectan que en la mayoría de ocasiones se reproduce la superioridad europea en la selección de los protagonistas y los acontecimientos que hacen avanzar la trama. Igualmente, muchas producciones cuentan con el blanqueamiento y/o omisión de las atrocidades y el sufrimiento producidos por las formas de dominación colonial, imperial o neocolonial, así como los modos de resistencia hacia las mismas. Además, el eurocentrismo se reproduce en cuestiones relacionadas directamente con el aspecto visual de la representación, como la iluminación, utilizada para generar contrastes entre las diferentes tonalidades de piel, o la composición, que suele centrar y/o poner en primer término las figuras blancas. En este sentido, los teóricos mencionan una cuestión primordial para la significación, el punto de vista, que privilegia la perspectiva del colonizador frente a la del colonizado, objeto de la representación con el que es imposible identificarse. El espectador se ve abocado a ver, conocer y pensar la realidad constituida desde los parámetros del primero.

Desde los primeros cuadros vivientes realizados por los operadores de los hermanos Lumière enviados a los territorios desconocidos del imperio francés, hasta las grandes producciones hollywoodenses del género *western* y la película de aventuras, pasando por las representaciones nostálgicas y romantizadas de las plantaciones estadounidenses, el cine conserva su papel como máquina epistemológica que representa y permite significar la otredad, ayudando al mantenimiento de la opresión de las sociedad no occidentales. Con todo, la amplitud temporal y temática del estudio de Shohat y Stam imposibilita el desarrollo de un examen detallado de cada uno de los filmes, lo que puede pasar por alto el hecho que una película producida bajo la cultura eurocéntrica dominante puede articular significados que efectivamente ayuden a reforzar la episteme racista, pero al mismo tiempo, en sus brechas y contradicciones, puede dejar abierta una lectura a contrapelo que visibilice la inestabilidad de sus construcciones discursivas.

Una aportación más semióticamente orientada es la de James Snead (1994), cuyo estudio sobre la representación cinematográfica hollywoodense de lo negro se distancia de Shohat y Stam en dos aspectos. El primero, toma como punto de partida los códigos, aquel conjunto de convenciones socialmente establecidas que las películas emplean y el espectador asimila para constituir el significado de la negritud y, con su repetición, generar una serie de expectativas sobre la misma que determinan el pensamiento y comportamiento cotidianos (*vid*. subapartado 2.1.2). El segundo, defiende que el significante racial, en su función diferenciadora y negativa, posee un carácter sumamente conflictivo. La representación de lo negro es una válvula de escape de los deseos sexuales reprimidos y de los miedos políticos vinculados con el resquebrajamiento de las desigualdades raciales de la sociedad estadounidense. En particular, las décadas de los veinte y treinta son un periodo lleno de conflictos raciales que la representación cinematográfica ayuda a exteriorizar, con el aumento considerable de la migración de la población afroamericana sureña, el estallido de diferentes revueltas raciales y la gestación de movimientos intelectuales que revalorizan lo negro y sus expresiones artísticas (Snead, 1994: 20).

El estudio de Snead sugiere que el precio a pagar por la liberación que proporciona el significante de la negritud es un sentimiento de culpa que lleva a la necesaria diferenciación con la representación de la otredad. Las películas emplean los siguientes códigos para eliminar cualquier posibilidad de identificación prolongada con la fantasía subrogada de lo negro (1994: 4-7; 143-147): a) la mistificación, referida a la constitución de un esquema jerárquico que asocia lo blanco con lo superior y lo negro con lo inferior; b) la marcación, entendida como la utilización de una serie de marcadores visuales como la iluminación, el maquillaje o los colores del vestuario para crear dos corporalidades tan diferenciadas que no haya oportunidad alguna para la ambigüedad racial; c) por último, la omisión, la eliminación de la presencia de aquellas representaciones de lo negro que cuestionen la mistificación y la marcación previas. Los dos últimos procedimientos de carácter técnico-semiótico se corresponden con las operaciones cinemáticas que dan lugar a cualquier película, el contraste de luces y sombras y la selección y montaje de los fotogramas, de tal forma que hasta la propia materialidad de la representación reproduce esa clasificación jerárquica extracinemática. Snead también incluye los códigos narrativos como elementos que contribuyen a la mistificación racista, esta vez camuflada como exigencias para el funcionamiento adecuado del relato (1994: 38-39), entre los que encontraríamos los actantes, la trama o las operaciones de clausura. Así pues, la imagen de lo negro no se corresponde en ningún sentido con los afroamericanos, sino que apunta hacia las operaciones conscientes e inconscientes articuladas en el espacio textual para constituir la superioridad de lo blanco.

Consideramos que la aproximación de Snead integra aspectos muy relevantes para la elaboración de la metodología de análisis de la presente tesis doctoral. El autor estudia las maneras en que la ideología racista se produce y reproduce en la articulación de un código de significación fílmica, tomado como vehículo de la movilización de los deseos y miedos que articulan el universo sociosimbólico estadounidense. En este aspecto, va más allá del razonamiento que explica el racismo del cine comercial a través del racismo de los países, las instituciones, los realizadores, los momentos históricos o los universos culturales en los que se llevó a cabo. Cualquier investigación sobre la representación de la otredad que se precie debe aproximarse a los procedimientos discursivos racistas que el propio texto despliega imbuido de todo lo anterior. Tampoco es suficiente atribuir el racismo a determinados elementos cinemáticos sin abordar las brechas y contradicciones que cada representación pone en marcha y que impiden considerarla un todo coherente y unitario, tranquilizador.

Lamentablemente, el temprano fallecimiento de Snead impidió el desarrollo de este tipo de aproximación. Para continuar con su elaboración de una metodología de análisis de los códigos cinematográficos de la otredad debemos investigar la constitución de las posiciones de sujeto que cada texto fílmico pone en marcha, a las que la persona espectadora debe adherirse en el proceso de significación. Esta perspectiva es quizás la que Bhabha anunciaba en su texto, cuando establecía que el análisis del discurso colonial debía pasar de un reconocimiento de las imágenes positivas o negativas a "la comprensión de los procesos de subjetivación hechos posibles (y plausibles) mediante el discurso estereotípico" (2002 [1994]: 92). Se trata entonces de entender el cine hollywoodense como una práctica discursiva que intenta sujetar al espectador a los parámetros de una normatividad establecida durante los siglos de dominación esclavista y fundamentada, como veremos, en el rechazo de la relación con la otredad racial.

2.1.3.2. LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA COMO METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DE LA OTREDAD.

El camino para analizar las técnicas de subjetivación del cine musical hollywoodense ha sido previamente trazado por la teoría fílmica feminista. Su metodología combina las herramientas de la semiótica y el psicoanálisis para el estudio de un sistema de significación que, a través de la constitución del significante femenino, aspira a mantener

la desigualdad entre hombres y mujeres. El poder de dicho sistema proviene de la implicación del espectador en el proceso de significación a través de la mirada, que vehicula una serie de procedimientos similares a los que constituyen la subjetividad dentro del universo sociosimbólico. De esta manera, la subjetivación/significación fílmica puede ser utilizada como una vía de acceso a las formas de sujeción a las construcciones sociales, raciales y/o de género, que experimentan los individuos en un determinado contexto histórico.

El análisis del significante racial puede abordarse con estas herramientas metodológicas puesto que, como el significante femenino, es el resultado y vehículo de un sistema de significación que perpetúa las relaciones de desigualdad social a través de la configuración de una mirada que reproduce determinados aspectos del proceso de subjetivación. De hecho, el inicio de la colonialidad del poder a finales del siglo XV, en cuyo centro se sitúa la idea de raza, coincide temporalmente con el despliegue de la primera tecnología de subjetivación fílmica. De acuerdo con Burch, uno de los elementos más importantes en la constitución del dispositivo cinematográfico es la perspectiva geométrica renacentista (1991 [1987]: 172), una técnica pictórica que configura una organización armoniosa y centrada del espacio sobre la constitución de un único punto de vista, al que el espectador debe adherirse para dotar de significado a lo representado. En este sentido, la perspectiva renacentista ilustra y contribuye a la articulación de un lugar de enunciación privilegiado, desde el que los países europeos en proceso de expansión colonial pueden dotar de significado al resto del mundo. Igualmente, esta técnica inicia un modo de representación en el que el ver se confunde con el conocer, que permitirá la fácil adhesión de una serie de construcciones discursivas deshumanizantes al esquema corporal de los colonizados para naturalizar su explotación. La metodología de la teoría fílmica feminista convenientemente aplicada al estudio de la representación cinematográfica de lo negro permite observar las implicaciones políticas y psíquicas de este punto de vista de la realidad privilegiado y del significante racial que lo sostiene.

Los teóricos que impulsaron el estudio de la relación entre el proceso de subjetivación/significación fílmica y el mantenimiento de las relaciones de desigualdad social fueron Stephen Heath y Teresa de Lauretis (1988 [1980]). Para ambos autores el cine es un aparato cinemático, un conjunto de relaciones que conectan la película en la pantalla, la ideología del modo de representación y el espectador en la sala, principal punto de articulación del proceso de significación. La conceptualización del aparato cinemático se basa en los escritos sobre la ideología y aparatos ideológicos del Estado de Louis Althusser, que hemos analizado en el subapartado 2.1.1. El filósofo francés había planteado que los medios de comunicación eran uno de los principales aparatos ideológicos del Estado (Althusser, 2003 [1970]: 25), encargados de constituir una representación imaginaria de la relación del individuo con sus condiciones materiales de existencia. La consideración del cine como aparato cinemático exige tomar su funcionamiento interno y sus efectos de significado como construcciones ideológicas que, en un intento de normalizar las relaciones de desigualdad, involucran inconscientemente al espectador como su condición de posibilidad y su principal destinatario.

Desde el pensamiento feminista, Laura Mulvey fue una de las primeras autoras que investigó la conexión entre la ideología patriarcal y el modo de representación institucional en el tan afamado, reimpreso y debatido "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1989 [1975]). La principal tesis del ensayo es que el lenguaje del cine clásico hollywoodense está estructurado por un inconsciente patriarcal que requiere de la mujer como significante del deseo, fuente y soporte del mismo, para el establecimiento del poder y del disfrute del espectador masculino dentro y fuera de la pantalla. En las películas de los años treinta, cuarenta y cincuenta el significado de la diferencia sexual se reproduce en el plano representacional a través del posicionamiento de la mujer como objeto de deseo y de la mirada de un protagonista masculino que controla el campo de visión y de la narración. El sadismo narrativo o el fetichismo del primer plano (Mulvey, 1989 [1975]: 21) eliminarán la posibilidad de que la sobrerrepresentación de la mujer haga surgir

la amenaza de castración que una vez significó. El placer visual, obtenido de los momentos de contemplación erótica del objeto femenino, y el placer narrativo, conseguido por el control de los acontecimientos que hacen avanzar la trama, será reservado a los hombres, puesto que solamente ellos se pueden identificar con el sujeto de la mirada y la acción, con el protagonista.

Sin negar el impacto que tuvo en el análisis del modo de representación institucional, el ensayo de Mulvey reproduce la totalidad y la circularidad del argumento de Althusser, que postula la existencia de sujetos constituidos en la ideología como "siempre ya sujetos" (2003 [1970]: 54). Mulvey parece considerar que el punto de vista que construye el cine clásico es único, estructuralmente definido por una cultura patriarcal atemporal, cosa que niega la posibilidad de desarrollar lecturas alternativas. Igualmente, la teórica presupone que todos los espectadores masculinos pueden identificarse con la posición de sujeto de la mirada y del deseo, sin tener en cuenta que otras relaciones de desigualdad, como por ejemplo las raciales, puedan afectar o incluso negar el acceso al placer visual y narrativo. Desde nuestro punto de vista, el aparato cinemático no puede conformar ni completa ni definitivamente la subjetividad que requiere su funcionamiento. Si bien la recepción puede definirse como aquel "proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología" (De Lauretis, 1992 [1984]: 63), la sujeción y orientación de la mirada del espectador que vehicula el discurso no puede agotar los efectos de sentido de un filme.

Añadido a esto, la posición de sujeto a la que el espectador se adhiere para dotar de sentido a lo representado, la posición de "sujeto-significado" [subject-meaning]" (Heath, 1981: 6), no es una unidad estable. Su integridad y coherencia son el resultado del montaje, una organización discursiva encargada de suturar al espectador al flujo de imágenes en movimiento. Heath denomina "narrativización [narrativization]" (1981 [1977]: 122) a la operación ideológica por la que la persona que contempla la película se convierte en su principal punto de inteligibilidad a través del montaje. Concretamente, la narrativización atrapa el individuo en dos momentos, correspondientes a dos posiciones de sujeto diferenciadas: el espectador se adhiere al "sujeto-proceso [subject-process]", al movimiento de circulación de todos los elementos visuales y auditivos del filme, necesarios para la articulación de un "sujeto-reflejo [subject-reflection]", la disposición de esos elementos en la forma de una posición de sujeto propiamente (1981 [1977]: 116). En tanto que también abarca la falta del discurso cinematográfico, las detenciones temporales de los fotogramas que posibilitan la reproducción de un movimiento lineal y continuo, el sujeto-proceso siempre amenazará la integridad y coherencia del sujeto-reflejo. Las películas del cine hollywoodense logran su ilusión de realidad cuando consiguen cierto equilibrio entre ambas posiciones de sujeto.

En la elaboración de este lugar al que el sujeto se debe adherir para poder actuar como la instancia constitutiva de la película también interviene la reproducción y la regulación de la mirada. De acuerdo con Heath, la persona espectadora se identifica con la mirada de la cámara, para lo cual es fundamental que previamente se haya identificado con la imagen fotográfica, con la figura humana y con la progresión narrativa. Por su parte, su identificación con la mirada de los personajes tampoco es estable, pudiendo mirar *con* el personaje, desde cerca de su punto de vista, o *como* el personaje, en planos fundamentalmente subjetivos (1981 [1977]: 120; nuestra cursiva). Por tanto, la identificación del espectador como el sujeto de la visión depende de una serie de identificaciones previas y múltiples, figurativas y narrativas. De nuevo aquí se observa esa tensión entre la multiplicidad y dispersión de los puntos de identificación en los que posar la mirada, la visión como proceso, y su organización en la forma de una coherencia visual, la visión como totalidad, que debe ser convenientemente regulada para conseguir el efecto de omnipresencia y omnipotencia sobre lo representado.

El movimiento de fragmentación y articulación del sujeto-significado en el plano de la narrativa y en el plano visual es el punto más fuerte de la teoría de Heath en torno al proceso cinematográfico de significación. Sin

embargo, la proliferación de posiciones de significado vuelve a presuponer, desde otra perspectiva, que cualquier persona se adhiere fácilmente a ese movimiento. La superación de la sobredeterminación ideológica de la identificación conlleva la defensa de que el posicionamiento del filme no tiene una correspondencia directa con la experiencia concreta e individual del espectador que asiste a una proyección. Pero este borrado de la persona espectadora puede implicar una invisibilización de la influencia del bagaje cultural en las posibilidades de acceso a las posiciones de sujeto y al placer visual y narrativo del filme. En el caso de Heath, parecería que el individuo sobre el que desarrolla su teoría no está marcado ni por el género ni por la raza, entendiéndose implícitamente como un hombre blanco heterosexual, la categoría de sujeto normativo de cualquier sistema de representación[14].

Frente a estas importantes omisiones, la teoría fílmica feminista retoma los planteamientos de Heath para incluir la importancia de la generización en la articulación de la posición de sujeto del filme y en el espectador que lo recibe. Particularmente, en su afamado texto *Alicia ya no* De Lauretis demuestra que tanto el sujeto-proceso como el sujeto-reflejo dependen de una lógica edípica que penetra en los procesos de significación e identificación del filme, ligando lo visual a lo narrativo para la reproducción de las relaciones de desigualdad de género (De Lauretis, 1992 [1984]: 128-129). La cuestión del Edipo no se refiere tanto al contenido narrativo explícito del filme como a las posiciones y movimiento del deseo que articula, una estructuración narrativa sustentada en las imágenes del cuerpo de la mujer como fuente del deseo. La lógica edípica implica que los relatos constituidos dentro del orden simbólico occidental se iniciarán con una separación entre el objeto y el sujeto de deseo y que su evolución será el desplazamiento del segundo al primero, en un camino no exento de una serie de dificultades que harán que la resolución se retrase constantemente. El espectador que habita este universo narrativo se identificará con ese movimiento de avance del sujeto al objeto, que comprometerá su deseo y, así, las posibles posiciones de sujeto-significado que pueda adoptar. Con todo, esta regulación del deseo no puede controlar completamente el significado atribuido al texto. Si el aparato cinemático tiene que pasar a través de un individuo para producir significado, en ese proceso de transformación del significado socialmente establecido en una construcción personal de sentido que hemos analizado en el anterior subapartado (*vid.* 2.1.2), existe cierto margen de actuación en su interpretación, derivado de la experiencia previa de la persona espectadora.

Una fragmento de *Piel negra, máscaras blancas,* libro que será fundamental en el siguiente epígrafe de la investigación, puede ayudar a introducir la problemática relación entre la experiencia del individuo social e históricamente situado y la posición de sujeto que requiere la película. En una de las escasas ocasiones en las que Frantz Fanon menciona el espectáculo cinematográfico, establece una descripción de la manera en que la competencia lectura varía en función del contexto. Todo comienza porque, ante la incredulidad de que en las antiguas colonias todavía predomina el régimen epistémico del colonizador, una visión blanca del mundo y de la colectividad del antiguo colonizado, el psiquiatra martiniqués recomienda hacer el experimento de asistir a una proyección cinematográfica que incluya la representación de la otredad racial, como la película de *Tarzán* o los documentales etnográficos, en países europeos y en países que una vez fueron colonizados. La comparación entre las distintas formas de identificación del joven negro no da lugar a dudas:

> En las Antillas, el joven negro se identifica *de facto* con Tarzán contra los *negros*. En un cine europeo, la cosa es mucho más difícil, porque el público, que es blanco, lo emparenta automá-

14 Curiosamente, un año después de la publicación de su artículo sobre la narrativización, y admitiendo la clara influencia de la teoría fílmica feminista en sus nuevos planteamientos, Heath defenderá que cualquier discurso social o académico que dentro de un orden patriarcal no tenga en cuenta la inscripción de la diferencia sexual en su nivel enunciativo termina naturalizando la dominación masculina dominante (Heath, 1978: 53). El teórico impulsará entonces el análisis de la producción simbólica y social de la sexualidad como mecanismo de lucha ideológica contra el patriarcado (1978: 70-71).

> ticamente con los salvajes de la pantalla. Esta experiencia es decisiva. El *negro* nota que no se es negro impunemente. Un documental sobre África, proyectado en una ciudad francesa y en Fort-de-France provoca reacciones análogas. Más aún: afirmamos que los bosquimanos y los zulús desatan más bien la hilaridad de los jóvenes antillanos. Sería interesante probar que en este caso esta exageración reactiva deja adivinar la sospecha del reconocimiento. En Francia, el negro que ve este documental está literalmente petrificado, aquí no tiene posibilidad de huida: es a la vez antillano, bosquimano y zulú (2016 [1952]: 140; cursiva en el original).

El énfasis del texto en la palabra *negro* se debe a que la traductora, Ana Useros Martín, quiso diferenciar visualmente su acepción como color de su utilización como adjetivo peyorativo históricamente vinculado a las construcciones discursivas racistas del régimen colonial (2016 [1952]: 43). Precisamente lo que Fanon está explicando aquí es la interacción entre el hombre negro y la representación de lo *negro*. Al ver una película de ficción en su país de origen, el antillano, el negro que se cree blanco, se identifica con Tarzán, el blanco que vive entre negros pero que es superior a ellos. En un cine europeo, esta identificación es problemática porque un individuo, una mirada o un gesto procedente del exterior de la representación le recuerda que no es más que un *negro.* Al ver una película documental, el antillano también experimenta el mismo proceso de identificación-diferenciación, aunque Fanon observa en las risas de sus semejantes cierta sospecha de reconocimiento que no se daba en el anterior caso, quizás por el efecto de verdad que convencionalmente se atribuye al documental. En Francia, en cambio, "no tiene posibilidad de huida", su lugar está entre los salvajes, "los bosquimanos y los zulús", es un *negro* como cualquier otro.

La experiencia de racialización del antillano, previa y externa al filme, influye en el proceso de significación cinematográfico. Debatido entre su deseo de ser blanco y los insultos racistas interpelantes, entre la posición de sujeto que el espectador de *Tarzán* debe adquirir y su adhesión a la representación de lo negro, el antillano se posiciona simultáneamente en dos sitios a la vez, como el sujeto y el objeto de la representación cinematográfica. La investigación en la problemática de la espectatoriedad cinematográfica de la población racializada confirma esta posición incómoda que Fanon atribuye al antillano. En la publicación mencionada previamente, Shohat y Stam comentan que para los antiguos colonizados el cine narrativo hollywoodense produce una tremenda ambivalencia, en la medida que la identificación con la posición de sujeto-significado está fundamentada en su propia "otrorización [being otherized]" y, por ende, va acompañada de un profundo resentimiento hacia la misma (Shohat y Stam, 2014 [1994]: 103). En el contexto específicamente estadounidense, James Snead defiende que el espectador afroamericano sufría una serie de conflictos psíquicos ante la representación cinematográfica clásica puesto que su identificación con el poder de las figuras masculinas o el peligro de las figuras femeninas blancas suponía gobernar o temer una negritud degradada (Snead, 1994: 23). Para Fanon, es precisamente esta postura escindida la que puede iniciar la deconstrucción del sistema racista, esto es, desde la que el antillano puede comenzar a darse cuenta de lo que supone ser negro en un mundo blanco.

Los procesos de recepción que describe Fanon para el antillano se acercan a los que la teoría fílmica feminista ha identificado para la mujer. La espectadora ha adquirido previamente al filme una competencia de lectura derivada de su experiencia dentro de un universo simbólico de carácter patriarcal, producido y reproducido por una serie de instituciones interpelantes. Todas estas instituciones articulan una serie de prácticas discursivas que solicitan que la mujer se identifique con la posición del significante del deseo del Otro, la fuente del deseo y aquello que evidencia que es el Otro quien posee el deseo. El cine es una de las instituciones interpelantes más importantes debido a su histórico impacto masivo en la significación social y su compromiso con la subjetividad. La asistencia regular a proyecciones y la consiguiente exposición repetida a una serie de mecanismos de significación refuerza la identificación de la mujer con el significante del deseo del Otro.

Esta identificación no deja de ser problemática en tanto que el aparato cinemático también requiere que adopte la posición de sujeto-significado para clausurar el discurso, que ha sido construida y mantenida sobre el significante de la feminidad, "la base de la representación y de su estabilidad" (De Lauretis, 1988 [1980]: 188). Por esta razón, De Lauretis define la espectatoriedad femenina en términos de doble identificación. La espectadora se identifica simultáneamente con la figura de la progresión narrativa*,* la posición de sujeto que moviliza la mirada y el deseo y hace avanzar el relato, y con la figura de la imagen narrativa*,* el objeto de la mirada que clausura el relato (De Lauretis, 1992 [1984]: 227-228). De modo similar a lo que ocurría con el antillano, la doble identificación puede motivar que la mujer espectadora se de cuenta de que la *mujer*, aquella representación hegemónica de la feminidad que sustenta la posesión del deseo, la sexualidad y el poder por parte del hombre, difiere de las mujeres, aquellos sujetos históricos reales y potencialmente críticos, diferentes en raza, edad, orientación sexual, etc., que tienen la capacidad de intervenir en el proceso subjetivación sobre la base de su experiencia particular.

En un razonamiento parecido al de Fanon y De Lauretis, y a propósito del espectáculo erótico del filme *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953)*,* Mulvey ha defendido recientemente (2021) la existencia de una complejidad mayor en la relación entre la mujer y la pantalla que aquella observada en su primera teoría fílmica. La espectadora puede moverse entre las posiciones de sujeto masculinas y femeninas, cosa que puede desencadenar un alejamiento consciente de la mirada masculina, esto es, un distanciamiento relacionado con el proceso de "descubrir el mecanismo, reconocer las trampas de la cultura del voyerismo y de la mujer como espectáculo" (2021: 31-32). De esta forma, la autora otorga a la posición espectatorial de la mujer en el cine clásico hollywoodense cierto potencial reflexivo que le distanciaría del placer visual que sus películas proponen.

Desafortunadamente, la aproximación feminista a la espectatoriedad femenina no contempló las posibles interacciones y paralelismos con la situación del espectador racializado[15]. Su empleo del psicoanálisis hereda la primacía que la disciplina otorga al complejo de castración y al significado de la diferencia sexual en la explicación del desarrollo de la psique, cosa que omite y/o subordina el análisis de otras particularidades históricas (raciales, de orientación sexual, de clase, etc.) que intervienen en el proceso de subjetivación. En este sentido, Jane Gaines determina que la centralidad concedida a la oposición patriarcal hombre-mujer dentro de la teoría fílmica feminista puede invisibilizar la interseccionalidad de la opresión:

> Masculino/femenino es una construcción poderosa, pero a veces cegadora. Y es difícil ver que el paradigma que abrazamos tan rápidamente en nuestras primeras lecciones de feminismo puede haber estado obstaculizando nuestra educación posterior.
>
> La oposición hombre/mujer, aparentemente tan fundamental para el feminismo, puede en realidad encerrarnos en modos de análisis que malinterpretarán continuamente la posición de muchas mujeres. De ahí que las mujeres de color, como las lesbianas, que son una idea tardía en el análisis feminista, sigan sin ser incluidas en esta problemática (Gaines, 1988: 15).

15 Curiosamente, en una entrevista realizada recientemente a Mulvey (2019 [2009]), se le pregunta, entre otras cuestiones, porqué su afamado ensayo sobre el placer visual y el cine narrativo no tuvo en cuenta la cuestión de la raza. La teórica reconoce su descuido, enfatizando el peso del racismo en la articulación de la industria cultural estadounidense, constituida sobre la expropiación y segregación de la población afrodescendiente. En un intento de subrayar la importancia de estos actores y actrices afroamericanos en el desarrollo del entretenimiento musical hollywoodense, la autora atribuye un valor documental a los números musicales en los que aparecen, siendo "un vívido recordatorio de lo que se ha perdido en la historia del cine de Hollywood y de su cultura musical a causa del racismo" (Mulvey, 2019 [2009]: 244). Parece entonces que las representaciones cinematográficas de los afroamericanos de "carne y hueso" quedan excluidas del ámbito de lo sígnico, presentando así una contraposición entre los fenómenos artificiosos de la negritud como el *blackface* y la "verdadera" negritud de los artistas afroamericanos. Sin menospreciar la importancia de rescatar las figuras olvidadas en el relato convencional de la historia de los cimientos del cine musical, ya hemos visto que el realismo no puede ser el único ni el último criterio para emprender cualquier estudio de la reproducción de las relaciones de desigualdad a través de la representación cinematográfica del otro afroamericano.

La revisión crítica de los postulados patriarcales del psicoanálisis iniciada por el pensamiento feminista debe ir acompañada de un reconocimiento de su blanquitud y heteronormatividad, en una apertura a la exploración de la subjetividad como una encrucijada, parafraseando a Anzaldúa (1988 [1981]), atravesada por múltiples relaciones de poder que interaccionan de forma compleja y a menudo contradictoria en su proceso de constitución (*vid*. subapartado 2.1.1). En las últimas décadas, se ha producido un avance en este sentido con los escritos de teóricas fílmicas feministas como Mary Ann Doane (2008 [1991]), Tania Modleski (1995) o Lola Young (2006 [1996]), centrados en la interacción entre las categorías raciales y de género en la construcción del significante de la feminidad. Nuestro estudio se enmarca en esta línea de investigación, combinando las aportaciones de la teoría fílmica feminista con aquellas pertenecientes al análisis del discurso racial para demostrar, como se hará más adelante con detenimiento, que la representación del cuerpo afroamericano es una herramienta de regulación del deseo destinada a mantener las fronteras sexuales que aseguran la pureza sobre la que asienta la superioridad blanca.

Tomando en consideración todo lo anterior, estamos en condiciones de afirmar la necesidad de una metodología de análisis semiótica y psicoanalítica para la investigación de las técnicas de subjetivación del cine musical hollywoodense de los años treinta. En particular, nuestro trabajo aborda los procedimientos discursivos de racialización y generización que pone en marcha el aparato cinemático para mantener las relaciones de desigualdad racial más allá de la violencia racista más explícita. Para ello partiremos del análisis del proceso de conformación de la otredad racial dado que, lejos de obtener un significante estable y definitivo sobre el que asentar la posición de sujeto normativa, blanca y masculina, la otredad inscribe su escisión en el espacio textual que le da forma. Tal y como formula Bhabha:

> En la objetivación de la pulsión escópica hay siempre la amenaza del retorno de la mirada; en la identificación de la relación Imaginaria hay siempre el otro alienante (o espejo) que devuelve crucialmente su imagen al sujeto; y en esa forma de sustitución y fijación que es el fetichismo siempre hay la huella de la pérdida, de la ausencia (Bhabha, 2002 [1994]: 106).

El siguiente apartado se centrará en el estudio de la construcción del universo sociosimbólico racial, resultado de un conjunto de leyes, normas reguladoras, tratados científicos, productos culturales y otras prácticas discursivas elaboradas a lo largo de siglos y siglos de dominación colonialista y esclavista que estructuran el proceso de subjetivación de los individuos. Pese a nuestro evidente interés en el contexto norteamericano del siglo XIX y principios del XX, no se desestimarán aquellas aproximaciones teóricas que rastreen sus antecedentes o investiguen otros lugares atravesados por conflictos similares en la constitución de la otredad y la mismidad. El cine musical hollywoodense de los años treinta se inserta y reproduce dicho sistema de significación en la composición del campo visual, en la trama y los personajes, pero sobre todo en los puntos de identificación con los que la persona espectadora dota de sentido a lo representado así como el placer visual y narrativo derivado de los mismos. Adelantamos que la importancia de los números musicales de *blackface,* nuestro objeto de investigación, reside en que muestran la operación de rechazo del deseo de la otredad que estructura el universo sociosimbólico racial, que asegura la subjetivación del individuo de acuerdo con las categorías raciales normativas sobre las que se asienta la jerarquización racial de la sociedad estadounidense.

2.2
LA CONSTRUCCIÓN DEL UNIVERSO SOCIOSIMBÓLICO RACIAL: REGÍMENES DISCURSIVOS RACIALES, DE GÉNERO Y SEXUALES PARA LA DOMINACIÓN DEL HOMBRE BLANCO.

En el presente epígrafe realizaremos una aproximación al universo sociosimbólico racial estadounidense, producto de una serie de prácticas discursivas establecidas durante los siglos de dominación esclavista, que condena al afroamericano a una existencia objetual en el plano material y simbólico, como la otredad de la mismidad blanca. Para ello, dividiremos el epígrafe en cuatro grandes subapartados. El primero, sobre la construcción del cuerpo racializado, explorará la configuración de la morfología corporal negra, esto es, el proceso de reducción de la población afroamericana a lo que hemos definido como el "significante epidérmico", encargado de vehicular los miedos y deseos del hombre blanco. El segundo, analizará la interacción entre este proceso de racialización y el tipo peculiar de generización que sufre la mujer afroamericana, que ha sido conceptualizada como el afuera constitutivo de la diferencia racial y sexual. El deseo que despierta esta figura sumamente conflictiva es abordado en el tercer subapartado, destinado al análisis de la denominada "fantasía primaria de mestizaje" que motiva el desplazamiento de la amenaza sexual del hombre blanco al hombre negro con la consiguiente invisibilización de la historia de las violaciones sistemáticamente cometidas hacia las mujeres afroamericanas y el establecimiento de los límites raciales de la sexualidad. Por último, expondremos como todas estas figuras y dinámicas ayudan a establecer la posición simbólica normativa, la masculinidad blanca, constituida sobre la contradicción entre visibilidad heteronormativa e invisibilidad racial.

2.2.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO RACIALIZADO: EL SIGNIFICANTE EPIDÉRMICO.

En uno de los textos posiblemente más importantes de la historia del pensamiento antirracista y anticolonial, *Piel negra, máscaras blancas* (2016 [1952]), Frantz Fanon señalaba que la racialización es una consecuencia del encuentro con una mirada racista que no se corresponde únicamente con aquella persona que exclama "¡Mira, un *negro*!", sino principalmente con un sistema de significación que interpela verbal y visualmente al individuo para que asuma la posición que le ha sido reservada, su representación como *negro*[16]. Dicho sistema utiliza la constitución de la corporalidad como mecanismo primordial de inferiorización deshumanizadora, sometiendo al otro a un principio disciplinario de visibilidad obligatoria (Foucault, 2006 [1975]: 192) que le hace inmediatamente cognoscible y oculta el poder racial detrás suyo. El presente subapartado pretende poner dicho sistema "bajo tachadura" (Derrida, 2014 [1967]: 21), esto es, interrumpir su funcionamiento como mecanismo de naturalización de la estratificación social del sistema moderno/colonial para visibilizar su uso como práctica discursiva estratégicamente articulada que interviene en el proceso de subjetivación de los individuos. Tomando como punto de partida el vínculo entre el sujeto y el universo simbólico así como las relaciones de poder que lo atraviesan, se explorarán los procedimientos por los cuales los individuos son sujetados a determinadas categorías que conforman sus morfologías corporales diferenciadas, prestando especial atención a las causas y las consecuencias, políticas e inconscientes, que dichos esquemas corporales poseen en el proceso de normalización de la superioridad del hombre blanco.

La deconstrucción del sistema de significación racista implica en primer lugar examinar la morfología corporal racializada como construcción sígnica y por ende, como artificio ideológico. Tal y como se ha comentado en el subapartado 2.1.2, el vínculo entre el representamen y el objeto está atravesado por las relaciones de poder que circulan por el cuerpo social, que pretenden detener la interpretación para fijar el significante en un significado concreto. Desde esta perspectiva, la raza es una construcción social de carácter maleable resultante de la selección de un conjunto de rasgos fisionómicos como marcas inferiorizadoras, que tiene como finalidad el establecimiento y mantenimiento de una jerarquización socialmente impuesta.

El origen del signo racial se puede ubicar en los primeros momentos de colonización, como respuesta ante la ruptura de los hábitos de interpretación que produce el encuentro con sociedades no europeas. Con la llegada de Cristóbal Colón al "Nuevo Mundo" hacia finales del siglo XV, se pone en marcha por primera vez en la historia un tipo de deshumanización del conquistado sobre la base de la "biologización" de las diferencias culturales. En concreto, los criterios empleados para deshumanizar biológicamente al amerindio son una supuesta ausencia de religión, de sistema de propiedad y de relaciones económicas mercantiles (Grosfoguel, 2013: 46-47). El objetivo de este procedimiento es disculpar la gran cantidad de muertes que exigió y exigirá el proceso de acumulación primitiva de capital del sistema moderno/colonial. A partir de este momento se inicia un sistema de representación binario, dicotómico y simplificador desde el que pensar la nueva configuración geopolítica, que transforma la carencia de "europeidad" del colonizado en diferencias naturales asociadas a rasgos físicos particulares, que actúan como marcas raciales significativas, discriminatorias y distintivas. La idea de raza convierte así al cuerpo del colonizado, como organismo vivo y significante material, en el principal instrumento y resultado del proceso de colonización.

La colonización, no obstante, no explica por sí sola por qué se escoge el cuerpo como principal significante de la inferiorización racial. Para responder esta cuestión

16 Tal y como se ha comentado previamente, hemos querido respetar la utilización de la cursiva en la palabra "*negro*" que se realiza en la traducción del texto de Fanon para remarcar su condición de representación, en contraposición con el uso de la palabra negro como color.

debemos comenzar a explorar la raza como un discurso foucaultiano sobre el cuerpo, tal y como Stuart Hall indicó (2017 [1994]), esto es, como conjunto de criterios instituidos y sostenidos por relaciones de poder y regímenes de verdad que regulan la forma de entender la diferencia racial y las prácticas sociales relacionadas con la misma. El teórico advirtió que las diferencias físicas que percibimos como reales solamente existen en tanto en cuanto son inscritas en ese marco de inteligibilidad que permite leer racialmente los cuerpos. En consecuencia, la distinción entre lo que es discursivo y lo que no es discursivo es en sí misma un producto de ese discurso que se sirve de la materialidad de los cuerpos como criterio incuestionable, y por tanto naturalizador, de cualquier representación de la diferencia (Hall, 2017 [1994]: 51).

El discurso de la raza se enmarcará dentro de la epistemología de la modernidad occidental, que se inicia en el siglo XVII y alcanza su punto álgido con el pensamiento ilustrado del siglo XVIII. La importancia que atribuye a la razón o conciencia como vía de acceso al conocimiento en detrimento de Dios es fundamental para el establecimiento de las relaciones de desigualdad sobre la base del significado atribuido al cuerpo. Ramón Grosfoguel explora esta vinculación en referencia al postulado filosófico cartesiano "yo pienso, luego existo" (2013: 36-37). De acuerdo con este, una persona adquiere saber del mundo que le rodea únicamente con la ayuda de un monólogo interior que mantiene consigo misma. Giulia Colaizzi ha observado un solipsismo similar, una borradura de la "relación dialógica con y dentro de las «cosas del mundo»" (2006: 85), en la teoría de adquisición del conocimiento del filósofo empirista John Locke. A diferencia de Descartes, Locke admite que podemos conocer a través de la experiencia con los objetos externos, pero esa experiencia no implicará un entendimiento verdadero a menos que las sensaciones que percibamos vayan acompañadas de una reflexión sobre las operaciones de la mente humana en el proceso de cognición.

La exclusión de la relación con el entorno material o de otras personas del proceso de producción de conocimiento en ambos tipos de racionalismo inaugura un dualismo jerárquico "mente-cuerpo" que aproxima a los individuos europeos a la razón, otorgándoles la capacidad divina de significar todo lo que tienen a su alrededor. Del mismo modo, relega a los individuos no europeos a un estadio inferior por su supuesta proximidad con lo natural, ese estadio del desarrollo todavía no marcado por la civilización, que les otorga un carácter oscuro, puro y virginal. El principal mecanismo discriminatorio es la significación del cuerpo, que tiene como resultado lo que, en una lectura semiótica del "esquema epidérmico racial" conceptualizado por Fanon (2016 [1952]: 113), hemos calificado como "significante epidérmico". Agrupamos bajo su definición el conjunto de marcadores raciales que se inscriben sobre el cuerpo del no europeo para justificar su dominación.

Existen diferentes planteamientos acerca del momento en que el significante epidérmico comienza a jugar un papel importante en la racialización del otro. Aníbal Quijano determinó que la idea de raza emerge durante la conquista de América sobre la población amerindia, pero el vínculo entre raza y el color de piel se establece más adelante, en el siglo XVII, a partir de la expansión de la esclavitud africana en América del Norte y las Antillas Británicas (1999: 147). En este periodo, los anglosajones comienzan a popularizar el término "negro [black]" para referirse a los dominados y el término "blanco [white]" para designarse así mismos como amos, a través de criterios de diferentes naturaleza, pero fundamentalmente teológicos. El dogma cristiano sirve para justificar muchas de las teorías sobre la superioridad racial durante los siglos XV, XVI y XVII. A partir del siglo XVIII, con el auge del pensamiento ilustrado, la comunidad anglosajona estructura la jerarquización racial sobre la base de explicaciones que irán más allá de las creencias religiosas.

Desde otro punto de vista, Achille Mbembe (2016 [2013]) ha defendido la importancia fundacional de la construcción social de lo negro para la emergencia de la idea de raza, tomando al africano, y no al amerindio, como figura paradigmática del sujeto racializado. La población africana fue una de las primeras en verse sometidas al comercio y la explotación esclavista y una de las que sufrirá sus efectos durante más tiempo, siendo

mercantilizada de forma internacional desde el siglo XV y por el territorio estadounidense desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX[17]. Mbembe coincide con Quijano en ubicar la invención del color blanco en el siglo XVII, pero como un construcción de carácter legislativo que tiene el propósito de establecer una diferenciación entre la mano de obra que Europa y África envían a las colonias británicas. Sus condiciones laborales similares habían conducido al establecimiento de formas de sociabilidad entre ambas, tales como el alcohol, el sexo o el matrimonio. Cuando la población esclavizada se incremente hasta tal punto que abarque el grueso de personas que realizan trabajos forzados, se promulgarán diferentes leyes para distinguir entre los derechos de europeos y africanos, ya sean estos últimos mano de obra explotable o esclavizada, y prohibir los matrimonios interraciales, acabando con cualquier posibilidad de alianza contra la explotación compartida (Mbembe, 2016 [2013]: 92).

El debate sobre la primacía de la idea de raza o la idea de color es en realidad la consecuencia de la aproximación al fenómeno de la racialización a través de objetos diferentes. En el caso de estudios decoloniales interesados en la investigación de las formas de colonialidad de América Latina, la primera es anterior y más importante que la segunda; en el caso de autores postcoloniales como Mbembe que parten de la esclavización de los africanos, ocurre al revés. En nuestra aproximación, el calificativo de "significante epidérmico" no debe dar lugar a dudas: el proceso de racialización conlleva la significación de la totalidad de la superficie corporal, envolviendo el color de piel y/o otras características fisionómicas como marcas de su naturaleza inferior.

De cualquier manera, ambas perspectivas vinculan la puesta en marcha de una serie de marcadores raciales fenotípicos con la configuración de un nuevo orden mundial y coinciden en que el vínculo entre la inferioridad biológica y el color de piel adquiere efectos de verdad en el periodo decimonónico (Quijano, 1999: 142; Mbembe, 2016 [2013]: 55-56). Como veremos con más detenimiento en el subapartado 2.2.3, el siglo XIX es un momento de ebullición de un racismo de tipo científico en las principales potencias europeas y Estados Unidos, encargado no solo de institucionalizar las justificaciones de la inferioridad racial sino también de expandir la racialización al funcionamiento del organismo de los seres humanos. Viva prueba de ello es el apogeo del darwinismo social durante la década de los sesenta de ese mismo siglo, una corriente de pensamiento que aplica los postulados del evolucionismo de las especies sobre la organización social mundial. Anne McClintock (1995: 36) destacó dos mecanismos importantes en la constitución de esta nueva taxonomía, que ahondan en la borradura de la relación epistemológica entre sujeto y entorno que hemos mencionado anteriormente: el tiempo panóptico y el espacio anacrónico. Por un lado, la clasificación de la geografía global se sirve de una temporalidad teológica y lineal que permite contemplar de un vistazo una jerarquía evolutiva que va desde las sociedades colonizadas a las sociedades colonizadoras, negando así la diferencia que hay entre ellas. Simultáneamente, el otro colonizado es relegado a un espacio atávico e irracional, condenándole a permanecer siempre bajo el signo del salvajismo arcaico o primitivismo, fuera de toda posibilidad de progreso, desarrollo o evolución. De esta forma, se consolida un espacio infranqueable entre dominadores y dominados, que ayuda a perpetuar el poder político, económico y cultural de los primeros.

El siglo XIX también es importante en la historia de la racialización por el desmantelamiento de la faceta más visible del sistema de explotación esclavista estadounidense, como resultado de la aprobación de la Decimotercera Enmienda de la Constitución y la victoria del ejército norteño de la Unión sobre el ejército sureño de la Confederación en el año 1865. Aunque ni la abolición de la esclavitud ni la posterior Reconstrucción postbélica supondrán la obtención de la igualdad de derechos y

17 El término "esclavo" proviene originariamente de la palabra "eslavo", dado que la primera población con la que se comercializó en la Europa Occidental, a partir del siglo XIII, procedía de esta zona, hecha prisionera alrededor del Mar Negro por los saqueadores turcos (Dorlin, 2020 [2006]: 267-268). A mediados del siglo XV, el suministro de los eslavos esclavizados disminuyó como consecuencia de un endurecimiento de su defensa frente a las incursiones, mientras que el de africanos, realizado por comerciantes marroquíes desde el siglo XIV, comenzó a aumentar (Kendi, 2021[2016]: 36).

libertades de la población afrodescendiente, sí que motivarán una transformación en el discurso de la discriminación. En este sentido, Rita Segato ha señalado que únicamente con la derogación de la legislación que dictaminaba quién era una persona libre y quién un objeto de intercambio emerge el tipo de racismo característico de la colonialidad del poder (Segato, 2015: 231-232). Alejada del imperativo de la ley y el derecho, la raza se vuelve un canon invisible, un sistema de codificación de la materialidad del cuerpo que normaliza la asignación de construcciones sociales negativas al cuerpo del otro. En Estados Unidos este tipo de normalización utilizará la construcción de la sexualidad negra para frenar cualquier atisbo de avance en la igualdad racial e instaurar una nueva legislación segregacionista conocida como las leyes Jim Crow (*vid*. subapartado 2.2.3).

La normalización de la discriminación implica la interiorización del significante epidérmico, que ya no es movilizado explícitamente en una justificación religiosa o científica de la desigualdad sino que su efecto degradante actúa en una dimensión más profunda, el inconsciente. Es menester aproximarse a los procesos psíquicos que dicha construcción sígnica desplegó para poder discernir los motivos por lo que incluso en aquellas sociedades declaradamente democráticas continúa perpetuándose la violencia racista más mordaz.

Uno de los primeros autores que exploró la dimensión inconsciente de la racialización fue Fanon. Sus publicaciones más importantes fueron la nombrada *Piel negra, máscaras blancas* (2016 [1952])*,* donde se centra en las consecuencias que tiene la deshumanización colonial en el psique del antillano, aunque lo amplía al estudio de la psique de cualquier individuo que haya experimentado en sus carnes los efectos del colonialismo; y *Los condenados de la tierra* (1983 [1961]), texto en el que aborda fundamentalmente las posibilidades de emancipación dentro de este orden deshumanizador. Separados por una década, estos libros parecen diametralmente opuestos en sus planteamientos y propuestas: el primero es una reflexión teórica que abrirá el camino al pensamiento decolonial y postcolonial, el segundo es un llamado a la acción anticolonial; el primero es una crítica a la violencia deshumanizadora del colonialismo, el segundo es una propuesta de liberación a través de la violencia, el único lenguaje que entiende el opresor; el primero realiza una deconstrucción de la subjetividad racial, el segundo es un intento de configurar una identidad propia separada de los movimientos nacionalistas y esencialistas. Lo que visibiliza la obra de Fanon es precisamente la dificultad de la articulación de la dimensión psíquica con la dimensión política o, lo que es lo mismo, la imposibilidad de desprenderse de las dinámicas inconscientes que la colonialidad pone en marcha para combatir al colonialismo. En nuestro estudio nos centraremos en la primera publicación.

Piel negra, máscaras blancas es un título muy acertado para describir el proceso de subjetivación del antillano, atravesado por la interpelación de la representación deshumanizante de lo negro que quiere fijarse en su superficie corporal y por el deseo de portar la máscara blanca que confirma su humanidad pero que, en su condición blanquecina o casi translúcida, no puede ocultar completamente la marca de la inferioridad. Este estudio de la dimensión psicosocial del racismo parte de la idea que "el racista crea al inferiorizado" (2016 [1952]: 99), es decir, antes de la llegada de la "despersonalización colonial" (Bhabha, 2002 [1994]: 62) el antillano no experimentaba ni complejo de inferioridad ni deseo de blanqueamiento. Con el primer contacto con el sistema de significación racista, se ve afectado por la imagen corrosiva de sí mismo que el otro posee. Su superficie corporal se transforma en un "esquema histórico-racial" (2016 [1952]: 112), cargado de un significado degradante que no ha escogido y no puede controlar, que anula su experiencia de integridad subjetiva y corporal.

Este planteamiento de Fanon anticipa las formulaciones de Homi Bhabha sobre la otredad, aquella figura resultante de la inscripción del artificio del blanco en el cuerpo del negro que revela la naturaleza escindida de ambas posiciones de sujeto (*vid.* subapartado 2.1.1). Concretamente, al explicar el origen del significado de lo negro, Fanon anticipa una de las operaciones de subjetivación racial más relevantes, la proyección: "En la medida en la que yo descubro algo insólito en mí, algo reprensible, no tengo otra solución: librarme de ello,

atribuirle la paternidad a otro. Así termino con un circuito tensional que amenazaba con comprometer mi equilibrio" (2016 [1952]: 162). La proyección puede ser definida en términos generales como una operación de identificación por la cual el sujeto expulsa fuera de sí y localiza en el otro aquello que rechaza o no reconoce en sí mismo (Laplanche y Pontalis, 2004 [1967]: 306), y suele ir acompañada de la introyección[18], entendida como la asimilación de un objeto o de una cualidad del objeto que produce placer (Laplanche y Pontalis, 2004 [1967]: 205). Trasladado al ámbito que nos interesa, la proyección de determinados aspectos "reprensibles" por el código de conducta dominante sobre el individuo racializado tiene como resultado la emergencia de un "no-yo", que actuará como el principal punto de constitución y disolución de la subjetividad racial blanca. Del mismo modo, en tanto que este significante vehicula aquello que ha sido reprimido, su emergencia conlleva cierto deseo de asimilación que permitiría recuperar esos placeres "primitivos" y solventaría la escisión constitutiva de la subjetividad blanca.

No obstante, en algunas ocasiones el texto de Fanon cae en la oposición dicotómica característica del sistema de significación racista que pretende deconstruir, que Bhabha califica de "hegeliano-marxista" (2002 [1994]: 62). En un principio, la obra de Fanon realizará una crítica a la dialéctica hegeliana que inspiró la conceptualización marxista de la lucha de clases, que presupone el enfrentamiento como una forma de reconocimiento entre el yo y el otro. En concreto, en su aplicación a la situación de desigualdad racial, Fanon cuestiona dos aspectos de esta teoría. Para comenzar, el individuo racializado no quiere ser reconocido como tal, sino como blanco (2016 [1952]: 79). Además, en el contexto francés el reconocimiento no exigió el enfrentamiento, simplemente "[u]n día el Amo blanco reconoció *sin lucha* al *negro* esclavo" (2016 [1952]: 180; cursiva en el original). Para Fanon esto quiere decir que la liberación de la dominación más explícita no ha implicado el reconocimiento de la conciencia individual del negro. El esencialismo que rodea este último planteamiento contrasta con la aproximación del autor a la subjetivación, basada en la idea de que la conciencia del individuo racializado se encuentra escindida por las construcciones racistas establecidas.

El contraste entre una postura que tiende a la reivindicación de una "metafísica" del ser negro, conectada con "sus costumbres y las instancias a las que éstas remitían" (*ib.*: 112), y otra que tiende a la deconstrucción del proceso de subjetivación dentro del sistema de representación racista, afecta a otras partes del escrito. Puede sentirse en su argumentación de la inexistencia del complejo de Edipo en las sociedades coloniales y postcoloniales (*ib*.: 139) como consecuencia de la escasa correspondencia entre la estructura familiar y la estructura social. Para el individuo blanco, la figura que representa la autoridad es la misma dentro y fuera del núcleo familiar, en cambio, en el caso del negro, el máximo representante de la autoridad no tiene ningún tipo de poder fuera de la familia. Este planteamiento actúa como una crítica al eurocentrismo de la teoría psicoanalítica que toma la familia blanca burguesa como el modelo sobre el que establecer sus postulados, pero no tiene en cuenta dos cuestiones importantes. Si, más allá del padre castrador y la madre incestuosa, se toma el complejo de Edipo como una explicación del vínculo entre prohibición y deseo (*vid.* 2.1.2), los límites entre la autoridad del núcleo familiar y la que corresponde al núcleo social se difuminan en una compleja red de relaciones de poder que atraviesan toda la sociedad. Complementariamente, si se trasladan las relaciones intrafamiliares al orden de lo simbólico, la función del padre no se corresponde necesariamente con una figura real que representa la autoridad, sino con una posición culturalmente establecida, como puede ser la del Padre Colonizador o del Padre Blanco. El mismo Fanon parece poner en entredicho la importancia del padre real a favor de un "inconsciente colectivo" (*ib.:* 161) o de la "imposición cultural irreflexiva" (*ib*.: 163) cuya influencia se manifiesta en la forma de

18 En el siguiente capítulo, y a propósito del tipo de identificación que pone en marcha el *blackface*, observaremos que el término más adecuado para definir la relación de identificación con la otredad en el proceso de subjetivación racial es incorporación, en la medida que el rechazo del deseo que suscita esta figura nunca ha sido admitido y así no puede ser del todo resignado, influyendo continuamente en la constitución de la subjetividad y corporalidad del individuo.

> un conjunto de datos, una serie de proposiciones que, lenta y solapadamente, con la ayuda de escritos, periódicos, educación, libros de texto, carteles, cine, radio, penetran en un individuo y constituyen en él la visión del mundo de la colectividad a la que pertenece (*ib*.: 140).

El teórico establece que el proceso de subjetivación racial es el resultado de la interiorización de este universo cultural compartido. El carácter cultural permite trascender la cuestión de la autoridad familiar para explorar la relación de la raza con la significación, concretamente con los criterios que regulan los marcos de inteligibilidad racial y las prácticas sociales cotidianas y mundanas alrededor de la diferencia.

Dicha perspectiva fue retomada por Joel Kovel (1970) en su estudio sobre la psicohistoria del racismo estadounidense. Partiendo de una conceptualización de la cultura como sistema de significados históricamente compartido que define el mundo y regula las relaciones sociales, y de la teoría de Freud sobre el desarrollo de la sexualidad infantil, el texto de Kovel es fiel seguidor de Fanon en su propósito de articular una aproximación psicoanalítica a la subjetividad que no solo se centre en el análisis de la historia individual sino también y en igual medida en el del contexto social. El objeto de estudio de Kovel es la interacción entre el conjunto de símbolos y las relaciones raciales de desigualdad históricamente establecidas, tomando como punto de partida el racismo inconsciente del individuo blanco, que Fanon aborda puntualmente. Desde este punto de vista, el racismo inconsciente es un conjunto de pulsiones[19] y formas de pensamiento pre-racional que la representación de lo negro adherida al racializado despierta en el individuo blanco, adquiridas durante el proceso de subjetivación dentro de una cultura atravesada por la jerarquía racial.

La formulación de este inconsciente colectivo parece venir mediada por la perspectiva psicoanalítica lacaniana que toma la cultura como un orden simbólico compartido y así da pie a abordar el privilegio de la blanquitud en el terreno de la significación. No obstante, Kovel no utiliza a Lacan y el único momento en que Fanon alude al psicoanalista se produce en una nota a pie de página extensa, en referencia a la aplicabilidad del estadio del espejo lacaniano en la subjetivación racial. El pensador martiniqués determina que la imagen del espejo no es racialmente neutra sino blanca, por lo que mientras que el origen de la alienación del hombre negro provendría de un primer reconocimiento con la misma, para el hombre blanco la llegada de la diferencia racial produce una suerte de agresión que viene a romper la fantasía de pureza racial (Fanon, 2016 [1952]: 145-146). En un mundo anti-negro, el ideal del yo para el negro y el blanco es de color blanco, una posición de sujeto normativa que ha sido constituida y mantenida por ese universo cultural compartido atravesado por las relaciones de desigualdad.

En esta breve mención, Fanon no consideró las posibles implicaciones raciales de las formulaciones de Lacan sobre el cuerpo en el estadio imaginario (2009a [1949]). El psicoanalista explicaba que el niño o la niña proyecta un esquema imaginario de totalidad corporal sobre la imagen reflejada en el espejo, con el que se identifica para negar la percepción de su falta, de su cuerpo impotente y dependiente de la madre. La identificación o "la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen" (2009a [1949]: 100) es incorpórea y corpórea, permite concebirse a uno mismo y al cuerpo como un todo separado del resto del mundo y en concreto de la madre, con la que no se había establecido fronteras corporales hasta ese momento. El individuo deviene así el "yo". Pero, en tanto que esta imagen es externa, el cuerpo y el yo resultante están alienados, escindidos, y ese reflejo que garantiza su integridad también devendrá un foco potencialmente generador de conflictos.

Por su parte, el psiquiatra martiniqués define la corporalidad como experiencia de subjetivación que parte de la "lenta construcción de mi yo en tanto cuerpo en el seno de un mundo espacial y temporal" (2016 [1952]: 112). El cuerpo es un enunciado cuyo significado se ve transformado por los cambios sociohistóricos, un límite material permeable producto de las negociaciones entre

19 Este concepto va a ser definido en este subapartado pero más adelante, a propósito de la introducción al análisis de la diferencia sexual en Fanon. Reservamos su explicación para ese momento.

el mundo personal y el mundo individual. En su ponencia sobre "el cuerpo ciborguesco", mezcla de lo *ciborg* y lo grotesco, Colaizzi desarrolló la idea del cuerpo como enunciado, aquel "estructurado, *en* y *a través* del lenguaje, como una articulación de discursos y diferencias" (1995 [1994]: 105). De acuerdo con la autora, y de manera similar a la realidad y la subjetividad, la materialidad del cuerpo se formaría en y a través de la interacción entre lo interior y lo exterior, lo individual y lo social, una interacción que acontece en el lenguaje en tanto sistema ideológico. Frente a esta naturaleza escindida, el análisis de Fanon apunta hacia cierta inseparabilidad entre este esquema corporal que uno construye y una conciencia corporal, culminando su relato con la exclamación "¡Oh, cuerpo mío, haz siempre de mí un hombre que interroga!" (2016 [1952]: 190). Indirectamente, esta fenomenología centrada en un yo corporal que se interroga sobre sus propias circunstancias de alienación deja sin examinar la constitución psíquica de las morfologías corporales, la escisión de la materialidad del sujeto, si bien resulta de vital importancia para posicionar el cuerpo como terreno de combate, soporte material del proceso de subjetivación y de las experiencias de opresión racial.

Judith Butler (2002 [1993]) analiza este proceso basándose en los postulados lacanianos sobre el estadio del espejo enunciados con anterioridad y en la concepción freudiana sobre el yo corporal (Freud, 1992e [1923]: 27-28), producto de sensaciones corporales internas y externas que se proyectan psíquicamente. Para ello, lleva al extremo la formulación sobre la alienación constitutiva de la subjetividad como corporalidad, afirmando que "el yo es una producción imaginaria que se realiza sobre todo mediante la proyección/producción de un yo corporal y que es necesario para que el sujeto pueda funcionar como tal, pero que también es igualmente y significativamente *tenue*" (Butler, 2002 [1993]: 121; nuestra cursiva). La integridad subjetiva y corporal se fundamenta en una imagen que es al mismo tiempo externa e interna al "yo", un esquema corporal que el propio individuo produce y sobre el que se proyecta. El "yo" resultante puede ser entendido como tenue porque no ha sido atravesado por las reglas de lo simbólico, porque todavía no ha entrado en el espacio en el que el falo actúa como eje estructurador de las relaciones de privación y deseo y de las posiciones sexuadas resultantes. Pero también porque en ese proceso de proyección/producción ese "yo" es negociable, negocia qué es aquello exterior y qué es aquello interior al sujeto.

Asimismo, Butler afirma que existe una relación de interdependencia entre lo imaginario y lo simbólico que convierte a la identificación en un proceso sumamente inestable. La pensadora define lo simbólico como "ese conjunto de efectos imaginarios que han llegado a ser naturalizados y reificados como la ley de significación", mientras que lo imaginario adquiere el poder de ser una "práctica significante" (Butler, 2002 [1993]: 126 y 127). Si la primacía del falo es un efecto de lo imaginario, la negación de la condición imaginaria del falo que propone el psicoanálisis (Lacan, 2009b [1958]: 657) es precisamente lo que posibilita la idealización del mismo, lo que permite su ascenso como significante privilegiado que estructura el orden simbólico. Del mismo modo, las identificaciones normativas con las posiciones "hombre" y "no hombre", que son producidas y a la vez sustentan dicha ubicación estratégica del falo, son necesariamente imaginarias y, así, nunca podrán ser plenamente asumidas, siempre estarán atravesadas por la escisión fundacional de la subjetividad.

Concretamente, el intento de fijación del significado del falo que elaboran estas prácticas identificativas implica el rechazo de la identificación con una serie de esquemas anatómicos imaginarios que escapan de la oposición dicotómica heteronormativa, en los que el cuerpo no ha sido sometido a la totalización simbólica sexuada, en los que el falo sigue siendo negociable. Butler entiende que la amenaza de castración que impulsa a los individuos a las prácticas de identificación con las posiciones heteronormativas es en realidad una resistencia a la identificación "con una feminización masculina y una falización femenina" (Butler, 2002 [1993]: 148). Por consiguiente, la heteronormatividad y las posiciones de sujeto que articula son consecuencia de la renegación, del rechazo de toda la gama de identificaciones que no se corresponden con el binarismo dicotómico de la normatividad y que

resulta estructurador para la subjetividad y la corporalidad del individuo. En tanto que esta "identificación renegada" (Butler, 2002 [1993]: 170) se produce mediante prácticas y que su existencia apunta hacia ese repudio [*verwerfung*] fundacional[20], su resultado no es estable ni definitivo, se encuentra atravesado por la posibilidad de ser renegociada a cada momento.

A raíz del examen del fenómeno del *passing,* la apariencia de blanquitud que permite el carácter birracial de algunas personas, e influida por escritos como el de Bhabha, Butler comenzó a esbozar el tipo de renegación, de rechazo estructurador, que podría ocurrir en el ámbito racial. La autora define la performatividad racial blanca como un conjunto de actos de repudio de la relación con lo negro que, repetidos a lo largo del tiempo, producen la percepción blanca de uno mismo (2002 [1993]: 247). Desde esta postura, la primacía del significante blanco en el universo sociosimbólico racial deriva de las prácticas identificativas que rechazan el vínculo fundacional con lo negro, equiparable entonces a los esquemas anatómicos imaginarios fálicamente descentrados que suponen una amenaza para la integridad subjetiva y corporal del individuo en la heteronormatividad.

El traslado de la performatividad de género a la performatividad racial que inicia Butler debe ser convenientemente realizado para evitar caer en generalizaciones inadecuadas que no tienen en cuenta la particularidad de cada ámbito. Sus formas de opresión no se estructuran de la misma manera, aunque son sin lugar a dudas similares y complementarias. El género discrimina sobre la base del establecimiento de una corporalidad normativa, el hombre, y excluye de los parámetros de lo inteligible aquello que no cuadra con la misma. El exterior constitutivo de la heteronormatividad está conformado por todos aquellos cuerpos que no se integran en la categoría normativa "hombre", incluidos los cuerpos femeninos. No obstante, existe una diferencia fundamental entre lo femenino y lo *queer*. El repudio de lo femenino va asociado a su reinscripción en la norma como la falta dicotómica o "no hombre", aquello que, dentro de la normatividad, confirma que el deseo, el poder, el privilegio se encuentra del lado del hombre. Esto permite que las mujeres puedan existir socialmente en la cultura heteropatriarcal, pero siempre desde y en la carencia. En cambio, el principal problema que experimentan las personas *queer* es la falta de reconocimiento de su existencia. Por lo tanto, en la constitución de lo heteronormativo se ponen en marcha dos tipos de relaciones de desigualdad, de tipo visible e inteligible. A este respecto, precisamente Butler señaló que "(…) para ser oprimido se debe existir como un sujeto de cierto tipo, se está allí como el otro *visible* y oprimido del sujeto señor, como un sujeto posible y potencial. Pero ser *irreal* es otra cosa. Porque para ser oprimido se debe primero ser inteligible" (2006 [2004]: 307-308; nuestra cursiva).

En el caso del universo sociosimbólico racial, el establecimiento de la normatividad parte y requiere del reconocimiento visual del otro. Como hemos visto más arriba, la raza funciona principalmente mediante una suerte de "epidermización", esto es, a través de la constitución de superficies corporales que tornan hipervisible al sujeto al que se adhieren. Si el resultado final de la performatividad de género es una norma asentada sobre la presencia de genitales masculinos, el resultado final de la performatividad racial es una norma asentada sobre la condición imposible de ser invisible. Por esta razón, el repudio fundacional de lo negro va necesariamente acompañado de la emergencia de lo "no blanco" (*vid.* subapartado 2.2.4), la falta o la carencia que confirma el poder de lo blanco.

Evidentemente, el proceso de constitución similar de la otredad racial y de género, lo "no blanco" y lo "no hombre", posibilita la equiparación de la diferencia racial con la diferencia sexual como el afuera constitutivo del universo sociosimbólico. Esta equiparación fue planteada en primer lugar por Fanon, quien defendía una lectura de la raza en términos explícitamente sexuales: "Si queremos compren-

20 Como observaremos en el siguiente subapartado a raíz de la consideración de la abyección, Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis advierten que la conceptualización lacaniana de la operación de "repudiar [verwerfen]" deriva de una revisión y concreción de la operación de "renegación [verleugnung]" freudiana, definiendo la primera como la expulsión fuera de lo simbólico de un significante primordial para la subjetivación (Laplanche y Pontalis, 2004 [1967]: 380-381). Uno de estos significantes, en el que Freud, Lacan y Butler se entrarán, es el falo, significante del complejo de castración. Exploramos ahora la aplicabilidad de esta teoría en otro significante que escinde al sujeto, el significante racial.

der psicoanalíticamente la situación racial, concebida no globalmente sino experimentada por conciencias particulares, hay que dar una gran importancia a los fenómenos sexuales" (Fanon, 2016 [1952]: 144). El argumento más importante en este aspecto es que el hombre negro ha sido convertido en un símbolo del pene, resultado de la proyección de una potencia sexual que el hombre blanco ha reprimido como consecuencia de su entrada en la civilización occidental, que adquiere un carácter "alucinante" (2016 [1952]: 143), en su doble sentido de imaginado y desorbitado. De este modo, el hombre negro se ve sometido a diferentes mecanismos castradores, discursivos y no discursivos, por los que "[e]l pene, símbolo de la virilidad, es aniquilado, es decir, es negado" (*ib*.: 146). Todas aquellas actitudes blancas que feminizasen o infantilizasen al hombre negro serían un reflejo de estos mecanismos, y todo comportamiento de los hombres racializados que destacase su virilidad sería una forma de defensa.

Para el desarrollo de esta vertiente inconsciente del odio racial, que hipersexualiza y castra al hombre negro, Fanon recurre principalmente a los escritos freudianos sobre el masoquismo y la formación del superyó. En "Más allá del principio del placer" Freud determinó que todas las personas poseemos biológicamente una serie de pulsiones, definidas como "un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas" (Freud, 1992d [1920]: 36). Concretamente, Freud distingue entre la pulsión de muerte o el impulso regresivo hacia el estado inanimado en el que cualquier organismo permanece antes de que se le adhieran propiedades de la vida, y la pulsión de vida o el impulso hacia su reproducción y mantenimiento. Si se quiere asegurar la supervivencia, la segunda debe volver inofensiva la primera. La pulsión de vida utiliza la libido para dirigir esa pulsión de muerte hacia fuera, cosa que supone la emergencia del sadismo o el disfrute que se experimenta al agredir al otro. La libido no consigue trasladar esa pulsión de destrucción enteramente al exterior, parte de ella permanece en el individuo en la forma del masoquismo o placer experimentado al ser agredido. Desde esta perspectiva, el masoquismo es una reversión del sadismo hacia el yo (Freud,1992d [1920]: 53).

Tal y como se ha expuesto en el marco metodológico (*vid.* subapartado 2.1.2), nuestro proyecto de investigación se distancia del determinismo biológico presente en este y otros momentos de la teoría freudiana para explorar una aproximación psicoanalítica a las dinámicas sociales del poder racial. El mismo Freud probará la aplicabilidad social de estas cuestiones en la publicación "El problema económico del masoquismo" (Freud, 1992e [1924a]). En el caso del masoquismo descrito como moral, la operación de desvío de la pulsión de destrucción al interior viene dada por la acción del superyó sádico. Esta figura se considera la instancia del yo vigilante y censora de las acciones y pensamientos del individuo, resultante de la introyección de la prohibición de los objetos parentales de deseo incestuoso, que permite resignar su investidura libidinal conservando la severidad y la tendencia al castigo de los mismos. Freud determina que esta suerte de conciencia moral es importante porque frena el egoísmo del libre albedrío y asegura la convivencia en sociedad. Sin embargo, si se ubica en un entorno cultural que frustra en exceso las pulsiones de sus habitantes, el sadismo del superyó produce un aumento patológico del masoquismo del yo, puesto que implica la necesidad de provocar situaciones por las que se pueda ser castigado y, en los casos más extremos, puede llevar al suicidio (Freud, 1992e [1924a]: 174-175).

En una vuelta de tuerca de la teoría freudiana, Fanon traslada el proceso de conversión del sadismo en masoquismo a través del superyó a la subjetividad racista. La pulsión de destrucción sádica hacia el otro queda inhabilitada por la acción de un superyó democrático, un conjunto de convenciones socialmente establecidas que predican la igualdad entre las razas. En consecuencia, el blanco experimenta el deseo de ocupar la posición de aquel objeto anteriormente atacado, por lo que dicha pulsión de destrucción se proyecta hacia el negro para poder redirigirla hacia el primero (Fanon, 2016 [1952]: 155). El origen del potencial agresivo del negro se encuentra entonces en el sadismo del blanco, en la proyección sobre el otro racializado de la agresión que no se ha podido ejercer en un primer

momento, que permite eliminar el carácter abiertamente racista de su comportamiento al mismo tiempo que le traslada a la posición de un objeto que desea ser agredido.

La explicación de Fanon deja sin analizar el origen de la pulsión de destrucción hacia lo negro. En "El malestar en la cultura" Freud afirma que la inclinación agresiva del individuo proviene de la renuncia inicial a la pulsión sexual hacia la madre (1992f [1930]: 125). Si en vez de partir exclusivamente de la pulsión de destrucción se toma en consideración su interrelación con la pulsión sexual, se podría plantear que la construcción social de lo negro como figura imbuida de sexualidad suscita un deseo al que deberá renunciar, cosa que propiciará un comportamiento agresivo hacia aquello que anteriormente había sido objeto de deseo, que será proyectado hacia el otro, dejando al individuo blanco en la posición del aquel que desea ser agredido, y específicamente agredido sexualmente, por el negro. Por todo ello, se puede concluir que el negrofóbico no odia al hombre negro sino "el hecho de que él *desea* al *negro*" (Gordon, 2016 [2009]: 251; cursiva en el original), es decir, el hecho de que él mismo desea la idea de lo negro que ha constituido y aprehendido en el proceso de inscripción al universo sociosimbólico racial.

Bhabha desarrollará la importancia atribuida al potencial sexual del hombre negro partiendo de la "sobredeterminación funcional" de la sexualidad y la raza en la escisión del subjetividad (2002 [1994]: 99). Para el teórico postcolonial la amenaza de la diferencia racial actúa de manera similar a aquella que pone en marcha la diferencia sexual. La diferencia racial es aquello que ha sido expulsado fuera del terreno de lo simbólico para la constitución del sujeto, para su identificación con la posición que le ha sido reservada, y, precisamente por ello, le pone en peligro. Como se ha comentado en el apartado 2.1.1., el discurso colonial trata de combatir la amenaza de escisión de la diferencia a través del estereotipo fetichista, lo que hemos denominado lo "no blanco", sustituto inofensivo y tranquilizador que intenta devolver al individuo blanco al estadio de narcisismo imaginario. Ahora bien, en su condición de monumento recordatorio del repudio fundacional de la relación con la negritud, la otredad racial se convierte en una fuente de agresividad. El estereotipo colonial se configura así como una creencia contradictoria y ambivalente que simultáneamente sustituye y conecta con esa amenaza que una vez significó, que infantiliza y bestializa al negro, desencadenado un comportamiento paranoico en el blanco, siempre atento al mínimo gesto de esta potencial amenaza.

Influido por la importancia que atribuyó Freud a la percepción de los genitales femeninos en el proceso de subjetivación y la relevancia de la mirada como mecanismo de identificación narcisista y de desdoblamiento psíquico en los planteamientos sobre el imaginario lacaniano, el texto de Bhabha traslada el funcionamiento del conocimiento estereotípico al terreno propiamente visual. Las relaciones de desigualdad estructuran el campo de lo visible a través de una economía escópica en la que la mirada pertenece al hombre blanco, otorgando un efecto de verdad a las representaciones racistas, constituidas como el *a priori* universal de cualquier conocimiento posible sobre el otro. Bhabha determina que estas construcciones fetichistas se adhieren al color de piel, eliminado el carácter convencional del significante racial a favor de un reconocimiento inmediato del ser del colonizado, que equipara el ver con el conocer, la representación con la realidad (2002 [1994]: 104). En este contexto, como veremos en los sucesivos capítulos, el cine se tornará un dispositivo fundamental para la normalización del significante epidérmico en detrimento de otros mecanismos de racialización menos aparentes empleados por otros discursos no visuales. Este traslado del estereotipo a la superficie corporal produce que la presencia de la otredad también actúe como un recordatorio de la escisión fundacional del sujeto que mira (*ib*.: 105-106).

La aproximación a la amenaza de la corporalidad del hombre negro ha sido desarrollada por pensadores posteriores. Algunos de ellos han argumentado que, en un mundo anti-negro y misógino, regido por la blanquitud masculina como ficción reguladora, el falo debe entenderse como piel blanca (Gordon, 1997: 81) o, mejor dicho, máscara blanca (Boyarin, 1998: 224). Para Lewis R. Gordon, la autoridad y las prohibiciones racistas instauran las posiciones de privación y deseo del orden

simbólico racial: el hombre blanco representa aquel que posee el falo, el poder y el deseo, y, en tanto figura prohibitiva o privadora, sitúa al hombre negro en la posición de ser o no poseer el falo. De esta forma, el hombre negro ocupa un lugar típicamente femenino, actuando como el objeto de deseo homoerótico del hombre blanco y como el significante de la capacidad de desear del mismo. Su amenaza castradora provendría entonces de su capacidad de desposeerlo, como si se tratase de "una vagina decidida a vengarse" (Gordon, 1997: 83).

El traslado de la posición simbólica de lo negro en el universo sociosimbólico racial a la posición simbólica de lo femenino en el universo sociosimbólico heterosexista que realiza el autor no es tan fácil. La amenaza de castración asociada al hombre negro se rige por un exceso de corporalidad, vinculado con su potencia sexual alucinante. Susan Courtney define la particularidad de la construcción de la masculinidad negra a partir de la distinción entre el pene negro y el falo blanco: "Uno se asociará sin cesar con la carnalidad y la limitación corporal; el otro se elevará sin cesar al modo comparativamente omnipotente de la autoridad y la abstracción simbólica" (Courtney, 2005: 81). Por tal razón, el funcionamiento de la otredad racial y de género no es el mismo, cosa que se observa claramente en el espectáculo cinematográfico. Como en cualquier otro ámbito discursivo, la amenaza de la feminidad y de la negritud se contienen a través de su representación como lo "no hombre" y lo "no blanco", respectivamente. Pero mientras que la primera puede inscribirse en el discurso como el significante del deseo del Otro, la materialidad de lo negro impide que pueda inscribirse completamente en la categoría faltante de lo "no blanco", situada a mitad de camino entre lo corpóreo y lo incorpóreo (*vid*. subapartados 2.2.3 y 2.2.4). Esta diferencia de criterios de exclusión supone que la eliminación de la hipersexualidad atribuida al hombre negro no asegure su mayor representación en el ámbito fílmico.

En este punto, el presente estudio se distancia de la oposición dicotómica heteronormativa que contagia en algunas ocasiones el texto de Fanon y el psicoanálisis de la raza que este inaugura. El pensador sitúa como ejemplo paradigmático del masoquismo racista a la mujer blanca que desea ser agredida sexualmente por el hombre negro y a aquellos homosexuales pasivos que acuden a las a burdeles para hacerse azotar por hombres negros. En el caso de la primera, Fanon patologiza dicha ensoñación por su evidente contenido racista pero también porque es la realización, en su forma agresiva, de la sexualidad clitoriana, activa y no reproductiva, que debe ser reprimida para alcanzar la feminidad. Fanon determina que "[c]uando la mujer vive el fantasma de la violación por un *negro* es, en cierto modo, la realización de un sueño personal, de un anhelo íntimo. Cumpliendo el fenómeno de la vuelta hacia sí, es la mujer la que se viola" (Fanon, 2016 [1952]: 156; cursiva en el original). Parece entonces que mientras que el hombre blanco se convierte en racista en su habitar social en un mundo anti-negro, la mujer blanca está más predispuesta a transformarse en negrófoba por su constitución genital y los procesos psíquicos que vehicula. Desde esta misma perspectiva, el teórico antirracista tomará el homoerotismo interracial como el segundo ejemplo paradigmático del masoquismo racista, estigmatizándolo hasta tal punto que reconoce que "nunca he podido oír sin sentir nauseas a un hombre que dice de otro hombre «¡Qué sensual es!». No sé lo que es la sensualidad de un hombre. Imaginad a una mujer que dice de otra: «Es terriblemente deseable, esa muñeca...»" (Fanon, 2016 [1952]: 170).

La crítica hacia la mujer blanca y la repugnancia que experimenta ante la homosexualidad ilustra los miedos del propio Fanon, que, en su entrada en el universo sociosimbólico racial, debió experimentar los mecanismos discursivos de hipersexualización y castración que analiza. Ahora bien, ello no es motivo suficiente para condenar inmediatamente todas sus aportaciones sobre la otredad y la corporalidad racial. Fanon debe ser retomado y revisado desde una perspectiva feminista interseccional, que determine las diferentes formas de rechazo que experimentan hombres y mujeres negras en la constitución de la heteronormatividad blanca. En lo que sigue se explorará la interrelación entre las prácticas discursivas raciales y de género a través de la figura que más desestima el teórico en su aproximación psicoanalítica al racismo, la mujer negra.

2.2.2. LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO GENERIZADO: LOS LÍMITES DE LA HETERONORMATIVIDAD.

El sujeto y el objeto de conocimiento de *Piel negra, máscaras blancas* es el hombre martiniqués, el antiguo colonizado, y en particular las consecuencias psíquicas que el régimen de subjetivación colonial ha tenido sobre el mismo. Como se ha destacado en el anterior subapartado, esta investigación abre el camino a un tipo de psicoanálisis situado, que reconoce y estudia los efectos de la discriminación en la psique del individuo. No obstante, deja fuera de consideración la problemática de otros colectivos igualmente expulsados de los parámetros de la normatividad, como la mujer blanca y el hombre homosexual. En la aproximación a las formas de racismo inconsciente, ambas figuras son automáticamente patologizadas. Si bien este planteamiento se entiende como una reacción ante las prácticas discursivas sobre la sexualidad del hombre negro que las fantasías de ambas figuras parecen manejar, menos justificable es el tratamiento que recibe la mujer negra, sometida a un tipo de opresión interseccional que Fanon desestima analizar. El presente subapartado tomará dicha opresión y sus representaciones resultantes como su objeto de estudio.

Quizás una de las mayores pruebas de la visión masculinista del texto de Fanon se descubre en el posicionamiento del género masculino como referente universal de lo humano, tanto al inicio de su estudio, que comienza con la pregunta "¿Qué quiere el *hombre* negro?" (2016 [1952]: 42; nuestra cursiva), como en su finalización, concluyendo con la exclamación "¡Oh, cuerpo mío, haz siempre de mí un *hombre* que interroga!" (2016 [1952]: 190; nuestra cursiva). La consecuencia de dicho posicionamiento es el tratamiento diferencial que recibe la mujer negra respecto al hombre negro en el análisis del deseo de blanqueamiento. La mujer negra se introduce en el segundo capítulo a raíz del estudio de la novela autobiográfica de Mayotte Capécia, el pseudónimo que adoptó Lucette Ceranus en *Je suis martiniquaise* (1948), y del trabajo de Abdoulaye Sadji *Nini: Mulâtresse du Sénégal* (1947). Tanto uno como otro escrito abordan las historias amorosas interraciales de una mujer racializada, negra y birracial respectivamente. El capítulo tercero está destinado a explorar este deseo de lo blanco en el hombre negro, a raíz del examen de la novela de René Maran *Un homme pareil aux autres* (1947). Simplemente comparando las introducciones de *Je suis martiniquaise* y *Un homme pareil aux autres* se aprecian ciertas cuestiones sintomáticas de la diferenciación de género del análisis. En el caso de *Je suis martiniquaise*, el desprecio hacia la obra, su éxito y su autora sale a relucir en el siguiente fragmento:

> Un día, una mujer de nombre Mayotte Capécia, obedeciendo a un motivo que no acabamos de entender, escribe 200 páginas, su vida, en las que se multiplican a placer las proposiciones más absurdas. La acogida entusiasta que ha obtenido esta obra en algunos ambientes hace que analizarla sea un deber. Para nosotros no hay equívoco posible: *Je suis martiniquaise* es una obra barata, que preconiza un comportamiento malsano (2016 [1952]: 66).

En cambio, en las primeras apreciaciones de *Un homme pareil aux autres* se detecta un subtexto completamente diferente, dotando de una mayor complejidad al deseo de blanqueamiento de su protagonista masculino:

> El problema está magníficamente planteado, y Jean Veneuse nos permitirá profundizar bastante en la actitud del negro. ¿De qué se trata? Jean Veneuse es un *negro*. De origen antillano, vive en Burdeos desde hace tiempo; es, pues, un europeo. Pero es un negro; es, pues, un *negro*. He aquí el drama. Él no comprende a su raza y los blancos no le comprenden a él. Y, dice, «el europeo en general, el francés en particular, no contentos con ignorar al *negro* de sus colonias, no reconocen al que han formado a su imagen» (2016 [1952]: 80; cursiva en el original).

Junto con este tipo de valoraciones, la diferenciación de género se reproduce en una falta de profundización en el proceso de subjetivación de la mujer negra. Fanon afirma que desconoce lo que le sucede y que en el supuesto

de que, como la mujer blanca, desarrollase la fantasía de ser violada, sería en relación a un sujeto que, pese a poseer su mismo color de piel, fuese considerado inferior (*ib*.: 156). En el examen de *Je suis martiniquaise*, el autor parece justificar su escasez de conocimiento sobre la base de una supuesta falta de información: "Lamentamos que Mayotte Capécia no nos haya hecho en absoluto partícipes de sus sueños. Nos hubiera facilitado el contacto con su inconsciente" (*ib*.: 68). Esta falta no impide que Fanon examine su deseo inconsciente de "lactificación", de blanqueamiento, a través de su trabajo como lavandera y su romance con un blanco. Así pues, mientras el estudio de los procesos inconscientes de la experiencia vivida del hombre negro se debate epistemológicamente entre el binarismo esencialista y la ambivalencia de la otredad, la mujer negra queda resignada a un maniqueísmo identitario simplificador y generalizador, que la condena o bien a traicionar a su raza para irse con el hombre blanco o bien a cumplir las fantasías sexuales de la mujer blanca. Rey Chow resume este planteamiento indicando que en Fanon solamente el hombre negro tiene "el privilegio de la ambivalencia" (2010: 68), es el único que puede habitar en un terreno racialmente fronterizo que puede transitar entre las posiciones de sujeto del universo sociosimbólico racial.

Desde posturas feministas antirracistas parecidas a la de Chow se ha planteado que el desprecio y la ausencia de una aproximación profunda al inconsciente de la mujer negra en los escritos de Fanon están motivados por su vinculación con el pensamiento patriarcal, que posiciona a la mujer de color como vehículo transmisor de la diferencia racial y la tradición cultural. bell hooks indica que esta conceptualización de la mujer como el cuerpo de la raza choca con el propósito del pensador anticolonial de eliminar la importancia que la episteme racista otorga a la corporalidad (1996: 83-84), teniendo como resultado la expulsión de las mujeres tanto del análisis como de las posibles soluciones ante la racialización de la mirada. La falta de reflexión crítica sería un intento inconsciente de recuperar la autoridad del hombre negro históricamente devaluado así como una estrategia de revalorización de la especificidad cultural característica de las políticas identitarias anticoloniales. Sin embargo, omitiría los efectos del patriarcado en las sociedades racialmente estratificadas y, en última instancia, contribuiría a la invisibilización de la problemática que experimenta la mujer de color en el proceso de subjetivación colonial.

Igualmente, la ausencia de una profundización teórica sobre la psique de la mujer negra es el resultado de la ubicación del hombre negro en el universo sociosimbólico. Como se ha planteado en el anterior subapartado, si para Fanon el hombre negro representa una amenaza similar a la de la diferencia sexual, otra forma de castración, analizar la representación de la mujer negra sería redundante. Otros pensadores han continuado la línea de investigación fanoniana sobre la equivalencia de negritud y feminidad, tratando de incorporar el examen del posicionamiento de la mujer negra. Este es el caso de Lewis R. Gordon, quien explica que la interrelación entre las construcciones psicosexuales raciales y de género conforma una jerarquización humana cuyo estadio más bajo estaría ocupado por la negritud femenina, seguida ascendentemente de la negritud masculina, la blanquitud femenina y por último y más importante la blanquitud masculina (Gordon, 1997: 77-78). A su vez, dicha interrelación categorial altera la heteronormatividad a favor del mantenimiento de las fronteras raciales que aseguran la norma racial, racializando a la mujer blanca través de su "masculinización" y al hombre negro mediante su "feminización". El resultado de este proceso es la transformación de la homosexualidad en heterosexualidad, es decir, las relaciones entre hombres y "mujeres" blancas y entre "hombres" y mujeres negras serán de tipo homosexual y lesbiano, respectivamente, mientras que los enlaces entre "mujeres" blancas y mujeres negras y entre hombres blancos y "hombres" negros adoptarían un carácter propiamente heterosexual.

Aunque el establecimiento de la raza como límite de la normatividad heterosexual es una idea reveladora, esta forma de interrelacionar raza, género y sexualidad presenta varios inconvenientes. El primero compete a la omisión de las relaciones de desigualdad de género. Si los hombres y las mujeres blancas, por un lado, y los hombres y las mujeres negras, por otro, ocupan la

misma posición simbólica, no existirían diferencias de género. En este sentido, el temor a la violación de la mujer blanca sería producto del miedo a la vulneración de una blanquitud entendida en términos masculinos, de tal modo que "[l]a violación de las mujeres blancas (...) se convierte en última instancia para los hombres blancos en la violación de los hombres blancos" (*ib*.: 81). En el subapartado 2.2.3 se abordará con detenimiento estas cuestiones. Por ahora solamente señalaremos que la articulación de una feminidad blanca, que representa a la mujer blanca como víctima sexual del hombre negro que debe ser defendida por el hombre blanco, es funcional para el mantenimiento de la desigualdad de género y racial. Por lo que, a pesar de su blanquitud compartida, el hombre y la mujer blancas deben ser representadas de manera distinta.

Por su parte, la idea de una opresión indiferenciada entre hombres y mujeres afroamericanas queda justificada por la ausencia de la división del trabajo en el sistema de explotación esclavista, que obligaba a la realización de duras tareas a cualquier persona que estuviera bajo su dominio. Pero, junto con esta deshumanización paritaria, las formas de sometimiento y represión más virulentas presuponen cierta diferenciación: al hombre negro se le azota y mutila, a la mujer negra se le azota, mutila y viola. Así lo afirmó la feminista antirracista Angela Davis en *Mujeres, raza y clase* (2005 [1981]), donde explicó que la igualdad laboral establecida por el régimen de esclavitud determinará la configuración de la familia afroamericana y la historia de las reivindicaciones políticas del movimiento antirracista, en el que la presencia de las mujeres se sintió desde un primer momento. Dicha igualdad en la lucha contra la dominación fue percibida por los amos de las plantaciones como una amenaza, de manera que trataron de frenar su participación mediante la violación, destinada a recordar a las mujeres negras su "feminidad esencial e inalterable", "su pasividad, obediencia y debilidad" (Davis, 2005 [1981]: 33). En cualquier caso, los abusos sexuales era una cuestión rutinaria en las plantaciones, como una expresión que recordaba y perpetuaba, como los azotes, los derechos de propiedad sobre toda la población afroamericana esclavizada (2005 [1981]: 178). Por todo ello, el tipo de generización a través de la racialización que sufrirán los hombres y las mujeres afroamericanas presentará algunas diferencias que requerirán de un análisis particular de cada caso para evitar invisibilizar la problemática que rodea a las primeras.

Dos aportaciones teóricas resultan fundamentales para comenzar a ubicar la posición particular de la mujer negra dentro del universo sociosimbólico heterosexista y blanco. En primer lugar, Mary Ann Doane señala que la equiparación de la amenaza de castración del hombre negro y de la mujer blanca es errónea pues, pese a sus efectos y herramientas representacionales similares, el primero inflige temor por la creencia infundada en el gran tamaño de su pene y la segunda por la falta del mismo (2008 [1991]: 225). Desde una perspectiva cercana, Lola Young indica que mientras que en el esquema psicosexual colonial la diferencia sexual de la mujer blanca contrasta con su mismidad racial y la mismidad masculina del hombre negro es convenientemente atenuada mediante su diferencia racial, la mujer negra representa una doble falta que le excluye de cualquier relación con la norma, siendo "la antítesis tanto de la blanquitud como de las nociones establecidas de feminidad y masculinidad" (1996: 97). En este sentido, se podría plantear que la representación de la mujer negra se ubica en el exterior constitutivo del universo sociosimbólico racial, aquello cuya expulsión permite la colocación de la otredad femenina en el adentro de la heteronormatividad y de la diferencia racial en al afuera de la normatividad racial, esto es, la función de la representación de la mujer blanca como lo "no hombre" y del hombre negro como lo "negro".

En relación con este posicionamiento, hay una segunda cuestión importante que el texto de Gordon deja sin resolver. La definición de la mujer negra como máximo representante de la feminidad, de la pasividad en el ámbito sexual y de la negritud en el ámbito racial, se pone en entredicho cuando Gordon analiza el régimen discursivo que ha justificado la coerción sexual a la que se ha visto históricamente sometida por el antiguo amo blanco: "Él es incapaz de violarla porque ella es incapaz de no desearle. Él se construye como el deseo de ella, y

se construye como no teniendo deseo en primer lugar. De hecho, si se produjera el contacto físico, se consideraría que ella le ha violado *a él*" (Gordon, 1997: 82; cursiva en el original). La mujer negra anhela ser reconocida como el objeto de deseo del hombre blanco y, simultáneamente, se le asigna tal capacidad de desear que puede llegar a cometer una agresión sexual contra el segundo, que jamás podría desear acostarse con ella. De esta manera, la representación de la mujer negra puede transgredir la normatividad de género en un sentido muy particular: ella puede desear, pero no tiene un objeto que en su falta reconozca dicha capacidad. Si su sexualidad hiperbólica le dota de una potencia sexual considerada masculina, la carencia de significantes que confirmen su deseabilidad le impide beneficiarse de los privilegios asociados a la misma.

Siglos y siglos de violaciones por parte de colonizadores y esclavistas han sido legitimadas haciendo alusión a la provocación y el placer que la mujer negra sentía al mantener relaciones sexuales, violentas o consentidas, con sus amos blancos. Su sexualidad se constituye a través de un conjunto de prácticas discursivas que desde diferentes ámbitos tratan de controlar los deseos y miedos infundidos por la combinación de la diferencia sexual y racial, relacionando una posición sexualmente activa, un tipo de feminidad considerada patológica y la negritud. Especialmente destacable es el papel de algunas ciencias decimonónicas como la etnografía colonial o la antropología científica que, en sus descripciones narrativas o gráficas sobre los cuerpos desnudos o semidesnudos de los colonizados, combinan el principio epistemológico empirista con el deseo por lo exótico.

Sander L. Gilman (1985) fue uno de los primeros teóricos en investigar estas cuestiones en profundidad, señalando que en el siglo XIX se desarrolló un régimen de verdad, de carácter médico y artístico, basado en la proyección de los deseos y/o los crímenes sexuales cometidos por el hombre blanco en una serie de representaciones hipersexualizadas de la mujer negra. En este sentido, Gilman amplió la historia foucaultiana de la *scientia sexuales* (Foucault, 2007 [1976]), mostrando como la producción discursiva del sexo de las mujeres negras se convirtió en objeto del saber y blanco de intervención del poder con la finalidad de establecer la superioridad racial de las clases económicamente y políticamente elevadas. En particular, el autor investigó una serie de tratados científicos ingleses y franceses sobre los órganos genitales de la mujer negra que justificaban un supuesto apetito sexual insaciable y una tendencia al lesbianismo basándose en la posesión de un clítoris sobredimensionado (Gilman, 1985: 218), y aseguraban que aquellas mujeres blancas que ejercían la prostitución eran propensas a desarrollar este tipo de malformaciones (1985: 226). El discurso sobre la sexualidad dividía así las patologías del cuerpo femenino en manifiesta y latente, poniendo en marcha toda una serie de normas reguladoras destinadas a evitar que las mujeres blancas acabasen, en la medida de lo posible, "ennegreciéndose", y perpetuando las relaciones de dominación con los territorios extranjeros a través de la construcción de una corporalidad patológica.

Quizás el mayor ejemplo de la configuración del cuerpo patológico de la mujer negra como dispositivo disciplinario sean las representaciones y relatos de la "Venus Hottentot". Este es el nombre que recibió Saartjie Baartman (Sarah Bartmann), una mujer africana esclavizada procedente del pueblo de los khoi en Sudáfrica, en su gira por Europa. Desde bien joven fue exhibida en Inglaterra y Francia como representación paradigmática de la sexualidad degenerada negra a causa de la posesión de unos glúteos considerados más grandes que la media europea. Sus pésimas condiciones de vida le empujaron a la muerte a la edad de veinticinco años. Tras su fallecimiento, sus órganos sexuales fueron diseccionados para conservar una evidencia científica de la supuesta monstruosidad sexual de los africanos. El desvío de la sexualidad femenina negra es utilizado para limitar y definir la belleza, la pureza y la moralidad superior de la mujer blanca y a la vez para señalar hacia la existencia en su interior de un lado salvaje que si no se vigila, puede acabar ennegreciéndola.

A medida que en la segunda mitad del siglo XIX toda una industria del entretenimiento imperial impulsada por los medios de comunicación de masas sustituya a

los discursos científicos como los principales sistemas de significación del cuerpo (*vid*. subapartado 2.1.3.1), los efectos de verdad del significante racial ya no se producirán solamente por su inscripción y reproducción en el ámbito del conocimiento antropológico o etnográfico, sino principalmente por su circulación como representación socialmente aceptada y masivamente consumida. La constitución de un universo cultural imbuido de representaciones del otro transformará la alteridad colonial en una realidad próxima e inteligible, llevando aquella mirada etnográfica que traslada las relaciones de desigualdad colonial a la división entre el sujeto y el objeto de la visión al ámbito discursivo mediático. A partir de entonces ya no hará falta exhibir los cuerpos semidesnudos de los individuos pertenecientes a las tribus indígenas conquistadas en exposiciones antropológicas-zoológicas. La constitución de la materialidad patológica del cuerpo negro se conseguirá a través de representaciones mediáticas con tintes pornográficos.

El fallo del análisis de Gilman consiste en la ausencia de una exploración de las posibles implicaciones políticas de este poder/saber sobre el sexo, reduciendo las representaciones sobre el cuerpo de la mujer negra a una cuestión fundamentalmente psicológica y atemporal, un mecanismo de defensa que pone en marcha el hombre blanco ante la aparición de la amenaza conjunta de la diferencia racial y sexual. Basándose en las tesis de Gilman, Elsa Dorlin (2020 [2006]) ha examinado la racionalidad política del discurso médico decimonónico sobre la sexualidad patológica, centrándose en el papel que las conceptualizaciones de la diferencia racial tuvieron en la articulación del nacionalismo francés. La tesis principal de Dorlin es que las herramientas discursivas de naturalización de la diferencia sexual actúan como base para la conformación de la diferencia racial. En concreto, la noción clásica de temperamento femenino es la condición de posibilidad para la elaboración del concepto moderno de raza (Dorlin, 2020 [2006]: 307), entendida como una configuración interna del cuerpo que agrupa una serie de caracteres psicológicos y fisionómicos que determinan la ubicación de los individuos en la jerarquía social. Del mismo modo, su estudio utiliza un entendimiento de la raza claramente foucaultiano, concebida como aquella ficción reguladora de carácter sociobiológico que pone en marcha el racismo de Estado del siglo XIX (*vid*. subapartado 2.1.1). Pero, a diferencia del trabajo del pensador, Dorlin se remonta a siglos anteriores a la época decimonónica, contempla la interacción entre las representaciones raciales y de género y desarrolla las particularidades e influencias del contexto colonial en la producción y regulación del discurso sobre la diferencia.

Desde tiempos aristotélicos, el temperamento frío y húmedo se ha utilizado para justificar la posición social y política inferior de las mujeres sobre la base de un cuerpo intrínsecamente patológico y sexualmente frígido. A finales del siglo XVII, comienza a formarse una ideología nacional en las colonias europeas y las plantaciones americanas que establece cierto tratamiento diferencial entre las mujeres europeas y las colonizadas (2020 [2006]: 281-282). El discurso médico nosológico sobre el cuerpo y la sexualidad, anteriormente centrado en la mujer, toma ahora como objeto al colonizado para producir un régimen de poder/saber que justifique la superioridad racial. Heredera de las prácticas racistas nobiliarias, la supremacía nacionalista blanca que terminará de establecerse en la segunda mitad del siglo XVIII exige que cualquier individuo preserve su condición racial y geopolítica independientemente del territorio en el que se encuentre. Se establece entonces una jerarquía de salubridad entre mujeres que ubica en su posición más elevada a aquellas blancas poseedoras, y por ende transmisoras, de un temperamento nacional. La definición del temperamento excede sus connotaciones patológicas clásicas a través de su ligazón con el papel de la maternidad y con el aspecto racial, convirtiendo el cuerpo de la madre blanca en la "matriz de la raza" (2020 [2006]: 297), aquello que dota de unidad y de identidad al pueblo colonizador dispersado en diferentes territorios.

Los beneficios simbólicos y sociales de la maternidad son reservados a un grupo específico de 'verdaderas' mujeres. Las blancas de clase trabajadora, las blancas prostitutas, las africanas esclavizadas y las mujeres indígenas son excluidas de esta categoría mediante su dotación de órganos genitales hipertrofiados o mascu-

linizados. De esta clasificación se deduce que mientras que la 'mutación' de la mujer blanca resultará de una serie de prácticas patologizantes, como la prostitución o el trabajo, en el caso de la mujer negra se atribuye a una virilidad patológica que le excluye no solo de la feminidad sino también de la salubridad y la humanidad (*ib*.: 137). La importancia de la sexualidad de la primera para la salud de la nación justifica su cuidado y protección a través de una serie de medidas que regulan su comportamiento. Por el contrario, la virilidad de la segunda, convierte la sexualidad negra en algo intrínsecamente patológico que más que regular, se debe controlar, dominar y explotar. Y, lo que es más importante, permite establecer la feminidad normativa, dotando por contraste a cualquier mujer blanca de ese conjunto de los rasgos físicos y morales que son característicos del temperamento blanco y materno, y la masculinidad normativa, en tanto que su hipersexualidad conlleva la feminización de los hombres colonizados, incapaces de satisfacer sexualmente a sus compañeras. Esto demuestra que la heteronormatividad, la división dicotómica entre la feminidad como objeto y la masculinidad como sujeto de deseo, ha sido articulada en parte mediante la racialización de la sexualidad, constituyendo la sexualidad negra como aquella inversión del orden sexual que ayuda a sostenerlo.

Con todo, el proyecto de Dorlin no ahonda en un punto de vital importancia en la construcción de la representación de la mujer negra. En un primer momento, en los relatos de León el Africano del siglo XVI así como de todos aquellos que le siguieron[21], Dorlin reconoce que la teorización de la potencia sexual de la mujer colonizada es consecuencia de la fascinación de los médicos y los exploradores europeos, que fantasean con un cuerpo femenino sexualmente activo y siempre disponible (*ib*.: 108). A partir de la construcción del temperamento nacional, esta hipersexualidad arrastra una "bestialización" patológica que pretende provocar la "deserotización" de su cuerpo (*ib*.: 138-139). En cambio, la representación del hombre colonizado se debate entre su "sobrevirilización", que le asigna cualidades físicas superiores no humanas, y su "desvirilización", que le dota de un temperamento físico afeminado, similar al de las mujeres blancas (*ib*.: 335-336).

Desde nuestro punto de vista, tanto la representación de las mujeres colonizadas como la representación de los hombres colonizados conservan la ambivalencia asignada a los segundos en el análisis de Dorlin. La patologización del cuerpo femenino a través de la hipersexualidad puede ser el primer paso para rechazar la atracción que suscita la representación de la mujer colonizada como objeto de deseo, pero no puede eliminar completamente el deseo de contacto interracial que suscita. En Estados Unidos, lugar que Francia toma para establecer su modelo de nacionalismo de acuerdo con Dorlin (*ib*.: 294), las representaciones que niegan el deseo de la otredad se servirán igualmente de estas figuras ambivalentes, si bien tras el fracaso de la Reconstrucción postbélica (1865-1877) acabará predominando la imagen del violador negro (*vid.* subapartado 2.2.3).

La peligrosa ambivalencia adherida a la imagen de la mujer negra revela su funcionamiento fetichista (*vid*. subapartado 2.1.1), apuntando a la necesidad y relevancia de la operación de negación del deseo de la otredad. En el terreno social, el rechazo del mestizaje es el requisito indispensable para mantener la pureza sobre la que se asienta la nueva identidad nacionalista y supremacista, que legitima las relaciones de poder racial dentro y fuera de la metrópolis. Al mismo tiempo, en el terreno psíquico individual, dicho rechazo es la base para la constitución del ideal del yo blanco, aquella posición de sujeto normativa que orienta el proceso de subjetivación de los individuos dentro del universo sociosimbólico racial. En este aspecto, en tanto condición de la emergencia de la subjetividad nacional e individual, este tipo negación es lo que, siguiendo las aportaciones de Laplanche y Pontalis, hemos llamado renegación.

21 En 1525, Al Hassan ibn Muhamad al Wazzan, "León el Africano", escribe *Descripción de África y de las cosas notables que en ella se encuentran.* En el escrito, el marroquí elabora una guía del continente, hasta entonces desconocido en Europa, detallando la geografía, los idiomas, las culturas y otros aspectos destacables. En el terreno de la sexualidad, de acuerdo con Ibram X. Kendi y Elsa Norlin, este relato es el origen de la asociación de la gente de África con la hipersexualidad (Kendi, 2021 [2016]: 42) y la inversión del orden sexual (Dorlin, 2020 [2006]: 107), dos cuestiones que serán justificadas en siglos posteriores por otros discursos de cariz científico.

Los autores vincularon el funcionamiento de la renegación freudiana, el rechazo de la amenaza de la castración que pone en marcha el fetiche, con la forclusión lacaniana, entendida como el repudio del significante del falo fuera de lo simbólico que retorna en lo real en forma de alucinación psicótica (Laplanche y Pontalis, 2004 [1967]: 381-382). Lo renegado o lo forcluido se diferencia de lo reprimido en tanto que no comporta la negación de aquello que simplemente perturba al sujeto sino de lo que resulta vital para la emergencia del mismo, por lo que es una operación inconclusa. Desde esta postura, el mantenimiento de la renegación del deseo hacia la mujer negra es fundamental para constituir la subjetividad de los hombres blancos que alucinan estos clítoris sobredimensionados y monstruosos, fascinantes y terroríficos.

Con el propósito de conectar individuo y sociedad en el proceso de subjetivación racial dentro de un universo sociosimbólico asentado en la pureza, es pertinente recurrir a la lectura que realiza Judith Butler de la conceptualización de la abyección propuesta por Julia Kristeva (1989 [1988]). En su definición original, lo abyecto es comparable a lo renegado, repudiado o forcluido, aquello que ha sido excluido para poder establecer una frontera definitoria de la subjetividad pero que, en tanto que es imprescindible para su emergencia, amenaza constantemente con la aniquilación de la integridad del sujeto. A este respecto, Kristeva señala que "la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza – al contrario, lo denuncia en continuo peligro" (1989 [1988]: 18). No obstante, la autora va más allá de las definiciones psicoanalíticas en tanto que introduce este proceso dentro de las relaciones de desigualdad de género y lo vincula con la constitución de la corporalidad. Concretamente, Kristeva se centra en la historia de la abyección de lo femenino, otorgando especial importancia al repudio del cuerpo materno que el Nombre del Padre, el padre simbólico castrador o privador (*vid*. subapartado 2.1.2), ejecuta en la ruptura del vínculo de la madre con el infante.

En su aproximación a las ideas de la pensadora, Butler vincula la abyección a la subjetivación más allá del proceso de generización y del individuo. El cuerpo social genera una serie "zonas abyectas" (Butler, 2002 [1993]: 20) en las que se ubican un conjunto de individuos que, como los excrementos, los fluidos menstruales o el semen en la lectura de Kristeva, son caracterizados como algo externo y repulsivo para poder establecer la frontera diferenciadora imprescindible para la subjetivación. Pero, precisamente por ello, no dejan de remitir a algo propio y fascinante. Así pues, la operación de excreción por la cual lo interno se hace externo en el individuo se reproduce socialmente en la degradación de un conjunto de otros, los cuales, por razones de sexo, de raza o de sexualidad "se convierten en mierda" (Butler, 2007 [1990]: 262). Aplicando estos planteamientos al contexto estadounidense podemos considerar que la reproducción de las relaciones de desigualdad va más allá de las medidas impuestas por la institución esclavista, sirviéndose de una serie de prácticas discursivas de naturaleza reguladora que producen la diferencia racial como diferencia sexual monstruosa, despreciable pero atrayente, para asegurar la integridad y la coherencia de una subjetividad y una corporalidad blancas, defectuosas *per se*. A medida que la esclavitud llegue a su fin, estas prácticas se harán cada vez más importantes como justificación de la discriminación racial.

La idea de la abyección estadounidense había sido expuesta con anterioridad por la psicohistoria del racismo de Joel Kovel (1970). Este estudio estuvo principalmente orientado hacia la investigación del "racismo aversivo [aversive racist]" (1970: 55), una forma de discriminación que se manifiesta en épocas posteriores o en contextos no marcados por la dominación esclavista, en los que la mayoría de personas no se reconocen abiertamente como racistas. Su síntoma principal es el asco que se experimenta ante la proximidad de hombres y mujeres afroamericanas. De acuerdo con Kovel, la repugnancia es una reacción ante el vínculo establecido entre la negritud y los excrementos, resultante del proceso de adoctrinamiento del individuo blanco. La incorporación del código de conducta represor produce en este la necesidad de proyección de aquello que ha sido socialmente establecido como inapropiado: "Es precisamente este proceso de purificación el que crea la necesidad de ver al

otro como el ejemplo de la impureza y de tratarlo como si fuera exactamente eso" (1970: 91). De este modo, la cosificación del cuerpo del afroamericano en el sistema esclavista se reproduce en su conversión en un objeto que en su repugnancia diferenciadora mantiene la moral del hombre blanco.

Este razonamiento puede ayudar a profundizar en la relación que el racista mantiene con el negro. La construcción de lo negro como una figura hipersexualizada es el resultado de un proceso de subjetivación racial blanco desarrollado a través de la regulación de la deseabilidad. Dicha regulación implica la represión de una serie de deseos y, como forma de negociación de esta operación, la proyección de los placeres que han sido prohibidos así como la incipiente agresividad que se experimenta como consecuencia de dicha represión sobre el otro negro. En consecuencia, estas figuras son dotadas de cierto comportamiento potencialmente violento en el terreno sexual. El efecto paradójico último es que esta representación hipersexualizada de lo negro es sumamente atrayente, incitando a la transgresión de las fronteras raciales que trataban de ser establecidas. La repulsión es por tanto una herramienta política utilizada para defenderse de la dependencia de la otredad en la constitución de la mismidad y de ese deseo que suscita en el antiguo amo blanco.

En la constitución de un universo sociosimbólico asentado en la pureza racial, la violación de la mujer negra es un suceso histórico cada vez más problemático, en tanto que reconoce la escisión de la subjetividad y del deseo blancos. La mujer negra violada pone en marcha una ansiedad parecida a la que experimenta el niño en la fantasía originaria freudiana o "escena primordial" (Freud, 1992c [1918]: 38), concebida tradicionalmente como aquella representación del coito parental que el niño observa a escondidas y que interpreta como un acto de violencia sadomasoquista del padre hacia la madre. Si Freud estableció que la segunda inicia la constitución de la subjetividad generizada sobre el miedo a ser feminizado o castrado, que obligará a renunciar al objeto de deseo incestuoso a favor de un interés narcisista en la conservación del pene, podemos plantear que la violación de la mujer negra motiva el proceso de subjetivación racial por el temor a la pérdida de la pureza, que obligará a la renuncia al deseo de lo negro, del cuerpo afroamericano y de aquello que simboliza, para la conservación de la identificación con el ideal del yo blanco.

La aproximación de Freud a la escena primordial no tuvo en cuenta dos aspectos fundamentales que sí contempla nuestra definición de fantasía originaria de mestizaje[22]. Por un lado, la conceptualización freudiana de la familia burguesa como única estructura social que sustenta la articulación de la subjetivación de cualquier ser humano no considera la historicidad de la escena primaria. Ello se demuestra en que, para Freud, no cambia nada el hecho que el paciente hubiese fantaseado o hubiese vivido realmente dicha escena, puesto que lo que se pretende determinar es su conexión con miedos y deseos más profundos: "aun prescindiendo por completo de su disvalor objetivo, [las fantasías originarias] poseen para nosotros supremo valor en cuanto son por el momento las portadoras y poseedoras del interés que queremos liberar para orientarlo hacia las tareas del presente" (Freud, 1992c [1918]: 48). Por otro lado, y en estricta relación con lo anterior, la ansiedad que suscita la diferencia, ya sea sexual y/o racial, no es algo dado o innato. La diferencia ha sido socialmente e históricamente construida como amenazante por un conjunto de prácticas discursivas que producen y reproducen un régimen epistémico racista, articulado dentro de un universo sociosimbólico estructurado sobre las relaciones de privación y deseo del falo, en el que este último ha sido conectado con el pene y la piel blanca. La posesión de alguno de estos atributos asegura el privilegio normativo, mientras que su carencia representa necesariamente la pérdida de este. Desde nuestra perspectiva, las fantasías originarias no son independientes de las circunstancias espaciotemporales de aquel que las experimenta, sino que, a pesar de ser internalizadas individualmente, es-

22 El término mestizaje ha sido utilizado para ser criticado, en tanto que su uso corriente se encuentra racializado, esto es, hace referencia al cruce entre diferentes especies. Su etimología será abordada en el subapartado 2.2.3.

tán motivadas históricamente por una serie de prácticas discursivas sobre la diferencia.

Quizás Kovel fue el primer pensador que se aproximó a este tipo de definición de la escena originaria, defendiendo que las fantasías racistas individuales no se pueden entender sin aludir a la historia y a la cultura que les dan forma. Kovel detecta una suerte de esquema edípico racializado que estructura el proceso de formación de la subjetividad dentro de la sociedad racista estadounidense, en el cual el hombre negro actúa simultáneamente como una figura paternal que posee a la madre negra, cuya potencia sexual despierta la envidia del niño blanco, y como un niño que consigue incorporar el objeto de deseo incestuoso, la madre blanca (Kovel, 1970: 71-72). Ante la amenaza sexual así constituida, el hombre blanco castra simbólicamente al padre negro para evitar ser castrado por este y al mismo tiempo se identifica con el mismo para castrar de la misma manera al niño negro y recuperar su objeto de deseo incestuoso. Sin embargo, la centralidad de las relaciones el hombre blanco y el hombre negro en planteamiento de Kovel impide el análisis de la interrelación de la raza y el género. En el esquema edípico racializado, la mujer negra se ubica como el objeto de deseo prohibido y la mujer blanca como el objeto de deseo idealizado del hombre blanco, pero no se exploran los procesos que llevan a dicho posicionamiento.

Desde el movimiento feminista, varias pensadoras han profundizado en la naturaleza de esta fantasía constitutiva del universo sociosimbólico racial. En particular, nos interesa destacar la aproximación de Luz Calvo, quien comparte nuestra designación de la violación de la mujer negra como la escena originaria de las sociedades estadounidenses esclavistas, y, desde un punto de vista similar al nuestro, destaca su doble naturaleza como "una fantasía - la puesta en escena del deseo colonial - y un discurso - una construcción de la raza a través de la vigilancia de la mezcla" (Calvo, 2008: 68). Si las fantasías originarias están históricamente estructuradas y son estructurantes de la historia del sujeto, la subjetividad y el deseo resultantes se producen y se regulan culturalmente. Ambas cuestiones son articuladas en una serie de prácticas discursivas y no discursivas que desde diferentes ámbitos constituyen el significado de la sexualidad negra y en concreto de la sexualidad de la mujer afroamericana como aberrante y degenerativa para la configuración de una normatividad racial asentada en la pureza sexual.

La naturaleza estratégica de estas prácticas no solo se relaciona con su finalidad de sujetar al individuo a un ideal del yo blanco, sino también y en igual medida con los intereses políticos y económicos que hay detrás de las mismas. En la articulación de la representación del sexo de la mujer afroamericana, el fetichismo racial, la negación del deseo de la otredad, se combina con el fetichismo de la mercancía, la ocultación de las relaciones de desigualdad del proceso de producción. En los primeros capítulos de *El capital*, Karl Marx había formulado que el modo de explotación capitalista penetró en el plano de la significación a través de la noción de valor, que transformó cada producto mercantil en un "jeroglífico social" (Marx, 2014 [1867]: 39), en una representación cuyo significado oculto remitía a una relación de desigualdad. La importancia del valor de cambio o el precio que se le asigna a un determinado producto respecto al valor de uso o la necesidad que satisface, fetichiza la mercancía en el sentido de que le dota de una vida independiente de aquellos que la producen, invisibilizando lo que ha sido necesario para hacerla existir. Específicamente, el dinero tiende a ocultar las diferencias cualitativas que rodean el trabajo humano así como el tiempo invertido en la producción de mercancías, eliminando así la desigualdad inherente al modo de producción capitalista. Del mismo modo, el valor mercantil acaba cosificando a los trabajadores en la búsqueda de la máxima acumulación de capital, considerándoles meras mercancías que producen mercancías, y sustituye las relaciones sociales por relaciones mercantiles.

La combinación del fetiche de la mercancía y el fetiche racial presenta varias consecuencias. La más evidente es la mercantilización de las representaciones hipersexualizadas de las mujeres afroamericanas. Lejos de apuntar exclusivamente hacia la pulsión sexual incontrolable del hombre blanco, las violaciones son el soporte y el efecto

de la transformación discursiva de las mujeres afroamericanas en figuras lascivas económicamente rentables. Por ejemplo, a partir de la prohibición de la trata trasatlántica en el siglo XIX, esta práctica de poder-saber sobre la sexualidad negra legitima el nuevo método propuesto para el aumento de la mano de obra esclavizada. Los amos blancos obligan a las personas esclavizadas a mantener relaciones sexuales entre ellas, a veces bajo la mirada de su propietario, y eliminan los derechos de las madres y los padres sobre los nacimientos resultantes (Dorlin, 2020 [2006]: 366). El resultado último parece ser cierto tipo de "deserotización" de la mujer afroamericana, como decía Dorlin, esto es, la perpetuación de la explotación de su condición reproductiva sin interés sexual alguno. En la publicación mencionada con anterioridad, Davis expresa esta peculiar representación de la sexualidad femenina negra de la siguiente manera:

> a los ojos de sus propietarios, ellas no eran madres en absoluto, sino, simplemente, instrumentos para garantizar el crecimiento de la fuerza de trabajo esclava. Eran consideradas «paridoras», es decir, *animales* cuyo valor monetario podía ser calculado de manera precisa en función de su capacidad para multiplicar su número (2005 [1981]: 15; nuestra cursiva).

Sin embargo, esta "deserotización" nunca puede ser completa. Fundamentalmente, porque el fetiche mercantil actúa de forma diferente al fetiche racial. Mientras que el primero se sirve de la ocultación o sustitución de las relaciones desigualdad inherentes al modo de producción, en este caso esclavista, el segundo se vale de una negación que jamás puede ser total, en consonancia con lo abyecto, lo forcluido o lo renegado explicado páginas atrás, en tanto que estructura la subjetividad del individuo. La representación de la sexualidad de la mujer afroamericana es profundamente peligrosa en tanto que no deja de señalar hacia el sujeto deseante de la misma, poniendo en duda su integridad sexual, racial, subjetiva. De este modo, exige un constante rechazo del deseo que suscita.

Dentro del universo sociosimbólico heterosexista, la principal consecuencia de la renegación del deseo hacia la representación de la mujer afroamericana es su expulsión al exterior constitutivo de la feminidad, como hemos planteado al inicio del presente subapartado. Tal posicionamiento se manifiesta en su actuación como significante del significante del deseo del Otro (Modleski, 1995: 125), aquello que en su falta confirma que la deseabilidad, la belleza y la maternidad pertenecen a la mujer blanca. Ejemplo de ello son las dos "imágenes controladoras" (2002 [1990]: 69) que Patricia Hill Collins detectó como mecanismos de justificación y mantenimiento de la desigualdad de la mujer afroamericana. La primera y más conocida es la *mammy,* una sirvienta doméstica bondadosa que privilegia el cuidado y el mantenimiento de los vínculos de la familia blanca por encima de la atención a la suya propia, si es que presenta alguna (Collins, 2002 [1990]: 72). La *mammy* es la versión disciplinada de la representación de la sexualidad monstruosa y salvaje asignada a la mujer negra, que Collins denomina *jezebel* (2002 [1990]: 81). El paso de la predominancia de una imagen a otra está marcado por la mayor importancia asignada a la pureza racial como criterio para asentar la desigualdad de la población afroamericana en épocas en las que la esclavitud ya no puede desempeñar esta tarea, tal y como se examinará en el siguiente subapartado. Veamos ahora el funcionamiento de la *mammy* y la *jezebel* como significantes del significante de la feminidad blanca, que refuerzan la representaciones dicotómicas de la maternidad y prostitución asociadas a la misma.

La figura de la *mammy* rechaza el deseo hacia la representación de la mujer negra mediante un tipo particular de masculinización. La *mammy* atribuye a la mujer afroamericana un carácter fuerte, especialmente frente a los hombres afroamericanos, y un físico musculado, cuestiones que le preparan para el aspecto cuidador de la maternidad. En la literatura esclavista y postesclavista, su imagen es la de una persona corpulenta, con grandes pechos y nalgas y unos brazos fortalecidos por el peso de las labores domésticas que la mujer blanca no puede o no quiere realizar (Christian, 1989 [1985]: 2). De hecho, en el cine clásico hollywoodense, las actrices afroamericanas que interpretaron esta figura fueron en parte seleccionadas por su aspecto, que se consideraba

alejado de todo atractivo femenino, como Louise Beavers en *Imitation of Life* (John M. Stahl, 1934) o Hattie McDaniel en *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939). La *mammy* actúa como significante del significante de la feminidad de dos formas. Por una parte, la representación de la mujer blanca adquiere una suerte de trascendencia inmaterial mediante el contraste con el exceso de corporalidad de la *mammy*, una inaccesibilidad característica del objeto de deseo, por definición ideal, inalcanzable (*vid.* subapartado 2.2.3). Por otra parte, esta madre subrogada actúa como suplemento metonímico de la condición maternal de la mujer blanca, contribuyendo a reavivar esa "esencia femenina" en aquellas mujeres que han olvidado el rol que la sociedad patriarcal les ha asignado.

La *jezebel* tiene una función diametralmente opuesta a la *mammy*. K. Sue Jewell afirma que su representación más habitual es la de la "mulata"[23] (2003 [1993]: 46). Nacida del encuentro sexual entre blancos y negros, la "mulata" desestabiliza la epistemología que establece que el ver es conocer. Su exterior europeizado le conecta con la feminidad blanca, el objeto de deseo normativo, pero su genealogía negra le conecta con la hipersexualidad negra, el objeto de deseo renegado. La combinación de la belleza blanca y la sexualidad negra le convierte en una figura sumamente atrayente, rompiendo con las fronteras raciales de la feminidad y las fronteras sexuales que aseguran la pureza racial. Así lo demuestra la existencia de mujeres negras explotadas sexualmente mediante la prostitución o el concubinato en el sur decimonónico estadounidense, cuyo rasgo principal era su color de piel claro (Moore, 2021: 323). Para contener la transgresión de estos dos tipos de fronteras, su representación debe ir acompañada de una serie de procedimientos que ayuden fijar el significado de su corporalidad racial y condenen cualquier muestra de deseo. Por lo tanto, el papel de la *jezebel* en la construcción de la feminidad blanca tiene que ver con la deseabilidad. Por una parte, puede actuar como sustituto metafórico de ese lado salvaje o primitivo asignado a la sexualidad femenina, traducido en términos de promiscuidad. De este modo, permite erigir antitéticamente el significado de la feminidad blanca como pureza sexual virginal, cuyo máximo propósito es el cuidado del hogar y de los niños (Collins, 2002 [1990]: 145). Por otra parte, la *jezebel* puede actuar como el accesorio erótico de la blanquitud (Doane, 2008 [1991]: 215), esto es, como una presencia metonímica de lo negro que imbuye de erotismo el cuerpo de la mujer blanca en épocas en las que las normas morales y/o la censura institucional impiden las alusiones explícitas al sexo.

No nos debe sorprender que la representación más común de la corporalidad femenina negra en el cine hollywoodense sea la *mammy* (Guerrero, 1993: 16). Su actuación como significante del significante de la maternidad niega cualquier atisbo de deseabilidad para la mujer negra y refuerza, por contraste y/o por contagio, la condición normativa de la feminidad de la mujer blanca, asegurando la frontera sexual de la raza y la jerarquía patriarcal. A su vez, el modo de representación institucional privilegiará la forma metonímica de representación de la *jezebel*, mediante determinados procedimientos que dotan de sensualidad y deseabilidad a la mujer blanca, pudiendo introducir cierta ruptura con la pasividad que se otorga a la feminidad dentro de la heteronormatividad. Dicho desplazamiento confundirá la representación estereotipante de la negritud con la transgresión de la heteronormatividad, erigiendo una barrera que contribuye al distanciamiento de las inquietudes y reivindicaciones feministas de mujeres blancas y mujeres negras e impide una lucha propiamente interseccional. Respecto a la "mulata", el cine clásico hollywoodense utilizará su figura para restablecer los límites raciales del deseo, centrándose no tanto en su componente lascivo como en la tragedia de su existencia. En este sentido destaca el personaje de Peola (Fredi Washington) en *Imitation of Life*, cuyo habitar la frontera entre dos mundos radicalmente y racialmente opuestos e irreconciliables es concebido como una desgracia vital. Su piel clara le otorga la posibilidad de ascenso social a través del compromiso

23 Como observaremos en el siguiente subapartado, la etimología del término "mulata" conecta con aquellos discursos racistas que pretendían erigir las fronteras raciales a través de la condena de la sexualidad interracial, entendida como un asunto antinatural. Por esta razón, hemos considerado conveniente entrecomillarlo.

con un hombre blanco, pero su herencia negra le impide ocupar el lugar de la feminidad convencional (Doane, 2008 [1991]: 233-234). La transgresión de la epistemología de la visión y de las fronteras raciales-sexuales limitará la aparición de la "mulata" a cuatro producciones durante el periodo de apogeo del sistema de producción hollywoodense: junto con la mencionada *Imitation of Life,* encontramos *Show Boat* (James Whale, 1936), que analizaremos detenidamente en el sexto capítulo, *Lost Boundaries* (Alfred L. Walker, 1949) y *Pinky* (Elia Kazan, 1949).

Por su parte, el hombre afroamericano hipersexualizado será la imagen de la sexualidad negra que predominará a partir del fin de la dominación esclavista. En un momento histórico de reconciliación nacional, en el que se pretende suavizar los crímenes históricos de los esclavistas y asentar la superioridad de la blanquitud sobre criterios únicamente raciales, la representación de la hipersexualidad de la mujer negra se torna más desestabilizante que nunca. En cambio, la hipersexualidad asignada al hombre negro conseguirá transformar la ansiedad del mestizaje en un mecanismo psicopolítico que permitirá el mantenimiento de la jerarquización racial. El siguiente subapartado está destinado a analizar el origen y el papel de esta figura, así como el régimen discursivo decimonónico que le dota de existencia.

2.2.3. LA CONSTRUCCIÓN DEL MESTIZAJE: LA AMENAZA CONSTITUTIVA DE LO BLANCO.

La amenaza sexual interracial se articula desde prácticas discursivas de carácter científico formalizadas durante los siglos XVIII y XIX, pero, como veremos, también y en igual medida desde opiniones políticas y legislaciones anti-mestizaje anteriores y contemporáneas. En las páginas que siguen, abordaremos la construcción decimonónica de la figura del violador negro como proceso de renegación del deseo de la otredad y de desplazamiento de los abusos sexuales cometidos por el amo blanco. Dicha imagen comienza a funcionar a partir de la finalización del periodo de la Reconstrucción postbélica (1865-1877), cuando queda desmentida la supuesta llegada de una supremacía negra postesclavista y se requiere de una nueva razón para el mantenimiento de la desigualdad racial.

Tal y como hemos comentado en el anterior subapartado, todo aquel discurso destinado a regular el significado del sexo de y con la otredad racial se puede enmarcar dentro de la historia de la sexualidad de Michel Foucault (2007 [1976]). En esta, el teórico se centra en el proceso de producción discursiva de la verdad sobre el sexo desarrollado en los siglos XVIII y XIX, que posiciona la sexualidad como principio causal y polimorfo de cualquier trastorno psíquico y físico del ser humano. El sexo, las prácticas y hábitos sexuales de cada uno, se convierte en el objeto de análisis de diferentes discursos científicos y, en consecuencia, en aquello que se deberá conocer y examinar para valorar la salud del individuo. El dispositivo de la sexualidad llegará a extenderse hasta tal punto que Foucault determina que "no hay enfermedad o trastorno físico al cual el siglo XIX no le haya imaginado por lo menos una parte de etiología sexual" (2007 [1976]: 83). La principal consecuencia de la extensión de este poder/saber sobre el sexo es el paso de "una simbólica de la sangre a una analítica de la sexualidad" (2007 [1976]: 179), es decir, de un tipo de poder de origen nobiliario y de carácter legislativo que tenía como principio rector las leyes que controlan la descendencia, a otro tipo de poder, el biopoder, que se expande mediante la regulación de la vida de una población cada vez más grande y homogénea, la nación. El corte entre estas dos formas de poder no se produce de manera abrupta. Todo lo contrario, Foucault observa un encabalgamiento entre el linaje y la biopolítica a partir de la segunda mitad del siglo XIX en la constitución del racismo de Estado, unidos para proteger la pureza y asegurar el triunfo de la raza superior frente a la amenaza sociobiológica que supone la raza inferior (*ib*.: 181).

Desde una perspectiva teórica postcolonial, el vínculo entre la legislación de la descendencia y la biopolítica de la población no es un fenómeno plenamente europeo ni

pertenece exclusivamente a los siglos XVIII y XIX. La revisión del primer volumen *Historia de la sexualidad*, realizado en el subapartado 2.1.1 a propósito del análisis de Ann Laura Stoler (1995), ha determinado que la emergencia del dispositivo de la sexualidad no hubiese sido posible sin la constitución de la ficción colonial de la raza que, empleando una serie de representaciones del sexo de hombres y mujeres colonizadas, vinculaba atributos físicos y morales a disposiciones fisionómicas para desplegar diferentes formas de regulación de la vida de la población colonizadora. Igualmente, si tomamos el estudio de Elsa Dorlin (2020 [2006]) sobre la conceptualización del temperamento, base de la diferencia sexual y aplicable con posterioridad a la diferencia racial, la historia de la sexualidad se ve ampliada (*vid.* subapartado 2.2.2). Tanto en uno como en otro análisis, la raza y el sexo se entienden como dos dispositivos profundamente interrelacionados que actúan conjuntamente en la articulación de una pureza racial asentada en la normatividad sexual, promoviendo las uniones sexuales intra-raciales como sexualidad normativa e incluyendo el deseo en el conjunto de rasgos típicamente raciales, siendo los negros una raza no deseable. Por lo tanto, en la historia de la constitución y la defensa de ese cuerpo burgués racializado, objeto del análisis de Foucault, será fundamental una gestión discursiva de la sexualidad interracial que articule una frontera racial y sexual diferenciadora desde mucho antes de la llegada del racismo de Estado.

En cierta medida, el planteamiento de una historia de la idea de raza constitutiva del dispositivo de la sexualidad burgués se desprende de las conferencias sobre la genealogía del racismo que Foucault realiza en el mismo periodo. El autor reconoce la existencia de un régimen discursivo predecesor de la gestión biopolítica del Estado, la guerra de razas, que se relaciona con el colonialismo en dos periodos históricos distintos: en el siglo XVI, como una práctica política que tiene un efecto de retorno sobre "los mecanismos de poder en Occidente, sobre los aparatos, las instituciones y las técnicas de poder" (Foucault, 2006 [1976]: 89); y en el siglo XIX, como una de las vertientes políticas, junto con los movimientos nacionalistas, sobre las que se articula la transcripción sociobiológica de la raza y que da pie a las teorías científicas sobre la degeneración (2006 [1976]: 56). Pese a que en su análisis de la constitución de enemigos internos o sub-razas como amenazas para el cuerpo social se interesará por la segunda cuestión, el teórico postestructuralista reconoce la importancia de la política colonial en la articulación de las prácticas discursivas sobre la raza y, por ende, la posibilidad de explorar cómo influyó la construcción de la sexualidad colonial en la regulación de los fenómenos biopolíticos en épocas más contemporáneas.

En cualquier caso, y como cualquier otra práctica, el discurso sobre el sexo interracial no es uniforme y estable sino que puede modificarse de un régimen discursivo a otro o en función del contexto histórico. En general, podemos distinguir dos aproximaciones a la raza que desarrollan dos visiones diferentes sobre el origen de la degeneración racial: el monogenismo, que presupone la existencia de una sola raza, el hombre blanco, susceptible a degenerarse como consecuencia de la acción de las condiciones climáticas o el desarrollo de determinadas prácticas; y el poligenismo, que determina la existencia de diferentes especies organizadas sobre una jerarquía biológica preexistente a cualquier factor exógeno, en la que el hombre blanco ocupa el estadio más elevado. La primera se establece como la teoría racial del movimiento de abolición de la esclavitud en Estados Unidos, en su vertiente cristiana, derivada de la idea de que todos los individuos descienden de un mismo Dios y por lo tanto pertenecen a la misma especie. En cambio, la segunda se convierte en la corriente científica de los defensores de la esclavitud y en general de todos los estadounidenses y europeos partidarios de una sociedad racialmente estratificada, que consideran que cualquier mezcla entre las especies va en contra de las leyes de la naturaleza (Young, 2005 [1995]; Lemire, 2002).

No obstante, los límites entre un criterio que aboga por la posibilidad de degeneración y otro que defiende la existencia de una especie "ya" degenerada parecen desdibujarse en muchas de las prácticas discursivas que producen y reproducen la sexualidad racial y sus peligros. Si bien todas separan en compartimentos estancos e impenetrables los caracteres de cada grupo, no dejan de

advertir de las consecuencias degenerativas que produce el mínimo contacto entre ellos, específicamente aquel que implica el mantenimiento de relaciones sexuales. En particular, la superioridad racial se plantea como un carácter intrínseco que solamente los individuos blancos pueden poseer, pero, paradójicamente, se encuentra constantemente amenazada. Dicha paradoja es negociada en las mismas prácticas discursivas, convertidas así en una fuente de ansiedades, explicaciones y regulaciones de las condiciones y la forma en que se puede producir un descenso de las posiciones más elevadas a las posiciones más bajas de la jerarquía racial.

En su genealogía de la nosopolítica de la raza que constituye la nación francesa, Dorlin observa la existencia de algunas prácticas y discursos científicos previos al final del siglo XVII, fecha que recordemos que la autora asigna al inicio el proceso de construcción de la raza, que postulan la posibilidad de conseguir resultados positivos mediante diferentes formas de contacto interracial, como el uso de nodrizas esclavizadas para reforzar la salud de los niños y niñas en algunas colonias (Dorlin, 2020 [2006]: 229) o los cálculos combinatorios experimentales entre diferentes temperamentos con la finalidad de mejorar la salud de la nación (2020 [2006]: 256-257). Se presupone que los colonizados poseen destrezas físicas superiores y una mejor capacidad de adaptación al clima de los terrenos no europeos, cuestiones que pueden ser útiles para perfeccionar a los blancos, aunque ello no conllevaría, por descontado, un progreso en las condiciones de vida de los primeros. Con la popularización del temperamento nacional a partir del siglo XVIII, esa disposición fisonómica endógena que determina el carácter biológico y moral de un pueblo, el sexo interracial pasa a ser considerado un foco de insalubridad que pone en peligro la descendencia, la supervivencia y la demografía de la población blanca (2020 [2006]: 277). Especialmente en aquellos lugares en los que el número de blancos es inferior al de la población nativa, una de las construcciones discursivas racistas destinadas a paliar esta ansiedad biopolítica es la idea de que el cruce entre las razas humanas, como el cruce entre dos especies distintas de ser vivientes, tiene como resultado personas completamente infértiles. Por este motivo, aquellos individuos nacidos de los encuentros sexuales interraciales serán calificados como "mulatos" o "mulatas", una palabra derivada del término portugués *mula*, que hace referencia a ese animal estéril producto de la unión entre asnas y caballos o entre asnos y yeguas (*ib.*: 278).

La gran cantidad de población birracial que se observa en los territorios colonizados y en las plantaciones estadounidenses hará que este postulado sobre la infertilidad sea, cuanto menos, debatido. En su libro *Colonial Desire* (2005 [1995]), Robert J. C. Young señaló que la escasa objetividad de dicho planteamiento dio lugar a una serie de explicaciones científicas alternativas sobre la eliminación del mestizaje. Ejemplo de ello es la teoría de la reversión, que presuponía que después de cuatro o cinco generaciones la raza "mixta" volvía a una de las que había surgido, o la teoría de las afinidades y repulsiones, que negaba la posibilidad de que las relaciones sexuales entre razas pudieran establecerse o propagarse ya que la diferencia era la fuente de una repugnancia natural que imposibilitaba cualquier indicio de atracción (Young, 2005 [1995]: 14). La tesis principal del libro de Young es que todas estas teorías científicas que tratan de justificar el rechazo del deseo de lo negro se ven atravesadas por la fascinación que produce la diferencia. Y es que la operación de abyección, definida en el anterior subapartado como la expulsión de lo propio sobre una figura externa para la delimitación corporal y subjetiva, que estas prácticas discursivas ejercen en su abordaje científico de la sexualidad interracial, viene irremediablemente acompañada de un deseo de recuperación de lo perdido.

En el mismo origen del término inglés de mestizaje, *miscegenation,* encontramos esta ambivalencia que suscita la otredad. Resultante de la combinación de las palabras latinas *miscere* (mezclar) y *genus* (raza), el concepto se elabora en Estados Unidos, el lugar donde prosperó en mayor medida "la obsesión (…) y paranoia sobre la hibridación" (Young, 2005 [1995]: 125). Aparece por primera vez en plena guerra civil, en un panfleto político supuestamente republicano y pro-abolicionista titulado

Miscegenation: The Theory of the Blending of the Races Applied to the American White Man and Negro (1864). El texto trataba de desmontar los argumentos del poligenismo imperante para hacer hincapié en los beneficios del mestizaje en la mejora de la salud de la nación. En realidad, David Goodman Croly y George Wakeman, sus autores demócratas, pretendían burlarse de la causa abolicionista, apuntando que la motivación subyacente de la defensa de la emancipación de los esclavos era el deseo de mantener relaciones sexuales con los afroamericanos (Lemire, 2002: 116). Esta movilización política de la ansiedad del mestizaje conecta el peligro de la sexualidad interracial, que se pretende probar científicamente, con el peligro de la llegada de la supremacía negra que supuestamente traería consigo el cese de la dominación esclavista (Shohat y Stam, 2014 [1994]: 160).

El movimiento abolicionista había estado presente en Estados Unidos desde el siglo XVIII, asociado al pensamiento ilustrado y a la retórica de la independencia. Pero hasta la primera mitad del siglo XIX no tuvo la fuerza suficiente para el desarrollo de un cambio socioeconómico (Kendi, 2021 [2016]: 179-180). En este aspecto, si bien algunos abolicionistas estaban a favor de la mezcla de la "sangre blanca" y la "sangre negra" para la perfección de la raza estadounidense (Lemire, 2002: 128-129), la mayoría de los impulsores del movimiento, pertenecientes al partido Republicano, se manifestaron en contra de dichas uniones o argumentaron que la defensa de las mismas retrasaría objetivos más importantes (Lemire, 2002: 137-138). A pesar de los desacuerdos sobre el mantenimiento del sistema económico esclavista, republicanos y demócratas compartían la opinión de que las uniones interraciales eran una fuente de degeneración cultural y biológica que atentaba contra la naturaleza y el gusto del ser humano. Cuando se publicó el mencionado panfleto en 1864, el partido Republicano respondió con toda una serie de representaciones que enfatizaban la repugnancia que producía el contacto interracial (Young, 2005 [1995]: 136-137).

La contradicción entre la lucha social abolicionista y el mantenimiento de las representaciones racistas más virulentas apunta hacia la naturaleza inconsciente de su racismo, manifestado, entre otras cuestiones[24], en el desagrado que despierta la proximidad con cualquier individuo afroamericano cuya igualdad se defiende con tanta tenacidad y belicosidad. La aproximación de Joel Kovel a la psicohistoria del racismo tratará de dar una razón de fondo a esta aparente contradicción (*vid.* subapartado 2.2.2). De acuerdo con el autor, la causa abolicionista fue una manera de gestionar la culpa acumulada por la historia de la esclavitud, un intento de recuperación de la honradez de la blanquitud, a través de la proyección de lo reprimido sobre el otro y el rechazo del deseo y la aversión resultante mediante un comportamiento ejemplar con el mismo (Kovel, 1970: 201). En tanto que esta actitud tiene como principal beneficiario al blanco, pretendiendo recuperar su ejemplaridad y reincorporar de forma aceptable su objeto, la defensa de la derogación de la esclavitud no implicará un aumento de la igualdad y el respeto entre ambos. A este motivo inconsciente se debe añadir el hecho de que los abolicionistas pertenecían a la clase burguesa en expansión, que consideraba que el sistema económico esclavista estaba postergando el progreso de la economía sureña y limitando las oportunidades de los blancos que no tenían esclavos (Kendi, 2021 [2016]: 227). Su interés en acabar con la esclavitud se veía contagiado, sino motivado, por el propósito de aumentar su capital industrial por todo el territorio estadounidense.

Los abolicionistas y anti-abolicionistas se diferenciaron en la finalidad y la visibilidad que otorgaron a este contacto interracial repugnante. El movimiento abolicionista emplea el comportamiento del esclavista como su arma principal en la crítica del sistema, atravesado por una avaricia y una codicia que señalan implícitamente hacia la posesión del cuerpo de la mujer afroamericana. Por su parte, los proesclavistas utilizan el desagrado que produce la representación del contacto sexual íntimo,

24 Otra manifestación de este racismo inconsciente es la representación de los afroamericanos como gente bondadosa, cuidadora, piadosa y servil, utilizada para dotar al abolicionista blanco de un estatuto paternalista que le exculpe de los crímenes cometidos. Esta cuestión se abordará con más detenimiento en el apartado 3.2 a propósito de *Uncle Tom's Cabin* (Harriet Beecher Stowe, 1852).

más o menos explícito, entre hombre y mujeres blancas, presumiblemente abolicionistas, y hombres y mujeres negras para mantener las formas históricas de discriminación racial.

Por consiguiente, desde los años de la lucha por la independencia de Inglaterra (1775-1783) hasta la guerra de Secesión (1861-1865) las representaciones visuales del mestizaje circulan con cierta asiduidad en Estados Unidos, rompiendo el "código cultural de silencio público" (Lemire, 2002: 12) sobre las relaciones sexuales interraciales para constituir un arma psicopolítica en la lucha contra el abolicionismo. Estas imágenes con tintes claramente pornográficos no presentan ningún indicio de violencia. La amenaza y el horror provienen del disfrute que ambas partes experimentan. Por esta razón, tales representaciones señalan al deseo de la otredad que pretenden rechazar. Un ejemplo paradigmático de este tipo de construcción anti-mestizaje ambivalente son los famosos grabados de Edwards Williams Clay realizados en 1839, en los que denunciaba como una sociedad racialmente integrada llevaría fácilmente al ascenso social de la población afroamericana y, con ello, al surgimiento de las relaciones amorosas, el casamiento y finalmente la procreación de carácter interracial (en Lemire, 2002: 94-98). Elise Lemire indica que la diferencia racial se representa en los distintos procedimientos que Clay utiliza para dibujar las figuras negras y blancas: mientras que las primeras parecen salidas de las portadas de las partituras del *minstrel show*, con rostros simiescos y diálogos cargados de malapropismos, las segundas son retratadas con delicadeza y finura (2002: 71). El contraste entre ambas está destinado a subrayar la distinta naturaleza biológica de cada cual y, en consecuencia, suscitar repugnancia ante el deseo representado.

Junto con estas representaciones científicas y políticas del mestizaje, encontramos todo un aparato legislativo que condena la unión interracial y asegura que la descendencia resultante sea caracterizada como negra. De esta forma, en el siglo XIX los Estados Unidos se convierten en un punto de articulación de la simbólica de la sangre y la biopolítica de las poblaciones: se combinan medidas legislativas centradas en la determinación y la conservación de la condición racial del individuo con discursos cientifistas que ligan la raza a ciertos rasgos biológicos y otorgan un carácter antinatural a las uniones interraciales. El objetivo último de tal articulación es la conservación y justificación de la desigualdad racial amenazada por la llegada del abolicionismo.

La legislación anti-mestizaje se encontraba vigente desde la época del asentamiento colonial y presenta dos objetos: la relación y la descendencia interracial. Respecto al primero, Virginia fue una de las primeras colonias que prohibió el matrimonio y la bastardía entre personas inglesas o blancas y personas racializadas, ya fuesen negras, "mulatas" o indias (Pascoe, 2009: 20). En el periodo que va del final de la Revolución de Estados Unidos hasta la guerra de Secesión (1783-1861), la articulación de una nación independiente utiliza y fortalece la prohibición del matrimonio interracial para asegurar la división racial, tanto en los Estados "libres" del norte como en los Estados esclavistas de sur, mientras que las leyes contra el sexo interracial languidecen (Pascoe, 2009: 21). A este respecto, el matrimonio era una cuestión más difícil de tolerar que el sexo en el plano legislativo porque cuando una mujer se casaba sus derechos pasaban a ser propiedad de su esposo, a cambio de que ella y su descendencia pudieran beneficiarse del estatuto económico y político del mismo. Del mismo modo, el matrimonio interracial se consideraba un avance hacia la supuesta supremacía negra que llegaría con la abolición de la esclavitud, de modo que debía ser evitado a toda costa. Durante la guerra civil se endurecen o incrementan en número las leyes que sancionan este tipo de uniones maritales interraciales, especialmente en el sur y en el oeste estadounidense, aunque también en el norte (Pascoe, 2009: 28-29).

Desde los inicios de esta legislación anti-mestizaje, la prohibición de las uniones maritales interraciales se combinó con una serie de reglamentos que aseguraban que los hijos resultantes de cualquier relación sexual entre negros y blancos no pudiesen obtener los privilegios de su parte blanca. Se trataba de afianzar la constitución de un sistema de parentesco y un régimen de propiedad racialmente puro. En 1662, de nuevo en Virginia, se

estipuló que todos los niños nacidos en Estados Unidos obtenían su condición racial de la madre, contradiciendo así el derecho consuetudinario inglés que determinaba que el estatus de la descendencia se heredaba del padre (Kendi, 2021 [2016]: 54-55). Esta medida sirvió para mantener los abusos sexuales contra las mujeres esclavizadas sin poner en peligro la propiedad blanca. Sin embargo, también implicaba que los vástagos interraciales podían ser liberados en el caso de ser paridos por una mujer blanca. Para solucionar este problema, en los siglos XVIII y XIX se desarrolló un sistema de clasificación racial de carácter matemático, que generó diferentes figuras racializadas en función de la cantidad de sangre negra que el individuo poseía (Courtney, 2005: 109). Este es el caso de los términos "quadroon" y "octoroon", referidos a personas que poseen respectivamente una cuarta y una octava parte de sangre negra (Young, 2005 [1995]: 167).

La situación se modifica tras la victoria del abolicionismo. En el periodo de la Reconstrucción postbélica, el Partido Republicano en el poder adopta una serie de medidas y leyes federales destinadas a conseguir la igualdad entre la población blanca y la afroamericana. El primer paso es la ratificación de la Decimotercera Enmienda de la Constitución (1865), por la que se abole la esclavitud de forma permanente en todo el territorio estadounidense. Añadido a esto, las antiguas personas esclavizadas adquirieron el derecho a casarse y a que sus matrimonios establecidos previamente sean reconocidos como tales. Igualmente, la Ley de los Derechos Civiles (1866) dota a todo aquel nacido en Estados Unidos, independiente de su condición racial, del derecho a "hacer y hacer cumplir contratos, demandar, ser partes de acuerdos, testificar, y heredar, comprar, alquilar, vender, tener, y transportar bienes muebles e inmuebles" (en Pascoe, 2009: 30). Dos años más tarde se aprueba la Decimocuarta Enmienda (1868), centrada en la igualdad de protección de las leyes, que prohibía las leyes que limitaran los privilegios o las inmunidades de cualquier ciudadano estadounidense, así como aquellas que les privaran de la vida, la libertad o la propiedad sin un proceso legal (Pascoe, 2009: 39).

Apoyados en esta base federal, en la década posterior a la finalización del conflicto bélico algunos Estados derogaron sus leyes anti-mestizaje, mientras que otros las consideraron anticonstitucionales (Pascoe, 2009: 40-41). Con todo, lo que parecía un cese del estigma legal contra las uniones interraciales terminó siendo una nueva forma de expandir los derechos de los hombres blancos sobre las mujeres afroamericanas, preservando su condición esclavizada en el matrimonio (Pascoe, 2009: 42). En aquellas ocasiones en las que se daba la situación inversa, un hombre afroamericano y una mujer blanca, el matrimonio no salía indemne. La decisión legal que se acabará adoptando una vez la Reconstrucción haya finalizado, en los años ochenta del siglo XIX, es la criminalización de cualquier contacto estrecho interracial como "sexo ilícito" (2009: 46), como un ejercicio inmoral relacionado con la fornicación o actividades similares sin el aval de la norma marital. De este modo, los posibles matrimonios interraciales previos quedan deslegitimados y las parejas resultantes podían ser condenadas a un adulterio que no podía ser remendado.

Quizás esta decisión legal fuese impulsada por los casos de hombre negros y mujeres blancas porque ambos poseían menos derechos que los hombres blancos. Pero ello no acaba de explicar la razón de que esta relación sea el objeto del refuerzo y la reimplantación de las leyes contra los matrimonios interraciales. Desde los inicios del movimiento abolicionista, las representaciones anti-mestizaje se servían de imágenes de hombres y mujeres negras como seres libidinosos que desviaban la rectitud y la integridad moral e incitaban a las uniones degenerativas. Ambas representaciones fetichistas utilizaban la ansiedad que suscitaba el mestizaje para la movilización política anti-abolicionista. Como hemos avanzado en el anterior subapartado, tras el desmantelamiento del sistema esclavista, las representaciones del cuerpo de la mujer negra como peligro cultural y biológico podían resultar mucho más perturbadoras que las del hombre negro en aquellas personas que querían remendar, ocultar o olvidar, los abusos cometidos durante la historia de la esclavitud. Más que un sustituto tranquilizador, las representaciones de las mujeres negras como seres lascivos y sexualmen-

te siempre disponibles actuaban como un monumento recordatorio de la fantasía originaria estadounidense, de aquel objeto y deseo que debían ser negados para la constitución de una subjetividad blanca racialmente pura.

Este planteamiento nos lleva a explorar el vínculo que existe entre la subjetivación y el objeto de deseo que hasta el momento solamente hemos trazado. La teoría psicoanalítica freudiana contempla la libido como la manifestación psíquica de la pulsión sexual, que puede tomar como objeto la propia persona, entendiéndose como "libido yoica" o "libido del yo", o una figura exterior, siendo entonces "libido objetal" o "libido del objeto" (Laplanche y Pontalis, 2004 [1967]: 212). Freud introduce la relación entre la libido y el yo en sus primeros análisis del fenómeno del narcisismo, donde afirma que el yo es el gran reservorio de la libido (Freud, 1992a [1915]: 199), el primer objeto erótico y la fuente de las investiduras libidinales sobre objetos externos. En posteriores textos, Freud cambiará de parecer y defenderá que el ello es la fuente de la libido y solamente más tarde el yo se apoderaría de la realización de estas investiduras para imponerse como objeto erótico por excelencia (Freud, 1992e [1923b]: 47). Una posible causa de esta confusión de la fuente y el almacén de investiduras libidinales es que en la primera fase de desarrollo psíquico el yo y el ello se encuentran indiferenciados. Freud señala que en la fase oral de desarrollo de la sexualidad es imposible distinguir entre la investidura libidinal del objeto y la identificación con el mismo (Freud, 1992e [1923a]: 31).

Esto complica y en cierta medida contradice la condición de posibilidad del complejo de Edipo, la investidura libidinal de la madre y la identificación con el padre, que se verá reforzada en su salida positiva. Si antes del Edipo no existe distinción entre el deseo y la identificación, el padre no es solo un objeto de identificación sino principalmente de deseo. En esta línea, en su ensayo "Duelo y melancolía" (1992b [1917]), Freud explica que la identificación es una reacción ante la pérdida del objeto de deseo que permite prolongar su existencia en la estructura misma del yo. La identificación del niño con el padre es entonces una manera de interiorizar la resignación de la investidura libidinosa, sustituyendo ese objeto de deseo, externo, incestuoso y homoerótico, por el yo como principal punto de investidura. La libido del objeto se convierte entonces en libido yoica "sublimada" (Freud, 1992e [1923b]: 46) y el padre en un ideal del yo que permite la conservación del objeto de deseo amoroso pero de una forma desexualizada o resignada, cosa que provoca cierta pulsión de destrucción. Freud achaca esta reacción a que la libido ya no tiene fuerza para contener la agresividad interrelacionada con el deseo, que se redirige hacia el yo en la forma del superyó (Freud, 1992e [1923c]: 55). Sin embargo, como se ha comenzado a plantear en el 2.2.1 y de acuerdo con la propia teoría freudiana, esa agresividad puede ser consecuencia de la misma represión del deseo, que ya no se cierne sobre el objeto anteriormente amado sino sobre el propio yo que lo ha interiorizado.

El resultado del proceso de desexualización del padre es pues la emergencia del superyó, una conciencia moral que juzga el comportamiento del yo. Freud no distingue entre el superyó y el ideal del yo. Partiendo de los escritos freudianos y combinándolos con las aportaciones lacanianas, Kaja Silverman establece cierta distinción entre ambas figuras sobre la base del tipo de introyección que cada una pone en juego: mientras que el ideal del yo es el resultado de una introyección imaginaria que convierte al antiguo objeto amado en un modelo de sujeto que se desea ser, el superyó es el resultado de una introyección de tipo simbólico por la cual el individuo se subordina a la Ley y el Nombre del Padre (Silverman, 2016 [1992]: 192). El superyó tiene su razón de ser en el impedimento de la plena identificación entre el yo y su ideal con la consiguiente y peligrosa posibilidad de que la resignación de la investidura libidinal homosexual del padre no se desarrolle por completo. Ahora bien, este impedimento asegura el mantenimiento del superyó a lo largo del tiempo, afianza la necesidad de su papel como juez del comportamiento del yo que vigila qué puede ser deseado. El superyó puede ser definido entonces como "la instancia psíquica mediante la cual se realiza la regulación social" (Butler, 2002 [1993]: 261), el principal producto y la garantía más crucial de la heteronormatividad que estructura el universo sociosimbólico a través de

un ideal del yo heterosexual producto de la resignación de la libido homosexual.

Trasladado a nuestro ámbito de investigación, se podría plantear que la interiorización de la prohibición de la investidura libidinal de lo negro es la condición de posibilidad para la constitución del ideal del yo blanco y el consiguiente superyó racista. La prohibición del sexo interracial desencadena el intento de resignación del deseo de contacto con el otro mediante la sustitución del objeto negro por un ideal del yo blanco al que redirigir la libido, que actuará como la base desde la que el superyó racista, resultante de la interiorización de esa misma represión, podrá agredir a ese yo masoquista (*vid.* subapartado 2.2.1), vigilando los futuros caminos del deseo y manteniendo dicho ideal como inalcanzable. Tanto la investidura libidinal como la resignación de la misma se realizan a través de una serie de prácticas discursivas sobre la sexualidad interracial históricamente variables, que ayudan al superyó en el interminable proceso de sujeción del individuo a la posición reservada en el universo sociosimbólico. Un razonamiento similar parece guiar a Judith Butler cuando determina que la inscripción social en lo simbólico supone no solo el rechazo de la amenaza de castración, el repudio de las morfologías corporales y las relaciones sexuales no heteronormativas, sino también de la amenaza de mestizaje, de aquellas morfologías corporales que no se ciñen a las categorías raciales establecidas y de las relaciones sexuales interraciales (Butler, 2002 [1993]: 242).

La figura de la mujer negra hipersexualizada constituye aquí un punto importante para tratar de resignar el deseo de contacto sexual con el otro afroamericano, una representación fetichista cuya agresividad sexual rechaza, y expresa, cualquier ápice de atracción hacia la misma y mantiene al hombre blanco en la posición del agredido. En épocas postesclavistas en las que se intenta tapar los crímenes cometidos en la historia de la esclavitud, la hipersexualidad de la mujer negra no puede ser representada, por lo que se requieren otros procedimientos para exculpar al hombre blanco. El más importante es el desplazamiento de la amenaza de mestizaje al hombre afroamericano, convertido en depredador sexual.

En este contexto, Angela Davis afirmó que el fracaso del proyecto democrático de la Reconstrucción impulsó la "invención claramente política" (2005 [1981]: 186) del violador negro con el propósito de mantener la supremacía blanca. El calificativo que la autora utiliza en este texto para definir esta construcción racista, "mito" (2005 [1981]: 163), nos permite conectarla con el estudio de Roland Barthes, *Mitologías* (2009 [1957]). En términos propiamente semiológicos, el mito es un modo de significación de carácter secundario o connotativo que produce la deformación de una relación entre significante y significado de carácter primario a través de la interpelación del sujeto. En este proceso, el significado de la primera relación sígnica actúa como significante o, en palabras de Barthes, forma de la segunda relación sígnica (2009 [1957]: 175). Este libro pone el énfasis en el modo de significación mítico como aquel motivado por los intereses de la sociedad burguesa, producido mediante una reserva inagotable de significantes interpelantes que circulan por el entorno social atrapando al individuo en el proceso de deformación de la relación sígnica primaria. Si esta operación resulta exitosa, el concepto mítico podrá encauzar el comportamiento del receptor hacia el estilo de vida capitalista. En el caso del mito del violador negro en la sociedad racista estadounidense de finales del siglo XIX, estas representaciones del hombre afroamericano están orientadas a la deformación del concepto "hombre de ascendencia africana" hacia el significado "depredador sexual", que interpela social y psíquicamente al blanco. La circulación y asimilación del mito del violador negro tiene el poder de hacer pasar por natural aquello que no es más que una construcción arbitraria, social e histórica, legitimando ciertas relaciones de poder, actitudes y creencias sobre la otredad racial y específicamente sobre su sexualidad para el mantenimiento de la desigualdad racial. El mito es por tanto un sistema de significación ideológico.

La aplicación de esta definición de mito de Barthes no termina de explicar el origen y la permanencia de la imagen del violador negro. En otro texto posterior, Barthes hace una retrospectiva de esta primera aproximación concluyendo que la semiología contemporánea ya no

debe tratar de desenmascarar el significado latente de los enunciados, como si una vez develada esta mentira encontraremos algo verdadero u original, sino que se debe dedicar a "abrir fisuras en la misma representación del sentido" (Barthes, 1994 [1984]: 85). Desde esta perspectiva, los análisis de la representación del hombre negro deben ir más allá del evidente contenido racista para visibilizar su funcionamiento, esto es, determinar las operaciones y las contradicciones que permiten su existencia y su perdurabilidad. Por consiguiente, lo que es necesario examinar es aquello que permite la constitución del hombre negro como significante, referido a ese desplazamiento psíquico de la violencia sexual de la fantasía del mestizaje hacia una figura externa y la puesta en marcha de una serie de medidas que tienen el propósito de producir y contener dicha actitud amenazante.

La ubicación del nacimiento de esta representación después de la Reconstrucción responde, en el razonamiento de Davis, a dos cuestiones: durante la guerra civil ningún hombre negro fue acusado de violar a una mujer blanca y los objetos de la violencia eran hombres blancos abolicionistas (2005 [1981]: 185-186). Se puede presuponer, como así lo hace la autora, que la violencia hacia el hombre blanco abolicionista estaba guiada por el deseo de contener el movimiento antiesclavista. Pero si tenemos en cuenta el vínculo que se estableció entre abolicionismo, supremacía negra y formas de degeneración racial, parece que el repudio del deseo sexual interracial también estaba presente en esta forma de contención. Aunque Lemire no conecta en ningún momento las revueltas violentas anti-abolicionistas con los posteriores linchamientos de la población afroamericana, el siguiente fragmento de su publicación subraya el amalgamamiento como principal causa de la violencia:

> Casi todos los casos de violencia de ese mes iban acompañados de rumores de que la persona atacada promovía el *amalgamamiento.* En la mayoría de los casos, las fuentes escritas no dejan claro si los rumores instigaron la violencia o si circularon después para justificarla. Pero es probable que la mayoría de los rumores se difundieran oralmente antes de aparecer en los periódicos y otras fuentes, lo que indicaría que precedieron a la violencia. Por supuesto, más importante que la línea temporal es que los alborotadores equipararan el apoyo de una persona al abolicionismo con su apoyo al matrimonio mixto y lo consideraran un motivo para atacarla físicamente (Lemire, 2002: 59-60; nuestra cursiva).

La violencia contra los afroamericanos comienza una vez ha finalizado el conflicto. Junto con la aprobación de Ley de los Derechos Civiles (1866) y la Decimocuarta Enmienda (1868), la promesa de la Decimoquinta Enmienda (1870) de que cualquier persona independientemente de su condición racial puede acceder al voto, aumenta el miedo a la llegada de la supremacía negra. En consecuencia, desde prácticamente los inicios del periodo de Reconstrucción, diferentes Estados sureños ponen en marcha ciertas medidas, legislativas y no legislativas, que frenan la posibilidad de que los hombres afroamericanos alcancen plenamente sus derechos como ciudadanos y la igualdad económica, entre las que destacan el linchamiento. El linchamiento consiste en la matanza colectiva de uno o varios individuos afroamericanos, que suele incorporar prácticas tan bárbaras como el apaleamiento, el ahorcamiento, la extirpación de los órganos genitales, la quema y el empalamiento. Cada uno de estos actos de tortura, muerte y descuartizamiento era contemplado por hombres, mujeres, niñas y niños blancos que, durante décadas, se refugiaron en el salvajismo de la víctima para normalizar aquello que habían contemplado.

En un principio, durante la década de los setenta del siglo XIX, esta forma de violencia no se asocia con la violación, sino con el freno de ese supuesto supremacismo negro. De acuerdo con Davis, las cosas cambian en 1877, cuando el último reducto de las tropas federales abandona los antiguos Estados Confederados y se incluyen demócratas sureños en el gabinete del gobierno republicano. La decisión de finalización de la Reconstrucción viene motivada por el empate entre republicanos y demócratas en las elecciones presidenciales de 1876. Este conflicto se resuelve con el acuerdo de que la llegada del presidente republicano Rutherford B. Hayes al poder implicaría el fin de la gestión republicana del te-

rritorio sureño (Davis, 2005 [1981]: 113) Los demócratas sureños proceden a privar a los afroamericanos del derecho al voto y de otros logros e instauran un régimen segregacionista (2005 [1981]: 187). Con la eliminación de cualquier posibilidad de la temida supremacía, se requiere de una figura que justifique la permanencia de la opresión racial desde fuera del ámbito institucional. El mito del violador negro permite asentar la respetabilidad de los linchamientos como actos de defensa y venganza por unas supuestas agresiones cometidas contra las mujeres blancas[25] y confirma la necesidad del segregacionismo. La discriminación pasa a fundamentarse en una construcción discursiva que no requiere de ningún tipo de justificación racional para su efectividad, que se mueve en el terreno de la fantasía, del deseo, de la sexualidad.

Del mismo modo, la circulación de la imagen del hombre negro hipersexualizado posee una serie de consecuencias legislativas. En la década de los ochenta, permite restablecer todas aquellas leyes anti-mestizaje que habían sido derogadas durante el periodo de la Reconstrucción (Pascoe, 2009: 86) y podríamos aventurar que es la causa de la condena de las relaciones sexuales interraciales como sexo ilícito que hemos mencionado páginas atrás. Además, incrementa los tintes eugenésicos y supremacistas blancos de dicha legislación, que en las siguientes décadas comienza a incorporar un nuevo sistema de clasificación racial basado en los denominados "estándares de una sola gota". En un intento de simplificar de los anteriores cálculos genealógicos matemáticos, esta nueva clasificación establece que la existencia de un solo antepasado negro es suficiente para que la persona sea considerada "no blanca" (Omi y Winant, 2015 [1986]: 123-124).

La sexualidad se convierte así en el campo de batalla para mantener el sistema de dominación política, económica y social, y el mito del violador negro en su principal arma. Junto con la continuidad y el refuerzo de medidas legislativas anti-mestizaje de carácter biologicista, las prácticas que constituyen y mantienen la diferenciación racial a través de la sexualidad consisten en una serie de obligaciones que sancionan el contacto interracial y fuerzan la vigilancia de determinadas actitudes sexuales. De la misma manera que el dispositivo de la sexualidad fue en primer lugar aplicado a los burgueses (Foucault, 2007 [1977]: 146), principales interesados en la creación de un "cuerpo de clase" (2007 [1976]: 151), la educación del deseo es aplicada sobre los blancos con la finalidad de constituir un cuerpo de raza diferenciado de la otredad racial negra. Las relaciones de desigualdad de género atraviesan la puesta en marcha de dichas convenciones morales.

En tanto portadora y transmisora del temperamento blanco así como de los logros, las esperanzas y el carácter de la raza, la mujer blanca se ve obligada a mantener una estricto control sobre sus relaciones y hábitos sexuales, alejados de cualquier deseo que pueda ser calificado como negro o hacia lo negro, y a llevar a cabo el cuidado del hogar, del matrimonio y de los niños. Su deseo, su cuerpo, su significado en definitiva, queda subordinado a los mandatos de la raza. En cambio, la heteronormatividad concede al hombre blanco la licencia para mantener relaciones sexuales con quien desee. Ahora bien, si quiere mantener su identificación con el ideal del yo blanco racialmente puro, el hombre blanco debe luchar contra ese deseo. Este aspecto refuerza la proyección de los crímenes y las pulsiones sexuales sobre una figura contra la que se puede pelear. La hipersexualidad atribuida al hombre negro le convierte en una bestia, eliminando la masculinidad compartida que aseguraría su ciudanía, su humanidad, la posibilidad de igualdad (Williams, 2001: 104). La masculinidad blanca se articula sobre la base de la victoria de esta bestia externa que es al mismo tiempo interna.

Desde esta perspectiva, los límites de la libertad sexual establecidos por la amenaza del mestizaje no solo actúan como una herramienta de racialización sino también de generización, reforzando la posición de dependencia y subordinación de la mujer blanca en el proceso de subjetivación dentro de la heteronormatividad blanca y confirmando el heroísmo y la superioridad del hombre

25 Entre 1889 y 1899 se registraron oficialmente entre cien y doscientos linchamientos anuales en Estados Unidos (Davis, 2005 [1981]: 123). Igualmente, se calcula que entre 1889 y 1929 se linchaba a una persona cada cuatro días (Kendi, 2021[2016]: 281).

blanco. Este es el motivo que nos empuja a formular un segundo uso psicopolítico del mito del violador negro: el restablecimiento del heteropatriarcado. En un contexto postbélico económicamente devastador, en el que los padres sureños habían perdido su papel como proveedores del hogar, la figura del violador permite rescatar la masculinidad patriarcal a través del deber racial de proteger el cuerpo de la nación, garante de la continuidad del linaje biológico y cultural de la raza superior (Guerrero, 1993: 12). La amenaza de mestizaje será utilizada en épocas posteriores como herramienta de contención del avance de los derechos políticos, económicos o sexuales de las mujeres (Williams, 2001: 105).

La representación del hombre negro como amenaza sexual y de la mujer blanca como objeto de deseo en peligro se constituyen entonces como dos significantes profundamente interrelacionados para negociar los miedos y deseos que atraviesan la configuración de la posición de poder del hombre blanco en la jerarquía racial y de género postesclavista. En realidad, esta dependencia de la otredad en la constitución de la mismidad responde a la misma configuración de la normatividad racial. Tal y como ha observado Richard Dyer en su estudio sobre la blanquitud (2002 [1997]: 24), y como veremos con detenimiento en el siguiente subapartado, el privilegio de lo blanco se constituye a partir del vínculo entre la superioridad y la trascendencia material. Las razones de la superioridad se ubican en cuestiones tan abstractas y poco visibles como las cualidades espirituales, la capacidad racional o la disposición fisionómica interna o genética, que apuntan hacia cierta invisibilidad. Sin embargo, la existencia y supervivencia de la blanquitud requiere de una serie de representaciones.

Esta paradoja emerge justamente en la parte del estudio de Dyer acerca de la posición que ocupa la mujer blanca en la jerarquía racial. Su pertenencia a la mismidad blanca le ubica en un estadio superior respecto a lo negro, su actuación como la otredad de género le ubica en un estadio inferior respecto a lo masculino. El autor determina que el rol procreador es "el deber de las mujeres blancas pero es lo último que deben hacer si quieren continuar siendo blancas" (2002 [1997]: 29), dejando una diferencia irresoluble entre su rol reproductivo y la cualidad inmaterial de lo blanco. Desde una perspectiva feminista, Doane da una explicación política a esta contradicción, afirmando que la blanquitud es invisible hasta que resulta necesario remarcar la jerarquía racial, momento en el que se personifica, se materializa, se representa en la mujer blanca:

> Cuando una cultura patriarcal blanca necesita un símbolo de pureza racial para organizar y controlar su relación con los negros (generalmente hombres negros, pero a veces también mujeres negras), la mujer blanca representa la blanquitud misma, como identidad racial y como eje de una semiótica del poder (Doane, 2008 [1991]: 244).

La racialización del cuerpo de la mujer blanca como el soporte de la blanquitud, que impide su posibilidad de ascenso al estatuto abstracto de lo blanco, y la racialización del cuerpo hombre negro como amenaza de la primera, que impide su acceso a la masculinidad normativa, aseguran la reproducción del privilegio económico, político y normativo del hombre blanco. Pero una cuestión importante diferencia a la mujer blanca de otras figuras racializadas. En ausencia del patriarca civilizador, la posición de la mujer en la intersección entre heteronormatividad y blanquitud le permite adquirir una superioridad efímera (Shohat y Stam, 2014 [1994]: 166) frente al hombre y la mujer negra. En el caso en que se sitúe cercana al primero, puede transgredir la vulnerabilidad y la pasividad asignada a su género y evitar el peligro del mestizaje. Cuando se sitúe próxima a la segunda, puede relegar las labores más bajas de su condición reproductiva femenina y conseguir la condición de objeto de deseo idealizado. Su fragilidad y debilidad, por un lado, y su maternidad, por otro, entran en juego ante la presencia del hombre blanco, el único capaz de establecer la jerarquía racial y de género que le devuelve a la posición de carencia.

Por lo tanto, el régimen discursivo racista estadounidense constituye y distingue entre tres sectores de la población racializados: a) una raza pudiente y superior para la cual la degeneración supone un peligro y por lo tanto debe controlar constantemente la sexualidad racial;

b) la otra raza, que pese a las posibles medidas reguladoras que se apliquen sobre la misma, conservará la marca de su otredad, su degeneración congénita; c) por último, una raza que se sitúa a mitad camino entre una y otra y que podrá ser admitida o excluida de la norma de lo blanco. En este último grupo encontramos a las mujeres blancas, pero también a los pobres, criminales, enfermos mentales, mestizos y homosexuales, que serán ubicados en los límites de la blanquitud mediante la producción discursiva de su sexualidad como el lugar donde encuentra la verdad de su ser más depravado (Stoler, 1995: 187). A diferencia del tipo de discriminación que sufren aquellos desplazados al exterior constitutivo, la normatividad racial puede 'blanquearles' bajo circunstancias históricas particulares o intereses puntuales de la clase dominante. Ello no supone un ascenso total en la jerarquía racial, sino respecto a otros colectivos racialmente discriminados. En cualquier caso, la ilusión de esta frontera movediza de lo blanco justifica la presencia de toda una serie de prácticas reguladoras destinadas a la purificación racial, unas estrictas reglas de comportamiento que permitirán mantener bajo control y vigilancia su sexualidad.

En definitiva, en el contexto estadounidense postesclavista la articulación del significado de la sexualidad interracial combinó la violencia sistemática, los linchamientos contra la población afroamericana, y el dispositivo de la alianza y la descendencia, la prohibición de los matrimonios interraciales y la clasificación racial de la población, con un poder de naturaleza reguladora, fundamentado en un discurso sociobiológico sobre la degeneración racial, para determinar el deseo y comportamiento sexual de la población blanca. Todo este conjunto de leyes, actos de tortura, teorías científicas, prácticas sociales y códigos de conducta conforma un superyó racista que moviliza la ansiedad de la fantasía originaria del mestizaje para mantener al individuo en un proceso de sujeción constante a un ideal del yo blanco basado en la pureza racial. Este intento de resignación de la investidura libidinal de la otredad se facilita mediante la proyección de la amenaza sexual sobre una figura externa, el violador negro, que dota de continuidad a las relaciones de desigualdad sobre criterios ya no políticos, ni económicos, sino propiamente sexuales.

A finales del siglo XIX, la movilización política de la ansiedad del mestizaje llega a uno de sus puntos álgidos mediante la instauración de las denominadas leyes Jim Crow (Davis, 2005 [1981]: 96-97). Dichas leyes permiten institucionalizar el régimen de segregación mantenido en el sur estadounidense, disponiendo compartimentos racialmente separados en diversas instalaciones, como fuentes públicas, tiendas, o el transporte. Su cronología se remonta a 1896, cuando el Tribunal Supremo dictaminó que los derechos constitucionales de los negros "conseguidos" durante el periodo de la Reconstrucción mediante la Decimocuarta y Decimoquinta Enmienda, no se veían infringidos por la utilización de instalaciones separadas, puesto que ambas eran "iguales". En 1899, el mismo Tribunal extendió el principio de "separados pero iguales" a las escuelas. De esta manera, la aversión y el miedo que las prácticas y discursos decimonónicos sobre la sexualidad interracial habían instaurado en torno a la otredad, reflejadas en la mención del juez de Nueva Orleans John H. Ferguson al "fuerte olor" que desprendían los negros como justificación de la separación espacial de los ferrocarriles de Luisiana (en Kendi, 2021 [2016]: 302), podían ser mantenidos en la cotidianidad de los espacios públicos. Estas leyes segregacionistas no serían abolidas hasta el auge del movimiento por los derechos civiles en la década de los setenta del siglo XX.

Ya en el siglo XX, el modo de representación institucional se convertirá en una de las principales prácticas discursivas estratégicamente articuladas para la subjetivación del individuo de acuerdo con los parámetros raciales normativos, incorporando la movilización psicopolítica de la ansiedad del mestizaje. El cine puede adoptar esta función por dos razones. En primer lugar, una razón epistemológica. Tal y como demostrará Susan Courtney (2005: 107-113), el aparato cinematográfico motiva el refuerzo de lo visible como garantía de conocimiento cosa que privilegiará el significante epidérmico como la principal prueba de la condición racial de los individuos en detrimento de otros factores biológicos menos perceptibles. En la explicación de Courtney, esta

sustitución fue posible por un aumento de la desconfianza hacia la matemática de la sangre, cuyos minuciosos cálculos podían desvelar la arbitrariedad del significante racial y, en última instancia, podían servir para demostrar un proceso de "purificación", entiéndase blanqueamiento, de la población birracial. En segundo lugar, el modo de representación institucional adquirirá relevancia en la subjetivación racial por la influencia que ejerce en el espectador. Como se expuso en el subapartado 2.1.3, la implicación de la subjetividad espectatorial en la construcción del significado de lo representado resulta un dispositivo perfecto para sujetar a los individuos a las categorías que estructuran el universo sociosimbólico estadounidense. En este aspecto, el potencial regulador que había demostrado la sexualidad interracial en otras prácticas discursivas puede ser trasladado a la representación cinematográfica para la emergencia de la posición de sujeto-significado y el mantenimiento de dicha sujeción.

Durante las primeras décadas de andadura del discurso cinematográfico estadounidense, la ansiedad que suscita el contacto sexual interracial era utilizada abiertamente, teniendo como ejemplo paradigmático la epopeya supremacista blanca *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915). Esta película, objeto de numerosos análisis (Cripps, 1993 [1977]; Doane, 2008 [1991]; Guerrero, 1993; Gubar, 1997; Williams, 2001; Courtney, 2005), fue utilizada para justificar la institución esclavista pasada y la discriminación racial contemporánea. El filme cuenta la historia de dos familias estadounidenses, los Stoneman y los Cameron, cuyos vínculos se ven comprometidos por la llegada de la guerra civil y la supremacía negra. La película termina con el restablecimiento del orden social por parte de las tropas del Ku Klux Klan, lideradas por el Coronel Ben Cameron (Henry B. Walthall). Dicha organización no se activa por motivos políticos sino fundamentalmente sexuales, ligados al deseo que dos personajes racializados, interpretados por hombres blancos en *blackface,* sienten hacia Flora Cameron (Mae Marsh) y Elsie Stoneman (Lillian Gish). Gus (Walter Long), un soldado renegado que todavía lleva el uniforme del ejército de la Unión, intentará violar Flora, que se tirará por un barranco para no mancillar su pureza racial, y Silas Lynch (George Siegmann), el vicegobernador mulato que lidera el proceso de la Reconstrucción, secuestrará a Elsie para casarse con ella. El espacio textual privilegia el suicido de la primera como inicio de los acontecimientos que pondrán fin a la trama y el secuestro de la segunda como uno de los últimos conflictos que se resuelven. En ambos casos, la inscripción del punto de vista de Ben Cameron como el héroe que defiende la pureza de la mujer blanca, con más o menos éxito, articula una identificación escindida entre el objeto femenino amenazado y agonizante y la omnipotencia del protagonista masculino, del sujeto de la mirada y la acción, que finalmente acabará superando esa primera identificación (Courtney, 2005: 96).

A partir de 1927, se prohíbe la representación cinematográfica del mestizaje. Esta negativa fue establecida por el primer intento de código de autorregulación cinematográfica, los denominados *Don'ts and Be Carefuls*. Su sucesor, el Production Code o Código Hays (1930-1968) impulsado por la Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA), condenaría la inclusión de escenas de sexo explícito entre personajes blancos y negros, así como de cualquier aspecto visual o narrativo que pudiera dar cuenta del mismo. Junto con otras medidas que expresan y refuerzan los instintos latentes en la psique americana (Haskell, 1987 [1973]: 21), la sexta cláusula del código establecerá que "Se prohíbe el mestizaje (relación sexual entre razas blanca y negra)" (en Courtney, 2005: 103). Aunque la amenaza sexual de la negritud ya no pueda ser incorporada, no desaparece de la gran pantalla. La representación de la sexualidad interracial experimenta un proceso similar a aquel que Rick Altman defendió a propósito de la prohibición de las escenas sexuales: "Decir que el Código de Producción elimina el sexo es en realidad decir que después de 1934 el sexo aparece en un nivel diferente, disfrazado, desplazado, desubicado, pero ciertamente no descartable" (Altman, 1989 [1987]: 169).

La consecuencia más directa de este desplazamiento de la amenaza de mestizaje es la expulsión del terreno de la sexualidad o la castración de los personajes masculinos afroamericanos, eliminando la posibilidad

de incorporación de cualquier enlace romántico negro. Como veremos en el análisis de las películas musicales pertenecientes al corpus de nuestra investigación, tales figuras serán o bien completamente desexualizadas, y por ende desterradas de las secuencias narrativas que movilizan el deseo, o bien confinadas a roles serviciales, ocupando una posición similar a los personajes femeninos blancos. Del mismo modo, el *blackface* masculino será mayoritariamente empleado para representar una negritud feminizada (Williams, 2012: 146).

En este predominio de la negritud castrada, la peligrosidad sexual es desplazada hacia otras figuras que actúan como sustitutos metafóricos del violador negro, como *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933). De acuerdo con James Snead, la representación del gigantesco simio que captura a la mujer blanca y camina por las calles de Nueva York desatando el caos a su paso, permite al espectador recuperar la potencia sexual que originariamente ha sido proyectada sobre el hombre negro (Snead, 1994: 24). Para evitar cualquier identificación prolongada con el mismo, el discurso cinematográfico castiga dicha asimilación a través de la muerte del primate al final del filme. Una dinámica similar se observa en el caso del *blackface* musical hollywoodense, figura metonímica y por tanto más conflictiva que, en algunas ocasiones y de manera velada, evocará esa hipersexualidad. En este caso, su escasa verosimilitud producirá ese distanciamiento necesario para la emergencia de la subjetividad racial blanca. Volveremos a este punto en el tercer apartado del capítulo tercero.

Tomando en consideración todo lo anterior, podemos concluir que el mantenimiento de la subjetividad y la supremacía blanca exigirá la constante producción y reproducción de la amenaza de la diferencia y de la diferencia como amenaza, de forma directa o indirecta, con la que poder diferenciarse y a la que poder combatir para mantener dicha diferenciación. El sujeto racializado blanco será ahora y siempre paranoico, nacido de la proyección de lo reprimido y el rechazo de dicha operación, obsesionado con establecer los límites que purifiquen la historia de sus deseos sexuales más oscuros, decidido a mantener el artificio de la coherencia de su subjetivación. El siguiente apartado del marco teórico indagará en este proceso de diferenciación, centrándonos particularmente en el funcionamiento de la blanquitud.

2.2.4.
LA DOMINACIÓN DE LO (IN)VISIBLE: BLANQUITUD, INVISIBILIDAD Y PODER RACIAL.

Los subapartados anteriores han explicado tres aspectos decisivos en referencia a la constitución del universo sociosimbólico estadounidense, que demuestran el posicionamiento de lo negro como su afuera constitutivo: en primer lugar, el subapartado 2.2.1 ha explicado el proceso de reducción de lo negro a un significante epidérmico de naturaleza estratégica, un morfología corporal diferenciadora cuya condición de posibilidad es la dominación y explotación colonial pero que perdura más allá de esta, actuando como vehículo de los miedos y deseos del hombre blanco y justificación de la jerarquía racial; en segundo lugar, el subapartado 2.2.2 ha expuesto que el proceso de diferenciación y jerarquización que pone en marcha este esquema histórico-racial es de tipo fetichista, en la medida que niega la dependencia hacia y el deseo que suscita la otredad para la emergencia de un ideal del yo blanco asentado en la pureza racial, y entiende de género, en tanto que el rechazo de dicho vínculo se torna mucho más conflictivo en el caso de la mujer negra, ubicada como el afuera de la diferencia racial y de la otredad de género; por último, el subapartado 2.2.3 ha demostrado que dichas operaciones, y la corporalidad que vehiculan, son la causa y la consecuencia de la norma que estructura el universo sociosimbólico, que se constituye, se negocia y se mantiene a través de la violencia, la legislación anti-mestizaje y las prácticas discursivas sobre la sexualidad racial, las cuales despliegan un proceso de regulación del deseo del blanco que, a partir de la finalización del periodo de Reconstrucción, tiene como principal objeto el violador negro, una figura que mantiene la dominación racial sobre la defensa de las fronteras sexuales de la raza. En consecuencia, podemos afirmar que la negritud y la blanquitud fueron

creadas juntas (Roediger, 2007 [1991]: 95), es decir, que la articulación del significado de lo blanco se sirvió de la objetivación y la diferenciación de lo negro para perpetuar, en un principio, y legitimar, más adelante, la desigualdad racial socialmente impuesta.

Esta utilización del significante negro ha sido expuesta por diferentes pensadores afroamericanos que experimentaron de primera mano las consecuencias que acarrea el soportar una corporalidad que se constituye para ser degradada, explotada, mutilada, así como, al estar ubicados en el otro lado de la normatividad racial, pudieron observar y criticar la fragilidad, el artificio y la permeabilidad, que se encuentra en la misma definición de la subjetividad blanca. James Baldwin fue uno de ellos. Reflexionando acerca del papel de lo negro en la construcción de la comunidad blanca norteamericana, el autor afirmó que "los que creían que podían controlar y definir a los negros se despojaron del poder de controlarse y definirse a sí mismos" (Baldwin, 1998: 180). En la medida que lo blanco requiere de la construcción de un afuera para significar, la supuesta autonomía y pureza de la que presume es inseparable del vínculo con la otredad racial, hasta tal punto que la deconstrucción de las imágenes estereotipantes y fetichistas de lo negro puede suponer la ruptura con la sujeción, y por ende con la subjetividad, la corporalidad y la mirada blancas. El presente subapartado analiza la relación constitutiva entre la blanquitud y la negritud en la articulación de la norma reguladora del universo sociosimbólico racial estadounidense como punto de partida para el entendimiento de la explotación comercial del significante racial en el cine musical hollywoodense.

Como ya avanzamos al principio de este marco teórico, la normatividad racial funciona de una manera inversa respecto a la normatividad sexual (*vid.* subapartado 2.2.1). El universo sociosimbólico heterosexista se estructura sobre la base de las relaciones de privación y deseo del falo, produciendo dos formas de opresión, hermanadas pero diferenciadas: aquella que se basa en la carencia, asignada a la posición sexuada de la mujer como "no hombre", y la que resulta de la expulsión fuera de los límites de la inteligibilidad, asignada a todas aquellas subjetividades que no se corresponden con los parámetros dictados por la dicotomía heterosexista. El criterio estructurador es por tanto material, en el sentido que la materialidad se constituye para hacer valer la norma del sexo. En cambio, el dictamen que organiza el universo sociosimbólico racial es la carencia de significante material, entendido como el color de piel o cualquier otro marcador fisionómico que en un momento histórico se haya seleccionado para representar la diferencia. Por consiguiente, si bien la corporalidad heterosexista es el vehículo discursivo de la normatividad sexual y la invisibilidad su principal forma de abyección, el vehículo discursivo de la normatividad racial es la inmaterialidad, que motiva una forma de abyección basada en la constitución de la corporalidad. Dicha distinción ha impedido que realicemos paralelismos simplificadores entre la constitución de la diferencia racial y la diferencia sexual, mostrando las formas de interacción, y las contradicciones resultantes de las mismas, en el proceso de producción y reproducción de las relaciones de desigualdad basadas en el poder de la norma.

Desde esta perspectiva, la opresión racial es un proceso de visibilización material y el privilegio racial una manera de no existencia. Acompañada de la hegemonía política y económica, el régimen epistémico racista se articula mediante una serie de prácticas discursivas destinadas a objetivar a lo negro, a la reducción de su persona a una superficie corporal, con la finalidad de subjetivizar a lo blanco, de constituirlo como el sujeto portador de la mirada, la significación y el poder y, por ende, de la capacidad de dotar de significado a la corporalidad del otro. La consecuencia última de la subjetivación blanca es que su condición racial nunca sea percibida como tal, mientras que, en contraste, el proceso de racialización de lo negro será desencadenado en ese preciso momento de reconocimiento alienante de su cuerpo ("¡Mira, un *negro*!"), que posibilitará la toma de conciencia de las implicaciones sociales, y en el mejor de los casos psíquicas y emocionales, de la superficie corporal que ha sido arbitrariamente asignada y materialmente fijada.

Podemos afirmar entonces que la episteme racista se sirve fundamentalmente de la saturación racial del

campo visual, constituyendo un tipo de poder basado en una distribución desigual de la mirada, que invisibiliza su fuente al mismo tiempo que visibiliza su objeto para convertir al individuo observado en el principio de su propio sometimiento. Este tipo de relación de desigualdad fue calificada como panoptismo por Michel Foucault (2006 [1975]: 205). Para el pensador postestructuralista, el panoptismo es resultado del advenimiento de las disciplinas, momento a partir del cual las relaciones de desigualdad ya no funcionan como el ejercicio de la autoridad de una figura individual (el rey, el juez, el policía, el médico) sino como un conjunto de procedimientos basados en una vigilancia constante y ubicua. El resultado último es la autorregulación del individuo sometido, que se extendería hasta los rincones más íntimos del cuerpo social.

En tanto que entiende que este nuevo tipo de poder se encuentra despersonalizado, Foucault no se pregunta acerca las formas de encauzamiento de aquel que mira. Brevemente, apunta a la idea de que el director está "comprometido" con el dispositivo de vigilancia (2006 [1975]: 208), pero no desarrolla los términos de este compromiso con el aparato visual disciplinario. Tomando su análisis como punto de partida, podemos determinar que el poder mirar sin ser visto forma parte del proceso de subjetivación de acuerdo con la construcción racista de lo blanco, de aquel individuo conformado sobre el poder de la omnisciencia y la omnipresencia, de la identificación con un vigilante que puede controlar a sus anchas el campo de la visión sin que nada ni nadie pueda estorbarle, devolverle la mirada. Esa fantasía de totalidad, esa construcción imaginaria de la plenitud del ser, está necesariamente condenada al fracaso, está constantemente asediada por la falta constitutiva que caracteriza cualquier proceso de formación de la subjetividad, que reniega y requiere de representaciones diferenciadoras que saturan el campo de la visión.

La distribución y organización de la mirada dentro de la economía escópica será una cuestión que abordaremos con detenimiento en el análisis de la construcción cinematográfica del cuerpo afroamericano en el cine musical hollywoodense de los años treinta (*vid*. capítulo sexto). Por el momento se puede afirmar, como lo hizo bell hooks (1995: 35-36), que la historia de la esclavitud es la crónica de una opresión de tipo visual manifestada en el control de la mirada. Muchas de las prácticas racistas cotidianas pertenecientes a los siglos de dominación esclavista establecían qué era aquello a lo que la persona esclavizada podía dirigir la mirada, especialmente en aquellas situaciones en las que se interactuaba con el amo, quien jamás debía ocupar el lugar de objeto de la misma. La privación de la condición de sujeto de la mirada es un reflejo y un refuerzo de su expulsión de un lugar en la enunciación desde el que poder articular significados propios, desde el cual sus mensajes puede ser escuchados en palabras de Gayatri Spivak (2010a [1999]), que desencadena un tipo particular de invisibilidad, distinta a la que posee el blanco. El discurso racista adhiere imágenes estereotipantes y fetichistas a la superficie corporal del oprimido para subsumirlo en el anonimato de los caracteres preconcebidos. De esta manera, el hombre blanco mira a los hombres y mujeres esclavizados pero no alcanza a verlos, únicamente percibe las representaciones narcisistas que él mismo ha creado.

La relación de dependencia entre la otredad y la mismidad se constituye en diferentes épocas históricas desde distintos ámbitos discursivos. Uno de los principales teóricos del mismo y, de forma más general, del sistema cultural blanco ha sido Richard Dyer. Su libro *White: Essays on Race and Culture* tiene el propósito explícito de hacer extraña la blanquitud (2002 [1997]: 10), es decir, realizar un ejercicio de deconstrucción del poder racial analizando la emergencia de lo blanco como categoría deslocalizada y descoporalizada. La fuerza de la blanquitud reside en la articulación de un sujeto de la enunciación sin sujeto del enunciado, exento de la especificidad y la inferioridad que acarrea la marca racial, que se reproduce en posiciones narrativas estructurales, tropos retóricos y diferentes hábitos de percepción que constituyen lo negro y que llegan hasta la contemporaneidad, objeto de análisis de Dyer. En concreto, el autor se centra en la forma en que el cristianismo, el racismo y la empresa imperialista articulan un registro cultural blanco, una forma de pensar y sentir sobre lo blanco que

en este trabajo hemos denominado episteme, a partir de su relación constitutiva con lo negro.

Respecto al cristianismo, para Dyer el dogma religioso es uno de los primeros discursos encargados de producir la división espíritu-cuerpo que justificará la jerarquización de los individuos sobre la base de su proximidad al segundo (2002 [1997]: 16), previamente a la llegada de la modernidad filosófica occidental (*vid.* subapartado 2.2.1). Asimismo, el autor determina que el discurso religioso establecerá la oposición dicotómica blanco-negro sobre el color de piel antes de su utilización en las colonias americanas en el siglo XVII. En la Biblia, esta jerarquización colorimétrica fundamental para la configuración de una sociedad racialmente diferenciada se remonta hasta la historia de Cam [Ham], uno de los hijos de Noé, quien fue maldecido con una descendencia completamente negra por no haber cubierto el cuerpo de su padre en estado de embriaguez (2002 [1997]: 22). Otras lecturas plantean que el castigo derivó de la castración de su padre (Kovel, 1970: 63), aunando así la rebelión contra la autoridad con la amenaza de ennegrecimiento de la estirpe del individuo. La manifestación más visible de esta oposición moral entre la corporalidad blanca y la corporalidad negra se encuentra en el discurso pictórico-religioso renacentista, en el que lo blanco remite a la divinidad y la luz y lo negro a la maldad y la oscuridad (Dyer, 2002 [1997]: 66). Por último, Dyer subrayará el papel de las cruzadas en la aparición de la jerarquía racial. Desarrolladas en la Europa medieval contra poblaciones judaicas e islámicas por motivos exclusivamente religiosos, la masacrare religiosa queda justificada sobre la base del paganismo del enemigo nacional o internacional, una diferencia cultural que racializa los individuos no cristianos de acuerdo con la división blanco-negro previamente establecida (2002 [1997]: 67).

Desde la perspectiva decolonial (Quijano, 1999; Grosfoguel, 2016), la construcción de la idea de raza se deriva precisamente del encuentro en el siglo XV entre ese régimen discursivo religioso proto-racista y la empresa de la colonización, que convierte la degeneración moral en la inferioridad biológica de los cuerpos no blancos. La conquista de las Américas supondrá el inicio de esta transición de las creencias religiosas a los discursos seculares de carácter antropológico como la base sobre la que asentar un cuerpo racial diferenciado. Pese haber reconocido la importancia de estos fenómenos, Dyer acaba dando más peso al racismo político y científico del siglo XIX en la articulación de la discriminación de determinados colectivos. El autor toma a Estados Unidos como ejemplo del proceso de establecimiento de una identidad nacional racialmente blanca, cuya constitución de lo genuinamente americano se basó en su diferenciación respecto a la otredad nacional, lo negro o lo indígena, y respecto a la otredad internacional, lo tradicionalmente europeo (Dyer, 2002 [1997]: 19). En cuanto al racismo científico, Dyer estudia como la producción de las diferencias anatómicas entre opresores y oprimidos, observadas en los cráneos, los rasgos faciales, la forma y la postura corporales, los genitales, la sangre y, en periodos más contemporáneos, los genes, constituyó una corporalidad no blanca para definir el cuerpo de lo blanco como la norma (2002 [1997]: 23). Sin negar la relevancia de este periodo y de estas cuestiones, convenientemente abordadas en los subapartados anteriores, esta cronología de la idea de raza y su diferenciación entre finalidades científicas y políticas no son del todo correctas. Dyer parece olvidar que desde la emergencia del sistema moderno/colonial en el siglo XV la raza se definió como un carácter innato de determinados sectores de la población conquistada para naturalizar la degradación de las diferencias naturales con objetivos claramente políticos.

Finalmente, el estudio de Dyer afirma que la relación expansionista, de conquista o de control del espacio, característica del imperialismo y en general de las formas de dominación de tipo colonial, también se sirve de la dependencia entre lo blanco y lo negro. La expansión sin límites parte de la necesaria objetivación y mercantilización del entorno material desconocido y de aquellos que han sido posicionados como cercanos a la materia: los nativos, los esclavos, las mujeres. La subjetividad imperial producida en relatos de ficción tan conocidos como *Robinson Crusoe* (1719) y en épocas más contemporáneas por el género del *western* o las películas que narran expediciones en lugares recónditos

del planeta, caracteriza al individuo occidental, europeo o americano, como un ser con iniciativa, con voluntad de liderazgo, con espíritu aventurero, y, de esta manera, actúa como el principal motor de la civilización y/o el desarrollo del territorio primitivo al que se enfrenta (2002 [1997]: 31). Tal y como Giulia Colaizzi ha demostrado a partir del análisis del relato de Crusoe (2006: 86), este tipo de sujeto se fundamenta en la borradura de su punto de origen, en la invisibilización de la interacción entre la subjetividad y la otredad racial y sexual, con la finalidad de que esta última pueda estar disponible para ser dominada y apropiada.

En cada uno de estos ámbitos discursivos, el poder de la blanquitud deriva precisamente de la abyección de la materialidad y en concreto de la materialidad negra, que oculta la relación dialógica y constitutiva de lo blanco con la alteridad racial y rechaza la corporalidad blanca. Para Dyer, la ausencia del cuerpo produce una enorme inestabilidad que actúa como la mayor ventaja y el mayor inconveniente de la normatividad racial (2002 [1997]: 70). Sobre la base de la ausencia de marcadores raciales específicos, de la eliminación de su particularidad e historicidad, lo blanco se convierte en lo neutro, el lugar de la enunciación desde el cual uno puede nombrar, significar y mirar el mundo sin ser cuestionado, y en lo normal, en aquello que se entiende como lo general o natural. Del mismo modo, la conexión entre la blanquitud y la ausencia puede ser perjudicial en tanto que puede acabar implicando la total inexistencia de ese sujeto sin materia y así la muerte del mismo. Dyer afirma que esta asociación de lo blanco con la muerte es la conclusión lógica de la manera en que los blancos han adquirido el poder a lo largo de la historia (*ib*.: 208). Desde posturas decoloniales y antirracistas no se ha dejado de señalar esa muerte que acompaña a la blanquitud. Ramón Grosfoguel ha afirmado recientemente que la modernidad/colonialidad es ante todo "una civilización de muerte" (2016: 160), un proyecto basado en el genocidio, el epistemidicidio, la dominación y la explotación de la otredad material y racial. En una línea similar, bell hooks señala que la violencia de la dominación racista estadounidense y el dolor y la angustia que la acompaña hacen que lo blanco actúe como lo terrible y lo temible dentro de la imaginación afroamericana (1995: 39). Cuando en vez de matarlo o lincharlo se utiliza la retórica de la civilización para salvar a las razas inferiores de sus propios barbarismos, cuando se pretende desplegar diferentes herramientas de integración del colonizado/esclavizado, necesariamente incompletas, la amenaza de muerte continúa estando latente.

Quizás dicha conexión con la muerte no era problemática en los tiempos en los que el cristianismo circulaba por la sociedad como el principal discurso con efectos de verdad, en la medida que fallecer significaba trascender lo mundano para acceder al reino de los cielos. En los tiempos seculares y biopolíticos en los que la población comienza a ser un objeto de poder, la ausencia de una corporalidad blanca se convierte en una fuente de enorme ansiedad. ¿Cómo puede reproducirse lo blanco si no tiene un cuerpo? Para mantener la superioridad racial, y, con ella, la legitimidad para desplegar la administración económica y política del resto de la población inferiorizada, las prácticas discursivas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX comienzan a articular una corporalidad diferenciada a través de la regulación de la vida. En Estados Unidos, el biopoder se une a una legislación anti-mestizaje y una genealogía racialmente pura, y se aplica en la forma de una regulación del deseo sobre el cuerpo racialmente privilegiado, que se sirve de la negación de la atracción con la que se ha imbuido el cuerpo del otro y de un control de los hábitos sexuales. En cambio, el biopoder se aplica en la forma de diferentes tipos de violencia sobre aquellos ubicados fuera del cuerpo racial superior, con el propósito de evitar la amenaza de contaminación que pone en marcha la hipersexualidad negra (*vid.* subapartado 2.2.3). Desde entonces, la blanquitud ya no actúa solamente como un punto de identificación socialmente establecido sino principalmente como un ideal regulador (Butler, 1990 [2007]: 266), como una posición de sujeto normativa a la que se accede mediante la reiteración de una serie de prácticas de subjetivación fundamentadas en el repudio del deseo de la otredad, que dota, al que puede ejercerlas, de una materialidad blanca. Igualmente, el biopoder así entendido permite

que la asociación de la blanquitud con la muerte puede ser normalizada en la prevención de cualquier forma de contacto interracial, especialmente en el caso del mito del violador negro de finales del siglo XIX, llevando a cabo el principio foucaultiano que determinaba que "[l]a raza, el racismo, son –en una sociedad de normalización– la condición de aceptación del homicidio" (2006 [1976]: 207).

En definitiva, el proceso de subjetivación de acuerdo con la norma reguladora de lo blanco requiere de la abyección de la corporalidad negra y de la renegación del deseo de mestizaje a través de una serie de prácticas que garantizan la existencia de un cuerpo de raza diferenciado, que permite evitar el peligro de muerte que acarrea el principio de inmanencia de la blanquitud y preservar la posición simbólica normativa del hombre blanco. Si la heteronormatividad configura la posición simbólica de la mujer como el falo para confirmar que el poder, el deseo y el significado del sexo pertenece al Otro, la invisibilidad sobre la que se asienta la normatividad racial requiere todavía en mayor medida del significante racial que confirme la existencia y el funcionamiento de lo blanco. Dirigimos ahora nuestra atención a la ubicación particular de este significante, para poder entender la manera en que interviene en el proceso de subjetivación blanco.

En uno de los pocos escritos contemporáneos destinados al estudio de la raza desde el punto de vista psicoanalítico lacaniano*,* Kalpana Seshadri-Crooks coincide en la existencia de esta relación de dependencia, aunque le atribuye otro origen*. Desiring Whiteness* (2003 [2000]) defiende que el orden simbólico racial, entendido como un sistema de significación estructurado como una cadena de significantes en relaciones de *différance* (*vid.* subapartado 2.1.2), despliega una oposición entre lo blanco y la gente de color que determina la ubicación inferior de los individuos "negros", "amarillos", "rojos". No obstante, lo blanco, en tanto significante maestro, queda fuera del juego de significación. Por consiguiente, Seshadri-Crooks afirma que la ansiedad que atenta contra la identificación con el ideal del yo blanco proviene del descubrimiento de la historicidad de la propia categoría, la revelación de su carácter como norma reguladora, como criterio estructurador conformado por una serie de prácticas discursivas históricamente variables (2003 [2000]: 45). Es en este punto en el que se constituye la otredad racial, en el que se requiere la materialización de la diferencia en una serie de superficies corporales que automáticamente serán estigmatizadas para preservar la invisibilidad, la matriz del poder, de lo blanco.

Desde la perspectiva que maneja el presente trabajo de investigación, así como otros teóricos que utilizan el psicoanálisis en su estudio de lo blanco, la posición maestra de la blanquitud está atravesada por su dependencia con la otredad racial, que por supuesto también estará sometida a cambios espaciotemporales. Lo que Shesadri-Crooks identifica como consecuencia, nuestro trabajo lo identifica como causa y consecuencia, esto es, como condición de posibilidad. En este sentido, en un artículo destinado a deconstruir el esencialismo que las aproximaciones teóricas del antirracismo más ortodoxo habían generado en torno a la definición de la blanquitud, Alastair Bonnett señaló que incluso las categorías más centrales se encuentran racializadas, es decir, son el resultado de un proceso de significación que emplea la presencia definitoria de la no-blanquitud para su articulación (Bonnett, 1996: 106). Desde una postura similar, Eric Lott ha demostrado la importancia que tiene la construcción cultural de lo negro en la constitución de la subjetividad y del deseo blancos, en un proceso que está lejos de ser estable:

> Asumir el traje de la blanquitud, parece decir la evidencia, no es sólo 'hacerse amigo' de un Otro racial, sino introyectar o interiorizar sus capacidades y atributos especiales imaginados. El Otro 'ya está en nosotros', es una parte de nuestro yo (blanco), que se completa de acuerdo con las formas ideológicas que hemos encontrado al entrar en la cultura. El desdoblamiento (racial) del sujeto hace posible, de hecho, toda un área de deseo blanco, los contornos de la fantasía blanca, pero también garantiza que la línea de color así erigida esté constantemente abierta a la transgresión o la ruptura (Lott, 2017: 124).

El origen de lo blanco como posición de identificación racial normativa requiere de la diferencia. Las relaciones de poder penetran en lo simbólico para constituir las

posiciones racializadas que aseguran el imperio de la mismidad, del universalismo blanco, pero en el proceso dejan una serie de pruebas de su relación con la diferencia, un conjunto de significantes que señalan el carácter imaginario de las identificaciones con lo blanco y ponen peligro la integridad corporal y psíquica del mismo. La autorreferencialidad, el solipsismo racial, la autoclausura de la subjetividad a la que aspira la blanquitud, es el resultado del proceso de constitución del sujeto dentro de una serie de regímenes disciplinarios y reguladores que requieren y reniegan de las representaciones de lo negro. Ello no implica una suerte de reciprocidad interactiva entre lo blanco y lo negro, como si estas dos categorías fuesen preexistentes a la lógica que las conforma o se constituyesen de manera igualitaria, sino que la subjetivación blanca siempre necesita de la configuración de la diferencia negra para su existencia.

En distintas ocasiones a lo largo de su texto, Seshadri-Crooks rechaza la presencia de lo abyecto y la amenaza que produce en el orden simbólico racial. En este sentido, se sitúa en contra de la revisión del psicoanálisis lacaniano realizada por diferentes pensadoras feministas (véase Rubin, 1986 [1975]; Kristeva, 1989 [1988]) y postcoloniales (véase Fanon, 2016 [1952]; Spivak, 2010a [1999]; Bhabha, 2002 [1994]). Lacan sostenía que la función simbólica del padre interviene en el vínculo imaginario entre la madre y la hija o el hijo para imponer las dinámicas de privación y deseo que inauguran las posiciones sexuadas hombre y mujer a las que uno se debe adherir para significar socialmente (*vid.* subapartado 2.1.2). Estas autoras enfatizan el hecho que la sistematización dicotómica y binaria de las posiciones simbólicas no es natural ni preexistente al contexto cultural y las relaciones de poder en las que se ubica. La oposición es únicamente posible mediante la reiteración de una serie de prácticas de identificación que ponen en marcha una operación de abyección de lo no normativo, de aquello que no encaja en ninguna categoría, que se constituye como externo y amenazante para asegurar la integridad corporal y subjetiva normativa del individuo. Sin embargo, en la medida que dicha proyección supone cierto deseo de reasimilación de lo perdido, lo abyecto retorna constantemente desestabilizando y demostrando la naturaleza imaginaria de dichas identificaciones, que jamás podrán ser plenas ni estables.

Desde esta perspectiva psicoanalítica y postestructuralista, el proceso por el cual el significante de lo blanco ocupa una posición estratégica en el universo sociosimbólico racial es similar a la manera en la que el falo llega a estructurar la significación del sexo (*vid.* subapartado 2.2.1). En este caso, la renegación de la diferencia tiene el propósito de contener la amenaza del mestizaje, principal operación sobre la que se asienta el ideal regulador de lo blanco. El mestizaje se entiende aquí no solo como el deseo que produce esa otredad racial sino también como el carácter profundamente híbrido de la subjetividad blanca y de las morfologías corporales situadas entre lo blanco y lo negro. De ahí que las situaciones que necesitan ser en mayor medida reguladas son aquellas que implican cualquier tipo de contacto sexual interracial, aquellos momentos en los que la porosidad de las fronteras corporales se hace más visible, confundiendo lo que se ha internalizado con lo que se ha exteriorizado, lo que se ha deseado con lo que se ha rechazado. La incoherencia del sujeto normativo, la permeabilidad de sus límites corporales y subjetivos, será combatida mediante esa institución de barreras sexuales que establecen una regulación del deseo para producir y mantener la subjetividad y la corporalidad blancas.

La eliminación de cualquier rastro de otredad lleva a Seshadri-Crooks a plantear un origen alternativo para la constitución del significante primordial, definido como un proceso de desdoblamiento interno motivado por conflictos nacionales, de clase y étnicos que establecen una lucha por conseguir la aproximación más exacta a la blanquitud (2003 [2000]: 49). El origen de la blanquitud como escisión parece contradecir el postulado acerca de su clausura autorreferencial y deja abierta la reflexión sobre la alteridad dentro del universo sociosimbólico racial. Desde la perspectiva manejada en la presente tesis doctoral, la normatividad racial requiere de una serie de significantes renegados que permiten la articulación de lo blanco como punto de anclaje de la identificación. Lo blanco presupone así una relación de dependencia con

la otredad que, en tanto que proviene de la misma subjetividad que la rechaza para constituirse, supondrá un fuente de ansiedad que podrá ser convenientemente y estratégicamente regulada. La similitud entre el origen de la normatividad heterosexista y de la blanquitud puede indicar que la posición de sujeto normativa de este último, el ideal del yo blanco, es por definición masculina. Así parece también plantearlo Seshadri-Crooks, cuando señala que:

> Alcanzar el lugar del amo indiscutible, trascender la carencia en el nivel de la propia identidad racial hasta el punto de aniquilar la diferencia, es también superar el corte que engendra la diferencia sexual. De hecho, éste es el estado de plenitud que la blanquitud intenta significar: no sólo el dominio de la humanidad, sino también de la sexualidad. Se trata esencialmente de una fantasía androcéntrica contra la que la feminidad, debido a su carácter inherentemente incompleto, necesariamente militaría (2000: 76-77).

Ahora bien, consideramos que la racialización de una población por razones étnicas, de clase o de nacionalidad tiene implicaciones distintas respecto a la de la población afrodescendiente. El tipo de racialización que experimentan las primeras les constituye como una suerte de alteridad internalizada o lo "no blanco", que efectivamente tiene un funcionamiento parecido al de la alteridad sexual en la estructura sociosimbólica heteronormativa, como la carencia que permite y legitima la pertenencia del poder, el deseo y el significado a aquel calificado como blanco. La categoría de lo "no blanco" surge de procedimientos discursivos similares a los que se aplican sobre los colonizados y/o esclavizados. Pero, puesto que funciona dentro del canon, existe la posibilidad de que pueda trascender la materialidad racial que le ha sido asignada sobre la base de una coyuntura histórica concreta o de acuerdo con los intereses puntuales de la clase dominante. En cualquier caso, la inscripción en lo blanco de todas estas personas permite la contención de las posibles reivindicaciones políticas y económicas que pudiesen darse sobre criterios de solidaridad interracial así como la invisibilización de la jerarquía interna de la categoría normativa. Los blancos que se sitúan en los estadios más elevados pueden destacar su condición racial compartida como criterio que legitima la representación política y la igualdad con aquellos que se encuentran en los estadios más bajos, objetos de su opresión.

Al igual que lo "no blanco", lo negro permite establecer la unidad y la pureza de la subjetividad blanca, más su rechazo actúa no tanto como la condición de posibilidad de la categoría de lo blanco sino de las formas de subjetivación generadas de acuerdo con la norma reguladora de la raza, de tal modo que nunca puede ser completamente inscrito dentro de la normatividad. La materialidad negra se constituye como aquello cuyo repudio reiterado, casi compulsivo (Butler, 2002 [1993]: 171), posibilita la existencia de la normatividad racial y, por la misma lógica, cuya presencia pone en peligro la coherencia y la integridad de la subjetividad blanca. Dentro del universo sociosimbólico racial estadounidense el máximo exponente de este tipo de alteridad es la negritud femenina (*vid.* subapartado 2.2.2).

Tal y como se ha mencionado en el anterior subapartado, la identificación en los parámetros de la normatividad racial supone el sometimiento a una serie de normas reguladoras sobre la sexualidad, que conforman un cuerpo racialmente superior en relación a otro racialmente inferior. Tomando en cuenta lo dicho hasta el momento en este subapartado, podemos determinar que en las personas aspirantes a la blanquitud esta regulación del deseo se sirve del desplazamiento de su anterior carencia o negritud a otro grupo racialmente discriminado. Este ha sido el caso de la mujer blanca. Su diferencia sexual limita su integración en la normatividad racial como la falta, el cuerpo de la nación, aquello que debe ser vigilado y protegido para el mantenimiento de la pureza racial. En ausencia del hombre blanco, su blanquitud posibilita la ocupación momentánea de cierta posición de superioridad respecto a la otredad racial, que en presencia del hombre negro supone adquirir el falo y en presencia de la mujer negra subrayar su condición de objeto de deseo idealizado.

Durante el periodo decimonónico, el desplazamiento de la falta como operación de blanqueamiento también fue empleado por diferentes sectores de la población

estadounidense, como la clase trabajadora (Roediger, 2007 [1991]: 14) o los migrantes irlandeses (Lott, 2013 [1993]: 99-100), que en muchas ocasiones pertenecían a dicho grupo social. Con la implantación del sistema capitalista, la clase trabajadora emergente tiene que absorber un código de conducta que regula su comportamiento, renunciando a diferentes hábitos y costumbres que son ahora proyectados sobre lo negro. Paralelamente, aquellos migrantes europeos que habían sufrido discriminación por su nacionalidad o etnicidad experimentaron un proceso de aculturación a través de la misma operación. En el caso de que el blanqueamiento sea aplicado sobre los hombres, trabajadores o migrantes, dicho desplazamiento va acompañado de la adquisición de una falta sexual, de un significante del deseo, que asegura su condición racial normativa. El hombre no blanco se diferencia del hombre negro precisamente por la posibilidad de adquirir a la mujer blanca con su blanqueamiento. George Yancy apunta a esta diferencia en su explicación del tipo de opresión y construcción identitaria que pone en marcha lo negro en el contexto estadounidense:

> [Los] rasgos de carácter 'innato' atribuidos a los blancos pobres no se concebían como el resultado de una 'esencia *negra*' específica. Las leyes contra el mestizaje y la llamada regla de la gota única mantenían esta 'esencia' firmemente arraigada en los negros, mientras que en el caso de los inmigrantes irlandeses o italianos podía decirse que su supuesta 'esencia' se disipaba con el tiempo a través de los matrimonios mixtos y la asimilación (2017: 18-19; cursiva en el original).

La cuestión del proceso de generización del hombre no blanco a través de la blanquitud se encuentra en la lectura que realiza Seshadri-Crooks sobre la interacción entre la diferencia racial y la diferencia sexual, que difiere de la nuestra en un aspecto importante. De acuerdo con la teórica, la blanquitud intentará determinar el significado del cuerpo sexuado, esa parte del sujeto que no pertenece al reino de la simbolización sino al estadio de lo real y por lo tanto escapa a toda significación posible. Seshadri-Crooks establece así una diferencia irreductible entre el cuerpo sexuado y el cuerpo racializado: mientras que la raza se concibe como un efecto simbólico, el sexo se define como más allá de lo simbólico y lo imaginario, llegando a concluir que podemos deconstruir la raza como performatividad, pero no el sexo (2003 [2000]: 42). Por ende, la raza, plenamente simbólica, es la única que puede influir en la constitución del sexo, ligado a lo real. La consecuencia más inmediata de esta perspectiva es que la renegación del tabú del mestizaje, que desde el punto de vista de la teórica también movilizaría la identificación racial con el ideal del yo blanco, es la condición de posibilidad de la renegación del tabú del incesto, que regula la identificación sexual (2003 [2000]: 43). La prohibición de las relaciones interraciales establece los límites de lo que legítimamente se considera la familia y de las relaciones de parentesco y así configura la estructura sobre la que imponer las prohibiciones incestuosas pertinentes.

La ubicación de la raza como el afuera constitutivo del sexo es importante para combatir la aproximación que, ante la ausencia de un marco teórico tan prolífico como aquel que compete al género, ha privilegiado la diferencia sexual como forma de acercarse al estudio de la raza en el ámbito de lo simbólico. Pero, al sencillamente realizar la operación contraria, esta nueva aproximación presenta algunos inconvenientes que creemos adecuado destacar. El tabú del incesto, lo que entendemos como las prohibiciones que determinan y movilizan el complejo de Edipo freudiano o el complejo de castración lacaniano, presupone un tabú anterior, el de la homosexualidad, entendido como el temor a ser masculinizado o feminizado, a convertirse en uno de esos cuerpos y sujetos que no cuadran con la dicotomía heterosexista y, en consecuencia, a ser condenado a vivir en los márgenes de la sociedad. La abyección de la homosexualidad tiene el efecto de establecer dicha dicotomía sexual como una cuestión prediscursiva y natural.

Por lo tanto, la corporalidad sexual ha sido tan constituida como la corporalidad racial, como el efecto de un poder que pone en marcha una serie de prácticas de identificación que, en su reiteración, producen la materialidad de los cuerpos. Si se toman ambas corporalidades, sexuada y racializada, desde su dimensión discursiva

compartida, se puede apreciar que su relación es de ida y vuelta: la racialización de los cuerpos, su expulsión al orden de lo socialmente abyecto, se produce y reproduce mediante una serie de prácticas discursivas que les ubican fuera de los parámetros de la heteronormatividad, a través de la operación de "hipersexualización" o "castración" de la sexualidad de hombres y mujeres negras, que de esta manera se convierten en los límites de la misma. Por este mismo motivo, los procesos de generización que atraviesan la significación de lo negro no se pueden reducir a la clásica relación de privación y deseo del falo que estructura la heteronormatividad blanca.

El objetivo es establecer una serie de fronteras sexuales que ubiquen la pureza racial como principio estructurador de la subjetividad. En concreto, la representación de la negritud masculina y femenina de mediados del siglo XIX se encuentra imbuida de una hipersexualidad que permite exculpar los crímenes sexuales cometidos por el amo blanco de la plantación y justificar la agresividad del mismo. Solamente tras el fracaso del proyecto democrático de la Reconstrucción (1865-1877), la amenaza que activa la presencia de la mujer negra será repudiada estratégicamente a través del desplazamiento del deseo y la violencia hacia el hombre negro, que a partir de entonces se erigirá como el punto clave y más visible para la justificación de las relaciones de desigualdad racial. Todo ello elimina una equiparación sencilla entre las representaciones paradigmáticas de la otredad de género y racial: por un lado, en la inmaterialidad normativa de lo blanco, la carencia es personificada por la figura de la mujer blanca; por otro lado, en la materialidad asignada a lo negro, el hombre negro representa la diferencia racial como forma de desplazamiento del deseo de contacto interracial asociado a la mujer negra. La consecuencia última es el desplazamiento de la feminidad negra al terreno de lo culturalmente ininteligible, desde el punto de vista racial y sexual. Debido a esto, muchas de las aproximaciones teóricas con una perspectiva feminista y/o antirracista han omitido la problemática de la corporalidad negra femenina, dando mucha más relevancia y presencia al estudio de las representaciones de la mujer blanca y del hombre negro.

En el texto de Homi Bhabha (2002 [1994]) sobre las maneras en que el discurso colonial produce y regula la amenaza de la diferencia racial esta problemática se encuentra completamente omitida. Tal y como indica su título, "El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial", el mimetismo compete solamente al hombre colonizado, el único que puede aprovecharse de su actuación como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente. Mientras la mujer negra se ubica en el afuera más absoluto del universo sociosimbólico racial y sexual, el hombre negro tiene el "privilegio" de ser representado como la otredad en algunas ocasiones y de forma muy concreta, de acuerdo con su ubicación compartida en el afuera, ese punto de identificación y de diferenciación cuya ambivalencia pone en jaque la autoridad del discurso colonial y que por ende puede servir de punto de partida para combatirla. La única aportación que el teórico postcolonial realiza respecto a las estrategias de resistencia de la mujer colonizada se ubica en su escrito a propósito del proceso de racialización descrito por Frantz Fanon. De acuerdo con Bhabha, la mujer colonizada puede resistir a la mirada colonial negando ese punto de identificación que requiere el régimen de subjetivación colonial, tornándose invisible (2002 [1994]: 68). Pero si partimos de la idea de que la relegación a la inexistencia es una de las principales formas de opresión que experimenta la mujer negra, ¿es esta "contramirada" articulada desde un lugar de enunciación invisible una forma de resistencia a la autoridad colonial/racista o más bien reproduce sus herramientas discursivas?

En conclusión, la posición simbólica normativa de lo blanco requiere de la constitución de la negritud masculina y en concreto de su materialidad, de su cuerpo sexuado, para establecer la operación de renegación diferenciadora del deseo que confirme su subjetividad y su morfología corporal diferenciada y asegure su mantenimiento mediante una serie de medidas reguladoras. La subjetividad blanca es necesariamente suturada mediante la articulación del significante epidérmico que transforma el cuerpo de los afroamericanos en un receptáculo en el que confluyen las construcciones semióticas

racistas y las relaciones de desigualdad racial que ayudan a mantenerlas y el cuerpo del hombre blanco en el lugar del deseo normativo, de la pureza racial. Esta es la mayor paradoja de lo blanco en la que reside su intensa precariedad: la blanquitud es un sistema de representación fundamentado en una totalidad y una pureza racial, en una subjetividad autosuficiente e independiente que no necesita del reconocimiento de ningún otro, y, sin embargo, no deja de producir esa diferencia para poder asegurar su existencia, su misma condición de posibilidad y de reproducción. La consecuencia inesperada es que el cuerpo blanco también se convierte en un enunciado, en el resultado de una serie de prácticas de subjetivación que son ejecutadas por las figuras que aspiran a identificarse con el ideal del yo blanco necesariamente masculino.

El proceso de objetivación, abyección y renegación de lo negro en la formación de la subjetividad normativa es la condición de posibilidad para la explotación comercial del significante racial, que se examinará en detenimiento en los capítulos que siguen. A diferencia del intento de resignación de la relación con la otredad que fundamenta el proceso de subjetivación de cualquier individuo, este tipo de representaciones construyen y movilizan la "plusvalía simbólica [surplus symbolic value]" de lo negro (Rogin, 1998 [1996]: 14), ese significado de lo negro que va más allá de lo literal y permite la inscripción del individuo blanco en el universo sociosimbólico racial, por lo que son muy adecuadas para examinar dicho proceso. Además, visibilizan la operación de apropiación cultural que da pie a la industria del entretenimiento estadounidense, que también tenderá a ser ocultada a medida que avance el siglo XX.

Para el estudio de estas operaciones cobran especial relevancia aquellos productos culturales en los que el intérprete blanco se ennegrece el rostro para imitar de forma caricaturesca la negritud. Curiosamente, Fanon fue uno de los primeros teóricos que desde la postura psicoanalítica abordó el fenómeno del *blackface* en su aproximación al racismo blanco como masoquismo moral. Como ya se ha observado en el subapartado 2.2.1, Fanon había definido el masoquismo racista como esa operación psíquica resultante de la adopción de las reglas de conducta de la democracia que reprime la pulsión de destrucción hacia lo negro. Ello desencadena una necesidad de castigo que se regulará mediante la identificación con la posición del objeto amenazado y la proyección sobre lo negro del potencial amenazante. En una nota a pie de página en la que ejemplifica este particular masoquismo, Fanon apunta hacia otro aspecto que modifica ligeramente sus aportaciones:

> En Estados Unidos, cuando se reclama la emancipación de los negros, es habitual oír decir: «no esperan sino esa oportunidad para lanzarse sobre nuestras mujeres». Como el blanco se comporta de una forma insultante hacia el negro, se da cuenta de que, si estuviera en el lugar del negro, no tendría ninguna piedad con sus opresores. Así, no es sorprendente verle identificarse con el *negro:* orquestas *hot* blancas, cantantes de *blues,* de espirituales, escritores blancos redactando novelas en las que el protagonista *negro* formula sus quejas, blancos embadurnados de negro (Fanon, 2016 [1952]: 154; cursiva en el original).

Todas estas prácticas que Fanon enumera constituyen formas de representación de la negritud mediante las cuales el hombre blanco no se identifica con la posición del agredido sino con la del agresor, recuperando subrepticiamente y sin peligro aparente la belicosidad y, lo que es más importante para nuestro análisis, el potencial sexual atribuido a lo negro. Fanon está apuntando hacia una suerte de identificación simultánea a la proyección y que, por consiguiente, transforma el masoquismo moral en sadomasoquismo. Esta es una conclusión lógica si se siguen los escritos de Sigmund Freud al respecto. En una de sus primeras aproximaciones al sadismo, Freud ya había advertido que era común que aquel individuo que "siente placer en producir dolor a otro en una relación sexual es capaz también de gozar como placer del dolor que deriva de unas relaciones sexuales" (Freud, 1992a [1905]: 145). La identificación con los dos polos opuestos de la agresión, las posiciones activas y pasivas de la sexualidad, puede haber inspirado esta nota al pie de Fanon que, a su vez, puede haber actuado como la

base para la formulación del principio de ambivalencia del proceso de subjetivación colonial que investigará Bhabha. El teórico postcolonial señalaba que el proceso de identificación colonial estaba atravesado por la demanda de la diferencia para la constitución por contraste de un sujeto racialmente superior y el deseo de ocupar el lugar de la otredad racial para volver a experimentar todo aquello que ha sido perdido en el proceso de inscripción a la normatividad. La interpretación de la negritud tratará de movilizar estratégicamente esta ambivalencia en la medida que intentará asegurar la supremacía blanca por medio de la efectiva identificación con la otredad deseada.

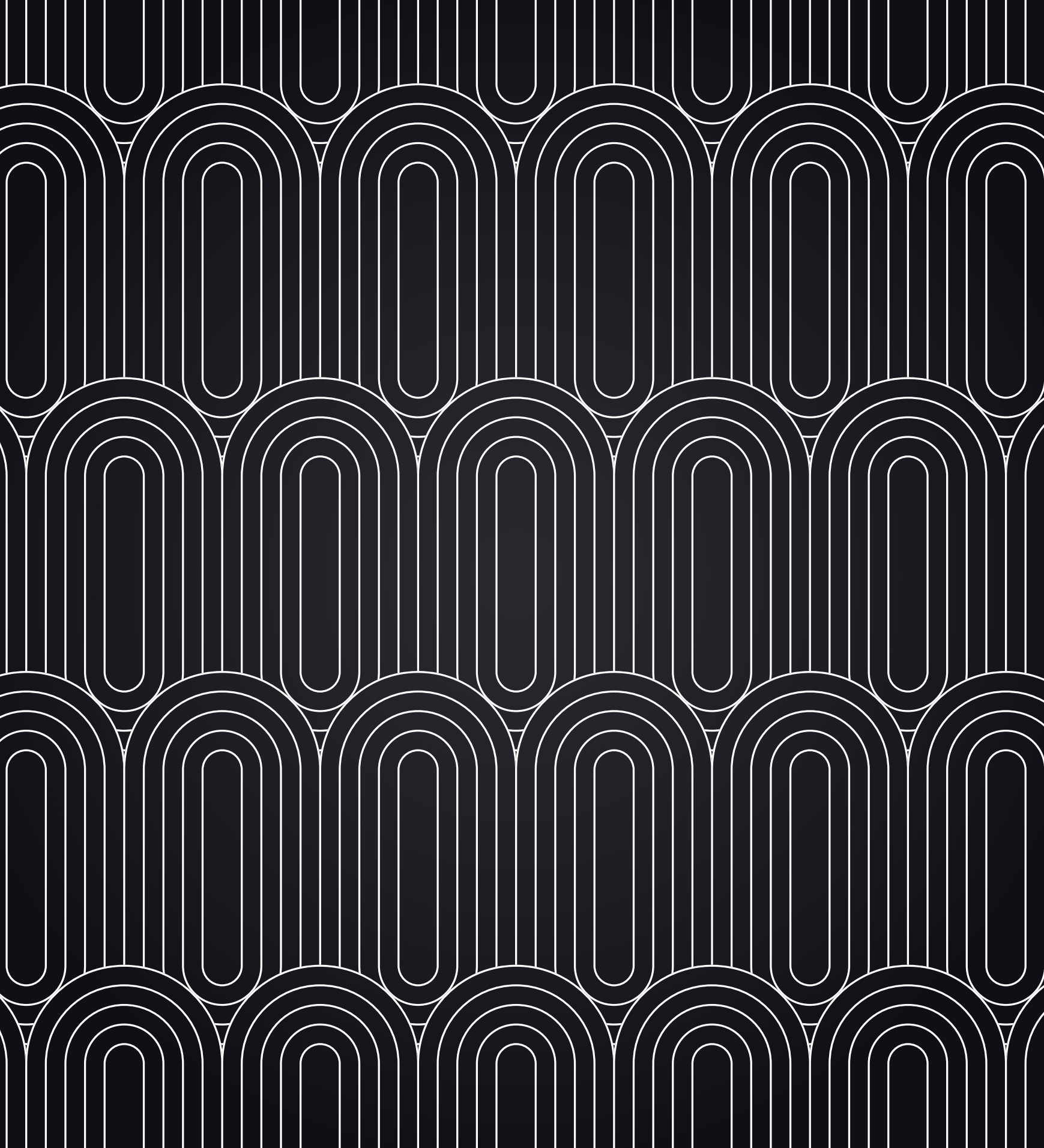
Toni Morrison ofrece un ejemplo de análisis del funcionamiento de lo negro en la imaginación literaria de Estados Unidos. En su libro *Jugando en la oscuridad* (2019 [1992]), determina que la presencia de los personajes o motivos africanistas, aunque narrativamente secundaria, ha sido fundamental en la negociación del significado otorgado a determinados aspectos conflictivos de la identidad nacional estadounidense. Se parte de la idea de que la literatura estadounidense ha utilizado una serie de operaciones retóricas para reducir a los miembros de la comunidad afrodescendiente a un conjunto de representaciones alegóricas, homogeneizadoras y generalizadoras, utilizadas para representar "atracción sexual, para dar color local, para prestar un toque de verosimilitud a la obra o para proporcionar un gesto de honestidad necesario, una nota humorística o cierto tipo de emoción" (2019 [1992]: 37). De manera más relevante, estas imágenes estereotipadas son empleadas para establecer una frontera racial diferenciadora y jerárquica que permita definir la subjetividad estadounidense como entidad independiente del antiguo colono europeo y del otro afroamericano. Al mismo tiempo, en tanto producto de la abyección de los aspectos más perturbadores que amenazan a la subjetividad blanca, la inserción de estas figuras dentro de narrativas permite incorporar o apropiarse de determinados aspectos que son considerados tabú dentro de las obligaciones que establece la cultura americana (2019 [1992]: 93), como el deseo sexual, la irracionalidad, la maldad o la ilegalidad. Lo negro se convierte entonces en un significante que permite impregnar de, o incluso en su extremo adquirir, ciertas capacidades y actitudes que remiten a un espacio ubicado más allá de la norma pero estructurado por la misma como su condición de posibilidad.

El cine musical hollywoodense y en concreto aquellos números en los que se pone en marcha el dispositivo del *blackface* se presentan como un objeto privilegiado para el estudio de la escisión fundacional de la subjetividad en el terreno racial y sus implicaciones en el terreno de la corporalidad en una época en la que el mito del violador negro no podía ser representado con facilidad. Siguiendo la tradición teatral de los *minstrel shows* en la expropiación de la negritud y sus prácticas artísticas para la definición identitaria y la articulación del entretenimiento estadounidense, en el *blackface* cinematográfico podemos observar como la construcción de la diferencia racial requiere simultáneamente de una identificación con lo negro y, por lo tanto, de la articulación de un régimen discursivo que subraye constantemente esa línea racial que jamás podrá ser plenamente definida. El *blackface* permite conjugar en una única representación el doble movimiento de proyección e introyección que presupone lo abyecto, es una forma de desplazar el propio "exceso" en una mascarada con la que uno adquiere metonímicamente los placeres atribuidos a lo negro (Lott, 1993: 482).

La representación cinematográfica del cuerpo afroamericano a través del *blackface* produce y reproduce la economía erótica del mestizaje que fundamenta la constitución del ideal del yo estadounidense, configurando un individuo paranoico a cargo de su autorregulación, constantemente alerta de sus propios deseos, de sus propios límites corporales, de su propia sombra. En el siguiente capítulo desarrollaremos una aproximación a la representación de la negritud en el musical hollywoodense de los años treinta, entendido este último como aparato cinemático que compromete al espectador en la negociación del significado atribuido a la otredad sexual y racial para la articulación de una posición de sujeto que mantenga las relaciones de desigualdad más allá de la violencia explícita.

3

EL CINE MUSICAL HOLLYWOODENSE DE LOS AÑOS TREINTA COMO DISCURSO DE LA OTREDAD



El presente capítulo realiza una primera aproximación al objeto de estudio, el número del *blackface* del cine musical hollywoodense de los años treinta como caso ejemplar del proceso de subjetivación racial estadounidense, previa al análisis textual de cada uno de los filmes. Tomando en consideración las aportaciones del marco metodológico y teórico, aspiramos a explicar que tanto la máscara de maquillaje negro como la representación cinematográfica musical en la que se inserta son prácticas discursivas de racialización y generización del sujeto. La interacción de estos discursos estratégicamente articulados configura una otredad que soporta y confirma una posición de sujeto-significado que mantiene las relaciones de desigualdad social. En primer lugar procederemos al estudio del género cinematográfico musical como un discurso de la otredad, esto es, nos centraremos en las tecnologías raciales y de género que emplea para conformar una imagen de la negritud y la feminidad que sirve para definir la mismidad blanca y masculina. Posteriormente, analizaremos el espectáculo decimonónico del *minstrel show,* haciendo especial hincapié en el uso de la máscara como mascarada blanca, como una forma de travestismo que moviliza la identificación renegada con la otredad para perpetuar la subjetivación del individuo estadounidense de acuerdo con los parámetros establecidos por la categoría normativa de lo blanco. Por último, observaremos la interacción entre el *blackface* y el cine musical hollywoodense de los años treinta, destacando las similitudes y diferencias de la máscara con su antecedente teatral y cinematográfico y explorando su uso como vehículo de identidades de género no normativas. Con todo ello, esperamos asentar las bases para una aproximación más detallada al objeto.

3.1
LAS TECNOLOGÍAS DE LA RAZA Y DEL GÉNERO DEL CINE MUSICAL HOLLYWOODENSE DE LOS AÑOS TREINTA.

Entendemos el género cinematográfico musical hollywoodense como un discurso que ha sido industrialmente elaborado e institucionalmente reproducido para constituir una posición de sujeto-significado fácilmente identificable. Desde este punto de vista, tal y como indica Steve Neale, un género no es simplemente un conjunto de filmes parecidos, sino principalmente un sistema de expectativas e hipótesis que se interioriza culturalmente y se pone en marcha en el proceso de interpretación (Neale, 2000: 27-28). Los rasgos genéricos se corresponden con un conjunto de estructuras narrativas y procedimientos discursivos compartidos por un conjunto de filmes, que los espectadores identifican como tales en el marco de una serie de discursos e instituciones que sobrepasan el propio filme, como las revistas de cine, la crítica, los anuncios de películas, las comunidades de fans, etcétera. De la misma manera que el proceso de significación de una película implica la inscripción del espectador en un universo sociosimbólico previo que ha interiorizado a partir de su habitar en un contexto social específico, el proceso de significación de un género fílmico implica la inscripción del espectador en un universo cultural particular que incorpora más allá del texto que lo reproduce. Este segundo espacio semiótico o, siguiendo la terminología de Iuri Lotman (1996), semiosfera, tiene el objetivo último de limitar la semiosis, produciendo así un conocimiento de la realidad representada fuertemente convencionalizado, limitado, estereotipado.

Los ocho filmes que conforman el corpus de la presente investigación se han escogido por su pertenencia al género musical como discurso de la otredad, es decir, por el uso compartido de una serie de técnicas que conforman una imagen del otro estratégicamente articulada y en concreto del *blackface* musical, a su vez vehículo de representación de una otredad racial, de género y cultural. A continuación, examinaremos cuales son los rasgos genéricos propios del cine musical hollywoodense de los años treinta en tanto aparato ideológico, haciendo

especial hincapié en las tecnologías raciales y de género que, junto a la máscara, contribuyen a la sujeción del individuo a una posición de sujeto-significado desde la que poder justificar la desigualdad social.

De forma general, el cine musical hollywoodense de los años treinta se caracteriza por la introducción de una serie de números musicales y/o dancísticos en una progresión narrativa lineal. Sus secuencias musicales beben de las formas culturales populares, tanto contemporáneas como decimonónicas, interpretadas por las estrellas teatrales y cinematográficas más famosas de la época. Las estrellas son el principal bien utilizado por las compañías productoras para diferenciar sus productos, sometidas a contratos de exclusividad que permiten organizar un conjunto de producciones en torno a su protagonismo. En la década de los años treinta encontramos ciclos protagonizados por, entre otros, el comediante Eddie Cantor, por la pareja romántica de Ginger Rogers y Fred Astaire, por la pareja dancística interracial de la pequeña Shirley Temple y el bailarín de claqué Bill Robinson y por las estrellas adolescentes Judy Garland y Mickey Rooney.

Desde esta perspectiva, las secuencias musicales y las estrellas que las interpretan dotan al género musical de un tejido intertextual particular. De acuerdo con Julia Kristeva, la intertextualidad es una característica inherente a cualquier representación en la medida que "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (1981 [1969]: 190). Trasladado al ámbito cinematográfico, una película musical se constituye sobre una serie de textos previos y contemporáneos, adaptados convenientemente a la gran pantalla. Concretamente, los filmes pertenecientes al cine musical de los años treinta dialogan con formas de representación teatral no narrativas, como el vodevil, el *minstrel show* y en menor media la *revue,* y narrativas, como la opereta y el *backstage musical*[26]; sus canciones y formas dancísticas beben de Broadway y/o la industria musical de Tin Pan Alley; su discurso mezcla diferentes géneros, como el melodrama en un primer momento y la comedia romántica posteriormente. Del mismo modo, una película musical actúa como el punto de partida de un conjunto de textos posteriores, cuya conexión puede venir motivada por la presencia de las mismas estrellas en universos diegéticos y argumentos similares. Así lo había señalado Thomas Schatz, quien explicaba que el musical "tiende a estar más ligado al *star system* que cualquier otro género" (1981: 191). En lo que respecta al musical de la otredad, la intertextualidad remite en particular a la inclusión de formas culturales afroamericanas convenientemente mediatizadas por personajes afroamericanos sumamente estereotipados y/o hombres y mujeres blancas enmascaradas. Como veremos con más detenimiento en los siguientes apartados de este capítulo, la finalidad de la imitación caricaturesca de la máscara es transformar la presencia de intérpretes afroamericanos y de sus expresiones artísticas en un artificio racial que ayude al mantenimiento de un universo sociosimbólico racialmente blanco y culturalmente jerarquizado.

Centrémonos ahora en la introducción de las secuencias musicales en una progresión narrativa lineal. Se podría afirmar que dicha operación visibiliza el movimiento de narrativización del modo de representación institucional, entendido de dos formas. Siguiendo la terminología propuesta por André Gaudreault y Tom Gunning, la narrativización es la subordinación de todos los elementos del discurso cinemático, y en especial de la "atracción" que plagaba el cine de los primeros tiempos, al objetivo de contar una historia (Gaudreault, 2007: 27). Las películas musicales recuperan la fascinación de la atracción mediante la representación de un espectáculo visual y sonoro, que debe ser convenientemente ubicado en el movimiento de avance del relato. Asimismo, como abordamos en el subapartado 2.1.3, Stephen Heath denomina narrativización al principal mecanismo ideológico del aparato cinemático, entendido como una organización discursiva que incluye al espectador como su principal punto de significación en aras a establecer un dominio simbólico sobre lo imaginario (Heath, 1981

26 Estas son algunas de las formas teatrales que dieron lugar al filme musical, aquellas que hemos considerado pertinentes destacar en nuestro estudio. Para un análisis más detallado de los textos teatrales antecedentes del musical examinar el primer capítulo *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle* (1993), de Martin Rubin.

[1977-78]: 86). En este sentido, los números musicales, con su ausencia de relaciones de causalidad narrativa, el predominio de la mirada del sujeto de la enunciación sobre la de cualquier personaje y su énfasis en el placer visual sobre la verosimilitud de lo representado, se constituyen como momentos paradigmáticos de regulación de lo imaginario, espacios en los que los deseos y los miedos subyacentes a la posición de sujeto-significado emergen para poder ser negociados y, en el mejor de los casos, solucionados. El resultado es la constitución de las secuencias musicales como mundos utópicos ideológicamente mediados, en los que la supuesta ruptura con la convención, cinemática y normativa, sirve para el refuerzo del sistema que la conforma.

En una lectura parecida, Bruce Babington y Peter William Evans afirman que cualquier estudio del entretenimiento musical debe tener en cuenta la interacción entre placer e ideología:

> No sólo tenemos que preguntarnos por qué encontramos tan satisfactorio el baile de, por ejemplo, Astaire y Rogers, o tan atractivo el poder de la voz y la vulnerabilidad en Judy Garland, sino también si al encontrarlos placenteros nos estamos anclando en actitudes que son, en cierta medida, retrógradas o supeditadas a los supuestos sociales y sexuales dominantes. No es inconcebible que lo que encontramos placentero pueda resultar ideológicamente paralizante (Babington y Evans, 1985: 4).

Una aproximación similar fue elaborada por Richard Dyer en su artículo sobre el entretenimiento y la utopía, recogido en *Only Entertainment* (2005 [1992]). Para el teórico, el número musical actúa como una vía de escape y/o de resolución de las dificultades narrativas que impiden la satisfacción del deseo de los personajes dentro del relato y que se pueden identificar con los problemas del espectador en la sala de cine. De acuerdo con Dyer, el carácter utópico de la representación tiene que ver con la sensibilidad que articula el número. Estos sentimientos utópicos son identificados con la energía o el vigor, la abundancia, la intensidad, la transparencia y la sensación de pertenencia a una comunidad. Cada uno de ellos se utilizará para compensar las deficiencias del sistema económico capitalista debidamente representadas, como el consumo de la energía vital que produce el trabajo, la pobreza derivada de la distribución desigual de los recursos, la monotonía vital, la manipulación y la fragmentación social. De esta manera, Dyer concluye que el musical configura una versión sesgada de la desigualdad, la cual, delimita y soluciona los problemas del espectador (2005 [1992]: 25-26).

El uso de un filme musical como mecanismo para la reproducción de las relaciones de desigualdad social, no solo económicas, sino también raciales y de género, a través de una liberación que escondería una reinserción en el sistema, se vería reforzado por su naturaleza genérica, la cual, como se ha explicado más arriba, contribuye a la limitación de las posibilidades de interpretación, de la posición de sujeto-significado. No obstante, ni una ni otra característica exime a este texto de estar atravesado por las tensiones inherentes a cualquier proceso de significación, incrementadas por la confrontación de dos discursos con diferentes reglas e implicaciones. Tal y como había afirmado Schatz (1981: 188), la utopía es en realidad una característica compartida por todas las películas hollywoodenses, en tanto generadoras de sueños compensatorios de una realidad opresiva. Dicho carácter utópico se despliega en toda su funcionalidad ideológica en la década de los treinta, un periodo en el que la recesión económica había dejado sin empleo a gran parte de la población estadounidense, que utilizará el cine como vía de escape. El problema es que el musical hace evidente su carácter utópico en cada secuencia no narrativa. Como consecuencia de esta naturaleza, no basta con la articulación de un mundo utópico, ideal, imaginario para que el filme cumpla con su propósito ideológico. La introducción de secuencias musicales requiere de una serie de mecanismos integradores que contengan la desmitificación que el propio texto ha creado.

En lo que respecta a dicha introducción, es evidente que los números de cualquier película musical se relacionan con el universo que articula el relato, si bien esta conexión puede ser meramente diegética, contigua o realista. El número que habitualmente se ha considerado

integrado es aquel que resuelve un problema narrativo, una dificultad que impide perceptiblemente el cierre de la historia. Así lo expuso John Mueller (1984), quien estableció una escala de integración en función de la mayor o menor implicación del número en el avance de la trama. Sin embargo, hasta la secuencia musical más relacionada con la progresión narrativa no pierde la totalidad de sus componentes espectaculares, en tanto en cuanto la espontánea y perfecta interpretación sigue deteniendo la linealidad en pro de la contemplación de lo representado. Por este motivo, la integración de cada número musical no debe ser analizada por medidas dentro de una escala, sino por tendencias. Cada número musical seleccionado requerirá un análisis pormenorizado para averiguar cuales son las dinámicas que se ponen en juego.

Además, se debe tener en cuenta que la naturaleza utópica del número musical le permite resolver dificultades, miedos y deseos, que no han sido planteadas como tales a nivel narrativo, pero que se deben sortear para el cierre institucional del relato. El musical de los años treinta articula tramas relacionadas con el contexto económico deprimido en el que el género hace su aparición y evoluciona. Pero también el habitual conflicto amoroso entre los protagonistas y la declarada negritud de las formas de expresión musicales y dancísticas constituyen problemas que pueden no ser expuestos abiertamente, especialmente en el caso del segundo, pero que deben resolverse para el restablecimiento del orden.

En tanto que su implicación en el avance de la trama no es motivo suficiente para determinar la integración de un número en el filme, debemos tomar en consideración otros aspectos, propiamente discursivos. Una de las cuestiones a valorar es la similitud y/o homogeneidad en la construcción de las secuencias musicales y las secuencias narrativas. Neale determinó que todos los géneros juegan con momentos de suspensión de la verosimilitud sociocultural, aquello que en un momento dado ha sido dotado de efectos de realidad, a favor de una verosimilitud propiamente genérica, regida y regulada por las reglas que impone cada régimen discursivo (Neale, 2000: 30). Las películas musicales que aspiren a la integración de sus números deberán atenuar la distancia entre ambos regímenes discursivos.

En función de la negociación de dicha distancia, el mencionado estudio de Dyer distingue entre tres tipos de musicales: los musicales que mantienen sus números separados de la narrativa, los que tratan de integrar las secuencias musicales pero mantienen la distinción entre ambos ámbitos, y los que disuelven la diferencia entre número y narrativa planteando un universo narrativo de por sí utópico (Dyer, 2005 [1992]: 28). Una línea similar parece adoptar Martin Rubin, quien considera que todo musical está atravesado por dos impulsos opuestos, uno de los cuales puede predominar (1993: 19): la integración, la articulación de los números musicales a partir de la organización, disposición o absorción de determinados elementos de la narrativa; y la agregación, la constitución de los números musicales como unidades cerradas y autónomas, fuera de las leyes del discurso narrativo-realista. En el caso de aquellos musicales que tiendan a la integración, será necesario el despliegue de una serie de mecanismos que atenúen la ruptura que supone el cambio de un régimen discursivo a otro para, de esta forma, poder generar un todo coherente y unificado que naturalice la inserción de la interpretación.

A partir de todo lo expuesto, se puede afirmar que en las películas musicales de los años treinta se diferencian dos grandes tendencias, resultantes de la interacción entre el régimen discursivo narrativo-realista y el régimen discursivo espectacular-musical. Por un lado, los musicales de *backstage* de principios de la década producidos por la Warner Brothers, cuyos números articulan mundos narrativamente excesivos, únicamente referenciados por su inserción dentro del espectáculo que se pretende poner en marcha, constituidos por un cuerpo homogeneizado de mujeres coristas que realiza composiciones coreográficas de gran escala y precisión. Su proceso de significación se relega al campo visual, donde se visibiliza los procedimientos voyeristas y fetichistas que, como explicaremos más adelante, producen la desigualdad de género en el plano visual y narrativo del modo de representación institucional. Ejemplo de ello es el número "Shadow Waltz" de la película *Gold*

Diggers (Mervyn Leroy, 1933). Tras una primera parte en la que Brad (Dick Powell) y Polly (Ruby Keeler), los protagonistas, interpretan en el escenario el tema musical principal, nos trasladamos a otro espacio en el que se desarrolla el resto del número, cuya representación no se rige por las reglas de verosimilitud narrativa. Las coristas que aparecen, tan similares que resulta extremadamente difícil distinguirlas, tocan el violín mientras se agrupan en diferentes formaciones. La cámara recoge las composiciones desde múltiples escalas y ángulos, entre los cuales destacan los planos cenitales que subrayan el dominio absoluto del sujeto de la enunciación fílmica.

Debido a la inoperancia de cualquier propósito verosímil y a la mínima conexión con la narración, Babington y Evans (1985: 65-66) señalan que estas secuencias, dirigidas por Busby Berkeley, se relacionan con la trama metafóricamente, hiperbolizando, parodiando o incluso subvirtiendo algunos de los temas importantes de la misma. En este aspecto cabría destacar el primer número musical de la mencionada película, "We're in the Money", en el que un grupo de coristas, entre las que destaca Fay Fortune (Ginger Rogers), cantan, en primer plano y mirando a cámara, sobre la bonanza económica que atraviesan. Su interpretación es interrumpida por una multitud de hombres encabezados por el *sheriff*, que detienen el ensayo debido al impago de las deudas que afronta la producción. Las mujeres se encuentran convenientemente vestidas de las monedas que, como sus cuerpos, son el valor de cambio que sustenta el sistema capitalista heteropatriarcal en el que intentan sobrevivir.

Por otro lado, encontramos las comedias musicales protagonizadas por Ginger Rogers y Fred Astaire y producidas por la Radio Keith Orpheum Pictures (RKO). Especialmente en aquellas dirigidas por Mark Sandrich a mediados de la década, los números penetran en la trama como vehículos de expresión de la problemática amorosa, en la mayoría de ocasiones principal, articulada a través de canciones románticas y bailes en pareja. De este modo, se requiere el despliegue de una serie de elementos transicionales que disminuyan la brecha entre narración y espectáculo. La construcción del significado de los números de Ginger y Fred depende entonces tanto de la dimensión visual como de la narrativa, cobrando especial relevancia la letra de las canciones y los elementos coreográficos, que suelen ir orientados a forzar un cambio en la actitud de la protagonista femenina. Este es el caso de "Night and Day" del filme *The Gay Divorcee* (Mark Sandrich, 1934), en el que Guy Holden (Fred Astaire), a través de la interpretación dancística y musical, retiene los innumerables intentos de huida de su amada, Mimi Glossop (Ginger Rogers), que se encuentra en un hotel esperando al gigoló que ha contratado para conseguir el divorcio con su marido.

En lo que respecta a la representación de la otredad de género y racial en el musical, su articulación responde a la negociación de una serie de cuestiones que, aunque pueden estar motivadas por las consecuencias que tuvo la Gran Depresión en la sociedad estadounidense, no son estrictamente económicas. En cuanto a la primera, tal y como McFadden (2008) ha observado para el ciclo protagonizado por Fred Astaire y Ginger Rogers, las películas musicales utilizan la representación de la feminidad así como la representación de las relaciones entre los géneros para negociar la pérdida de poder masculino producto de unas altas cuotas de desempleo que cuestionaban la tradicional división sexual del trabajo. En cuanto a la segunda, la crisis económica no había originado ningún tipo de ruptura de la jerarquía racial estadounidense. Habitualmente, la población afroamericana era la última en conseguir trabajo y la primera en ser despedida. Por lo tanto, la llegada de la recesión supuso una tasa de desempleo mucho mayor que la de la población blanca. Esta situación era especialmente grave en el sur, donde predominaba el lema "Ni un trabajo para los negros hasta que cada hombre blanco tenga el suyo" (en Kendi, 2021 [2016]: 359). Además, el racismo en la administración del programa de recuperación económica del presidente Franklin D. Roosevelt, conocido como el *New Deal* (1933-1938), había empujado a mucha gente afroamericana a estadios cercanos a la inanición, de nuevo con mayor crudeza en el Sur (Kasson, 2014: 90). Puesto que cada Estado tenía la potestad de asignar las ayudas y que las profesiones principales negras (granjeros y trabajadores domésticos) quedaban excluidas de los nuevos beneficios

de las leyes (salario mínimo, seguridad social, subsidio por desempleo), los afroamericanos contarían con muy pocos recursos para afrontar la crisis económica (Kendi, 2021 [2016]: 364).

El peligro, como ha señalado Elizabeth Abel (2003: 170), venía entonces de la posibilidad de que la gente afroamericana se organizase para luchar contra la discriminación. Así había ocurrido en el barrio del Harlem de la ciudad de Nueva York en 1935, cuando diez mil afroamericanos destrozaron comercios blancos por valor de dos millones de dólares como consecuencia del apaleamiento que un muchacho puertorriqueño de 16 años había sufrido por robar una navaja (Lewis, 2014 [1979]: 488). Por descontado, el temor se reflejaba y se servía de la ansiedad que producía la sexualidad interracial, que tuvo como máximo exponente el juicio de Scottsboro en 1931[27], en el que nueve adolescentes afroamericanos entre 13 y 19 años fueron condenados a muerte por la supuesta violación de dos mujeres blancas (Lewis, 2014 [1979]: 435).

La representación cinematográfica musical contribuye a la restauración del orden amenazado mediante la configuración de una imagen de la otredad de género y de la otredad racial. Ahora bien, existe una gran distinción entre ambas: si bien la amenaza de la diferencia sexual se puede representar en las secuencias narrativas y en las musicales a través de figuras que suelen ejercer el papel de coprotagonista y/o contraparte amorosa de la estrella masculina, la ansiedad que suscita la diferencia racial no puede ser abiertamente expresada, solamente insinuada en el ennegrecimiento de los personajes blancos o la presencia secundaria y puntual de personajes afroamericanos. Ello responde al distinto posicionamiento de la otredad en cada universo sociosimbólico (*vid*. subapartado 2.2.4). Mientras que la feminidad puede ser reinscrita en la normatividad sexual como lo "no hombre", la negritud es expulsada fuera de toda normatividad racial, reservada únicamente a lo blanco. Esta distinción nos obliga a detenernos en la particularidad de cada imagen de la otredad del cine musical.

Rick Altman fue uno de los primeros estudiosos que abordó en profundidad la representación de la diferencia sexual en el cine musical hollywoodense. La tesis principal de *The American Musical* (1989 [1987]) es que la importancia atribuida a la pareja heterosexual termina por estructurar el género en una narrativa de doble enfoque, que sustituye la linealidad y causalidad del modo de representación institucional por la simultaneidad y comparación de las situaciones que rodean a los protagonistas. La propuesta de Altman tiene tres implicaciones relevantes. La primera y más evidente es el privilegio de la investigación de los musicales que presentan una trama amorosa o se enmarcan dentro de la comedia romántica sobre el resto de argumentos y subgéneros musicales posibles. El autor llegará incluso a señalar que en el estudio de aquellos filmes que no expongan de forma evidente esta estructura de doble enfoque, como el caso de las películas protagonizadas por Eddie Cantor en las que el romance es inexistente o muy secundario (*vid.* apartados 4.1. y 5.1), se deberá proceder a la búsqueda de los elementos que las conecten con la misma (Altman, 1989 [1987]: 108). Este aspecto será rebatido en el análisis textual pormenorizado del corpus de nuestra investigación, mostrando la posibilidad de existencia de otras estructuras y de la representación de formas de deseo no normativas.

La segunda es que el número musical debe valorarse más allá de su interrupción de la cadena de acontecimientos que hacen avanzar la trama. Si la estructura narrativa de las películas musicales no siguiese la progresión lineal, el número no detendría el relato sino que, en su contribución a la definición de algún aspecto del protagonista, colaboraría en su articulación. Este es el

27 La noche del 25 de marzo de 1931, nueve adolescentes afroamericanos se encontraban viajando en un tren de carga de Chattonga a Memphis. Un grupo de jóvenes blancos trató de expulsarles del tren, ataque que los afroamericanos contrarrestaron eficazmente, obligando a los blancos a bajarse del vehículo. Humillados, acudieron al *sheriff* para informarle de que habían sido agredidos. Este detuvo el tren y arrestó a los adolescentes afroamericanos, cuya carga delictiva aumentó en el momento en que dos mujeres blancas también les acusaron de violación grupal. El juicio se celebró de forma precipitada, parcial e irregular, y, a pesar de no contar con pruebas médicas concluyentes, todos, menos el más pequeño, fueron condenados a muerte. El caso fue apelado en repetidas ocasiones, impidiendo el asesinato de los muchachos, aunque no su encarcelamiento.

caso del número en solitario de Jerry Travers (Fred Astaire) en *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935), "No Strings", en el que el bailarín expresa su rechazo al matrimonio y a cualquier otro tipo de compromiso amoroso. Con todo, la supresión de la progresión narrativa en la descripción de la estructura de doble enfoque de Altman parece suponer la eliminación de la reflexión acerca del deseo asociado a tal narración, que penetra en la articulación de las secuencias musicales. En el ejemplo que acabamos de mencionar, y en general en todas las películas protagonizadas por Rogers y Astaire, los personajes masculinos son los que impulsan la trama amorosa, en sus acciones e interpretaciones musicales. Por este motivo, Rogers solamente contará con un número en solitario en todo el ciclo de películas Rogers-Astaire, "Let Yourself Go" de *Follow the Fleet* (Mark Sandrich, 1936), ubicado como una audición dancística que su personaje, Sherry Martin, realiza para trabajar en un espectáculo.

Quizás la ausencia de estas consideraciones relacionadas con el género se explica por la tercera implicación del análisis de Altman, que podríamos denominar la igualdad en la diferencia. De acuerdo con el autor, en un primer momento, la representación de la diferencia sexual se articula en términos de polos excluyentes, vehiculada por los valores opuestos que cada figura representa, entre los cuales destaca el antagonismo entre el trabajo y el entretenimiento (1989 [1987]: 49). En poco tiempo, el filme descubrirá que la diferencia del otro es en realidad un complemento de uno mismo. Altman destaca dos herramientas que constituyen la complementariedad de los opuestos. En primer lugar, las denominadas "escenas emparejadas [paired scenes]" (1989 [1987]: 21), aquel montaje alternado de secuencias que subraya la distinción entre el hombre y la mujer pero que también les aproxima mediante una posición y angulación de cámara similares, la realización de acciones parecidas, la inserción de personajes secundarios que tienen el mismo papel dentro del relato y la ubicación en espacios diegéticos equiparables. Altman recurre a secuencias pertenecientes a *New Moon* (Robert Z. Leonard, W. S. Van Dyke, 1940) y *Gigi* (Vicente Minelli, 1958) para explicar este tipo de montaje, aunque posiblemente la secuencia más reconocible sea el número "Summer Nights" de *Grease* (Randal Kleiser, 1978), en la que Danny Zuko (John Travolta) y Sandy Olsson (Olivia Newton-John) narran dos versiones opuestas de su romance veraniego. En segundo lugar, la obtención de la complementariedad se observa en los momentos en los que la anulación del efecto de realidad permite expresar los deseos ocultos de los protagonistas, asociados a la interpretación teatral o musical y a las secuencias oníricas. Los personajes descubren sus pensamientos y aspiraciones reprimidas, que se corresponden con aquello que el otro representa (*ib*.: 82-83). Muestra de ello es la secuencia de *Flying Down to Rio* (Thornton Freeland, 1933), en la que, tras la avería de la avioneta en la que viajaban hacia Río de Janeiro, el músico estadounidense Roger Bond (Gene Raymond) y la muchacha brasileña Belinha de Rezende (Dolores del Rio) mantienen una conversación con su "ello" sobre su deseo de estar con el otro, que ha sido reprimido por el compromiso marital de la segunda. A través del montaje alternado y la representación del deseo, los bandos enfrentados pasarán de la dualidad a la complementariedad, hasta finalmente alcanzar la unión total en el casamiento o formas similares de emparejamiento.

Desde una perspectiva fílmica feminista (*vid.* subapartado 2.1.3), el musical de los años treinta está lejos de articular una igualdad de género. La representación cinematográfica de la mujer en este y otros géneros del cine clásico hollywoodense produce y reproduce el posicionamiento de lo femenino en la categoría de "no hombre" dentro del universo sociosimbólico heterosexista, para asegurar y confirmar el privilegio normativo de lo masculino. En este caso, el privilegio se manifiesta en la posesión de la mirada y del deseo que moviliza la narración. El único punto en que Altman parece aproximarse a este tipo de reflexión es en su análisis del musical entre bastidores (*ib*.: 213-214). El autor afirma que este subgénero está basado en la división entre la actividad masculina y la pasividad femenina establecida por el amor cortés, reflejada en la ubicación de la mujer intérprete como objeto y fuente de un deseo perteneciente a un hombre espectador, diegético y extradiegético, que en algunas ocasiones es el director del espectáculo.

No obstante, la atención a esa desigualdad no influye en su consideración general de la representación de género en el musical. Desde nuestro punto de vista, la supuesta relación de complementariedad que detecta Altman es en última instancia una relación de dependencia de la mujer hacia el hombre, en la que la primera debe convertirse en una carencia que pueda ser suplida por el segundo. Tomando los ejemplos anteriores, la inocencia virginal de Sandy y las convenciones morales brasileñas de Belinha se definirán como obstáculos, falta de sexualidad y falta de americanidad, respectivamente, que se deben superar para el emparejamiento final. Por consiguiente, la estructura narrativa de doble enfoque es en realidad de un único enfoque.

La ubicación de lo femenino como el significante del deseo del Otro implica la puesta en marcha de la amenaza de castración, esto es, la ansiedad que suscita el posicionamiento como la falta dentro de un orden regido por la posesión. Esta amenaza se manifiesta en el plano visual y en el plano narrativo. En su afamado ensayo, Laura Mulvey ya determinaba que "la mujer como icono, expuesta para la mirada y el disfrute de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que originalmente significó" (Mulvey, 1989 [1975]: 21). En cuanto a la narración, la amenaza se conecta con las muestras de rechazo y/o desprecio de las protagonistas hacia sus contrapartes masculinas, necesarias para retardar la obtención del objeto pero desestabilizantes de la jerarquía de género. En este sentido, Molly Haskell advertía que en el cine hollywoodense, y en mayor medida en aquel producido en la época del Production Code, las mujeres "podían actuar con el mismo poder y poseer las mismas aspiraciones profesionales que los hombres si, en el momento culminante, pasaban a un segundo plano frente al amor sagrado de un hombre" (Haskell, 1987 [1973]: 4). Estos dos tipos de amenaza, indispensables para el funcionamiento del relato en su materialidad significante y en el impulso hacia su finalización, requerirán de una serie de mecanismos discursivos que contengan su peligrosidad. El número musical, con su foco en la representación del cuerpo femenino danzante o musical, constituye un objeto privilegiado para el análisis de las contradicciones inherentes a la constitución del significante femenino, desde el cual se puede comenzar a deconstruir el universo sociosimbólico que las películas musicales de la década de los treinta contribuyen a mantener.

En lo que respecta a la otredad racial, a simple vista se puede observar cierta diferencia respecto a la otredad femenina en la relevancia, narrativa y visual, que adquiere en el musical hollywoodense. La representación de lo negro pocas veces supera los límites del escenario teatral y/o los márgenes de la narrativa. Los personajes afroamericanos son ubicados en roles actantes secundarios y de servicio en los que en muchas ocasiones ni tan siquiera tienen un nombre propio. La exclusión de los principales papeles y acontecimientos que desarrollan la trama es una de las tácticas de codificación raciales de lo negro, que James Snead denomina omisión (1994: 6). Su objetivo es la contención de una amenaza mucho mayor que la que desencadena la feminidad, la amenaza de mestizaje, la ansiedad que suscita la corporalidad negra para las fronteras raciales sexualmente impuestas.

De acuerdo con Thomas Cripps, la exclusión de la negritud también puede materializarse en el terreno propiamente fílmico a través de la operación de selección y corte del montaje. En la medida que los circuitos de exhibición sureños condenaban cualquier representación de convivencia interracial (Vasey, 1995: 72), las secuencias que presentaban hombres y mujeres afroamericanas eran ubicadas fuera de la trama principal y sin la aparición de personajes blancos para que pudiesen ser fácilmente extirpadas si presentaban problemas (Cripps, 1993 [1977]: 357). Recientemente, Susie Trenka ha determinado que esta práctica de edición no se estandarizó hasta mediados de los treinta, predominando las elecciones previas a la realización del filme, como la marginación narrativa de los personajes afroamericanos (2021: 28). Posiblemente esto se deba a la prohibición de la representación del mestizaje que instauró el código de autorregulación cinematográfica en la década de los treinta, aplicada primeramente sobre el guion de las películas (*vid*. subapartado 2.2.2). De hecho, el propio

Cripps no proporciona ningún ejemplo de estos tijeretazos. El autor menciona únicamente y de pasada el descontento que produjo para la prensa sureña y la revista *Variety* la aparición del trompetista afroamericano Louis Armstrong con la actriz blanca Martha Raye, convenientemente ennegrecida, en la secuencia musical "Public Melody Number One" del filme *Artists and Models* (Raoul Walsh, 1937) (Cripps, 1993 [1977]: 256).

En las películas que no pertenecen al género musical, la limitación de la actuación afroamericana a una o dos secuencias musicales es otra forma de exclusión racializante. Esta técnica establece una división entre la narrativa realista blanca y el espectáculo poco verosímil negro, sirviéndose de la asociación, igualmente racista pero menos degradante que aquella que le confina a servir al hombre blanco, del afroamericano con una corporalidad innatamente musical. En las películas que sí pertenecen al género, el "síndrome del entretenimiento negro [Negro Entertainment Syndrome]" (Bogle, 2017 [1973]: 106) suscita una amenaza añadida, o más explícita que en las películas no musicales, vinculada a la deuda histórica de la industria cultural estadounidense con las expresiones artísticas afroamericanas. A esto se le debe añadir que a mediados de los años treinta la llamada *swing era*, la popularización de la música y el baile jazzístico afroamericano, alcanzó su punto álgido, cosa que se reflejó en un incremento notable de las apariciones de intérpretes afroamericanos en papeles relacionados con el mundo del espectáculo. Tal y como comenta Donald Bogle, el incremento se produjo en primer lugar en el sector de los cortometrajes musicales y más adelante en el de los largometrajes musicales (2017 [1973]: 107). Pese a que estas figuras, como destaca el autor, también sean narrativamente marginales en este tipo de producciones, su *performance* confirma el estatuto y la popularidad de las estrellas afroamericanas del periodo, cuestionando la jerarquía racial en el terreno cultural.

Una de las técnicas que las películas musicales poseen para combatir esta amenaza cultural es la relegación de lo negro a los números menos integrados[28]. La poca relevancia de estas secuencias musicales para el desarrollo de los acontecimientos que movilizan la trama y/o su articulación fuera de las leyes discursivas narrativo-realistas, se une a la carencia de peso narrativo y de individualidad de los intérpretes afroamericanos que las componen para impedir que su actuación tenga las mismas implicaciones que la de los blancos:

> Por descontado, los musicales tratan muy a menudo de personajes que son artistas, pero cuando son blancos, suelen tener vidas, especialmente vida amorosa, pero también carreras profesionales, parientes molestos, problemas personales de uno u otro tipo. A los personajes negros (si es que se les puede llamar personajes) no se les da una vida tan amplia, lo que priva a sus apariciones de las resonancias emocionales que la trama circundante y la caracterización dan a los números de los musicales (Dyer, 2005 [1992]: 39).

Mientras que las figuras blancas pueden pasearse por el espacio diegético musical y no musical hablando, cantando y bailando, la importancia de lo negro no puede sobrepasar los confines del escenario. Aún así, Trenka ha explicado que en películas musicales de las décadas de los treinta y los cuarenta los números de especialidad negra eran considerados muy a menudo como lo mejor de la película (2021: 14), rompiendo con el predominio blanco del resto de la representación. Caso paradigmático serán los *flash acts* de los Nicholas Brothers, cuya combinación de los ritmos sincopados del claqué con

28 Del mismo modo, esta forma de segregación va acompañada de la relegación del talento negro a los *soundies*, cortometrajes realizados por las casas discográficas para aumentar las ventas de sus productos, o a las producciones *all black cast,* películas que, como su mismo nombre indica, cuentan con un *casting* exclusivamente afroamericano, entre las que destacan *Stormy Weather* (Andrew L. Stone, 1943) y *Cabin in the Sky* (Vicente Minelli y Busby Berkeley, 1943). La representación de la negritud en ambos tipos de producciones escapa a nuestro objeto de investigación, centrado como está en el *blackface* del cine musical hollywoodense de los años treinta. En cualquier caso, es conveniente reconocer su existencia como formas de segregación racial institucional en el ámbito cinematográfico.

movimientos acrobáticos causaría furor en el público de la época (*vid.* apartado 5.1).

El *blackface* es otra de las técnicas que el cine musical despliega para combatir la amenaza de la negritud, tanto cultural como sexual, que lleva al extremo la omisión y la segregación racial. Tal y como veremos en los siguientes dos apartados, la máscara reduce lo negro a un maquillaje teatral que el personaje blanco emplea para su imitación en los números musicales. La escasa verosimilitud del *blackface* distancia al intérprete de lo interpretado, subrayando la condición racial normativa del primero. En este sentido, las interpretaciones musicales bajo la máscara cumplen una función fetichista similar a la que Christian Metz atribuyó a las secuencias oníricas o meta-cinematográficas (2001 [1977]: 85-86), las cuales inscriben la operación de repudio de la incredulidad característica de la estructura de creencia del espectador ("sé que no es verdad, pero lo tomo como tal") para acentuar el efecto de realidad del resto del filme. De la misma manera que el infante que no ha podido asimilar las consecuencias de la percepción de la diferencia sexual articula una representación que ayuda restablecer la totalidad originaria, pero que no dejará de señalar hacia la falta, la máscara musical conlleva un rechazo de la implicación de la otredad en la mismidad a través del énfasis en su condición significante, que niega el deseo de la otredad efectivamente representado y subraya la autenticidad del resto de representaciones de lo negro. La diferencia racial amenazante se convierte entonces en lo "no blanco", aquel significante que confirma por contraste la blanquitud del intérprete enmascarado, contribuyendo al mantenimiento de la frontera racial y del proceso de subjetivación del individuo que se deriva de la misma, sin desatar el peligro de la diferencia.

Tomando en consideración todo lo anterior, podemos afirmar que las secuencias no narrativas de los filmes musicales son espacios textuales privilegiados para la articulación y deconstrucción del significante de lo femenino y lo negro en el modo de representación institucional y, por ende, para la articulación y deconstrucción del privilegio blanco masculino. En el caso de la mujer blanca, la teoría feminista fílmica ha prestado atención a la generización que se produce en el espacio diegético teatral o teatralizado, concluyendo que, al trasladar el espectáculo a la gran pantalla, el cine institucional hollywoodense puede normalizar la condición de la mujer como objeto para la "mirabilidad [to-be-looked-at-ness]" (Mulvey, 1989 [1975]: 19) del espectador diegético y extradiegético. No por casualidad el ensayo canónico de Laura Mulvey menciona las producciones teatrales de Broadway de Florenz Ziegfeld y los números musicales cinematográficos dirigidos por Berkeley como ejemplos paradigmáticos de espectáculos eróticos. Tan solo un año después, Lucy Fischer publicaba un artículo cuyo objeto de investigación era precisamente dichos números (1976), los cuales, en su ruptura de toda verosimilitud narrativa, "literalizan" el proceso de construcción de los estereotipos de la feminidad. Lo que no tuvieron en cuenta ni Mulvey ni Fischer en sus aproximaciones a la representación de la feminidad en las secuencias musicales es la interacción entre la raza y el género. La constitución de la mujer como significante del deseo del Otro, de una sexualidad y una corporalidad que no le pertenecen, permite su utilización como lo "no blanco", soporte y fuente de la condición racial normativa, y viceversa.

Se establece así una interrelación entre los procesos de racialización y generización que permite que la negociación de la ansiedad que suscita la presencia de la diferencia sexual emplee diversas tecnologías raciales, que blanqueen o ennegrezcan a la mujer intérprete. Posiblemente el mecanismo de contención de la amenaza de castración más efectivo sea el blanqueamiento. En tanto que el Código Hays prohíbe la representación del sexo, es común la inclusión de secuencias musicales en las que la sexualidad femenina se encuentra completamente sublimada, asociada a la interpretación musical o dancística romántica. Cuestiones como la piel blanquecina, el color del pelo rubio, la textura brillante de la vestimenta y determinadas técnicas de iluminación que dotan a la figura femenina de un aura resplandeciente, son marcas raciales que convierten a la mujer en un objeto de deseo blanco, puro, angelical, virginal. La construcción corporal resultante es contradictoria, en tanto que conforma un significante del cuerpo femenino que aspira a trascender

su propia materialidad corporal. No obstante, resulta productiva para el mantenimiento de las relaciones de desigualdad: la sublimación de la sexualidad aumenta el deseo, racialmente puro, de su contraparte masculina, y la vulnerabilidad confirma su representación como objeto amenazado que debe ser protegido.

Dentro de la sublimación del sexo que estas secuencias románticas ponen en marcha, el baile en pareja es el medio que en mayor medida se aproxima a expresar el deseo de los protagonistas. Los roles de género heteronormativos se reproducen en la relación entre los dos cuerpos danzantes. En esta línea, Dyer distingue dos posiciones dentro del baile en pareja: la "sujeción mutua [mutual holding]", derivada del agarre clásico de baile de salón en el cual el hombre lidera y la mujer sigue, y las "relaciones de dependencia [relations of dependency]", aquellos momentos en los que la mujer sería incapaz de realizar un movimiento o incluso se caería si no contase con la sujeción del hombre (Dyer, 1993: 53). El autor considera que son pocas las ocasiones en que este tipo de relación dancística aparece de manera exclusiva en el cine musical hollywoodense de los años treinta, siendo a menudo intercalada con fragmentos coreográficos de claqué u otros estilos dancísticos individuales en los que la pareja realiza la misma secuencia de pasos. En este caso, Dyer diferencia entre la posición "uno al lado del otro [side by side]", cuando los intérpretes se encuentran uno al lado del otro ejecutando una coreografía idéntica con alguna variación individual, y la posición "espejo [mirroring], cuando realizan los mismos pasos pero enfrentados en espejo, uno a la inversa que el otro (1993: 52).

A partir de esta clasificación, Dyer concluirá que la heterosexualidad que articula el cine musical hollywoodense de la década de los treinta es mucho más igualitaria que la que se observa en periodos posteriores, donde predomina el baile en pareja en su sentido más puro (1993: 61-62). Pero no debemos olvidar que esta representación cinematográfica va encaminada hacia el restablecimiento, más o menos exitoso, de la normatividad sexual, de modo que las posibles contradicciones que los números puedan dejar serán convenientemente reorientadas en el cierre narrativo institucional.

Las posibles transgresiones aparecen en mayor medida en las rutinas musicales y/o dancísticas en solitario que ponen en primer plano la corporalidad de la intérprete. En este tipo de secuencias, la conversión de la mujer en un espectáculo erótico es contrarrestada con la exposición de cierta destreza, que produce un juego consciente con su posición pasiva como objeto de contemplación. En los últimos años, diferentes autoras han comenzado a analizar el potencial ambivalente de la interpretación femenina dentro del cine musical. Si bien Susan Smith (2005) ha reducido este carácter a las voces de cantantes de la talla de Barbara Streisand o Judy Garland, otras teóricas como Trenka determinan que la danza también puede ejercer esta función, en tanto que "el cuerpo en movimiento exhibido siempre expresa simultáneamente agencia y objetivación" (2021: 10). Un ejemplo de bailarina que conseguirá romper los límites de la representación del género será Eleanor Powell, tal y como veremos en el séptimo capítulo.

Igualmente, los números musicales en solitario de los intérpretes masculinos pueden presentar dicho potencial ambivalente, esta vez motivado por la incorporación del hombre, motor de la narración, del deseo y de la mirada del filme, en una posición convencionalmente femenina, como objeto de la representación teatral y cinematográfica. Caso paradigmático es el de Fred Astaire. Su "feminización" es leída por Steven Cohan en términos de "teatralidad [theatricality]" (1993: 51), asociada a la exhibición del artificio de mistificación cinematográfica que predomina en las secuencias musicales y que más adelante el mismo autor relacionará con el compromiso irónico de lo *camp* (2005), y de la poca convencionalidad que rodea a su imagen de estrella, basada en los tropos femeninos de narcisismo, exhibicionismo y mascarada (1993: 63). Esta representación de la masculinidad no normativa puede ir acompañada de la introducción de la mujer como sujeto de la mirada y del deseo, como ocurre en algunos números dancísticos en solitario de Fred Astaire de las películas de los años cincuenta. Lejos de ser una ruptura de la jerarquía, la incorporación de la mirada femenina únicamente supone un momento de inversión de sus términos (Kaplan, 1998 [1983]: 61-62)

que no llega a cuestionar su desigualdad, puesto que el deseo y el poder de acción de las espectadoras diegéticas femeninas continúa siendo mínimo.

Aunque ninguna de estas representaciones de la feminidad y la masculinidad produzcan una alteración de la heteronormatividad del cine musical hollywoodense, el juego ambivalente de sus *performances* puede contribuir al desmantelamiento del proceso de subjetivación que el género cinematográfico pone en marcha. El contraste entre la *performance* y la representación de género enfatiza la necesidad de la interpretación de las figuras generizadas para el mantenimiento del universo sociosimbólico. El *blackface,* el segundo tipo de técnica racial que puede ser utilizada para rechazar la amenaza de la diferencia sexual, trata de contener la posibilidad de transformación de la ambivalencia en una ambigüedad que desestabilizaría las categorías y la estructura dicotómica de lo simbólico. En algunas ocasiones, la máscara negra se aplica sobre el rostro de hombres y mujeres blancas con la finalidad de alejarles de los roles y los estereotipos de género no normativos, mediante la imitación poco verosímil de una negritud masculina castrada y una negritud femenina hipersexualizada, respectivamente.

En definitiva, el género musical de los años treinta articula una posición de sujeto-significado normativa, masculina y blanca, desde la que poder reproducir las relaciones de desigualdad, a través de la movilización de una serie de técnicas raciales y/o de género, entre las que destaca el *blackface,* que objetivan la feminidad como el "no-yo" y sustituyen la negritud por lo "no blanco". De este modo, la amenaza que produce la diferencia es contenida a través de su reinscripción como la falta que asegura que el poder, el falo, el significado, pertenece al hombre blanco.

El siguiente apartado está destinado a analizar la historia del *blackface* decimonónico como práctica discursiva de la otredad y técnica de racialización del hombre blanco. Para ello, partiremos de la fascinación que suscita la figura abyecta de lo negro y nos aproximaremos al consecuente proceso de renegación, de negación y constatación, del deseo de la misma. Este intento de negación será abordado en su doble vertiente, en el rechazo de la otredad como punto de identificación y como objeto de deseo. La psicohistoria de la máscara teatral nos permitirá establecer las similitudes y diferencias que presenta respecto a la cinematográfica, abordada en el tercer apartado del capítulo, cuya aparición se reduce a números musicales de especialidad. Así, esperamos obtener una visión bastante completa del proceso de subjetivación del individuo blanco estadounidense, y de las tensiones y contradicciones que lo atraviesan, de mediados del siglo XIX a principios del siglo XX, que pueda guiar el análisis de la posición de sujeto-significado de las ocho películas musicales seleccionadas como el corpus de la investigación.

3.2
LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DEL SIGNIFICANTE RACIAL: EL *BLACKFACE* COMO MECANISMO DE CONTENCIÓN DEL DESEO DE LA OTREDAD EN EL *MINSTREL SHOW* DECIMONÓNICO.

En los términos manejados en este trabajo de investigación[29], la posibilidad de que la categoría de lo blanco sea un ideal del yo se fundamenta en su condición invisible, en la ausencia de marcadores raciales específicos. Ahora bien, el camino hacia esta posición requiere de la puesta en marcha de una serie de prácticas discursivas que, desde diferentes regímenes e instituciones que les dan forma, dotan a los individuos sujetados a ellas de una corporalidad normativa. La materialización se despliega a través de la constitución de una sexualidad racializada, una regulación del deseo que rechaza la atracción que suscita la otredad, la fascinación de lo negro abyecto, resultante de la proyección sobre la misma de los placeres prohibidos para uno mismo. Dicha operación termina por producir el deseo que pretendía resignar, amenazando constantemente la integridad subjetiva y corporal blanca y por ende asegurando el mantenimiento de este proceso de subjetivación. Dentro de este contexto, el *blackface* es una de estas prácticas por las que el individuo se identifica con, se sujeta a, la categoría normativa de lo blanco. La condición artificiosa de esta máscara, hecha a base de maquillaje teatral o corcho quemado, permite el repudio del papel de lo negro en la constitución de la subjetividad blanca. No obstante, la diferenciación a través del ennegrecimiento conlleva un previo reconocimiento del deseo de la otredad, del deseo de ser el otro y de poseer aquello que el otro posee.

29 El proceso de sujeción a la categoría normativa de lo blanco se ha explicado con detenimiento en el marco teórico de nuestra investigación. Nos interesa destacar diversas cuestiones que en las siguientes páginas damos por sentado pero que han sido abordadas en el segundo apartado del mismo marco. En particular, en el 2.2.3 hemos vinculado dicho proceso de subjetivación con la renegación del deseo de mestizaje, que asegura la pureza racial del ideal del yo blanco. A su vez, este deseo es producto de la abyección de la negritud que hemos analizado en el 2.2.2, que, en su configuración de la otredad racial, escinde la subjetividad blanca en el mismo momento en que le da vida.

He aquí una de las contradicciones más destacables de la *performance* racista*,* que se puede trasladar a cualquier espectáculo que incluya el *blackface*: la burla degradante y diferenciadora va acompañada del deseo de disfrutar de aquello que ha sido prohibido, expulsado al afuera de la norma. Lejos de suponer un motivo verdaderamente desestabilizante, el espectáculo del *minstrel* decimonónico explotará la ansiedad del mestizaje como técnica para mantener la subjetivación. El incesante retorno de lo abyecto en las representaciones del *blackface* impide alcanzar definitivamente y por completo el ideal del yo blanco y, de este modo, contribuye a la prolongación en el tiempo de los procedimientos de jerarquización racista que asientan dichas fronteras. El carácter exhibicionista de la máscara le convierte en un fenómeno privilegiado para el estudio del proceso de subjetivación del individuo estadounidense y la operación de blanqueamiento de determinados colectivos que habían sido discriminados por su nacionalidad y/o creencia religiosa, como los irlandeses en el siglo XIX (Lott, 2013 [1993]) y los judíos en el siglo XX (Rogin, 1998 [1996]).

Este funcionamiento regulador de la máscara perpetúa la supremacía blanca en otro ámbito diferente al de la violencia explícita esclavista, que en los Estados Unidos de mediados del siglo XIX comienza a ser duramente cuestionada. Más allá de su evidente conexión con la legislación que impedía la entrada de intérpretes afroamericanos en el mundo del espectáculo, el *blackface* se relaciona con la esclavitud en su objetivación de la negritud. Del siglo XVI al siglo XIX, de la mano de portugueses, franceses y especialmente ingleses, las personas afrodescendientes fueron separadas de su hogar y sus familias, trasladadas a tierras desconocidas en condiciones infrahumanas y obligadas a cometer toda clase de tareas bajo amenaza de muerte y/o violación (*vid.* subapartados 2.2.1 y 2.2.2). Pese a la abolición de la esclavitud en Inglaterra en 1772, la obtención de la independencia estadounidense en 1783 y la progresiva eliminación de la mano de obra esclavizada en el norte, la deshumanización de lo negro no desapareció. El *blackface* reproduce la conversión del afroamericano en un cuerpo-objeto que se puede cuantificar, intercambiar, ajustar a los intereses económicos del blanco y, cuando no es posible hacer más uso de este, eliminar, en la forma de artificio racial con el que vehicular construcciones discursivas racistas y apropiarse de sus productos culturales.

Igualmente, el *blackface* sobrevive al abolicionismo republicano, cuyo triunfo en la guerra de Secesión (1861-1865) conlleva el desmantelamiento del lado más visible de la supremacía blanca pero no de las prácticas racistas que la articulan. Tal y como se ha abordado en el subapartado 2.2.3, la permanencia de estos prejuicios acabará motivando el fracaso del proyecto democrático de la Reconstrucción (1865-1877). Durante el periodo postbélico, el *blackface* es utilizado para reconciliar los bandos anteriormente enfrentados. Ello se consigue mediante la recreación romántica del sistema esclavista, o el incremento de la violencia racista de las actuaciones. En las décadas posteriores a la Reconstrucción, una vez despejada la posibilidad de la llegada de una supremacía negra, las figuras ennegrecidas adquieren connotaciones decididamente más agresivas que ayudan a justificar la violencia y la segregación racial imperante.

En atención a lo anterior, el punto de partida del presente apartado se basa en la definición del *blackface* como práctica discursiva de racialización que soporta y visibiliza la constitución de la subjetividad blanca como lo racialmente normativo y lo hegemónicamente superior a lo largo del periodo decimonónico estadounidense. Igualmente, tomamos la ambivalencia inherente a la misma como una tecnología de naturaleza reguladora, que perpetúa las relaciones de desigualdad a través de la posibilidad de transgresión de las fronteras raciales, configurando una presencia negra amenazante, por su forma metonímica y/o contenido degradante, que deberá ser constantemente repudiada para evitar los peligros de la degeneración psíquica y social. En las siguientes páginas realizaremos una aproximación al funcionamiento político y psíquico de la ambivalencia reguladora de la máscara en el siglo XIX, que nos servirá para analizar las consecuencias que posee su inserción en el cine musical hollywoodense de los años treinta.

Sin lugar a dudas, la forma de representación teatral decimonónica más conocida fue el *minstrel show,* un

espectáculo en el que hombres blancos se maquillaban el rostro, las manos y otras partes del cuerpo para interpretar la negritud de forma caricaturesca. Su éxito se fraguó especialmente entre la clase trabajadora estadounidense, llegando a su pico de popularidad en los años anteriores a la guerra civil. A partir de su estandarización en la década de los cincuenta, el espectáculo se dividió en tres partes, sin apenas conexión narrativa entre ellas. De acuerdo con Martin Rubin (1993: 16), la primera incluía un grupo de intérpretes sentados en una estructura semicircular, en cuyo centro se encontraba el maestro de ceremonias, conocido como el "Interlocutor", y en los extremos los dos *endmen* "Tambo" y "Bones" que lanzaban bromas al primero. Estos nombres provenían de las abreviaciones de los instrumentos que solían tocar (un tambor y una especie de castañuelas, llamadas así porque estaban hechas de huesos de animal) (Toll, 1974: 54). Todos estos elementos conformaban un programa de comedia, baile y canciones que evocaba una visión mistificada del sur estadounidense prebélico. La segunda parte, el "olio", estaba conformada por una serie de actos de variedades, y finalmente la tercera y última incluía un acto de carácter satírico. Por su parte, Eric Lott determina que mientras la primera parte articulaba una representación del negro norteño, la tercera era la que se ubicaba en el sur (Lott, 2013 [1993]: 200). Sea como fuere, esta representación apropiacionista, excluyente y degradante acabó constituyéndose como el discurso oficial de la otredad en Estados Unidos.

Diferentes autores han tratado de explicar su popularidad. En el tercer capítulo de *The Wages of Whiteness* (2007 [1991]), David R. Roediger argumentó que el gusto decimonónico por el espectáculo racista estaba relacionado con la proyección que ponía en marcha, operación por la que se expulsa hacia fuera aquello que debe ser reprimido en el proceso de inscripción al universo sociosimbólico. El *blackface* actuó como una superficie sobre la que depositar una serie de conflictos psíquicos derivados de la imposición de un nuevo código de conducta por parte del sistema capitalista y la moral victoriana. En concreto, la representación degradante de la negritud permitía a la clase trabajadora norteña volver a experimentar, en su forma desplazada, los placeres asociados al pasado precapitalista y al mismo tiempo utilizar la raza para afirmar una posición de poder que parecía verse cuestionada.

De esta manera, Roediger rechaza que estas transgresiones de las fronteras raciales conllevasen un cuestionamiento de la jerarquía racista o una muestra de simpatía por las condiciones sociales de los afroamericanos, que, especialmente en el caso de los hombres negros libres, podían ser cercanas a las de la clase trabajadora. A este respecto, en las décadas de los años treinta y los cuarenta del siglo XIX se populariza el término "esclavitud blanca [white slavery]" para hacer referencia al tipo de opresión que sufren los trabajadores blancos, obligados a vender su fuerza de trabajo al patrón en jornadas laborales extensas. Al mismo tiempo, los trabajadores blancos emplean expresiones que distancian su labor de aquella asignada a los negros, como "trabajar como un negrata [work like a nigger]", con el propósito de negar cualquier posibilidad de comparación con esta posición degradada (Roediger, 2007 [1991]: 68). A similares propósitos sirvió el espectáculo de juglares, que utilizó la interpretación de lo negro para subrayar la diferencia racial entre las personas esclavizadas y los trabajadores "independientes" y "libres" y así poder alejar a los segundos de la negritud y del comportamiento indisciplinado que representaba.

El autor destaca un aspecto fundamental para el entendimiento del conflicto psíquico que atraviesa la interpretación en *blackface.* Durante el periodo de apogeo del *minstrel*, el disfrazarse de hombre negro se puso de moda entre la población civil con el fin de dar rienda suelta a diferentes acciones que transgredían los criterios de la moralidad imperante, entre las cuales se encontraba el golpear a los hombres negros libres (2007 [1991]: 105-106). En concreto, Roediger menciona los disturbios de las procesiones navideñas de Filadelfia que se produjeron entre 1837 y 1848, en los que se atacó a los afroamericanos que se encontraban en el desfile o en otras localidades, como la Iglesia. En una misma velada la violencia simbólica de la representación de la máscara podía transformarse en el ensañamiento contra la pobla-

ción afroamericana. Si bien el contexto histórico puede explicar los ataques, como una forma de contener la supremacía económica y política negra que el movimiento abolicionista supuestamente quería conseguir, Roediger niega la existencia de una conexión directa entre los disturbios y el abolicionismo. Para el teórico, la única razón de fondo de las revueltas a través del enmascaramiento es la negociación del sometimiento de la disciplina industrial de la clase trabajadora (2007 [1991]: 109).

Centrado como está en el aspecto económico y político, Roediger no trata en profundidad dos aspectos de vital importancia para el entendimiento del *blackface.* La primera cuestión es la relación entre la represión del deseo sexual y la pulsión de destrucción (*vid.* subapartado 2.2.1). El proceso de subjetivación de acuerdo con los parámetros de la normatividad blanca que se desarrolla a lo largo del siglo XIX conlleva, entre otras formas de represión, la pérdida de la permisividad de los abusos sexuales contra la mujer afroamericana. En un primer momento, la condena del mestizaje implica que la violación del amo blanco, herramienta de coerción común en los siglos de dominación esclavista, es justificada mediante representaciones hipersexualizadas de su principal víctima, siendo la mujer negra la que se abalanza sobre los hombres blancos (*vid*. subapartado 2.2.2). Cuando la esclavitud corra peligro, los anti-abolicionistas producen y reproducen la ansiedad del mestizaje mediante un discurso científico y una serie de prácticas legislativas que condenan cualquier práctica sexual interracial, consentida o no, bajo el peligro de la pérdida de la pureza racial (*vid*. subapartado 2.2.3). Desde esta perspectiva, la agresividad del hombre blanco enmascarado es una forma de negociar la culpa inherente al deseo prohibido hacia esa representación liberadora que ha creado. Una vez el conflicto bélico nacional haya finalizado y el proyecto democrático de la Reconstrucción haya fracasado, en el intento de ocultar todo rastro de la historia de los crímenes sexuales cometidos contra la mujer afroamericana, la agresividad debe proyectarse hacia el afroamericano. Los hombres negros se convierten entonces en figuras bestiales y libidinosas que desean violar a las mujeres blancas, objeto de deseo en peligro, limpiando la imagen y la historia de la sexualidad del hombre blanco y justificando su papel como garante de la pureza racial.

En segundo lugar, Roediger también parece olvidar el movimiento de ida y vuelta que caracteriza la abyección y que impide la finalización del proceso de subjetivación. La proyección acarrea siempre cierta introyección de la diferencia como la falta, es decir, la constitución de un "no-yo" "externo" permite la emergencia de un "yo" "interno" que nace irremediablemente escindido, dependiente de aquello que ha rechazado. Por lo tanto, la representación de lo negro sirve como punto de diferenciación y escisión de la subjetividad blanca, resultando tanto atrayente como amenazante, en dos aspectos: en el proceso de identificación, aquello que se desea ser para incorporar lo que debe ser perdido, y en el ámbito del deseo, aquello que abre la puerta a los placeres prohibidos.

Así parece insinuarlo Roediger cuando determina que "[l]os enmascarados navideños de Filadelfia *admiraban* lo que imaginaban que simbolizaba la negritud y se *odiaban* a sí mismos por ello" (2007 [1991]: 106; nuestra cursiva). Sin embargo, el autor solamente menciona la fascinación de los blancos a propósito de las expresiones artísticas afroamericanas, omitiendo los procesos psíquicos y subjetivos que rodean dicha fascinación y que van más allá de los productos culturales. En nuestra opinión, dado que la interpretación del *blackface* revela el deseo y el hibridismo de la subjetividad blanca, la violencia racial de las turbas blancas enmascaradas es utilizada para remarcar la división que secretamente rechaza. En el espectáculo del *minstrel,* la máscara deberá desplegar una serie de mecanismos que reproduzcan esa violencia que reniega el deseo de la otredad que está siendo representado.

Con el objetivo de analizar esta segunda parte del proceso de abyección que Roediger desestima, conviene ahora detenerse en la diferencia entre dos tipos de identificación, la introyección y la incorporación. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis explicaron que mientras la primera se corresponde con una operación de identificación más general, por la cual el objeto o una cualidad del mismo es asumida como propia, la segunda hace referencia a un tipo de identificación que tiene que

ver con la corporalidad y que es característica de la fase oral del desarrollo de la sexualidad infantil, en la que el vínculo emocional con el objeto materno se manifiesta en su deseo de asimilación, de "devoración" decía Freud (1992d [1921]: 99), a través del chupeteo del pecho (Laplanche y Pontalis, 2004 [1967]: 205-206). El infante pronto aprenderá que ese objeto de deseo está prohibido, y deberá introyectar su pérdida del objeto, junto con la amenaza de castración que la vehicula, para poder salir exitoso del complejo de Edipo.

En el caso del negrófilo racista no hay un reconocimiento de su deseo hacia el otro. Su relación con el mismo se asemeja más a aquella que Judith Butler expuso a propósito de la conformación de las subjetividades/corporalidades heteronormativas, producto de la renegación de la homosexualidad (*vid.* subapartado 2.2.3). La teórica explica que la introyección del objeto es el trabajo del duelo, en el que la pérdida del objeto ha sido reconocida como tal y por tanto la identificación permite la plena sustitución metafórica. En cambio, la incorporación es el trabajo de la melancolía, en la que la pérdida no ha sido reconocida, por lo que la identificación "*literaliza* la pérdida *sobre* o *dentro* del cuerpo" (Butler, 2007 [1990]: 155; cursiva en el original). El individuo racista no puede introyectar la prohibición del objeto de deseo interracial puesto que el deseo y el objeto negros nunca pueden ser reconocidos como tales. El rechazo del deseo de la otredad comporta la aparición de un ideal del yo blanco racialmente puro al que redirigir la libido, que sirve como el punto de partida desde el que el superyó racista sádico puede vigilar el comportamiento sexual del yo blanco masoquista, constantemente acechado por ese deseo negado, para constituir y mantener una superficie corporal blanca que encripta la pérdida del objeto negro.

Para contener ese deseo que pone en peligro la pureza racial que asienta la subjetividad y corporalidad blancas, la máscara debe subrayar en todo momento su condición artificiosa. La fuente del poder del *blackface* radica entonces en su reducción de lo afroamericano a una materialidad significante que vehicula una serie de construcciones racistas diferenciadoras, confirmando la existencia y la diferencia racial del intérprete detrás de la máscara. Una de las principales características del *minstrel show* decimonónico, y del número musical hollywoodense que le sigue en el siglo XX, es el juego con la verosimilitud de lo representado. Las exageraciones y distorsiones del habla inglesa, la gestualidad marcada del actor o las prendas de vestuario de enorme tamaño articulan una imitación inverosímil y ridiculizadora de lo negro que sustituye a los golpes como forma de negación del deseo de la otredad. En ocasiones, este juego llega incluso a observarse en los carteles publicitarios de los espectáculos de trovadores, que representaban al actor principal con y sin la máscara (Roediger, 2007 [1991]: 117).

Eric Lott, posiblemente el estudioso más importante del *blackface* decimonónico, adoptará un punto de vista mucho más esperanzador acerca de la identificación que pone en marcha el *minstrel*. En su afamada publicación *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (2013 [1993]), defiende que las interpretaciones del *minstrel show* podían articular, en algunas ocasiones y de manera velada, una serie de ataques contra la jerarquía racial. Lott coincide con Roediger al tomar el *blackface* como uno de los principales mecanismos en el proceso de constitución de la superioridad racial de la clase trabajadora del norte industrializado. El teórico argumenta que la máscara aúna los diferentes sectores del proletariado mediante la proyección sobre una figura externa de los miedos y los deseos resultantes del proceso de encauzamiento laboral y moral de su conducta. Al mismo tiempo, Lott se distancia de Roediger al plantear que el *minstrel show* prebélico, y especialmente aquel perteneciente a la década de los treinta del siglo XIX, también vehicula formas de identificación interracial entre la clase trabajadora blanca y la negra que se sirven de la fascinación hacia la otredad, rompiendo momentáneamente con las relaciones de desigualdad racial. A finales de esta década, la llegada de una enorme depresión económica incrementa la inestabilidad laboral, cosa que motivará una acentuación del racismo de la representación en detrimento de esa posibilidad de identificación característica del primer *minstrel* (Lott, 2013 [1993]: 142). La expansión territorial hacia el oeste de los años cuarenta despertará el debate sobre qué tipo de sistema

económico debe implantarse en los nuevos terrenos adquiridos, ligando la cuestión racial con la división nacional y volviendo a imprimir una suerte de ambivalencia en los espectáculos del *minstrel* (2013 [1993]: 175). La combinación de la ideología abolicionista y la hostilidad racista estallará en los cincuenta con la llegada de las "Uncle Tomitudes".

Nuestra aproximación al *blackface* coincide con la de Lott en dos puntos. En primer lugar, estamos de acuerdo en que el tesoro oculto del *blackface* no es tanto el odio visceral hacia el afroamericano como esa suerte de fascinación hacia la otredad, manifestada en un deseo de identificación con la misma que produce temor y debe ser convenientemente controlado. En palabras de Lott:

> [L]os temores intensificados de los estadounidenses a sucumbir a una imagen racializada de la otredad operaban por doquier en la juglaría, sobrepasando continuamente los controles y explicando, paradójicamente, el poder del espectáculo juglaresco, en la medida en que su 'negritud' resultaba incesantemente fascinante tanto para los intérpretes como para el público. Esta combinación de miedo y fascinación por el hombre negro proyectaba un extraño temor al *mestizaje* sobre el espectáculo de juglares, pero evidentemente no impedía un retorno continuo a la mímica juglaresca (*ib*.: 25; cursiva en el original).

Igualmente, pensamos que su consideración de la representación de la tradición vernácula afroamericana como otro de los principales atractivos del espectáculo de la máscara es acertada. En este aspecto, el *minstrel show* mantiene las dinámicas de explotación laboral características del sistema esclavista en el que emerge, expoliando el trabajo artístico de los intérpretes afroamericanos para la constitución y el beneficio de una industria del entretenimiento estadounidense blanca. La ironía de la historia de la "minstrelización [minstrelization]" de la cultura afroamericana (*ib*.: 41), de acuerdo con el autor, es que acabará aumentando la presencia de lo negro y, con ella, la amenaza que su deseo despierta en el universo sociosimbólico estadounidense.

Por su parte, el análisis de Lott presenta varios inconvenientes relacionados con el potencial disruptivo asignado al deseo de la otredad. Se debe tener presente que, aunque no deja de ser una cuestión desestabilizante en los regímenes discursivos basados en la pureza, la configuración de subjetividades y construcciones culturales híbridas no es sencillamente revolucionaria. No se puede perder de vista que, mediante la máscara, los estadounidenses blancos se apropian del lugar del sujeto del enunciado del discurso de lo negro para su propio beneficio económico y psíquico. En consecuencia, lo que está en juego en el proceso de significación de lo negro es el significado de la subjetividad blanca, del cuerpo blanco, de las prácticas culturales blancas. Si bien para Lott dicha apropiación "puede o no tener resultados racistas" (*ib.*: 55), desde nuestro punto de vista, la situación de desigualdad racial actúa como condición de posibilidad y consecuencia principal de la constitución de lo negro. El hombre en camino a la blanquitud se sirve de la representación, la incorporación y la diferenciación de lo negro para acceder o conservar un ideal del yo blanco basado en la inferioridad del primero.

La perspectiva de Lott ha sido compartida por W. T. Lhamon (2000 [1998]), quien, en su estudio sobre el *blackface,* se centra en lo que denomina la dimensión antirracista de la máscara. Lhamon también defiende que las primeras representaciones de la máscara, aquellas que aparecen en la década de los treinta y se desarrollan como espectáculo en la década de los cuarenta, se basan en una fascinación y un deseo de la otredad que impiden que la burla se dirija hacia el colectivo afroamericano, siendo orientada a las figuras de autoridad social y moral: "la horca y la violencia, el grillete del comentario público y la censura de la homilía" (2000 [1998]: 22). En concreto, el *blackface* será utilizado por los jóvenes de la clase trabajadora para desafiar los intereses de la clase dominante, seleccionando la negritud como vehículo de expresión e identificación porque era precisamente lo que sus enemigos odiaban. A pesar de que el carácter contestatario de la máscara se pierda a partir de los años cincuenta, la identificación interracial no desaparecerá (2000 [1998]: 45).

En mayor medida que Lott, el punto de vista de Lhamon toma el deseo de la otredad como la única condición

de posibilidad del *minstrel,* desestimando las relaciones de desigualdad que atraviesan este discurso de la otredad y que permiten reducir la negritud a un elemento de la puesta en escena. Pese a que a estas alturas de nuestra investigación estas afirmaciones pueden parecer, cuanto menos, poco acertadas, es útil contrarrestarlas con las ideas de otros pensadores que nos han ayudado a articular nuestro análisis. En cuanto al primer aspecto, bell hooks señaló que el deseo de contacto interracial no debe de tomarse como revolucionario *per se,* sino que en cada caso debe explorarse "cómo se expresa, manipula y transforma el deseo del Otro en los encuentros con la diferencia y lo diferente" (hooks, 1992: 22) para determinar la posible transgresión de la jerarquía racial. En la misma línea, Roediger subrayó que es imposible separar el espectáculo del *minstrel,* cualquiera que sea su contenido, de su forma anti-negra, en la medida que los juglares reclamaron el derecho a volverse negros durante el tiempo que quisieran y reaparecer como blancos, y negaron ese derecho a los afroamericanos (Roediger, 2007 [1991]: 125). Por ambas razones, no podemos defender con facilidad la naturaleza revolucionaria del espectáculo de la máscara.

Con el propósito de discernir el tipo de transgresión que comporta el *blackface,* puede ser útil explorar su posible conexión con la mascarada. La definición psicoanalítica clásica de la misma remite a la interpretación de la posición sexuada femenina. En su proceso de subjetivación dentro del universo sociosimbólico heteronormativo, la mujer debe renunciar al objeto materno e incestuoso y a su sexualidad activa clitoriana para transformarse en el significante del deseo del Otro (*vid.* subapartado 2.1.2). Diferentes pensadoras han reflexionado acerca de las condiciones de su consiguiente interpretación de la fuente y el soporte de ese deseo. La primera de ellas fue Joan Rivière, quien en su escrito "La femineidad como máscara" (2007 [1929]) examinó la necesidad de algunas mujeres de actuar de forma insinuante y coqueta, "femenina", tras haber desempeñado cierta actividad no asignada a su género, en aras a evitar las represalias que comporta dicha transgresión. Este ensayo será propulsor del estudio sobre los procesos de formación y sujeción de lo femenino dentro del universo sociosimbólico. Pero sus términos continúan contagiados del binarismo heterosexista y racista que regula lo simbólico y que atraviesa el psicoanálisis clásico. En cuanto a su relación con el primer aspecto, Rivière asocia el origen de la búsqueda de un comportamiento igualitario a una forma de homosexualidad femenina que no tiene un interés sexual real por las mujeres, sino que desea la aceptación de su "masculinidad", de su identificación con lo masculino, por parte de figuras paternas. En cuanto al segundo, la pensadora conecta la amenaza de castración que experimentan estas mujeres y su lucha mediante su ofrecimiento sexual con la fantasía del violador negro sureño, sin cuestionamiento alguno acerca del origen de la hipersexualidad asociada a esta figura (Rivière, 2007 [1929]: 221).

En el pensamiento feminista, este juego identitario no responde tanto a una "anomalía" psíquica como a las relaciones de poder que atraviesan la subjetivación. En su libro *This Sex Which is not One*, Luce Irigaray destaca que la mujer se ve obligada a adoptar el papel del objeto de deseo para poder experimentar algún tipo de placer dentro de la economía fálica dominante que le ha expulsado del terreno de la deseabilidad (1985 [1977]: 133-134). La filósofa francesa determina que se puede escapar de la posición asignada por la vía de su imitación hiperbólica o paródica, es decir, mediante una representación que visibilice las operaciones que se han puesto en marcha para la constitución de ese lugar (1985 [1977]: 76-77). No obstante, este juego deconstructivo no le devolverá el placer que le ha sido arrebatado, dado que sigue ligado a la representación de género que se le ha asignado.

El problema del escrito de Irigaray es que en algunos momentos parece recurrir a la anatomía sexual como la base para la búsqueda de este placer no vinculado a la mismidad del Uno, separándose así del planteamiento de la subjetivación femenina como proceso que fundamenta el estudio de la mascarada. Por ejemplo, en el inicio del libro, la autora determina que la consecuencia más importante del falocentrismo radica en la transformación de

la estructura de significación propiamente femenina, recuperando la idea de una identidad originaria y original:

> [L]a mujer obtiene placer precisamente del carácter incompleto de la forma que permite a su órgano tocarse una y otra vez, indefinidamente, por sí mismo (...). El de la única forma, del individuo, del órgano sexual (masculino), del nombre propio, del sentido adecuado... suplanta, a la vez que separa y divide, ese contacto de al menos dos (labios) que mantiene a la mujer en contacto consigo misma, pero sin ninguna posibilidad de distinguir lo que se toca de lo que es tocado (*ib*.: 26).

La revisión de Mary Ann Doane del escrito de Irigaray aplica el artificio y las relaciones de poder que rodean la definición de la feminidad como mascarada a la feminidad "verdadera": "Toda la elaboración de la feminidad como cercanía, como proximidad, como presente-para-sí-misma no es la definición de una esencia sino la delimitación de un lugar culturalmente asignado a la mujer" (1982: 87). De acuerdo con Doane, la mascarada es una representación de la feminidad excesiva, "la hiperbolización de los atributos de la feminidad" (1982: 82), que las mujeres pueden emplear como una estrategia de distanciamiento de la posición simbólica que se les ha asignado. La efectividad de este tipo de mascarada depende de su ambigüedad, de su capacidad para producir una distancia entre la intérprete femenina y la feminidad interpretada que desestabilice la epistemología de la visión, en la que ver implica conocer. La cuestión radicaría entonces en cómo diferenciar la *performance* ambivalente, cuya interpretación reproduce y transgrede la representación de género convencional, de la *performance* ambigua, cuya interpretación confunde los límites entre la representación y la realidad para demostrar el artificio identitario.

En el terreno racial, el análisis de Homi Bhabha (2002 [1994]) sobre la subjetivación colonial como mimetismo también alude a la posibilidad de articular una burla de la versión disciplinada de la otredad que el colonizado se ve obligado a imitar. Para el autor, la imitación como forma de sujeción a los preceptos civilizatorios demuestra que la subjetividad del colonizado no es más que una construcción de naturaleza performativa, que "no oculta ninguna presencia o identidad detrás de su máscara" (2002 [1994]: 114). La imitación pretende eliminar el carácter construido y estratégico de la subjetividad resultante, el hecho que es la propia máscara civilizadora la que dota de "realidad" a la otredad y en concreto a su posición como carente. En este aspecto, el funcionamiento ambivalente de la sujeción civilizadora bajo el principio de "casi lo mismo pero no del todo" permite el mantenimiento y el socavamiento a partes iguales de las construcciones identitarias y de las relaciones de desigualdad que mantienen. El problema del análisis de Bhabha radica precisamente en este último punto. Si la mimesis es requisito y punto desestabilizante del proceso de subjetivación ¿qué criterio indicaría cuáles acciones resultan transgresoras y cuáles no?

No todas las *performance* identitarias son políticamente subversivas, esto es, no todas las imitaciones paródicas o interpretaciones hiperbólicas pueden alterar el universo sociosimbólico establecido. Judith Butler, una de las máximas representantes del pensamiento postestructuralista acerca de la subjetividad, plantea la existencia de determinadas prácticas de travestismo que en su vulneración de la norma reguladora seguían reforzando el heterosexismo imperante. En particular, la autora pone el ejemplo de algunas representaciones cinematográficas en las que el travestismo sirve para producir y contener el exceso homosexual, produciendo "un alivio ritual a la economía heterosexual que debe vigilar constantemente sus propias fronteras contra la invasión de lo 'anómalo'" (Butler, 2002 [1993]: 185). De manera similar, podemos afirmar que la negritud excesiva del *blackface* es puesta en marcha por el mismo universo sociosimbólico para afianzar la normatividad racial, constituyendo una figura diferenciadora aparentemente no normativa sobre la que poder establecer el ideal del yo blanco.

En la misma línea, Michael Rogin determina que el "travestismo racial [racial crossdressing]" del *blackface* (1998 [1996]: 12) no llega a alcanzar los aspectos más subversivos de las interpretaciones travestis o de la performatividad de género. A diferencia del tipo de *performance* que despliegan las personas que juegan o

no encajan con las oposiciones binarias heterosexistas, el objeto parodiado no es tanto la dicotomía normativa como lo negro, reforzando las construcciones discursivas racistas que se asocian a su representación. Igualmente, el significante racial se puede llevar sin poner en riesgo a la persona que lo porta. El autor concluye que "[c]uanta más libertad haya para adoptar diferentes géneros, etnias y otros papeles, más probable será que la identidad adoptada tenga poca influencia en el individuo" (1998 [1996]: 34). Como venimos demostrando y como el propio Rogin abordará, consideramos que dicha interpretación sí que determina el proceso de subjetivación. Lo que ocurre es que su influencia se da de manera opuesta a la esperada en las formas de travestismo deconstructivas. El *blackface* consolida la construcción identitaria racial, blanca y estadounidense, que se ha asignado al intérprete enmascarado.

Anne McClintock mantiene una postura muy similar a la de Rogin a propósito del carácter transgresor asociado al travestismo, poniendo el énfasis en el estudio del sujeto de la interpretación:

> El travestismo puede (...) movilizarse con diversos fines políticos, no todos ellos subversivos. Que el fetichismo se base en la contradicción no garantiza necesariamente su transgresión; que el travestismo altere identidades sociales estables no garantiza la subversión del poder de género, raza o clase. Cuando los marines del ejército de Estados Unidos se visten de travesti o se ponen la cara negra, no se subvierte necesariamente el poder blanco ni se desbarata la masculinidad. Si, por el contrario, las lesbianas del ejército se travisten a diario o los hombres negros homosexuales organizan espectáculos nocturnos de *voguing*, el efecto no se consideraría tan hilarante o inocente (MCclintock, 1995: 67).

Por consiguiente, no se puede establecer una relación de causalidad entre lo performativo y lo transgresor que determine que cierta vulneración de las normas siempre implica un alzamiento contra las mismas. Detalles tan aparentemente simples como quién imita a quién y en qué condiciones son fundamentales para establecer la posibilidad de una política de la imitación paródica. En todo caso, el tipo de *performance* racial que se observaría en el *minstrel show* decimonónico podría ser calificada de mascarada blanca, puesto que lo criticado y reforzado a través de lo negro son las formas de subjetivación del individuo blanco.

Para observar qué tipo de relación se mantiene con lo negro en esta interpretación tomaremos en consideración los diferentes tipos de hipertextualidad propuestos por Gerard Genette (1989 [1962]). Entendiendo la textualidad como el conjunto de características necesarias para considerar el texto como tal, el estudio de Genette está destinado a explorar las relaciones entre los textos o "transtextualidad", de las cuales nos interesa la hipertextualidad. El hipertexto es aquel texto que transforma la significación del anterior texto o hipotexto por la vía de la transformación directa, inferida por el lector, o la imitación indirecta, que el lector debe deducir. En un primer momento, el autor se centra en el estudio de la hipertextualidad a través de la parodia, esa cita que desvía el hipotexto original con la finalidad de producir comicidad a expensas del estilo o del tema parodiado. Trascendiendo esta primera aproximación, más adelante el autor distingue entre cuatro géneros hipertextuales canónicos en función de la relación entre el texto y el hipotexto: la parodia en un sentido estricto, referida a aquella transformación directa que modifica el tema sin atentar contra el estilo del texto previo; el travestismo burlesco, aquella transformación directa del estilo del hipotexto que no modifica el tema; la imitación satírica, referida a una transformación indirecta del texto que restituye el estilo del original modificando el tema; y el pastiche, otra manera de imitación hipertextual que sigue el mismo principio que la anterior pero que no tiene una intención propiamente satírica. A su vez, estas cuatro categorías pueden ser reagrupadas en función del régimen o el efecto que pretenden producir en el espectador, diferenciando entre lo propiamente lúdico, aquello que sencillamente produce comicidad, y lo satírico, aquello que en cambio posee una intención que puede ser crítica o ridiculizadora: la parodia y el pastiche entrarían en el primer régimen, mientras que el travestismo y la imitación satírica entrarían en el segundo. Y todavía es

más preciso Genette al aproximar lo lúdico a lo humorístico y lo satírico a lo polémico, introduciendo entre ambos regímenes la categoría de lo irónico (Genette, 1989 [1962]: 37-43).

Aunque el autor no deja de subrayar que tanto las fronteras estructurales entre transformación directa e indirecta como las fronteras funcionales entre lo lúdico y lo satírico pueden y deben difuminarse, merece la pena retener esta aproximación estructuralista a la hipertextualidad para estudiar el *blackface.* Siguiendo la propuesta de Genette, definamos el estilo del hipotexto de la negritud como la forma, el significante epidérmico, y el tema como el contenido, las ideas diferenciadoras y degradantes que se adhieren a dicho significante. A partir de esta definición, la categoría descriptiva que resulta más adecuada para la conceptualización del *blackface* es la de travestismo burlesco. El *blackface* es una transformación perceptible del hipotexto de la negritud, cuya conversión en máscara artificiosa no supone ningún cambio en el significado que se le atribuye dentro del universo sociosimbólico racial, sino su total reafirmación. Lo satírico se desvía hacia lo irónico, en su aspecto ridículo más que crítico. Por su parte, la representación hiperbólica estudiada por Irigaray, Doane y Bhabha entraría dentro de la imitación satírica o paródica, una cita cuya intención crítica consiste en transformar el significado de la mujer en el discurso heteropatriarcal o del colonizado en el discurso colonial mediante el juego del significante de la otredad femenina y civilizada, cosa que puede ser más o menos inferida por el espectador. Lo satírico se desvía hacia lo polémico, hacia lo crítico.

En referencia a las consecuencias de la mascarada para el intérprete blanco, la definición de travestismo burlesco de Genette se conecta con la conceptualización de la risa satírica de Mijaíl Bajtín, desarrollada en su estudio del carnaval de la Edad Media y el Renacimiento (2003 [1974]; 2005 [1979]). Esta fiesta está basada en la abolición provisional de la normatividad, de las jerarquías, reglas y tabúes, empleando "dobles paródicos" de las principales figuras y escritos de autoridad que comprometen al burlador y a lo burlado en un proceso de negación y renovación de lo establecido (Bajtín, 2005 [1979]: 186). En la mascarada del *blackface,* la negación de lo negro no supone ninguna transformación renovadora de la normatividad racial. Estos procesos afectan exclusivamente al intérprete blanco enmascarado, quien, aprisionando al otro en la construcción racista que él mismo ha creado, puede negar temporalmente los códigos de conducta que determinan su subjetivación mientras que incorpora una falta diferenciadora que permitirá su eventual adhesión al ideal del yo blanco. En consecuencia, el *blackface* se corresponde con el tipo de sátira que Bajtín califica como moderna, en la que el burlador "se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo" (2003 [1974]: 17).

Tomando en consideración las implicaciones de este travestismo burlesco satírico, el *blackface* de las producciones teatrales decimonónicas no puede ser calificado como racialmente transgresor. Ni siquiera una visión tan optimista como la de Lott puede acabar asegurando una alteración de la jerarquía racial estadounidense sobre la base del deseo que suscita la otredad del yo blanco. El ejemplo paradigmático de la unión inestable entre cierta empatía hacia el sufrimiento del colectivo afroamericano y el racismo de la clase trabajadora son aquellas representaciones del *minstrel* en las que el espectáculo se contagia del "racialismo romántico [romantic racialism]" del siglo XIX (Lott, 2013 [1993]: 32), fundamentado en la construcción de lo negro como una criatura propensa a la docilidad y al sentimentalismo (Williams, 2001: 57).

Esta suerte de infantilización o feminización de lo negro será uno de los procedimientos representacionales más significativos de la lucha antiesclavista. Su objetivo será ubicar a la población afroamericana como víctima indefensa y pasiva de las atrocidades cometidas desde los inicios de este sistema de explotación. De hecho, el logo del movimiento abolicionista era un hombre afroamericano encadenado y arrodillado, que se encontraba rezando, como si estuviera a la espera del Dios salvador (Kendi, 2021 [2016]: 197). El máximo exponente del racialismo romántico será la novela *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, que será crucial para la expansión del abolicionismo por el país. El melodrama de la

plantación sureña de Stowe se basa en una defensa de la humanidad de los esclavos a través de la apreciación de su cercanía al mundo de las emociones y de la religión, a la inocencia y la bondad de los niños y de las mujeres blancas.

La publicación trajo consigo la aparición de las "Uncle Tomitudes" en la década de los cincuenta, una serie de adaptaciones juglarescas que conjugaba la comicidad racista de las primeras formas del *minstrel* con el sentimentalismo abolicionista del original. El vínculo entre *Uncle Tom's Cabin* y el *minstrel show* obedece a una lógica discursiva compartida que perpetúa las relaciones de desigualdad, que se sirve de la construcción del significante racial para gestionar las tensiones y contradicciones del proceso de subjetivación del blanco. Tanto en las representaciones de George Aiken en las que prevalece el sentimentalismo lacrimógeno como en aquellas de H. J. Conway que se nutren de la ridiculización racista más violenta (Lott, 2013 [1993]: 220), la reducción del cuerpo afroamericano a un significante de usar y tirar impide cualquier asociación antirracista.

El efecto melodramático del primer tipo de adaptaciones depende de la combinación de la representación de la virtud del afroamericano con la puesta en escena de las prácticas racistas más voraces. Ello tiene dos consecuencias. Por una parte, puede desencadenar en una "moralización paralítica" de la opresión racial (Butler, 2002 [1993]: 261), una reducción de los conflictos a una cuestión moralista que resulta poco productiva para hacer frente a los motivos de fondo de la desigualdad racial. Por otra parte, dota al abolicionista de un carácter paternalista (Lott, 2013 [1993]: 201), protector y bondadoso, a la par que estigmatiza la institución esclavista, de la que dicho individuo se separa. La combinación del paternalismo y la infantilización también se observa en los discursos proesclavistas. Ahora bien, mientras que el abolicionista recurre a la figura del padre salvador que se encarga de liberar a los afroamericanos de su opresión, el anti-abolicionista se sirve del padre que debe encauzar el comportamiento de sus esclavos para asegurar su supervivencia (Lott, 2013 [1993]: 202). La inversión de valor de esta figura infantil, de negativo a positivo, no combate el marco de inteligibilidad que da lugar a las construcciones discursivas racistas en primer lugar.

No obstante, existe un aspecto de las adaptaciones que Lott destaca y puede considerarse políticamente transgresor. La puesta en escena del melodrama de Stowe propició que la ambivalencia del *blackface* en torno a la cuestión racial se aplicase sobre el conflicto bélico incipiente, de tal manera que las representaciones podían suscitar pena y pesar por los avatares sufridos por aquellos afroamericanos sometidos a la esclavitud y a la vez reforzar la hostilidad racial proesclavista. Esta ambivalencia parece reflejar los intentos contemporáneos de reconciliación nacional, como el Compromiso de 1850 (Kendi, 2021 [2016]: 210) que trataba de frenar la secesión de los estados esclavistas mediante una serie de medidas que limitaban la aplicabilidad de las medidas proabolicionistas. Ejemplo de ello fue la Ley de Esclavos Huidos (1851), por la que se criminalizaban todos aquellos norteños que ayudasen en cualquier aspecto a una persona esclavizada que huía hacia la libertad y negaba a los capturados un proceso judicial con jurado, incentivando los secuestros masivos. Con todo, en tanto que estas adaptaciones tienen como objeto el debate en curso sobre la hegemonía económica y política estadounidense, la ambivalencia terminará por convertirse en una contradicción absoluta que enfrentará fuera y dentro del escenario a los diferentes bandos (Lott, 2013 [1993]: 226-227).

Por lo tanto, la contemporaneidad convierte a las "Uncle Tomitudes" en discursos sumamente conflictivos que preparan el terreno para la guerra civil que se desarrollará tan solo una década después. Quizás la mayor prueba de la conflictividad de estas adaptaciones teatrales sea la prohibición de cualquier forma de representación de la novela en el sur prebélico, salvo aquellas enmarcadas en la tradición "anti-Tom" (Williams, 2001: 83). Siguiendo el estudio de Linda Williams, esta tradición está conformada por un conjunto de novelas y adaptaciones, producidas tanto en el norte como en el sur estadounidense y tanto antes como después de la guerra civil, que toman los personajes y situaciones de la novela de Stowe para articular una defensa y/o disculpa del sistema esclavista.

La más famosa de todas ellas, y aquella que de acuerdo con la autora conseguirá convertir la simpatía del hombre negro sufriente en la antipatía hacia el hombre negro violador (2001: 98), será la producción cinematográfica *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915).

Una vez finalizado el conflicto bélico nacional, las representaciones teatrales de la novela de Stowe en el norte estadounidense harán cada vez menos hincapié en el sufrimiento de la población afroamericana para representar una sociedad interracial en la que blancos y negros conviven alegremente (Williams, 2001: 85). En una época en que el país experimenta las consecuencias de la guerra, la eliminación del lado menos amable de la historia de la dominación esclavista en pro de una recreación de una armonía interracial que explota la nostalgia por el antiguo hogar (Lott, 2013 [1993]: 197-198), pretende contribuir a la reconciliación nacional, ocultando el principal motivo de la contienda. Al mismo propósito obedece la intensificación de la violencia interracial que Williams atribuye a las versiones de la novela que a partir de 1870 se representaron en el sur estadounidense, que en ocasiones se convertían en "verdaderos combates de boxeo" (Williams, 2001: 86). De una forma u de otra, la posibilidad de identificación interracial se torna cada vez menos factible, cediendo terreno al uso del *blackface* como procedimiento discursivo de americanización de la población blanca o en proceso de blanqueamiento.

Una cuestión muy distinta sería analizar las implicaciones transgresoras de la interpretación de la negritud por parte de aquellos que fueron expulsados del terreno de la enunciación del discurso de la otredad. Con la abolición del sistema esclavista y de su prohibición del entretenimiento afroamericano remunerado, el *minstrel show* se expandirá entre los artistas afroamericanos, conservando su popularidad en el sur de los Estados Unidos hasta la década de los cincuenta del siglo XX (Knight, 2002: 33). Este cambio de sujeto del enunciado convierte al espectáculo de juglares afroamericano en la única forma de imitación paródica de lo negro que puede servir para reflexionar acerca del mecanismo representacional que subordina al afroamericano a una existencia objetual en el plano del significante.

Debido a su potencial deconstructivo, el *minstrel* afroamericano ha sido introducido dentro de la tradición cultural que Henry Louis Gates Jr. (1989 [1988]) definió como "Signifyin(g)". El propio término explica en parte la teoría de su autor. Para su formulación, Gates se basa en la estrategia derridiana de escritura de la palabra "différance". El cambio de vocal, de la e a la a, permite revisar la centralidad de la diferenciación en la teoría del signo saussureano y definir la significación como el constante diferir o difiriendo ("différant") de la diferencia ("différence") (Derrida, 2014 [1967]: 23-24), esto es, el constante desplazamiento del significado por una cadena de diferencias discontinuas. En el caso de Gates, la escritura de la g entre paréntesis en "Signifyin(g)", que aúna en una misma palabra el término "signifying" y su pronunciación en el habla vernacular afroamericana en la que la g no es pronunciada, es utilizada para mostrar la transformación del significado que realiza la población afroamericana a través del empleo de sus significantes (Gates, 1989 [1988]: 45-46).

Tomando este punto de partida, para Gates las prácticas discursivas del "Signifyin(g)" modifican un significante inocente para invocar un significado crítico con las relaciones de desigualdad racial, negando su contenido originario en el marco epistémico blanco. La crítica solamente podrá ser leída por aquellas personas que tengan el conocimiento resultante de la experiencia de opresión racista y, así, puedan hacer presente el significado que se encuentra aparentemente ausente. En el caso de que el significante posea connotaciones claramente racistas, Gates explica que los afroamericanos "eran bastante capaces de establecer la distancia necesaria entre ellos y su condición para *significar* tras el racismo blanco" (1989 [1988]: 94; nuestra cursiva). Esta distancia recuerda a aquella que Doane asigna a la mascarada, una separación que propicia la reflexión acerca de los mecanismos y las implicaciones de la deshumanización racista. El *blackface* del *minstrel show* afroamericano parece visibilizar dicho distanciamiento del intérprete respecto a la posición que se le ha asignado en el proceso de subjetivación blanco. Al mismo tiempo, puesto que se vale de una representación profundamente estereotipada que

sirve a propósitos supremacistas blancos, esta *performance* elimina la flotabilidad del significante racial de la tradición vernácula afroamericana (Hall, 2010 [1992]: 294). Así pues, la mascarada negra del afroamericano convierte la ambigüedad del "Signifyin(g)" en la ambivalencia performativa. El *black blackface* es una representación de la negritud atravesada por el refuerzo de y la ruptura con las categorías impuestas al afroamericano dentro del universo sociosimbólico racial.

En el texto al que hemos hecho referencia, Lott no tiene en cuenta esta importante distinción entre los dos tipos de *performance* racial a la hora de determinar las posibles formas de transgresión de la mascarada. Al principio del escrito, el autor indica que su lectura sobre el potencial antirracista del *blackface* ha sido inspirada por una serie de comentarios que realizó Fredrick Douglass, un hombre afroamericano esclavizado y fugitivo que se convertirá en uno de los pensadores e impulsores más importantes del movimiento abolicionista, sobre un *minstrel show* afroamericano (Lott, 2013 [1993]: 36-37). El teórico parece estar equiparando el *minstrel* blanco con el *minstrel* negro bajo una supuesta y compartida representación estereotipante de la comunidad afroamericana, dejando fuera la cuestión de quién es el sujeto de la mascarada[30].

La confusión quedaría en parte justificada por el efecto de realidad que el primero suscita en el terreno cultural. Lott explica que las expresiones musicales y dancísticas negras del *minstrel* eran consideradas por el público, la crítica teatral y los periódicos de la época como parte de la tradición vernácula afroamericana que las había inspirado, en contraposición con la naturaleza exhibicionista del maquillaje teatral que subrayaba constantemente la artificiosidad de su condición mestiza. De esta manera, el espectáculo conseguirá desencadenar un proceso de "ennegrecimiento cultural [cultural blackening]" de Estados Unidos (2013 [1993]: 103), visible en la elevación de la representación de las expresiones culturales afroamericanas a la categoría de entretenimiento nacional. El ennegrecimiento del país se considera potencialmente revolucionario puesto que subraya la fascinación por la cultura afroamericana que dio lugar al espectáculo en un primer momento, poniendo el énfasis en una previa interacción entre los intérpretes blancos y afroamericanos.

El argumento de Lhamon hace todavía más evidente este aspecto. Partiendo de la complejidad de los productos culturales en tanto mercancías que se pueden comprar y vender pero jamás poseer debido a su proceso de significación social, el autor desestima la importancia de la relación entre el *blackface* y la cultura negra que representa. El examen de esta relación implicaría resolver a preguntas de difícil respuesta como qué es aquello que podemos considerar auténticamente negro (Lhamon, 2000 [1998]: 44-45). La única cuestión que parece perdurar entre ambas representaciones raciales, y por ende merece la pena ser estudiada, son las características subalternas, que, de acuerdo con Lhamon, "permanecen codificadas en la actuación, incluso si nadie las reconoce durante mucho tiempo" (2000 [1998]: 76). El cuestionamiento del sistema sustituye a la autenticidad como principal criterio para defender la *performance* de la negritud, independientemente de si esta es realizada por un blanco o por un negro.

Incluso si tomáramos en consideración el lado más amable del relato de lo que Lott describe como la "escena primaria" del *minstrel show,* aquellas historias sobre las situaciones en las que los artistas descubrieron las prácticas culturales que rentabilizarían como negras y de forma menos común aprendieron y/o crearon junto con personas afrodescendientes (Lott, 2013 [1993]: 62), o si defendiéramos el carácter subalterno que Lhamon asigna al *blackface* de los años treinta y cuarenta, se-

30 El mismo tipo de aproximación puede observarse en la parte del texto de Lott en la que se examina la emergencia del nacionalismo cultural estadounidense. La búsqueda de un carácter cultural propio se entiende como una consecuencia de la sensibilidad "postcolonial" (Lott, 2013 [1993]: 94). El empleo de este término para hacer referencia a la situación de Estados Unidos tras su independencia ensombrece la posición de superioridad de la población blanca antiguamente colonizada respecto a otros colectivos dominados en el país, como la población afroamericana esclavizada, cuya explotación y condiciones de vida se asemeja en mayor medida a las formas de colonización en otros lugares del mundo, o los migrantes irlandeses, cuya condición étnica justificaría un trato similar al del anterior colectivo.

guimos analizando un texto contagiado de una violencia epistémica que determina el proceso de significación de lo negro. La confianza en el ennegrecimiento cultural de la nación estadounidense y en los tintes contestatarios de la máscara omite la usurpación de la posición de sujeto, y, con ella, la intervención de las relaciones de desigualdad en la enunciación que autorizan quien puede y quien no puede constituir significados generalizados sobre lo negro. Desde un punto de vista similar, Rogin señaló que tanto Lott como Lhamon están tan obsesionados con revelar esos puntos de identificación interracial que olvidan que la máscara de lo negro se utiliza para reemplazar a los afroamericanos en sus propias representaciones (Rogin, 1998 [1996]: 37).

La violencia epistémica adquiere una forma muy particular en el *minstrel show*. Si bien la condición metafórica del *blackface* autoriza al individuo blanco a hablar por los intérpretes afroamericanos, el carácter metonímico de la máscara le impide sustituirlos plenamente. En función de esta naturaleza, la aportación más significativa que ha realizado el espectáculo de juglares en la historia cultural estadounidense es la combinación de la exhibición de la falsedad del deseo de la otredad con la reivindicación de una suerte de interpretación "auténtica" de sus expresiones artísticas, tratando de demostrar la superioridad del blanco incluso en la representación de productos culturales ajenos. Con este planteamiento no pretendemos desmerecer el papel de las figuras afroamericanas en la constitución del entretenimiento estadounidense, fundamental para su emergencia y desarrollo. Más bien, queremos subrayar que en el *blackface* el reconocimiento de dicha aportación viene configurado por una serie de procedimientos discursivos de apropiación y desplazamiento.

Igualmente, la desigualdad en el terreno discursivo se demuestra porque el hombre blanco es el único que puede hacer de un acto performativo una *performance*, esto es, puede "espectacularizar" la transgresión de las fronteras raciales que requiere su subjetivación. Butler comenta que la principal diferencia entre la performatividad y la *performance* reside en que la primera va más allá de la mera representación, consistiendo "en una reiteración de normas que preceden, obligan y exceden al actor y, en este sentido, no pueden considerarse resultado de la 'voluntad' o 'elección del actor'" (Butler, 2002 [1993]: 328). La mascarada blanca del *blackface* se encuentra entre la *performance* y lo performativo, utilizada conscientemente para interpretar la negritud, aunque sus implicaciones más profundas pasan inadvertidas, referidas a un proceso performativo más general de renegación del deseo de la otredad. En cambio, cuando el afroamericano se hace pasar por blanco dentro de un sistema racista que condena a la negritud a la muerte en vida, la elección y la visibilización del proceso pasan a un segundo plano. El juego con las categorías raciales del afroamericano debe ser necesariamente invisibilizado para que pueda efectivamente pasar por blanco, reproduciendo la jerarquización racial al mismo tiempo que, ahora sí, cuestiona el principio epistemológico que la asienta.

Junto a su participación en el proceso de subjetivación y su implicación en la historia de la escisión nacional, el significante de la negritud es utilizado para negociar la pérdida del privilegio masculino. Durante el siglo XIX, el hombre blanco estadounidense se siente amenazado como consecuencia de la progresiva industrialización de Estados Unidos, que implanta un código de conducta burgués, instaura la desigualdad de clases en el ámbito laboral, y, a partir de 1830, permite la entrada de la mujer en el mundo laboral. Lejos de ser un mero elemento técnico de la puesta en escena, el *blackface* es una herramienta discursiva adecuada para expresar dicha amenaza en tanto que la representación de lo negro ubica al hombre blanco en una posición castrada dentro del universo sociosimbólico blanco y heterosexista. Lott parece atribuir la feminización del hombre blanco exclusivamente a la hipersexualidad asignada al hombre negro, cuyo órgano sexual, imaginado como sobredimensionado, suscita a partes iguales atracción homoerótica y temor a la pérdida del bien simbólico principal, la mujer blanca, que le precede o antecede (Lott, 2013 [1993]*:* 59). Debido a ello, para el teórico el verdadero y único objeto de interés y de repudio del intérprete en el escenario y del

público en la sala es el hombre negro, su corporalidad, su masculinidad excesiva, su hipersexualidad.

En este aspecto, y en contraposición con la figura del hombre negro esclavizado, sureño, y rural, "Jim Crow", Lott indica que una de las representaciones del *minstrel* más conflictivas es la figura del *dandy* norteño*,* aquel negro libre, con un estatus económico elevado, capaz de atravesar las fronteras sexuales racialmente establecidas para cortejar a mujeres blancas (Lott, 2013 [1993]: 138). Acompañada de la ridiculización más feroz e insertada en tramas en las que siempre acababa mal parado, la figura del *dandy* no solo expone y contiene la amenaza de amalgamiento que la abolición de la esclavitud despertaba, sino también la amenaza de castración que la situación socioeconómica decimonónica suponía para la clase trabajadora norteña en formación.

Ahora bien, en el contexto prebélico la representación de la sexualidad del *dandy* no posee las connotaciones violentas que se observarán una vez finalizado el conflicto (Roediger, 2007 [1991]: 121). La peligrosidad del *dandy* y la violencia hacia su figura derivan principalmente de su pertenencia a la clase burguesa en expansión. Recordemos que el mito del violador negro se inventa en el momento en que la Reconstrucción postbélica ha fracasado, cuando la supremacía negra deja de ser una posibilidad y la sexualidad interviene como herramienta de perpetuación de la desigualdad racial (*vid.* subapartado 2.2.3).

La escasa consideración de esta problemática influye en el análisis de Lott sobre la representación de género del *minstrel*. En su aproximación a los procedimientos punitivos y castradores[31] de la canción misógina "Old Blind Josey", el autor menciona de pasada la amenaza resultante de la interrelación de la diferencia sexual y racial que atraviesa la representación de la mujer negra, ese "objeto de interés evidentemente demasiado poderoso", terminando por subsumir su peligrosidad en aquella que suscita el hombre ennegrecido y, por consiguiente, en el homoerotismo interracial (Lott, 2013 [1993]: 156-157). Igualmente, a propósito del doble travestismo de los imitadores de mujeres negras, el teórico afirma que la misoginia que lo conforma es una forma de contención de la alteración del orden patriarcal que supone la entrada de la mujer en el mundo laboral (2013 [1993]: 164). Lott atribuye una tarea similar a la representación del hombre negro feminizado en las representaciones de la plantación sureña, donde el paternalismo del hombre blanco hacia el esclavo sirve para reforzar la opresión patriarcal (*ib*.: 203). Mientras que sorprendentemente deja sin examinar el deseo hacia esta última figura, el autor acaba definiendo el doble travestismo como una tapadera para ocultar la atracción hacia el potencial sexual del hombre negro y la necesidad de ocupar el lugar del objeto de su deseo:

> Se podría plantear (…) una oscilación inestable en los actos de las 'doncellas' ['wench' acts] entre la misoginia del travestismo y el homoerotismo que esto inevitablemente también sugería, con la misoginia sirviendo como una conveniente tapadera o defensa contra los deseos homoeróticos que se aireaban en el proceso (*ib*.: 169).

Por tanto, Lott aborda el fenómeno del mestizaje del *blackface* partiendo fundamentalmente del cuerpo prohibido y envidiado del hombre negro hipersexualizado, relegando a la mujer negra y a la mujer blanca a la posición del objeto que facilita la relación de deseo homoerótico y ocultando las implicaciones que puede tener la representación del hombre negro feminizado. Si bien la interpretación de la masculinidad negra se investiga desde su condición ambivalente de objeto de deseo y de miedo, el tipo de incorporación que el intérprete blanco despliega en su representación de la mujer negra o de un hombre negro feminizado es definida mayoritariamente a partir del odio hacia las mujeres, que nada tienen que ver con la sexualidad interracial. Desde una perspectiva feminista interseccional que tiene en cuenta la interacción entre la raza y el género en la constitución de las

31 En particular, la castración de la canción se despliega en la forma de ceguera, como en el relato edípico original : "Pero una noche él [Josey] bailó tan alto/ que metió su tacón en el ojo de una chica negra/ ¡Oh! ¡Caramba, pero ella no lloró!/ Desafortunado viejo ciego Josey" (en Lott, 2013 [1993]: 156).

relaciones de desigualdad social, esta aproximación no refleja la complejidad del proceso de racialización.

Un examen más completo de la interpretación de la negritud femenina en los espectáculos de *minstrel* ha sido recientemente elaborado por Karina Thompson Moore (2021). Moore determina que la representación racista y misógina de la *black wench* actúa como una expresión del deseo del hombre blanco hacia la mujer afroamericana y como un mecanismo político para contener el temor a la pérdida del privilegio que desencadenaba la lucha por la igualdad de derechos realizada tanto por mujeres blancas como por afroamericanas. En esta línea, posiblemente la denuncia más famosa de la época de la discriminación por raza y género que sufría la mujer afroamericana fuera la de Sojourner Truth, quien pasaría a la historia por el discurso que pronunció en la convención sobre los derechos de las mujeres realizada en 1851 en Akron (Ohio), bajo la repetición de la pregunta "¿Acaso no soy una mujer?" (Davis, 2005 [1981]: 69). En una vuelta de tuerca a la centralidad que Lott otorga al homoerotismo en el espectáculo del *minstrel*, Moore defiende que "la naturaleza homoerótica de la representación puede quedar eclipsada por los deseos fantasiosos de poder, deseo sexual y propiedad de las mujeres negras y de control de las mujeres blancas" (2021: 324). Sin embargo, la autora no menciona en ningún momento la relación entre deseo e identificación que vehicula el espectáculo, dejando sin abordar por qué el hombre blanco adopta la máscara femenina y la forma de identificación renegada que articula.

Desde nuestro punto de vista, las interpretaciones de la mujer negra hipersexualizada y del hombre negro feminizado tienen un carácter fetichista, esto es, reconocen y rechazan la atracción que suscita las representaciones de la negritud femenina y masculina, respectivamente. En el caso de la primera, el potencial sexual no se corresponde con aquel asignado al hombre negro, sino que pertenece a la mujer negra, como una expresión de la doble amenaza, racial y sexual, que representa (*vid*. subapartado 2.2.2). Su inversión de la heteronormatividad expone y niega su condición de objeto de deseo interracial con el propósito de justificar la violencia sexual sistemáticamente ejercida por el hombre blanco, asignando a la víctima el comportamiento del agresor. La amenaza resultante se contiene de diferentes formas en el *minstrel*. En lo que respecta a las canciones misóginas, Moore determina que la hipersexualidad se expresa mediante un cuerpo fálico, sobredimensionado y poco atractivo, grotesco (Moore, 2021: 325- 326). Su exceso tratará de ser castrado a través de la comicidad racista más violenta[32]. En lo referente al doble travestismo, la atracción hacia el declarado objeto de deseo interracial se niega a través del repudio de la identificación, un rechazo que resulta mucho más contundente que el que ejercen aquellas formas de travestismo exclusivamente racial. Por su lado, la interpretación del hombre negro feminizado parte de una previa castración de la potencia sexual amenazante asignada al hombre negro, exponiendo y rechazando la atracción homoerótica resultante para devolver al hombre blanco su posición de poder sexual y racial. Precisamente por esta razón, como veremos en el siguiente apartado, esta representación será la que predomine en el *blackface* cinematográfico musical de la década de los treinta del siglo XX.

En conclusión, el *blackface* decimonónico es una práctica discursiva de carácter fetichista que, mediante la identificación renegada con la otredad, a través del reconocimiento y la negación del papel de la otredad en la constitución de la mismidad, repudia la otredad como objeto de deseo, contribuyendo así al proceso de sujeción del individuo al ideal del yo blanco racialmente puro. La representación de lo negro queda reducida a un significante material degradante, el cual, en su falta de blanquitud y verosimilitud, aspira a confirmar la realidad de la pureza, integridad y coherencia de la subjetividad y corporalidad del intérprete detrás de la máscara. Pero, en tanto que la literalidad de la máscara no deja de señalar a ese deseo que suscita en primer lugar la necesidad

32 Para ilustrar la corporalidad de la *black wench,* Moore recurre a la canción "Gal from South", en la que su exceso se concentra en la nariz ("Su nariz era tan larga/ que parecía una calabaza"), que se utiliza como perchero ("Así que en la nariz de esta morena solía colgar su abrigo y su sombrero"), y en la boca, que es capaz de tragar a personas ("La dama dio un largo suspiro/ Y se tragó sastre y todo") (en Moore, 2021: 334):

de incorporación de lo negro, la sujeción al ideal del yo blanco se ve constantemente amenazada, requiriendo nuevas interpretaciones que regulen la delimitación de las fronteras raciales. De modo que la naturaleza ambivalente del *blackface* no es tanto una característica potencialmente subversiva como una de las principales técnicas del poder racial regulatorio. Pasemos ahora a observar como funciona esta identificación renegada en el cine musical hollywoodense de los años treinta.

3.3
EL NÚMERO DEL *BLACKFACE* EN EL CINE MUSICAL HOLLYWOODENSE DE LOS AÑOS TREINTA: ELEMENTOS PARA UNA APROXIMACIÓN.

Siguiendo lo dicho en el primer apartado de este capítulo, el cine musical hollywoodense de los años treinta puede ser definido como una práctica discursiva de racialización, un discurso que produce y reproduce una serie de presupuestos sobre la otredad para articular una posición de sujeto-significado blanca que legitime la violencia de los linchamientos y la discriminación de las leyes segregacionistas contemporáneas. Con tal propósito, el género emplea diferentes técnicas de racialización de los personajes afroamericanos, como su carencia de individualidad, y en ocasiones hasta de reconocimiento actoral, y su exclusión de los acontecimientos que hacen avanzar la trama y de los números musicales integrados (*vid.* apartado 3.1). El *blackface* es utilizado como otra de estas técnicas, pero, como acabamos de ver, su implicación en la articulación de la posición de sujeto-significado es mucho más fuerte, en tanto que posibilita la emergencia de la subjetividad y la corporalidad propiamente blancas. Del mismo modo, la representación de la otredad debe establecer cierto rechazo de la deuda con la cultura afroamericana, una negación mucho más conflictiva que en la época del *minstrel* dado que en la década de los treinta los productos culturales afroamericanos se encuentran en boga y, en consecuencia, algunos artistas afroamericanos consiguen entrar en los circuitos de la industria del entretenimiento estadounidense. Por otro lado, el *blackface* cinematográfico musical contribuye a la negociación de la ansiedad que causa la pérdida del privilegio masculino motivada por la Gran Depresión y la posible revuelta negra, predominando la interpretación de una figura negra masculina castrada de la que poder diferenciarse.

En el presente apartado realizaremos un análisis de las particularidades del *blackface* cinematográfico musical de los años treinta como práctica discursiva y tecnología reguladora de subjetivación, diferenciándolo de

su precedente teatral y cinematográfico. Para ello, nos centraremos en su utilización en el terreno racial como mecanismo de identificación renegada con la otredad que perpetúa el proceso de subjetivación del individuo blanco de acuerdo con los parámetros establecidos por la categoría racial normativa estadounidense, en su empleo en el aspecto cultural como herramienta que trata de combatir la popularidad de los productos culturales afroamericanos y finalmente en su papel en el sostenimiento de las relaciones de desigualdad de género, cuestión en la que se deberá diferenciar entre las interpretaciones masculinas y femeninas de *blackface.*

En el cine de las primeras décadas del siglo XX, la tradición teatral juglaresca y la exclusión de los actores afroamericanos de los principales papeles dramáticos fomentaron la utilización del maquillaje negro para la representación de la negritud. Caso paradigmático fue la película *Uncle Tom's Cabin* (1903) de Edwin S. Porter, quien, guiado por las adaptaciones del *minstrel show* de la novela de Stowe, empleó el *blackface* en la caracterización de los personajes negros del melodrama de la plantación sureña. No obstante, tal y como Linda Williams ha destacado, la película también recurrió a intérpretes afroamericanos en la representación de sus expresiones artísticas dancísticas (2001: 88). En cualquier caso, la coincidencia de estas dos formas de representación de la negritud no supone un problema en un cine cuyo foco todavía se encuentra en la atracción, dejando la articulación del relato al conocimiento previo del propio espectador o a la presencia de un comentarista. Es más, en muchas ocasiones, el alejamiento de la cámara y la iluminación defectuosa impide distinguir los intérpretes blancos enmascarados de los afroamericanos de carne y hueso.

El uso narrativo del *blackface* comienza a ser un verdadero problema en las películas que aspiran a la inclusión de la persona espectadora en el proceso de significación, en la medida el artificio de la máscara choca con la verosimilitud que garantiza dicha inclusión. Caso paradigmático es *The Birth of a Nation,* donde las interpretaciones en *blackface* de personajes principales y secundarios se mezclan con la inclusión de hombres y mujeres afroamericanas como elementos pertenecientes a la puesta en escena de la plantación. La confluencia de diferentes modos de representación de lo negro se hace todavía más contradictoria cuando, hacia el final del filme, unos hombres blancos disfrazados de negros son enviados por el Coronel Ben Cameron (Henry B. Walthall) para averiguar los planes del vicegobernador mulato Silas Lynch (George Siegmann). Mary Ann Doane vincula dicha contradicción con la estructura de la propia película, atravesada por una tensión entre los códigos del melodrama que envuelven la historia de los Stoneman y los Cameron y los códigos del realismo histórico que vehiculan la representación de la guerra de Secesión (Doane, 2008 [1991]: 230). La presencia simultánea de ambas formas de representación termina por visibilizar el artificio racial contribuyendo, junto con otros mecanismos del filme de Griffith, a desestabilizar el efecto de realidad al que aspira la representación en general y los personajes racializados en particular.

La sonorización de la producción cinematográfica termina con el *blackface* de carácter dramático y revive el *blackface* teatral, que a principios del siglo XX había quedado restringido a números de especialidad dentro de la programación de espectáculos de variedades, de *burlesque* y de vodevil. Salvo contadas excepciones como la versión cinematográfica del programa de radio de Amos y Andy *Check and Double Check* (1930, Melville W. Brown)[33] o el ennegrecimiento de Virgie Cary (Shirley Temple) en *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935), en la década los treinta el uso de la máscara se limita a secuencias musicales destinadas a rentabilizar la popularidad de los productos culturales afroamericanos.

33 Esta producción queda fuera de nuestro objeto de estudio porque, aunque combina el *blackface* con la presencia de intérpretes afroamericanos (en concreto la orquesta de Duke Ellington, la primera banda de *jazz* afroamericana acreditada en una producción blanca) (Willis, 2009: 45), no incluye ninguna secuencia en la que se muestre a sus protagonistas, Charles Correll y Freeman Gosden, ennegreciéndose el rostro o jugando con la verosimilitud de la interpretación. Aún así, todo el mundo en Estados Unidos sabía que se trataba de dos estrellas de radio blancas, conocidas por su imitación de lo que se entendía como el habla negra (Knight, 2002: 92).

En este sentido, Arthur Knight ha subrayado que el *blackface* musical cinematográfico se distingue del *blackface* dramático cinematográfico porque "narrativiza" y espectacularizа la *performance* de lo negro (2002: 50-51). Por lo que respecta a la narrativización, la *performance* racial se suele situar fuera de la linealidad causal, justificando su aparición en relación a las convenciones teatrales establecidas en la representación de la otredad. En aquellos casos en los que sí existe cierta motivación, el *blackface* es empleado como disfraz poco efectivo de la condición racial del intérprete para eludir una figura de autoridad. En cuanto a la espectacularización, Knight parece referirse a que la representación del *blackface* se inserta en números musicales no integrados en la trama y/o no regidos por las reglas de verosimilitud narrativa. Su condición artificiosa se subraya con la inserción de un plano o una secuencia de planos en los que se muestra a la persona intérprete maquillándose el rostro y otras partes del cuerpo momentos antes de salir a escena, lo que Michael Rogin, siguiendo a Sigmund Freud y a Eric Lott, ha denominado la escena primaria del *blackface* (1998 [1996]: 182). Estas imágenes de *backstage* llevan al extremo la exposición del artificio de la otredad, renegando la relación con la misma y afianzando las relaciones de poder epistémico que otorgan al blanco la capacidad de significarla. Así lo piensa Rogin, quien advierte que esta supuesta revelación del secreto del fetiche racial deja intacta la "injusta distinción" (1998 [1996]: 183) entre blancos y negros que posibilita la mascarada en primer lugar.

El funcionamiento conjunto de la inscripción del repudio de la credibilidad del número musical y del repudio del efecto de verdad del deseo de mestizaje de la máscara puede negar la amenaza de la diferencia de manera mucho más contundente que sus antecedentes. Lo negro queda reducido a lo "no blanco", la falta dentro del universo sociosimbólico racial, y al artificio musical, una mera caracterización que permite diferenciar la condición racial de aquel que la porta e incorporar los productos culturales afroamericanos. Denominaremos distancia performativa a esa separación que se establece entre el/la intérprete y lo interpretado para garantizar el funcionamiento de la otredad como punto de diferenciación racial y, de este modo, asegurar la blanquitud del/la enmascarado/a. Dicha distancia performativa reforzará por contraste el efecto de realidad de los papeles de los personajes afroamericanos de cada filme, roles fuertemente estereotipados y herederos de los espectáculos del *minstrel.*

El estudio de Rogin previamente citado, titulado *Blackface, White Noise: Jewish Immigrant in the Hollywood Melting Pot* (1998 [1996]), se aproxima al funcionamiento de la máscara musical cinematográfica como herramienta de constitución y adhesión a la superioridad racial y cultural de lo blanco estadounidense. Concretamente, su objeto es el proceso de americanización de los migrantes judíos que algunas de las representaciones cinematográficas musicales del *blackface* ponen en marcha a partir de la década de los treinta. Dentro del universo sociosimbólico estadounidense, los judíos habían sido ubicados en una posición cercana a la de los afroamericanos, pero, en la medida que su racialización depende de la profesión de creencias religiosas no normativas, tendrán la posibilidad de atravesar las fronteras raciales. Cantantes, compositores y otros profesionales judíos de la industria del entretenimiento utilizan el *blackface* para desplazar su falta de blanquitud al otro, rechazando su previa identificación con esta posición. De esta manera, la inscripción del colectivo judeocristiano en el canon de la blanquitud estadounidense conlleva el refuerzo de la expulsión del colectivo afroamericano de la normatividad racial.

En contraposición con la mencionada aproximación de Lott al espectáculo de juglares, Rogin no considera transgresor el *blackface* del *minstrel*. Coincide con el primero en que es producto del sistema de explotación esclavista y que actúa como una puerta de acceso a la experiencia extraordinaria adscrita a lo negro, especialmente en el terreno de la sexualidad. Pero añade que la imitación caricaturesca presenta desde su comienzo una serie de implicaciones jerarquizantes que Lott no contempla. El origen político del *blackface* se vincula con el imperialismo anglosajón del siglo XVII, el creciente interés de Gran Bretaña por expandirse por América. Tal interés es

expresado y legitimado en una representación teatral realizada en y para la corte inglesa, que jugaba con el enmascaramiento y el desenmascaramiento de sus intérpretes principales, la reina Ana de Dinamarca, esposa del rey Jacobo I, y once damas de la corte. *The Masque of Blackness,* título de la creación, contaba la historia de doce feas princesas africanas que descubrían que podían embellecerse si viajaban a Gran Bretaña (Kendi, 2021 [2016]: 49). De esta forma, la obra reproducía la dualidad que justificaba la expansión por el territorio, asociando lo negro con la fealdad, la ignorancia, el pecado y la transgresión de la norma y lo blanco con la belleza, el conocimiento, la salvación y la soberanía (Rogin, 1998 [1996]: 20-21).

Una aproximación a los antecedentes del *blackface* norteamericano que apoyaría estos orígenes imperialistas se encuentra en la historia del *jazz dance* de Marshall y Jean Stearns (1994 [1968]). La pareja de autores determina que antes de la llegada del espectáculo de juglares la representación de la negritud a través de la máscara era común en Estados Unidos. Específicamente, sitúan como uno de sus principales precursores la interpretación de Viernes por parte del bailarín blanco John Durang en la pantomima de *Robinson Crusoe* (1789) (Stearns y Stearns, 1994 [1968]: 38). En la misma línea, Robert Toll identifica como precedente del *minstrel* las representaciones de bufones cómicos o "nobles salvajes" por actores blancos anglosajones (Toll 1974: 26). Aunque ninguna de las publicaciones da mucha más información al respecto, la elección de uno de los personajes más representativos de la empresa colonialista anglosajona, deja entrever la actuación de la máscara en la perpetuación de los sistemas de dominación racial.

La subjetividad burguesa inglesa del siglo XVIII había emergido eliminando los vínculos previamente establecidos con el entorno, considerando al otro como materia que "está ahí, disponible para ser apropiada" (Colaizzi, 2006: 86) y con el tiempo civilizada (*vid*. subapartado 2.2.1). La subjetividad estadounidense realiza una operación similar mediante la identificación renegada con la otredad. La diferencia principal entre Inglaterra y Estados Unidos, entre el *blackface* inglés y el *blackface* norteamericano, entre Robinson Crusoe y John Durang, reside en la naturaleza interracial de la sociedad estadounidense. Este contacto diario con el otro le obligará a articular formas de regulación de la pureza racial mucho más intensas que las de las metrópolis coloniales, donde la mayoría de la población nunca llegó a ver a sus colonizados en persona.

A este respecto, la genealogía del racismo foucaultiana demostró que la articulación de los nacionalismos europeos decimonónicos se liga con una suerte de racismo biológico, el cual construye una sub-raza que el Estado debe encargarse de vigilar y, en el peor de los casos, exterminar para el correcto funcionamiento del cuerpo social. Este nacionalismo está anclado en las formas de dominación anteriores, puestas en práctica en las colonias de ultramar para el mantenimiento de la pureza racial (*vid*. subapartado 2.1.1). El nacionalismo-racismo estadounidense se distingue del europeo en que no existe ese movimiento de retorno de la colonia a la metrópolis. La población colonizada, sobre la que se constituye una mismidad europea en un primer momento y estadounidense en un segundo, se encuentra en el terreno, habiendo habitado esos lares desde mucho antes que los colonizadores aparecieran o habiendo sido forzosamente trasladada desde las costas africanas hasta el continente americano desde el siglo XVI[34].

Cuando Estados Unidos declare su independencia respecto al antiguo imperio colonial (1783), la presencia del otro afroamericano le permitirá constituir formas culturales propias, alejadas de su nacionalidad europea. La identidad estadounidense se constituye entonces mediante la integración de toda la variedad de culturas y etnias europeas sobre la base de la utilización de las

34 El libro de Ibram X. Kendi plantea un conexión entre el nacionalismo-racismo europeo posiblemente más conocido, el nazismo, y el nacionalismo-racismo estadounidense del siglo XX. Se dice que uno de los libros que más inspiró a Hitler fue *The Passing of the Great Race,* publicado por el jurista neoyorquino Madison Grant. La publicación planteaba una jerarquía humana en la que los nórdicos se encontraban en la cúspide, de tal forma que la cantidad de sangre nórdica determinaba la supervivencia de las civilizaciones a lo largo del tiempo. Los judíos, italianos, irlandeses, rusos y en general todo aquel considerado no blanco, estaba condenado a la inferioridad por la vía genética (Kendi, 2021 [2016]: 335-336).

expresiones artísticas afroamericanas y la distinción con la población que las creó (Rogin, 1998 [1996]: 55). El *blackface* viene a resolver la aparente contradicción entre la necesidad del mantenimiento de la blanquitud en ausencia del control de Inglaterra y la interacción con la otredad para la diferenciación con la misma, trasladando el carácter ambivalente del espectáculo del *minstrel* al nacionalismo estadounidense.

Si la interpretación de la negritud es más o menos efectiva para el blanqueamiento, su naturaleza metonímica no es adecuada para el blanqueamiento de la historia del *jazz*. Como se ha subrayado, los números musicales del *blackface* articulan una suerte de reconocimiento de la influencia de la cultura afroamericana en la constitución del entretenimiento nacional, cuestión que debe ser negociada para mantener la jerarquización racial en todos los aspectos de la vida social. A finales de los años diez, de la mano de músicos afroamericanos como Joe "King" Oliver, Jelly Roll Morton y Louis Armstrong, daría inicio la Era del *Jazz* (Shaw, 1989 [1987]: 14), un periodo en el que las expresiones artísticas afroamericanas, sincopadas y bailables, alcanzarían una popularidad sin precedentes en Estados Unidos. En la década de los veinte, este éxito se vio propulsado por el Renacimiento del Harlem, un movimiento artístico encabezado por un conjunto de intelectuales afroamericanos que revindicaba la elevación de la consideración de lo negro como forma de atraer la curiosidad, las finanzas y la respetabilidad de los norteamericanos blancos. Como en cualquier época histórica, la fascinación del público blanco estaba en gran parte motivada por la representación de lo negro como la otredad, aquello que en su negatividad, en su falta de razón y moral, podía actuar como vehículo de regeneración de la nación. En la mayoría de las ocasiones, esta representación chocaba con aquella imagen de sofisticación que los afroamericanos trataban de conseguir (Kendi, 2021 [2016]: 354). En la siguiente década, la confluencia de las *big bands* afroamericanas de Chick Webb o Count Basie con el interés blanco en la negritud dio lugar a la época dorada del *swing,* convirtiendo las expresiones artísticas afroamericanas en el principal vehículo de esparcimiento blanco.

Algunas películas musicales con *blackface* tratan de contener este cuestionamiento de la jerarquización racial en el aspecto cultural a través de la expulsión de los artistas afroamericanos de la representación musical. De este modo se pretende subrayar implícitamente que el intérprete blanco en *blackface* es superior incluso en la ejecución de productos culturales afroamericanos. Pero, dada la escasa verosimilitud de lo representado, esta solución no parece tener mucho éxito, y debe ir acompañada de otros procedimientos que enfaticen la autenticidad cultural del/la enmascarado/a. En este contexto, las estrellas afroamericanas más famosas tienen la oportunidad de hacer su debut en el espectáculo musical hollywoodense del *blackface*. Knight afirma que de las setenta películas musicales de *blackface* producidas desde los años treinta hasta principio de los cincuenta, al menos veinte de ellas utilizan músicos o cómicos afroamericanos (Knight, 2002: 30). En la mayoría de ocasiones son representados dentro de las secuencias narrativas, como elementos de una puesta en escena racializada o como personajes serviciales y secundarios cuyo único propósito es ayudar al protagonista. En aquellas ocasiones en las que aparezcan en el número musical de *blackface,* su incorporación también trata de autentificar la *performance* racial del intérprete enmascarado. Sin embargo, la yuxtaposición de dos modos de representación de la negritud desestabiliza la ocultación de la violencia epistémica del *blackface*, señalando hacia la expropiación y explotación de la tradición vernácula afroamericana.

Otras películas musicales ubican los números de *blackface* en un pasado teatral decimonónico para negociar la deuda histórica con la cultura afroamericana. Rogin señala que este procedimiento vacía la música *jazz* de sus orígenes afroamericanos, cosmopolitas y potencialmente revolucionarios, explotando la nostalgia por un pasado sureño y rural donde predomina la armonía interracial entre los amos blancos bondadosos y los esclavos negros felices, así como la nostalgia por las formas teatrales decimonónicas (1998 [1996]: 114). La representación atávica de la otredad musical es utilizada con dos propósitos: a) atribuir el desarrollo del género jazzístico exclusivamente a los artistas, músicos

y bailarines blancos, y b) suprimir los conflictos raciales contemporáneos. En cuanto al primer aspecto, la conclusión de la mayoría de los filmes musicales será habitualmente reservada para los números protagonizados por hombres blancos y en algunas ocasiones mujeres blancas sin la máscara y situados en contextos más contemporáneos. Este espectáculo final subraya que la forma exitosa de entretenimiento es aquella que ha realizado el trayecto de un origen negro y arcaico hasta un presente blanco y moderno. En lo referente al segundo aspecto, los números musicales movilizan la nostalgia por ese estadio preedípico nacional, libre de la amenaza de castración que se produce con el reconocimiento de los horrores de la esclavitud. En este caso, la falta de verosimilitud del *blackface* puede indicar que la plenitud nacional es en realidad un producto de la renegación de la escisión de la identidad norteamericana, señalando hacia un exterior constitutivo esclavista conformado por la expropiación de los cuerpos y de los bienes culturales afroamericanos.

La escasa autenticidad cultural atribuida a los intérpretes bajo la máscara de corcho quemado y la brecha que abre en la identidad nacional su ubicación en el pasado explica por qué los números musicales en *blackface* acaban perdiendo relevancia a medida que transcurren los años treinta como forma de subjetivación de acuerdo con los parámetros establecidos por la normatividad racial dentro del universo sociosimbólico estadounidense. En décadas posteriores, la industria cinematográfica hollywoodense ocultará el secreto de su éxito mediante un tipo de *blackface* metafórico, en oposición al *blackface* literal (Williams, 2001: 140) o metonímico, que invisibilizará completamente el papel y la importancia de estas formas de expresión artísticas e intérpretes afroamericanos en el establecimiento del entretenimiento típicamente estadounidense.

Otra representación más potencialmente transgresora del número del *blackface* será aquella que incluya intérpretes afroamericanos enmascarados. La mayor prueba de la naturaleza controvertida del *blackface* afroamericano es su escasez en las producciones musicales de la década de los treinta y cuarenta. Solamente será incorporado en dos *race movies*[35] del director afroamericano Oscar Micheaux, *The Darktown Revue* (1931) y *Ten Minutes to Live* (1932), y en la actuación "Indefinite Talk" de la afamada película con casting exclusivamente afroamericano *Stormy Weather* (Andrew L. Stone, 1943). El impacto de este tipo de mascarada en producciones destinadas a un público afroamericano escapa al objeto de nuestro trabajo, centrado como está en la construcción del significante racial a través de la representación cinematográfica hollywoodense[36]. Otra atención merecerá el número musical final de *Dimples* (William A. Seiter, 1936), la tercera película de la Fox ambientada en los años de la guerra civil estadounidense y protagonizada por Shirley Temple, que combina el ennegrecimiento de los intérpretes blancos y afroamericanos.

En lo referente a la representación de género que vehicula la máscara, el *blackface* cinematográfico hollywoodense es utilizado para interpretar diferentes figuras. Todas ellas parten de un previo rechazo a la amenaza de castración que suscita la hipersexualidad negra, como mecanismo para negociar la ansiedad que produce la ruptura de la división tradicional del trabajo, causada por el aumento de la tasa de desempleo masculino de la Gran Depresión, y la posibilidad del levantamiento afroamericano contra la discriminación racial. Desde este punto de partida, el *blackface* del hombre blanco más empleado es aquel que representa una negritud masculina castrada de la que poder diferenciarse. Solamente en aquellas secuencias musicales en las que la corporalidad dancística afroamericana se pone en primer plano se observarán ciertas alusiones a la hipersexualidad temida. Ejemplo de ello es el número "Bojangles of Harlem" que lidera Fred Astaire en *blackface* en la película *Swing Time* (George Stevens, 1936), considerado en la época un "homena-

35 Para más información sobre este tipo de producciones volver al subapartado 2.1.3.1.

36 A lo largo del anterior y el presente apartado, hemos considerado oportuno señalar la existencia y las posibles transgresiones de este tipo de mascarada, aunque no podemos profundizar en este aspecto ya que ello supondría la elaboración de un trabajo de investigación mucho más extenso. Para obtener más información sobre el *blackface* afroamericano es recomendable la lectura del libro *Disintegrating the Musical* (2002).

je" al bailarín de claqué afroamericano Bill "Bojangles" Robinson. También encontramos la secuencia musical de "I'm Just Mad About Harry" protagonizada por Mickey Rooney y Judy Garland en *blackface* en la película *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939), que pone en escena la sexualidad negra, masculina y femenina. Como veremos, estos filmes requerirán de otros mecanismos, musicales y/o narrativos, que conviertan el potencial amenazante atribuido fundamentalmente al órgano sexual del hombre negro en masculinidad fálica blanca. En lo que respecta a *Swing Time,* las dos enormes piernas que al inicio de número impiden la movilidad del personaje de Astaire, Lucky, son extirpadas por las coristas que le acompañan, mientras que en el caso de *Babes in Arms,* una tormenta imposibilita la finalización del espectáculo sexual de la negritud.

Las primeras estrellas que se hicieron famosas por su interpretación bajo la máscara a principios de los años treinta representaban personajes desprovistos de todo rasgo convencionalmente masculino, esto es, pasivos, vulnerables, dependientes. Al Jolson interpreta a Jakie Rabinowitz en *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), un cantor que se debate entre una vida dedicada al judaísmo, bajo la ferviente amenaza de su padre el Cantor Rabinowitz (Warner Oland) y el amor incondicional de su madre (Eugenie Besserer), y una vida dedicada al *showbusiness* como intérprete de cara negra*,* cantando sobre su "mammy" y su necesidad de cuidado y de hogar. Por su parte, Eddie Cantor en *Whoopeee!* (Thorton Freeland, 1930) interpreta a Henry, un judío hipocondríaco y físicamente débil que se encuentra fuera de lugar en el lejano Oeste, espacio en el que se desarrolla la trama. La identificación renegada con esta otredad feminizada tiene el propósito de sostener la posición del individuo blanco como poseedor del falo, como sujeto de deseo y de poder, combatiendo así la pérdida del poder patriarcal y el temor a la revuelta negra. Si bien la interpretación de Jakie en *blackface* permite transformar su objeto de deseo en el punto álgido del filme, de la madre edípica a la corista Mary Dale (May McAvoy), el uso de la máscara de Henry para interpretar a un cocinero cantor y entretener al *sheriff* Bob Wells (Jack Rutherford) no consigue negar la identificación previa con la otredad. Como ocurre en otras películas protagonizadas por Cantor, la aplicación de la máscara sobre un personaje masculino no normativo no hace más que subrayar su desestabilización de los roles y estereotipos de género.

En el estudio mencionado, Rogin señala un aspecto de la interpretación de la masculinidad negra feminizada que también podría explicar su popularidad. De acuerdo con el teórico, el travestismo racial del hombre blanco es una forma particular de travestismo de género, cuya base material es la explotación sexual de la mujer negra, pero cuyo carácter transgresor solamente puede manifestarse en la forma de un homoerotismo interracial (Rogin, 1998 [1996]: 137). En última instancia, la interpretación del hombre negro castrado apunta al desplazamiento de los abusos y violencia sexual del hombre blanco al hombre negro y, así, a la atracción que suscita la mujer negra. Por ende, la identificación renegada con la otredad masculina feminizada no es solamente, como podría explicar Lott, una forma de resignar la investidura libidinosa homoerótica e interracial, la atracción y el temor que siente el hombre blanco hacia al violador negro, sino también, y en un nivel más oculto, de resignar la investidura libidinosa heterosexual e interracial hacia la mujer negra. Con todo, Rogin no desarrolla en ningún momento esta posible implicación de la negritud femenina en el espectáculo de *blackface*. Tal vez esto se pueda deber a que considera que la interpretación teatral degradante de mujeres negras no tiene ningún componente erótico, siendo una forma de ridiculizar a las mujer blancas que cruzaron las fronteras de género para demandar sus derechos (1998 [1996]: 39).

En este aspecto, el estudio de Rogin se integra en la investigación canónica del *blackface,* centrada exclusivamente en la relación de homoerotismo y competencia heterosexista entre el hombre blanco y el hombre negro*,* cosa que omite un tratamiento profundo de la problemática de género que subyace a las representaciones teatrales y cinematográficas. De los autores mencionados, Lott será el único que modificará ligeramente su aproximación en *Black Mirror. The Cultural Contradictions of American Racism* (2017). En esta publicación, ya no

se parte tanto de la transgresión de las fronteras raciales que despliega el *blackface* como de la deuda simbólica y cultural que el universo sociosimbólico estadounidense mantiene con la negritud, concebida como un espejo que devuelve un reflejo imaginario de plenitud blanca. En la definición de este "espejo negro" que da nombre al libro ya intuimos que nos encontramos ante otro punto de partida. El espejo negro se entiende como

> todos los bellos (o demoníacos) atractivos de la "*negritud*", generados a partir de mil fuentes mediáticas y aparatos ideológicos estatales, la condición previa aparentemente fundamental para la reproducción de la mismidad blanca nacional, si no de la dominación. Los blancos necesitamos ese espejo para vernos curados, aliados en la inocencia (o furiosamente asqueados) con la figura simbólica en la que nuestra dependencia revela la violencia y la culpa que intentamos superar por este medio (Lott, 2017: 6; cursiva en el original).

Esta negritud entrecomillada y en cursiva no da pie a equivocaciones sobre el cambio de perspectiva de análisis de Lott: el objeto de este estudio es la construcción de la representación de lo negro a través de los medios de comunicación y otros aparatos ideológicos[37], que conforman un imaginario racial que se remonta a la época de los *minstrel shows.* Específicamente, Lott articula un enfoque muy diferente en lo que respecta al ennegrecimiento cultural, no ya como el proceso de ascensión de la popularidad de lo afroamericano, sino como parte del tráfico de la negritud que dota a esas prácticas culturales de un valor de uso más allá del que tenía para los propios creadores, comercializadas en un intercambio entre blancos y para blancos que va configurando una plusvalía cultural y simbólica que solo beneficia a estos segundos (Lott, 2017: 22). Nada de esta renovación se aplica a su aproximación al género. El *blackface* sigue tomándose como una herramienta de generización exclusiva del hombre blanco o casi blanco (2017: 65), cuyo objeto es el potencial sexual amenazante del hombre negro (*ib*.: 131), que produce tanto temor heterosexista como fascinación homoerótica y, por tanto, que se quiere tanto repudiar como apropiar a través de la máscara.

Con la finalidad de ir más allá de dicha relación como premisa epistemológica de cualquier aproximación a la máscara, debemos tomar en consideración la influencia del género en la articulación de la raza y de la sexualidad dentro del espectáculo cinematográfico musical del *blackface*. Para ello puede ser útil abordar el análisis de la máscara de las mujeres blancas, una forma de travestismo racial, y en ocasiones de género, mucho más problemática que la de sus compañeros intérpretes. Hasta el momento, no existe ningún estudio académico que se centre en la representación cinematográfica del *blackface* de las mujeres blancas. Solamente hemos encontrado dos publicaciones que, sin detenerse en su explicación, lo toman en consideración.

En primer lugar, el examen del *blackface* femenino es introducido en el último capítulo del estudio de Linda Mizejewski sobre la construcción de la imagen de la corista de los espectáculos de Florenz Ziegfeld, *Ziegfeld Girl* (1999). Mizejewski entiende que la representación cinematográfica de la negritud femenina a través de la máscara es un mecanismo de sustitución de las artistas afroamericanas contemporáneas y una forma de subrayar y negociar la carencia de normatividad del personaje que la porta (Mizejewski, 1999: 177-178). Igualmente, en su publicación sobre lo "camp" en los musicales de la Metro, *Incongruous Entertainment*, Steven Cohan retoma la lectura de esta autora sobre el número de *blackface* "Minnie from Trinidad" de *Ziegfeld Girl* (Robert Z. Leonard, 1941), planteando el efecto deconstructivo que puede tener esta máscara femenina en el plano racial, de género y sexual cuando se aplica en secuencias cercanas a las intérpretes que tratan de sustituir (Cohan, 2005: 111). Lamentablemente, ninguna de las dos aportaciones explora en profundidad las posibilidades e implicaciones que posee la presencia metonímica de lo negro para la mujer blanca. La complejidad de la mascarada femenina reclama una investigación mucho más exhaustiva, a la que este proyecto de investigación pretende contribuir.

37 La perspectiva de Louis Althusser sobre el cine como Aparato Ideológico del Estado (2003 [1970]) ha sido abordada en el subapartado 2.1.3 a propósito de la metodología de análisis fílmico empleada en la presente investigación.

La condición de posibilidad del *blackface* de la mujer blanca se deriva del uso de la construcción del significante femenino para mantener la jerarquía racial. Tal y como se ha comentado en el subapartado 2.2.3, la interacción entre el heteropatriarcado y el racismo constituye el significado de dicho significante como lo "no hombre" y lo "no blanco", una figura liminal ubicada en la frontera racial cuya sexualidad debe ser vigilada para evitar el ennegrecimiento del cuerpo de la raza. El peligro del ennegrecimiento se entiende como el despertar de las pasiones primitivas que se encuentran latentes en la mujer blanca y como el mantenimiento de relaciones sexuales interraciales, de tal manera que las medidas reguladoras que aseguran su sujeción a la categoría racial sirven para mantener su rol pasivo en el ámbito sexual. La identificación renegada de la mujer intérprete con la negritud aspira a sujetarla a la posición de objeto de deseo blanco, a la representación de la falta normativa que soporta y confirma el privilegio masculino heterosexista, la posesión de un deseo racialmente puro por parte del hombre blanco.

La mujer blanca puede interpretar mediante la máscara una negritud masculina o femenina, teniendo cada una diferentes implicaciones en la construcción de su subjetividad. En el caso de la primera, la representación utiliza la figura del hombre negro feminizado con el propósito de emascular simbólicamente la potencia sexual asignada al mismo. Tal operación vincula la negritud con la feminidad de tal manera que la intérprete no puede desprenderse completamente de la identificación. La representación cinematográfica deberá introducir otras secuencias que le adhieran al lugar que le ha sido reservado en el universo sociosimbólico heterosexista. Este será el caso de la primera *performance* racial de Dorothy March (Eleanor Powell) en *Honolulu* (Edward Buzzle, 1939), una representación del famoso *stairdance* de Bill "Bojangles" Robinson que realiza en una fiesta de disfraces ubicada en un barco de camino a Hawái.

Respecto a las interpretaciones de la mujer de color, distinguimos entre aquellas en las que la mujer blanca emplea el *blackface* y aquellas que se decantan por una máscara de un color más claro, el *brownface*. Ambos tipos de maquillaje tienen su origen en las imágenes de la negritud femenina del *minstrel show* decimonónico. Karina Thompson Moore afirma que el espectáculo incorporaba dos figuras femeninas: por un lado, "la doncella grotesca [the grotesque wench]", referida a una mujer negra cuya corporalidad aberrante, fuera del canon de la deseabilidad, era invocada en las canciones misóginas, jamás directamente interpretada (Moore, 2001: 326); por otro lado, "la chica amarilla [the yaller gal[38]]", nombrada de esta manera por su color de piel claro, resultante de la mezcla interracial, que podía ser representada a través del travestismo y/o la letra de las canciones. En su combinación de feminidad blanca y negritud femenina, esta última era tomada como el epítome de la belleza y de la deseabilidad, respectivamente. Dicha suerte de reconocimiento del deseo interracial era estigmatizado mediante finales trágicos (Moore, 2001: 323). De acuerdo con Mizejewski, la deseabilidad de la "mulata" parece continuar durante el siglo XX y específicamente en la década de los treinta, cuando los blancos se adentran en los clubs del barrio del Harlem para satisfacer sus fantasías sobre la sexualidad negra, personificada en la mujer negra de piel clara (Mizejewski, 1999: 183). Centrémonos ahora en las implicaciones de cada una de estas representaciones en la *performance* racial de las intérpretes femeninas en el cine musical hollywoodense.

En lo que respecta a la primera, recordemos que el cuerpo grotesco es una forma de expresar la amenaza de la diferencia racial y sexual derivada de la hipersexualidad asignada a la mujer negra (*vid.* apartado 3.2). En el *blackface* femenino*,* esta capacidad de desear puede ser expresada y apropiada. Su imitación poco verosímil y ridiculizadora reconoce y reniega el deseo de un deseo propio, al que la mujer blanca ha debido de renunciar con su inscripción en el universo sociosimbólico heterosexista y blanco. Quizás este sea la razón de fondo que llevó a la reina Ana de Dinamarca a disfrazarse con sus cortesanas en el siglo XVII. En cualquier caso, el posible y tempo-

38 Esta forma de escribir las palabras *yellow girl* trata de reproducir el habla de las personas de los estados sureños norteamericanos cuando las pronuncian.

ral empoderamiento del *blackface* femenino se basa en una lógica discursiva que reproduce las relaciones de desigualdad racial, reduciendo su potencial subversivo. En el cine musical hollywoodense de los años treinta, un ejemplo de este tipo de máscara se da en el número "Gallivantin' Aroun'" de *Show Boat* (James Whale, 1936). Magnolia Hawks (Irene Dunne) se ennegrece el rostro y otras partes del cuerpo para cantar sobre las aventuras de Liza Matilda Hill, una mujer negra que se pasa las noches bailando y enamorándose de muchos hombres. Lejos de corresponderse con la actitud del personaje detrás de la máscara, el número genera una distancia performativa que destaca la blanquitud de Magnolia frente a un entorno en el que predomina el mestizaje racial y cultural.

Por su parte, el *brownface,* también llamado *high-yellow face,* es una máscara racial de color café con leche con la que se interpreta a la "mulata". Este segundo tipo de travestismo racial femenino se inició en la década de 1870, cuando los grupos de intérpretes blancas, y más delante de mujeres afroamericanas, realizan números musicales y dancísticos en representaciones teatrales de tintes cómicos, que pasarían a ser englobados en el género del *burlesque* (Moore, 2021: 325). En las primeras décadas del siglo XX, la máscara marrón se introduce en las *Ziegfeld Follies,* aplicada sobre las coristas en secuencias de naturaleza erótica que invocaban y negaban una sexualidad femenina atrevida y de carácter interracial, y también en secuencias burlescas sobre aquellas intérpretes femeninas principales cuya condición étnica y/o su expresión sexual no se correspondía con los criterios normativos de la feminidad (Mizejewski, 1999: 131-132). En el cine musical hollywoodense de los años treinta este tipo de máscara se utiliza para negar dos trayectorias del deseo: el deseo interracial, prohibido para el hombre blanco, y el juego con la posición de objeto de deseo, prohibido para la mujer blanca. En tanto que su distanciamiento con la figura representada supone el rechazo de cualquier ápice de erotismo, las intérpretes femeninas enmascaradas suelen romper de alguna manera con los atributos de la feminidad blanca. Muestra de ello es el ennegrecimiento de Dot Clark (Ethel Merman) en el *minstrel show* de *Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934), un personaje cuyo afán por conseguir la herencia de Eddie Wilson Junior (Eddie Cantor) le lleva a utilizar su deseabilidad de forma consciente y activa.

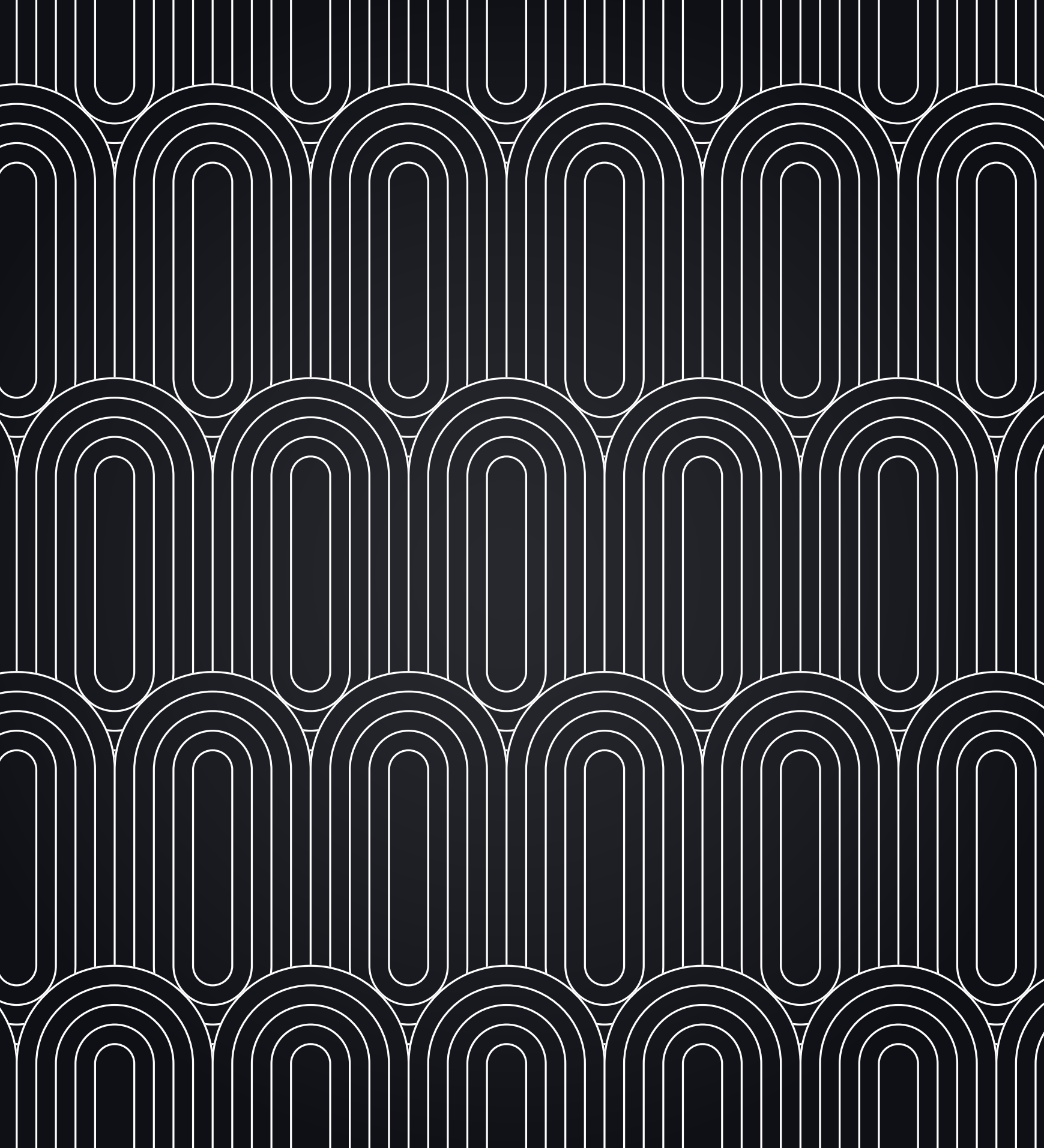
En última instancia, las interpretaciones del hombre negro castrado, el hombre negro hipersexualizado, la mujer negra fálica y la mujer negra disponible sexualmente emplean la renegación de la identificación con la otredad para contener la amenaza de mestizaje que estructura el universo sociosimbólico estadounidense. En este sentido, dichas imágenes transforman el principio de complementariedad que Susan Courtney asignó a las fantasías hollywoodenses de mestizaje de la primera mitad del siglo XX (2005: 4). Courtney defiende que las representaciones de género que se salen fuera del canon heterosexista son utilizadas para acentuar las fronteras sexuales de la raza, mientras que la representación de la ruptura de las fronteras raciales trata de ser amortiguada con el énfasis en la normatividad heterosexista y patriarcal. La máscara de corcho quemado rechaza el deseo de la otredad a través del rechazo de la identificación que está siendo representada, un proceso que puede llegar a cuestionar la heteronormatividad de los y las intérpretes enmascaradas en beneficio del mantenimiento de la pureza racial.

En los siguientes capítulos realizaremos un microanálisis fílmico con una perspectiva feminista interseccional de una serie de números musicales de *blackface* pertenecientes a ocho películas musicales, seleccionadas como nuestro corpus de investigación: *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933)*, Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934)*, The Littlest Rebel* (David Butler, 1935)*, Dimples* (William A. Seiter, 1936)*, Swing Time* (George Stevens, 1936)*, Show Boat* (James Whale, 1936), *Honolulu* (Edward Buzzle, 1939) y *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939). En estas, la articulación de la representación de la negritud se sirve de una o varias de las cuatro figuras mencionadas con anterioridad, y, en algunas ocasiones, de personajes afroamericanos, que circulan en los márgenes del relato en roles sumamente estereotipados. Atendiendo a la particularidad de cada filme, cada uno de los cuatro capítulos que introducimos a continuación agrupará el análisis

de dos películas cuyos mecanismos representacionales de la otredad sean parecidos y/o complementarios, así como trataré de conectarlos con aquellos utilizados por los anteriores y posteriores filmes examinados. Todo ello con el objeto de esclarecer el funcionamiento del cine musical hollywoodense y en particular el número de *blackface* como prácticas que perpetúan, en última instancia y bajo formas contradictorias, el sometimiento de la población afroamericana más allá de la época de dominación esclavista.

4

PERFORMATIVIDAD Y PODER RACIAL: EL *BLACKFACE* COMO MECANISMO DISCURSIVO DE RENEGACIÓN DEL DESEO DE LA OTREDAD EN *ROMAN SCANDALS* (FRANK TUTTLE, 1933) Y *SWING TIME* (GEORGE STEVENS, 1936)



En este primer capítulo dedicado al análisis del corpus elegido nos centraremos en la representación más convencional del *blackface* en el cine musical hollywoodense de los años treinta, aquel que es utilizado por los personajes masculinos blancos para la interpretación de la negritud masculina en secuencias no narrativas. El principal propósito de este análisis será explicar el funcionamiento textual del proceso de renegación del deseo de la otredad que la máscara pone en marcha, basado, como hemos visto (*vid.* apartado 3.2), en la identificación de aquello que ha sido externalizado como lo diferente y el desvelamiento diferenciador de la falsedad de dicha operación. El objetivo último de este repudio de la otredad es combatir la amenaza de mestizaje que atraviesa el proceso de subjetivación racial del hombre blanco, rechazar lo negro como objeto erótico y/o competidor heterosexista, reduciendo su representación al vehículo del deseo del Otro. En este sentido, este uso del *blackface* es una consecuencia de la prohibición de la representación del mestizaje impuesta por el código de regulación cinematográfica (*vid.* subapartado 2.2.3), que activa y rechaza el peligro de la hipersexualidad atribuida a la negritud en un plano menos evidente.

En función de dicho planteamiento, el análisis fílmico de cada número musical prestará especial atención a tres aspectos: a) la secuencia de ennegrecimiento o escena primaria del *blackface*, cómo y por qué se produce el travestismo racial (*vid.* subapartado 3.3), b) el estereotipo interpretado, resultante de la infantilización/castración o la hipersexualización de la representación del hombre afroamericano (*vid.* subapartado 2.2.1), y c) la caracterización del personaje blanco y las posibles consecuencias que pueda tener la incorporación de la negritud para él.

Para realizar esta tarea se han seleccionado las secuencias "Keep Young and Beautiful" de *Roman Scandals* y "Bojangles of Harlem" de *Swing Time*, aunque también se abordarán otros números que consideramos relevantes para la constitución de la otredad. En un principio, cada producción pertenece a las dos grandes tendencias que hemos diferenciado en el cine musical hollywoodense de los años treinta (*vid*. apartado 3.1). La primera, que tiene como máximo exponente a Busby Berkeley, director de la secuencia elegida de *Roman Scandals*, se caracteriza por la articulación de universos espectaculares alejados de toda verosimilitud narrativa, que relegan su significación al plano visual y se relacionan con la trama metafóricamente. La segunda, representada fundamentalmente por el ciclo de películas protagonizado por Fred Astaire y Ginger Rogers en el que se inscribe *Swing Time,* aspira a suavizar la ruptura discursiva que se produce entre la narración y el espectáculo, constituyendo secuencias musicales en las que los protagonistas expresan la problemática amorosa principal. Aún así, como veremos en las siguientes páginas, los números analizados responden a unas reglas discursivas bastante parecidas, aunando ambas tendencias en un modo de representación de la otredad musical compartido.

4.1
LA REPRESENTACIÓN DE LA NEGRITUD MASCULINA FEMINIZADA: EL FALLIDO REPUDIO DE LA IDENTIFICACIÓN CON LA OTREDAD EN "KEEP YOUNG AND BEAUTIFUL" DE *ROMAN SCANDALS* (FRANK TUTTLE, 1933).

Roman Scandals es el último musical de la Samuel Goldwyn Company codirigido por Busby Berkeley. La andadura de Berkeley con la Goldwyn se había iniciado a principios de los años treinta, con la versión cinematográfica del musical teatral de idéntico título *Whoopee!* (Thornton Freeland, 1930), seguida de *Palmy Days* (Edward Sutherland, 1931) y *The Kid from Spain* (Leo McCarey, 1932). En 1933 el realizador abandona la productora para colaborar en la realización de los tres afamados musicales de *backstage* de la Warner Brothers que revolucionarían por completo el género: *42nd Street* (Llyod Bacon)*, Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy) y *Footlight Parade* (Llyod Bacon). En todas estas películas, Berkeley se encarga de supervisar y coreografiar las secuencias musicales, mientras que las secuencias narrativas quedan en manos del director propiamente acreditado como tal.

Tanto *Roman Scandals* como las tres películas anteriores fueron empleadas para explotar la fama de Eddie Cantor, pseudónimo que adoptó el intérprete judío Israel Iskowit para entrar en el mundo del espectáculo durante las primeras décadas del siglo XX. Cantor saltó al estrellato por su aparición en *blackface* junto al actor afroamericano Bert Williams, también en *blackface,* en una serie de *sketches* cómicos pertenecientes a las *Ziegfeld Follies* (Rogin, 1998 [1996]: 153) (*vid.* págs. 179-180). El artista también se ganaría un hueco en la industria hollywoodense de los años treinta por sus números musicales realizados bajo la máscara de corcho quemado, combinados con la interpretación de un hombre judío, tímido, inocente y físicamente débil. La combinación del travestismo racial con el juego con su condición étnica, otorga a cada una de sus apariciones una relación privilegiada con la otredad, que nos advierte del distanciamiento de sus personajes

respecto al ideal del yo blanco y masculino, representado por el héroe clásico de las películas hollywoodenses, así como de su escasa posibilidad de reinserción en el canon de la heteronormatividad a través de la identificación renegada de la máscara.

Roman Scandals cuenta la historia de Eddie (Eddie Cantor), un joven estadounidense que se gana la vida haciendo recados en West Rome (Oklahoma). Debido a un accidente de tráfico, Eddie consigue un sobre que contiene el cheque que incrimina al presidente de la Cámara de Comercio, Warren Finley Cooper (Willard Robertson), por el soborno del alcalde (Harry Holman) y el jefe de policía (Charles Wilson) de West Rome para la concesión de los permisos de construcción de una prisión que dejará sin hogar a una multitud de familias. Sin abrirlo, Eddie se guarda el sobre. Momentos después, al tratar de convencer a los ciudadanos desalojados de que vivan en la calle hasta que se les asigne una nueva vivienda, Eddie es expulsado de la ciudad por el señor Cooper. Guiado por su deseo de volver a una ciudad verdaderamente democrática y su pasión por la historia, su vagabundeo le traslada espacial y temporalmente, por arte de magia, a la Roma de la antigüedad. Allí descubre que la civilización que tanto admiraba padece los mismos problemas que Estados Unidos: el emperador Valerius (Edward Arnold), respaldado por el senado corrupto, esclaviza a los romanos y a los terrenos conquistados mediante un sistema político y económico tiránico. Eddie es llevado al mercado de esclavos, donde es vendido a Josephus (David Manners), uno de los principales opositores del régimen, que le compra únicamente para poder liberarlo. Juntos, intentarán rescatar a Sylvia (Gloria Stuart), la princesa de Britannia encarcelada por el emperador tras su derrota contra el ejército romano. Nuevamente, Eddie acabará encontrando el documento que incrimina a la clase dirigente, y esta vez sí que lo leerá, pero su abrupta vuelta a la contemporaneidad impedirá que pueda desvelar la corrupción en la Roma imperial.

A diferencia de los musicales de *backstage* que codirigirá Berkeley en la Warner, en los que la historia entre bastidores se complementa con el romance entre los protagonistas, *Roman Scandals* no articula una trama romántica principal. Ello se debe a que ni el protagonista ni su deseo movilizan la acción. Eddie y Josephus deciden salvar a Sylvia porque ambos se enamoran perdidamente de ella, pero aquel renuncia a la conquista de su amor a favor de este. La causa del rechazo del objeto es la falta de adecuación del primero a la masculinidad normativa, definida por el profesor Francisco A. Zurián como aquella representación de hombres "fríos, calculadores, fuertes, activos, con carácter, y personalidad, siempre vencedores y triunfales" (2011: 40). A lo largo del filme, Eddie es representado como víctima indefensa de las acciones de los otros: en West Rome, es el chico de los recados, sin familia ni hogar, soñador y despreocupado, que se sonroja ante cualquier encuentro con la sexualidad femenina y que a su paso desencadena el cuidado o la riña de otros personajes; en la Roma imperial, es convertido en esclavo, encarcelado, amenazado, golpeado en diversas ocasiones, y se sonroja ante las insinuaciones de aquellas mujeres que muestran interés sexual en él. En cambio, Josephus organiza y emprende una serie de acciones para la liberación del pueblo romano, y en concreto de la princesa Sylvia, de la tiranía de los poderosos. Añadido a esto, el rol actancial de Eddie es el de "Adyuvante" (Casetti y Di Chio, 2010 [1990]: 166), liberado de cualquier motivación personal propia por su condición de portador del documento que incrimina a los rectores de Roma y de cómplice de la conquista amorosa de Josephus.

La caracterización infantilizada y su papel limitado en el desarrollo de los acontecimientos que hacen avanzar la trama permite identificar a Eddie con el falo o significante del deseo del Otro, lo "no hombre", una representación carente de deseo propio pero fundamental para su articulación. La representación de género de Eddie ocupa entonces un lugar similar al de la feminidad. Pero, mientras que las mujeres adoptan una posición pasiva, como la fuente y el soporte del deseo (*vid.* subapartado 2.1.3), en muchas ocasiones el protagonista desencadena un espectáculo erótico femenino de manera involuntaria, que posteriormente rechaza contemplar, ofrecido al espectador en la sala. El mayor ejemplo de esta trayectoria del deseo será el número "Keep Young and Beautiful". Pero ya en la secuencia musical inicial "Build a Little

Home", expresión de la toma de las calles por parte de los ciudadanos ante la expulsión de sus hogares, encontramos otro ejemplo. Eddie releva de la tarea de aspirar el suelo a una muchacha y, tan concentrado como está en la actividad, no se da cuenta que aspira la bata de otra mujer, que queda en ropa interior; apartando la mirada, logra alcanzar un biombo con el que cubre el cuerpo de la segunda, descubriendo a una tercera, que se encuentra duchándose detrás del mueble que ha sido apartado. Trasladado al terreno racial, la transgresión de los roles y estereotipos de género convencionales convierte a Eddie en una figura ideal para la representación de la otredad, aquella figura resultante de la conversión de la diferencia racial en una falta tranquilizadora, justificando así su *performance* bajo la máscara de corcho quemado.

Otra característica compartida por los filmes de Cantor que va a resultar importante en la representación de la otredad a través del *blackface* es su carácter híbrido, derivado de la mezcla de universos diegéticos, estructuras genéricas y reglas de construcción discursiva. En cuanto al primer aspecto, *Roman Scandals* configura tres contextos espaciotemporales distintos, West Rome, la Roma de la antigüedad y el mundo de las esclavas sexuales. La mayor parte del metraje transcurre en la Roma imperial, un mundo fantaseado por el protagonista, que posee una serie de rasgos similares a West Rome, la ciudad contemporánea que aparece en las primeras y últimas secuencias del filme. A su vez, la construcción de este universo diegético parodia el género cinematográfico *sword and scandal*, que articula una representación violenta y erótica de la antigua Roma en el marco de una trama amorosa relacionada con la persecución y rapto de cristianos o judíos indefensos. Aprovechando el interés y la excitación ante tal tipo de espectáculo, estas películas plantean una crítica moral contra el materialismo estadounidense, considerado una de las principales causas de la Gran Depresión (Malamud, 2004: 133). El componente paródico de *Roman Scandals* la distancia del regeneracionismo religioso por el que apostaban los principales directores del género, como Cecil B. de Mille, promoviendo en cambio una suerte de crítica social contra la corrupción política y económica que los estadounidenses podían identificar, comprender y padecer en aquel momento. No obstante, su alcance es limitado, dado que la corrupción se presenta fundamentalmente como el resultado de la codicia de las clases dirigentes y no como consecuencia del sistema económico capitalista. Este es uno de los principales motivos que lleva a William D. Routt y Richard J. Thompson a calificar el filme como populista: "El populismo asume que una vez que el mal es expuesto, la reparación se produce inevitablemente; no propone ninguna maquinaria de castigo o cambio para materializar la ira amorfa y justa del pueblo" (1990: 23). Al final del filme, la derrota contra los corruptos conduce automáticamente a la constitución de una realidad social igualitaria.

Por su parte, el mundo de las esclavas se construye en los números musicales "No More Love", ubicado en el mercado humano de la antigua Roma, y "Keep Young and Beautiful", localizado en los baños del emperador. Su duración excede cualquier posibilidad de vinculación directa con los acontecimientos que hacen avanzar la trama. Pero su introducción en el universo diegético romano, imaginado por Eddie, las aleja de las secuencias musicales que Berkeley dirigió para la Warner, en las que el espacio es reducido a un fondo negro plagado de formaciones coreográficas grupales, que son captadas desde todos los ángulos y posiciones de cámara posibles. De cualquier manera, las leyes que rigen su significación se distancian de toda verosimilitud narrativa, continuando con "la tradición del espectáculo" (Rubin, 1993) que marcaría la carrera cinematográfica del director, que privilegia la agregación y la superabundancia de elementos sobre la organización y jerarquización de los mismos.

Entre todos los géneros teatrales que configuran esta tradición que determina la significación de estos y otros números musicales de Berkeley, destacan las *revues,* que tendrán como máximo exponente las producciones de Florenz Ziegfeld, las llamadas *Ziegfeld Follies*[40]*.* Las

40 Ziegfeld se había declarado detractor de la representación cinematográfica por la competencia que suponía a los espectáculos de Broadway. Pero, tras las pérdidas experimentadas por el crack del 29, acudió a Samuel Goldwyn para comenzar a producir adaptaciones cinematográficas de sus *Follies,* teniendo como resultado

revues eran unos espectáculos altamente glamurosos y extravagantes que consistían en una serie de *performances* sin ninguna o con una conexión diegética o narrativa mínima entre ellas, protagonizadas por los cantantes, bailarines y cómicos más importantes de las primeras décadas del siglo XX. Previamente a su entrada en la industria cinematográfica hollywoodense, Berkeley había trabajado como director dancístico de espectáculos musicales narrativos, como la opereta o la comedia musical. Pero será su experiencia en la *revue* lo que le permitirá crear aquello que ha pasado a la historia del cine como lo "berkeleyesque". La principal atracción de la *revue* era una puesta en escena de enormes dimensiones compuesta por una multitud homogénea de mujeres blancas y rubias, que actuaban como *showgirls,* posando y desfilando por el escenario, o como *chorus girls,* en formaciones coreográficas grupales realizando movimientos propiamente dancísticos (Mizejewski, 1999: 21). Las partes de carácter cómico y musical más sencillas solían ser utilizadas para hacer tiempo mientras se preparaba este tipo de espectáculo contemplativo, y podían estar relacionadas con la otredad étnica o racial, empleada para destacar la americanidad de las chicas.

A finales de la década de los veinte, las *revues* estaban pasadas de moda. La llegada del cine sonoro hizo caer estrepitosamente su popularidad y el *crack* del 29 hizo imposible la movilización de los recursos necesarios para su producción. Estas formas de representación teatral experimentan una nueva vida a través del cine musical, siendo una referencia primordial para la constitución del discurso de 1927 a 1933, cuando la integración narrativa todavía no era la norma, y una fuente de inspiración temática de diferentes producciones de *backstage* (Mizejewski, 1999: 136). En esta coyuntura destacan los musicales de Berkeley, en los que se intenta adaptar cinematográficamente los excesos de la *revue* a través de la incorporación de las formaciones coreográficas geométricas de gran escala y los decorados de enormes dimensiones. Pero más allá de la inclusión de elementos escénicos, Berkeley consigue el placer de la *revue* mediante lo que ha sido denominado "la espectacularización [spectacularization] de la cámara" (Rubin, 1993: 42).

La espectacularización de la cámara se entiende como el conjunto de procedimientos fílmicos (ángulos de cámara aberrantes, movimientos de cámara imposibles y efectos ópticos irrepetibles) que subrayan el pleno dominio del sujeto de la enunciación sobre el espectáculo erótico representado. Su principal consecuencia es la inscripción en el texto de la operación de renegación fetichista de la incredulidad que pone en marcha el espectador en el modo de representación institucional, basada en el reconocimiento y rechazo de la inverosimilitud de lo contemplado (*vid*. apartado 3.1). Igualmente, y en relación con lo anterior, pone en primer plano los mecanismos que articulan la representación de la otredad, más implícitos en las secuencias narrativas. De este modo, las secuencias musicales de Berkeley se tornan productos culturales ambivalentes, que pueden ser utilizados para deconstruir el significante de la feminidad y de la negritud que articulan. Por este motivo, "No More Love" y especialmente "Keep Young and Beautiful" van a ser utilizados como el objeto de análisis de este subapartado.

En lo que respecta a la feminidad, adelantamos que los números musicales visibilizan los mecanismos voyeristas y fetichistas que atraviesan la representación cinematográfica clásica de lo femenino, así como el necesario rechazo de toda actividad ennegrecedora, en el caso de "No More Love", o negritud femenina, en el caso de "Keep Young and Beautiful", para la configuración de su condición deseable. En cuanto al significante racial, la renegación de la inverosimilitud justifica la incorporación del *blackface* como herramienta de representación racial en el segundo número, cuya efectividad depende precisamente del reconocimiento de su artificio, así como la combinación de esta técnica con la representación de intérpretes afroamericanos en papeles de servicio. Pasemos ahora al análisis de cada secuencia musical para observar como se articulan estos procedimientos de racialización y generización en el texto.

Glorifying the American Girl (Millard Webb, 1929), con poco éxito de taquilla, y la mencionada *Whoopee!*, de un éxito mayor, donde coinciden por primera vez Ziegfeld y Berkeley (Para más información sobre estas producciones consultar Mizejewski, 1999: 147-154).

El número "No More Love" está dividido en cuatro partes: 1) la interpretación musical solista de Olga (Ruth Etting), 2) la exhibición corporal y dancística de las "chicas Goldwyn", 3) la venta y muerte de la amante de Olga (sin acreditar) y 4) el epílogo que reúne a las dos mujeres de nuevo. A su vez, la secuencia está precedida de una introducción narrativa que nos explica que Olga, la antigua esclava favorita del emperador Valerius, va a ser vendida en el mercado. Esta situación se presenta con la ayuda de tres planos: un plano detalle frontal del cartel en el que se lee el destino fatal de la mujer, sostenido por los soldados del emperador; un plano picado ligeramente lateral de los soldados que guardan el cartel y se retiran de cuadro, con escorzo de Olga; y, como consecuencia del movimiento de la protagonista, que se pone de frente, y de una panorámica vertical de reencuadre, un plano americano picado ligeramente lateral de Olga descubriéndose el rostro, mientras se inicia la banda sonora sin ninguna fuente de sonido diegético que pueda hacer menos abrupta la transición de la parte hablada a la narrada (Fotogramas 1-3).

La introducción del punto de vista de Olga implica cierta alteración de la dicotomía de género representacional clásica en la que el personaje masculino se ubica como portador de la mirada y del deseo y el personaje femenino como objeto de los mismos (*vid*. subapartado 2. 1.3). Pero dicha transgresión se produce sobre la base de la asociación de la mujer como testigo pasivo de los acontecimientos que le suceden y contra los que no puede luchar, en concreto su venta en el mercado y la pérdida de su objeto amado. Por tanto, la inclusión de la mirada femenina no conlleva la toma del poder de actuación, sino que la feminidad sigue estando ubicada en la esfera de la pasividad. La figura de Olga no pretende, ni consigue, desplegar una crítica de la jerarquía de género que rige el modo de representación institucional, sino conectar con la situación del espectador de los años treinta, vapuleado por los azares de los poderosos.

La breve contextualización narrativa parece orientar el significado de la canción que Olga interpreta inmediatamente después hacia la pérdida del deseo masculino, del favor del emperador Valerius que la tenía bajo su protección: "A través de los siglos, llega un grito/ Un grito de mujer de desesperación/ Otros lo saben, yo también/ Oh, ¿por qué hiciste que me preocupara?/No hay más sol/ En el cielo/ Las nubes son todo lo que veo/ No hay más amor/ En tu corazón para mí"[41]. No obstante, la incorporación de otra mujer morena esclavizada, que cae rendida a los pies de Olga, insinúa que lo que lamenta es la pérdida de un objeto femenino y lesbiano. Su deseo contenido se expresa en un plano americano frontal, en el que Olga levanta la cabeza de la muchacha y le da un beso en la frente (Fotograma 4). Después de su partida, Olga continúa su interpretación en un plano medio frontal: "Ya no hay brazos/ Que me cojan con ternura/ Eres un recuerdo". En otro plano medio más cerrado y frontal, es encadenada mientras termina la canción: "Ya no hay amor/ En tu corazón para mí"[42] (Fotogramas 5 y 6).

El peligro que conlleva este vínculo no heteronormativo va a ser contrarrestado en la segunda parte del número, que representa un mercado de mujeres esclavizadas como un espectáculo erótico vigilado por el látigo de los comerciantes. En esta línea, Martin Rubin ha señalado que el número cae en cierto voyerismo sádico y, por ende, está marcado por un alto grado de narrativización (1993: 94). Para justificar dicho argumento, Rubin recurre a la introducción del número, que plantea una problemática que considera "un dilema de un personaje en el núcleo principal de la narración" (*ib*.). Sin embargo, el protagonismo de Olga es irrelevante en el resto del filme y más adelante se resuelve que, aunque ha desobedecido, la intención del emperador Valerius no había sido venderla en ningún momento. Permanecerá en el palacio como la esclava de la nueva favorita del emperador, la princesa Sylvia.

En su reflexión acerca de esta secuencia musical, Rubin se basa en el afamado ensayo sobre el placer visual

41 Traducción de los siguientes versos de la canción "No More Love": "Through the ages, comes a cry/ A women's cry of despair/ Others know it, so do I/ Oh, why did you make me care?/ No more sun/ In the sky above/ Clouds are all I see/There's no more love/ In your heart for me".

42 Traducción de los siguientes versos de la canción "No More Love": "No more arms/ Hold me tenderly/ You're a memory/ There's no more love/ In your heart for me".



FOTOGRAMA 1



FOTOGRAMA 2



FOTOGRAMA 3



FOTOGRAMA 4



FOTOGRAMA 5



FOTOGRAMA 6

de Laura Mulvey, en el que la autora había establecido una diferencia entre el sadismo y el fetichismo sobre la base de su conexión con la narración:

> El sadismo exige una historia, necesita lograr que algo ocurra, forzar un cambio en otra persona, una batalla de voluntad y fuerza, victoria y derrota, que se desarrolla en un tiempo lineal, con un comienzo y un final definidos. La escoptofilia fetichista, por su parte, puede existir fuera del tiempo lineal, ya que el instinto erótico se focaliza exclusivamente en la mirada (1989 [1975]: 22).

Siguiendo esta diferenciación de Mulvey, podríamos plantear que el voyerismo sádico de "No More Love" estaría forzando un cambio en los personajes femeninos, devolviendo a Olga y a la esclava morena a su lugar pasivo dentro del universo sociosimbólico heteronormativo. Pero la importancia de este hecho para el avance del relato es mínima, en la medida que no afecta en ningún sentido a la trama o a Eddie, su protagonista masculino. Por su parte, la espectacularización de la cámara de Berkeley apunta hacia la relevancia de la dimensión específicamente visual, un ámbito de carácter fetichista en los términos planteados por Mulvey. Lo que sucede entonces es que la representación del sadismo de los comerciantes y del voyerismo de los asistentes se interrelaciona con la construcción fetichista de la diferencia sexual como significante del deseo del Otro con el propósito de contener el placer visual resultante. El posicionamiento de la mujer como objeto de deseo es construido como una obligación, como una forma de explotación forzada del cuerpo de la mujer, y, así, es utilizado para condenar la barbarie del espectáculo erótico.

Concretamente, en "No More Love" encontramos dos tipos de representaciones fetichistas de las "chicas Goldwyn", conectadas con la diferencia visualmente establecida entre Olga y su amante al inicio del número: la de las mujeres rubias, derivada de un fetichismo sexual que las posiciona como el objeto del deseo de los espectadores-voyeurs, y la de las mujeres morenas, derivada de un fetichismo no tanto sexual como racial, que les dota de cierta actividad y, así, las expulsa de la posición reservada a la feminidad, posibilitando el despliegue de la actitud sádica de los comerciantes. La cabellera es la prueba más visible de esta diferenciación racial. En el caso de las primeras, la extrema longitud de su pelo sustituye su diferencia sexual amenazante por una visión más tranquilizadora de la corporalidad, sin marcas anatómicas distinguidas. El color rubio platino se vincula con la pureza sexual de su condición racial blanca, que refuerza su representación como víctimas indefensas del comercio sexual. Por tanto, su cabellera configura una imagen de la feminidad como ideal de belleza blanco, como objeto marcado por una inaccesibilidad corporal que contiene y simultáneamente relanza el deseo del Otro. En cambio, el tipo de representación fetichista de las mujeres morenas está lejos de ser tranquilizadora, precisamente porque aplica la promiscuidad sexual atribuida a las mujeres afroamericanas (*vid.* subapartado 2.2.2) para rechazar su condición de objeto de deseo normativo. La corta longitud de su cabellera deja al descubierto su cuerpo semidesnudo, exhibiendo su diferencia sexual en toda su materialidad, y su color negro remite metonímicamente a la sexualidad primitiva que pone en marcha su expresión dancística.

La diferenciación racial de la representación de la feminidad se despliega a través de una serie de mecanismos discursivos. El más destacable es la escala del plano, que aproxima o distancia al espectador a la representación. En primer lugar, encontramos un predominio de la imagen de las mujeres rubias y caucásicas, atadas a la pared y completamente inmovilizadas. Son ubicadas en lo alto de la torre que se identifica como el punto central del mercado, como partes de la puesta en escena, relacionando directamente el número con el espectáculo erótico de las *Ziegfeld Follies.* La cámara toma desde un ángulo cenital la llegada de una de ellas a lo alto de la torre (Fotograma 7), seguido de un plano medio ligeramente lateral de la misma que inaugura toda una secuencia de planos medios frontales y laterales de cada una de las chicas (Fotogramas 8, 9 y 11-18), interrumpidos por un plano general frontal



FOTOGRAMA 7



FOTOGRAMA 8



FOTOGRAMA 9



FOTOGRAMA 10



FOTOGRAMA 11



FOTOGRAMA 12


FOTOGRAMA 13


FOTOGRAMA 14


FOTOGRAMA 15


FOTOGRAMA 16


FOTOGRAMA 17


FOTOGRAMA 18



FOTOGRAMA 19

y un *traveling* lateral en plano medio que enfatizan su emplazamiento conjunto (Fotogramas 10 y 19). La homogeneidad en su aspecto, en su postura y en la escala de plano utilizada, enfatiza la operación de cosificación que articula su representación, su posicionamiento como objeto de la mirada y el deseo del sujeto de la enunciación y del espectador extradiegético que se identifica con él. Asimismo, este tipo de planos nos aproximan, por tamaño y escala, al padecimiento que sufren las mismas, conectando con la representación de Olga como víctima indefensa de los azares de los poderosos, con la que se puede reconocer el espectador de la América deprimida.

Frente al estatismo y la proximidad de la representación de las *showgirls* rubias, la interpretación dancística de las mujeres morenas que se introduce a continuación es articulada en planos de mayor tamaño. La distancia respecto a lo representado y la incorporación de la audiencia diegética en algunos planos sirve para erigir una barrera entre el sujeto y el objeto de la visión, que dificulte la contemplación erótica de la mujer racializada. Además, permite apreciar por primera vez la estructura arquitectónica que conforma el mercado, observando cierta jerarquización espacial entre las mujeres rubias ubicadas en el estadio superior y las mujeres morenas en el inferior. De esta forma, el discurso condena lo que está representado: el deseo hacia las mujeres morenas esclavizadas.

La exhibición del cuerpo danzante de estas últimas se inicia con un *traveling* hacia atrás hasta un gran plano general frontal en el que poco a poco va apareciendo el público que ha acudido a presenciar la compraventa de esclavas (Fotograma 20). Este va seguido de otro plano general igualmente frontal pero más próximo a los cuerpos, en el que se elimina la presencia de los espectadores para aproximar al espectador a lo representado (Fotograma 21). Dos planos generales, de tipo frontal y lateral (Fotogramas 23 y 24) y un gran plano general contrapicado, especialmente destacable porque se vuelve a introducir la audiencia diegética a costa del *raccord* de movimiento de las figuras que se sitúan en el centro de la imagen (Fotograma 25), se combinan con dos planos americanos laterales (Fotogramas 22 y 26) para capturar, desde todas las posiciones y ángulos de cámara posibles, los cuerpos de las mujeres, que bailan unas con otras, se arrodillan, se deslizan hacia delante y hacia atrás, y mueven sus caderas sinuosamente, contempladas bajo la mirada atenta de un guardia. La interpretación dancística comienza a llegar a su fin en un plano general contrapicado en el que, vaticinando los acontecimientos que sucederán en la tercera parte, el vigilante sube a un grupo de mujeres morenas a lo alto de la torre (Fotograma 27), desplazamiento que termina de mostrarse en un movimiento de cámara compuesto de una panorámica vertical y otra horizontal en plano general frontal. En este, la visión del edificio permite volver a apreciar la jerarquía de mujeres que lo componen (Fotogramas 28 y 29).

En la tercera parte del número, centrada en la amante de Olga, se muestran las catastróficas consecuencias que puede tener la sexualidad lesbiana, insinuada en la primera parte, así como la ubicación de la mujer racializada como significante del deseo del Otro, articulada en la segunda parte. La entrada de la amante se realiza mediante una panorámica vertical de picado a frontal en la que dos comerciantes la cogen por los brazos y la llevan hasta el primer plano de la composición (Fo-


FOTOGRAMA 20


FOTOGRAMA 21


FOTOGRAMA 22


FOTOGRAMA 23


FOTOGRAMA 24


FOTOGRAMA 25



FOTOGRAMA 26



FOTOGRAMA 27



FOTOGRAMA 28



FOTOGRAMA 29

tograma 30). A diferencia del resto de las mujeres, esta última se resiste a que le coloquen en el centro del mercado, como se muestra en el siguiente plano general frontal, y a que le quiten la ropa, como observamos en otro plano general contrapicado bastante más cercano (Fotogramas 31 y 32). Es decir, lucha por no ser cosificada, por no ser ubicada como objeto de deseo de los espectadores diegéticos y extradiegéticos. En un plano americano ligeramente contrapicado de la misma, un guardián procede a su subasta mientras otro se encuentra ensimismado con su torso semidesnudo, que ella trata de cubrir inútilmente con sus brazos (Fotograma 33).

La siguiente imagen es un plano medio picado de un hombre de la audiencia, de aspecto adinerado, que, fuertemente excitado, pide que suban a la mujer a la torre (Fotograma 34). Esta inscripción de la mirada masculina lasciva tiene el propósito de enfatizar el distanciamiento del espectador extradiegético respecto a la posición de sujeto del deseo a la que se le convoca. La perversidad de este punto de vista es acentuada con la incorporación de una correspondencia de miradas entre el sujeto y el objeto del deseo. Una vez la amante de Olga se en-


FOTOGRAMA 30


FOTOGRAMA 31


FOTOGRAMA 32


FOTOGRAMA 33


FOTOGRAMA 34


FOTOGRAMA 35



FOTOGRAMA 36



FOTOGRAMA 37



FOTOGRAMA 38



FOTOGRAMA 39



FOTOGRAMA 40



FOTOGRAMA 41

cuentra en lo alto de la torre, es obligada a bailar. En un plano americano cuya angulación contrapicada subraya la pequeñez de su sujetador, interrumpe su interpretación mirando con espanto hacia abajo. En ese lugar se encuentra el mencionado mirón, cuya fogosidad es remarcada en un primer plano picado, seguido de un primer plano contrapicado del rostro de la mujer visiblemente más horrorizado (Fotogramas 35-37). La esclava trata de huir pero un guardia se lo impide, volviendo a ser forzada a satisfacer la escoptofilia insaciable del posible comprador, hasta que finalmente cae exhausta. Sin estar amparada en la normatividad de las mujeres rubias, el desmayo le vale la expulsión de la torre de la deseabilidad.

Su caída de la torre será registrada en una abrupta panorámica vertical en plano general frontal que interrumpe la banda sonora (Fotograma 38), cuyo punto de vista se corresponde con el de Olga, registrado en un plano americano frontal, que vuelve a tomar el protagonismo en el epílogo de la secuencia musical (Fotograma 39). Olga llega al cuerpo de la muchacha, con la ayuda de un soldado detiene al otro sujeto de deseo y recoge a su amada del suelo. La cámara se va aproximando a la acción en un *traveling* hacia delante en plano general frontal, mientras la banda sonora reintroduce una versión coral de "No More Love". La composición resultante resume muchas de las cuestiones que el número ha representado. De izquierda a derecha encontramos: en primer plano, la pierna de uno de los guardias, que está sosteniendo un látigo de forma amenazante, una alusión al poder sexual que vehicula la representación; en segundo plano, el sujeto de la mirada perversa contempla el cuerpo cuya vida ha arrebatado; y en tercer plano, en el mismo nivel que este último pero fuera del alcance de los soldados, Olga sostiene el cadáver de su amante (Fotograma 40). El número finaliza con una combinación de *traveling* hacia delante y panorámica lateral que va de un plano medio lateral de Olga contemplando el cadáver hasta un primer plano picado del rostro de la muchacha. Olga vuelve a cantar la frase que estructura el tema musical: "Ya no hay amor/ En tu corazón para mí" (Fotograma 41). El asesinato de la mujer morena condena la audacia de las mujeres cuyo deseo no se rige por los parámetros de la normatividad heterosexista así como la pulsión escópica de los hombres que se sienten atraídos por el objeto de deseo racializado. De este modo, el número establece la necesidad del refuerzo de las fronteras sexuales que perpetúan la jerarquía racial.

En el caso de "Keep Young and Beautiful", las fronteras sexuales de la raza se establecen a través del *blackface* de Eddie y otras marcas de diferenciación racial que asegurarán la posición de la feminidad blanca como significante del deseo del Otro. El número se introduce cuando el protagonista del filme entra en los baños imperiales para avisar a Sylvia de que no coma nada durante el banquete, ya que la emperatriz Agrippa[43] (Verree Teasdale) planea envenenar toda la comida para hacerse con el trono de su marido, y para advertirle que, una vez acabe, Josephus le esperará fuera del palacio para escaparse juntos a Ostia. Narrativamente, la *performance* racial de Eddie se justifica como disfraz para ocultar su identidad masculina, en tanto que los baños son un espacio privado al que no puede acceder ningún hombre. Este tipo de construcción diegética espacial, segregada, feminizada y oculta ha sido considerada uno de los rasgos distintivos de las secuencias musicales dirigidas por Berkeley, definido como "efecto serallo [seraglio effect]" (Rubin, 1993: 94) o "estructura tipo harén [harem-like structure]" (Shohat, 1991: 73). Su representación es heredera de los relatos orientalistas sobre aventureros que se adentran en lugares que esconden una fuente de gran placer sexual. De ahí la mención al serallo y al harén, términos utilizados para referirse a las estancias sexualmente segregadas de las viviendas del imperio otomano. En contraste con estos hombres intrépidos cuya mirada

43 En el apartado 5.1. abordaremos las implicaciones de la emperatriz Agrippa en el proceso de generización del protagonista de *Roman Scandals*, en tanto que puede ser comparada con el papel que juega el personaje de Dot Clark (Ethel Merman) en otra de las películas protagonizadas por Cantor, *Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934), analizada en el capítulo quinto de la presente investigación.



FOTOGRAMA 42



FOTOGRAMA 43

descubre los cuerpos del Oriente, cuando Eddie entra en los baños, la visión del cuerpo semidesnudo de las mujeres rubias esclavizadas, de nuevo representadas por las "chicas Goldwyn", le ruboriza.

A esta justificación inicial del uso de la máscara se sumarían las propias circunstancias azarosas del relato. En la búsqueda de la princesa, Eddie toma a Sylvia por otra muchacha. Ante el espanto de esta, se esconde bajo una manta que solamente deja ver sus ojos. Confundiéndole con una mujer, una anciana cubre su rostro de barro mientras comenta a otra muchacha todos sus beneficios embellecedores ("Sólo ha recibido dos tratamientos, y ya no la reconocerías"). Una vez abandonan el cuadro, Eddie coge un espejo, mira su rostro ennegrecido y aprovecha para expandir el barro sobre el resto de su cuerpo en un plano medio lateral que se funde con un plano detalle frontal de una de sus piernas terminando de ser recubierta (Fotogramas 42 y 43). En una representación alternativa de lo que hemos denominado la escena primaria de la *performance* racial (*vid*. apartado 3.3), en la que vemos al intérprete aplicarse la máscara de corcho quemado en su camerino momentos antes de salir a escena, Eddie emplea el barro, presentado previamente como custodiado por las mujeres afroamericanas esclavizadas, como material de base para conformar un disfraz de experto etíope en belleza femenina.

El paso fácil de la máscara de género a la máscara racial enfatiza la naturaleza racializada de la feminidad blanca y la condición feminizada de la negritud masculina. En este sentido, las equipara en dos aspectos: en su carácter artificioso, en la falta de verosimilitud que impregna el número musical berkeleysco; y en su funcionamiento como el falo o el significante del deseo del Otro en el universo sociosimbólico heterosexista y blanco, aquello que confirma la posesión del deseo y de la blanquitud, respectivamente, por parte del hombre blanco. Este experto etíope en belleza femenina explica a la encargada de las mujeres esclavizadas que ha sido enviado por el emperador "[p]ara *cuidar* de la princesa Sylvia [To kind of *look after* the princess Sylvia]", es decir, para aumentar su deseabilidad, destacando el papel de lo negro como portador y de lo femenino como receptor de un deseo que en ningún caso es propio. Si bien ambos aspectos son necesarios para el correcto funcionamiento del *blackface* como representación no verosímil de una negritud masculina castrada, no amenazante, el desvelamiento del artificio identitario de género advierte de las operaciones necesarias para la representación de la

feminidad, para la conversión de la diferencia sexual en un objeto de deseo, pudiendo resultar desestabilizante. De forma similar a lo que ocurría en"No More Love", esta visibilización del proceso de constitución de la otredad de género se encuentra, como demostraremos, estratégicamente articulada para el rechazo del deseo de la negritud.

Bajo la máscara de corcho quemado, Eddie llega al compartimento donde se encuentra Sylvia y le comunica el plan que ha acordado con Josephus. Vacilando, también le comenta que este está enamorado de ella. La actitud dubitativa del personaje refleja que experimenta cierto deseo hacia ella y, lo que es más importante para nuestro estudio, que es incapaz de ejecutarlo, por dos motivos. Por una parte, la combinación del enmascaramiento negro, la expresión del deseo masculino y el exhibicionismo del cuerpo de la mujer blanca podría activar la amenaza de mestizaje. En este sentido, una revisión sobre la cláusula anti-mestizaje de los *Don'ts and Be Carefuls* realizada en 1930 (*vid.* subapartado 2.2.3) desaconsejaba la representación cinematográfica del contacto físico entre dos actores blancos si uno de ellos se encontraba enmascarado (en Courtney, 2005: 169-170). Por otra parte, la masculinidad no normativa de Eddie le impide distanciarse completamente de la negritud masculina feminizada que configura la máscara. Esta castración debe ser mantenida a lo largo de todo el filme para conservar la comicidad que produce la debilidad del personaje, así como para llegar al espectador norteamericano de mediados de los años treinta, que, tal y como ocurría en la historia de Olga, se puede reconocer en esa posición de víctima indefensa de los azares de los poderosos. Como resultado, el *blackface* no logra renegar la identificación con la otredad sino que confirma la sexualidad desviada que rige la representación de género de Eddie, su identificación con lo "no hombre", encadenándole a una materialidad que también le impide ocupar la posición racial blanca normativa.

La interpretación propiamente musical comienza justo después del encuentro con Sylvia, cuando las esclavas del emperador piden a Eddie que les dé algunos consejos de belleza. El número se estructura en cuatro bloques en los que interactúan la construcción racial y de género: 1) la introducción musical de Eddie, 2) la continuación de la canción por parte de las *showgirls* blancas, 3) la parte dancística de dos grupos de coristas racialmente segregadas, y 4) el desenmascaramiento y persecución de Eddie. A lo largo del número, la ruptura de las reglas de verosimilitud narrativa característica de Berkeley permite exhibir la implicación de la corporalidad negra en la construcción de la representación fetichista de la otredad de género como significante del deseo del Otro. Dicha corporalidad incluye la representación de Eddie en *blackface*, que funcionará como vehículo de un deseo que no le pertenece, racialmente puro, y la representación de las mujeres afroamericanas que sirven a las mujeres blancas esclavizadas, que como veremos funcionarán como significante del significante del deseo del Otro.

La interacción entre la *performance* de la máscara y la "verdadera" negritud de las mujeres afroamericanas establece una mayor distancia entre el significante y el supuesto referente de lo negro, entre el intérprete y lo interpretado, que la que cualquiera de los números de *blackface* sin personajes afroamericanos puede conseguir. Pero la diferenciación no sirve para negar la identificación con la negritud. En un primer nivel, la interpretación de la máscara niega la sexualidad del hombre negro, y, por ende, el deseo homoerótico e interracial que hemos visto que suscita su identificación (*vid*. apartado 3.2). En un segundo nivel, dicha castración apunta hacia una amenaza todavía mayor, que el número también contendrá a través de otros procedimientos, la de la mujer negra, cuya hipersexualidad fue desplazada hacia el hombre negro para negociar la ansiedad que produce la historia de los abusos sexuales ejercidos por el hombre blanco (*vid*. subapartado 2.2.3). De modo que la *performance* racial castradora transgrede la heteronormatividad para subrayar las fronteras de la sexualidad normativa, insistiendo en la pureza racial del deseo. Libre de su identificación como sujeto y objeto del deseo, la negritud actuará únicamente como su medio.



FOTOGRAMA 44



FOTOGRAMA 45



FOTOGRAMA 46

La secuencia musical se inicia con una panorámica de seguimiento en plano general lateral de Eddie (Fotograma 44) mientras recita los versos introductorios en los que interpela a las esclavas blancas y rubias del emperador para que realicen una serie de rutinas de belleza. La mayor parte de ellas se encuentran siendo acicaladas por mujeres afroamericanas. A continuación, se introduce un primer plano frontal de Eddie junto a tres de las mujeres rubias, cantando la primeras líneas de la canción: "Incluso después de envejecer, nena/ No tienes que ser fría, nena"[44] (Fotograma 45). La cámara permite el aislamiento visual de Eddie con las mismas por el mencionado funcionamiento similar. En contraposición al estatismo y la pasividad asociadas a la feminidad blanca, el movimiento de Eddie desencadena el movimiento de cámara, descubriendo a su paso nuevos objetos de deseo en formación, mientras subraya la necesidad de ser joven y bonita para poder ser amada: "Mantente joven y bella/ Es tu deber ser bella/ Mantente joven y bella/ Si quieres ser amada"[45]. De esta forma, se puede apreciar visualmente la diferente implicación que posee el posicionamiento de lo negro y lo femenino como significante del deseo del Otro, que deja a la figura de Eddie enmascarado en la posición paradójica comentada, como desencadenante de un placer que no puede disfrutar.

44 Traducción de los siguientes versos de la canción "Keep Young and Beautiful": "Even after you grow old, baby/ You don't have to be a cold, baby".

45 Traducción de los siguientes versos de la canción "Keep Young and Beautiful": "Keep young and beautiful/ It's your duty to be beautiful/ Keep young and beautiful/ If you want to be loved".

Por su parte, las mujeres afroamericanas se sitúan en los márgenes del cuadro hasta que, en un momento determinado de su paseo, Eddie se para a la altura de una columna y, sin tan siquiera dirigir su mirada, pega unos cachetes a una de las sirvientas negras que se encuentra próxima a esta (Fotograma 46). Este pequeño gesto, que puede pasar perfectamente desapercibido por la persona espectadora, apunta hacia aquello que el número va a rechazar para configurar una deseabilidad que asegure las fronteras sexuales de la raza.

En la siguiente parte del número, constituida sobre un conjunto de primeros planos (Fotogramas 47, 52-55) y planos medios (Fotogramas 50, 51, 58, 60) fundamentalmente frontales en los que, mirando a cámara, cantan sobre cómo mantenerse bella para poder ser amada, se articula una representación fetichista de las "chicas Goldwyn". El montaje de imágenes de rostros de aspecto muy similar que interpelan al espectador es uno de los procedimientos discursivos típicos de los números musicales dirigidos por Berkeley, que Rubin denominó "desfile de rostros [faces on parade]" (1993: 74). De manera parecida al conjunto de planos medios de las mujeres rubias en "No More Love", este procedimiento es utilizado para transformar el cuerpo femenino en el principal soporte del espectáculo erótico-musical. En este caso, la incorporación de las miradas a cámara de las muchachas pretende transmitir la sensación de asistir a una interpretación en vivo, dirigida a cada espectador de forma exclusiva, el cual puede disfrutar sin remordimientos. Sin embargo, el énfasis en la condición espectacular de la feminidad expone la naturaleza construida del fetiche sexual, su estatuto de significante, superficie o medio subordinado a las dinámicas de placer visual del modo de representación institucional. Quizás el punto álgido de esta suerte de desvelamiento del artificio de la feminidad se encuentra en aquellos planos en los que las mujeres sostienen espejos en los que se miran mientras cantan sobre las formas de suscitar más miradas. Además, en la mayoría de estos, el énfasis en la naturaleza construida del género femenino es subrayada en los reflejos de sus figuras emitidos por los cristales de los baños (Fotogramas 48, 49, 56, 57, 59).

Mediante una panorámica vertical, la cámara nos traslada de un primer plano frontal de Eddie retomando la interpretación a un plano medio de diferentes sirvientas negras lanzado gotas de un líquido blanco hacia abajo. En este espacio donde se encuentran las



FOTOGRAMA 47



FOTOGRAMA 48



FOTOGRAMA 49



FOTOGRAMA 50



FOTOGRAMA 51



FOTOGRAMA 52



FOTOGRAMA 53



FOTOGRAMA 54


FOTOGRAMA 55


FOTOGRAMA 56


FOTOGRAMA 57


FOTOGRAMA 58


FOTOGRAMA 59


FOTOGRAMA 60



FOTOGRAMA 61



FOTOGRAMA 62



FOTOGRAMA 63

mujeres rubias esclavizadas, como se observa en el siguiente plano general frontal resultante de un *zoom out* (Fotogramas 61-63). Tal y como había anunciado su presencia marginal y servicial en la primera y segunda parte del número, la mujer afroamericana actúa como el material significante básico de una deseabilidad exclusivamente blanca, que únicamente puede rozar con las yemas de sus dedos. La subordinación visual y narrativa de la negritud femenina en la construcción de la feminidad como fetiche es destacada en la secuencia que encontramos a continuación, en la que la cámara muestra diferentes partes del cuerpo de la mujer blanca tratadas por las mujeres negras en planos cada vez más cortos: las piernas (Fotograma 64), la espalda (Fotograma 65), el rostro (Fotogramas 66 y 69), el cabello (Fotogramas 67 y 68), las cejas (Fotograma 71) y los labios (Fotograma 72).

Por consiguiente, la deconstrucción de la representación de la mujer blanca como significante del deseo del Otro sirve para rechazar la inclusión de la mujer afroamericana en el terreno de la deseabilidad salvo como su afuera constitutivo, una ausencia estructurante que contribuye a la configuración de las fronteras raciales de la sexualidad. Por esta razón, en los dos últimos primerísimos primeros planos su presencia se ha prácticamente eliminado de la composición. El único rastro que deja esta ausencia estructurante es un primer plano frontal de una mujer afroamericana y una mujer blanca en el que la primera sostiene el tarro que contiene el líquido blanco, lo que podríamos llamar la pócima de la feminidad, mientras la segunda moja sus dedos en el mismo (Fotograma 70).

La tercera parte del número musical se corresponde con la interpretación dancística realizada por las mujeres blancas esclavizadas y las sirvientas negras. El fragmento se inicia con un plano medio lateral y un plano americano frontal en los que dos mujeres afroamericanas visten con un sujetador y una falda el cuerpo desnudo de una de las mujeres blancas (Foto-


FOTOGRAMA 64


FOTOGRAMA 65


FOTOGRAMA 66


FOTOGRAMA 67


FOTOGRAMA 68


FOTOGRAMA 69



FOTOGRAMA 70



FOTOGRAMA 71



FOTOGRAMA 72

gramas 73 y 74). Seguidamente, en un plano general lateral ligeramente contrapicado, las dos mujeres salen por una puerta giratoria mientras sostienen los boles en los que ya no queda líquido blanco, acción que produce la introducción de más mujeres blancas vestidas como la primera, que inician una rutina (Fotograma 75). Por tanto, la negritud femenina también posibilita la constitución de la mujer blanca como principal atracción del espectáculo dancístico, convirtiendo a las *showgirls* en *chorus girls*.

Este espectáculo combina planos generales de las coristas blancas con planos generales de las sirvientas negras bailando en el centro de los baños, facilitando así una comparación en su posición dentro de la representación. En tanto que el dispositivo fílmico funciona para evitar cualquier posible erotismo asociado a la negritud, el número implementará una serie de técnicas destinadas a subrayar su diferencia racial. En primer lugar, la puesta en escena acentúa el contraste entre los colores blanco y negro, en su decorado, dividido entre las escaleras blancas y el suelo y las paredes negras, y vestuario, de color plateado para las mujeres blancas y de color negro para las afroamericanas (Fotogramas 76 y 77). En segundo lugar, el paso de unas a otras se realiza mediante una abrupta panorámica horizontal que sustituye al corte directo, contribuyendo a generar una sensación de segregación entre ambos lugares. En tercer lugar, la banda sonora extradiegética distingue ambos grupos mediante un cambio en la melodía, que se sirve de instrumentos de cuerda en el caso de las blancas y de instrumentos de viento en el caso de las afroamericanas. Por último, mientras que ningún acontecimiento interrumpe la interpretación de las blancas, en el caso de las afroamericanas la introducción de la blanquitud de Eddie supone la finalización de su coreografía grupal (Fotogramas 78 y 79).

La cuarta y última parte del número se desencadena por el desvelamiento de la verdadera identidad de Eddie. Las mujeres afroamericanas son las encargadas de descubrir, hasta en dos ocasiones, el artificio racial para dotar,

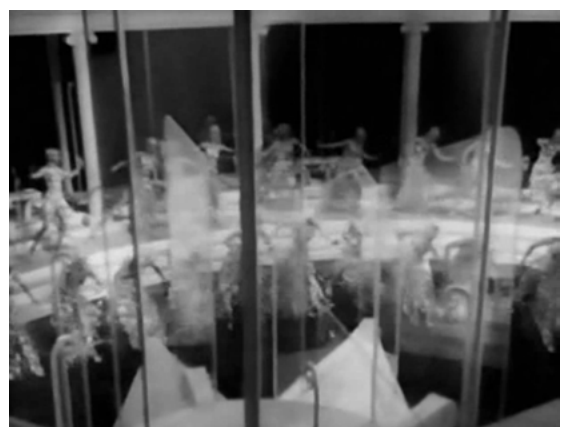

FOTOGRAMA 73


FOTOGRAMA 74


FOTOGRAMA 75


FOTOGRAMA 76


FOTOGRAMA 77


FOTOGRAMA 78



FOTOGRAMA 79



FOTOGRAMA 80



FOTOGRAMA 81



FOTOGRAMA 82

por contraste, de verosimilitud a su representación como sirvientas. En primer lugar, en un plano americano frontal de las mismas observando enfadadas a Eddie, quien, durante la interpretación, sin darse cuenta, ha recogido la parte de debajo de su vestido, dejando sus piernas no totalmente ennegrecidas al descubierto (Fotograma 80). Para evitar las represalias que suscita su raza, el protagonista se desplaza hacia la otra parte del baño, donde se encuentran las coristas blancas que, en un plano de similares características, observan escandalizadas las piernas blanquecinas del intérprete (Fotograma 81). Sin perder en ningún momento su agrupación racial diferenciada, todas juntas comienzan a perseguir a Eddie por el recinto.

En este sentido, el descubrimiento de la verdadera condición racial de Eddie podría haber funcionado para apuntalar la normatividad sexual del intérprete, es decir, el visible rechazo de la relación con la otredad podría haber propiciado su identificación con el ideal del yo masculino. Los ulteriores acontecimientos que envuelven la persecución por los baños descartan esta posibilidad. Las mujeres blancas y negras atrapan a Eddie en una de las duchas. En un primer plano frontal (Fotograma 82), una


FOTOGRAMA 83


FOTOGRAMA 84

mujer afroamericana sube la cantidad de vapor emitida hasta el punto de empequeñecer la figura de Eddie, que aprovecha para escaparse de la muchedumbre femenina. Otra mujer afroamericana, también en un primer plano frontal ligeramente picado, descubre nuevamente su cambio de forma (Fotograma 83), reiniciando la persecución. Acorralado, Eddie cae en una bañera y, en un primer plano de su rostro, que todavía presenta restos del maquillaje negro, canta los últimos versos de la canción, antes de hundirse completamente en el agua: "Oh, muerte dónde está tu aguijón/ No me importa porque lo he visto todo/ Mantente joven y b..:"[46] (Fotograma 84).

A propósito de la película *Whoopee!*, Linda Mizejewski subrayó que el personaje que interpreta Cantor es descaradamente *queer,* esto es, "performativo, improvisado, resistente a cualquier identidad estable" (1999: 152). Algo similar ocurre en el número de "Keep Young and Beautiful" de *Roman Scandals*, en el que Eddie pasa de ser representado como un hombre blanco sexualmente peligroso a una mujer blanca a la que se le aplica un tratamiento de belleza, de esta última a un hombre negro feminizado y finalmente a una amenaza no tanto sexual como racial, derivada del hallazgo de su blanquitud. Sus transgresiones de las fronteras de la normatividad sexual y racial son condenadas por esos dos ejércitos de mujeres coristas, cuya representación ha sido destinada precisamente a eliminar cualquier rasgo de deseo de mestizaje que pueda aparecer en la pantalla.

En definitiva, a lo largo del filme, la representación de Eddie se ha constituido como la otredad de la masculinidad y de la blanquitud. Su caracterización, rol actancial y posición en las dinámicas de placer visual no se corresponden con aquellas asignadas al protagonista masculino del cine narrativo clásico. Esto produce que la identificación con la negritud no pueda ser completamente renegada, y por ende que el proceso de subjetivación blanco no pueda ser plenamente realizado, si bien motiva un aspecto igual de importante, la negación del deseo de la otredad. La otra figura que podría haber ocupado esta posición como lo "no blanco" y lo "no hombre" es la amante de Olga, cuya imagen también se ve atravesada por una negritud metonímica, reflejada en su color de pelo y en su interpretación dancística sensual. Pero su posicionamiento como significante del deseo del Otro en "No More Love" cuestiona directamente los circuitos de deseo blanco y heterosexista, por lo que debe ser castigada con la muerte. La visibilización del proceso de fetichización y la interacción entre el *blackface* de Eddie

46 Traducción de los versos de la canción "Keep Young and Beautiful": "Oh, death where is thy sting/ I don't care cause I've seen everything/ Keep young and b…"

y las mujeres afroamericanas en "Keep Young and Beautiful" eliminará cualquier sesgo de mestizaje que esta figura haya podido insinuar.

En *Roman Scandals,* no hay ningún héroe que pueda salvar a la nación. La suerte, la intervención del sujeto de la enunciación cinematográfica, es lo único que consigue restablecer el equilibrio institucional que había sido quebrantado por la llegada de la corrupción de los poderosos. En los últimos tres minutos de metraje, Eddie vuelve a la América contemporánea, se da cuenta de que tiene el cheque que incrimina a la clase política y económica dirigente y consigue salvar las viviendas de sus habitantes. La película culmina con una segunda interpretación coral de "Build a Little Home", que devuelve a los romanos contemporáneos a ese estado utópico de una sociedad sin materialismo, planteado al inicio del filme como solución a los problemas económicos que atraviesa la nación. Este abrupto, musical y utópico final, junto a la mezcla de los universos diegéticos espaciotemporalmente diferenciados de West Rome y la Roma de la antigüedad y la ruptura de las reglas de significación de los números musicales más espectaculares, cuestiona la verosimilitud del repentino posicionamiento de Eddie en el papel de héroe.

Aún con todo, la desestabilización de la pretendida clausura del discurso favorece a su tesoro ideológico final, en la medida que asegura el cuestionamiento de la verosimilitud que rige el funcionamiento de la mascarada racial del *blackface* y la mascarada de género de la feminidad blanca más allá de las secuencias musicales en las que se introducen. El mantenimiento de este efecto deconstructivo estratégicamente articulado para negar la deseabilidad de cualquier actividad ennegrecedora y sobre todo de la negritud femenina, ayuda a fijar las fronteras sexuales que conforman el ideal del yo blanco y, por ende, asegura la jerarquía racial que se basa en el mismo.

4.2
LA TRANSFORMACIÓN DE LA HIPERSEXUALIDAD MASCULINA NEGRA EN MASCULINIDAD FÁLICA BLANCA EN "BOJANGLES OF HARLEM" DE *SWING TIME* (GEORGE STEVENS, 1936).

Swing Time es una de las nueve películas musicales protagonizadas por Ginger Rogers y Fred Astaire y producidas por la Radio Keith Orpheum[47] a mediados de los años treinta. Aunque en la mayoría de ellas podemos encontrar representaciones de la otredad, *Swing Time* es el único filme de la afamada pareja de baile que integra el *blackface*, el único que Astaire realizó en toda su carrera cinematográfica, por lo que su análisis resulta de vital importancia para nuestra investigación. Adelantamos que "Bojangles of Harlem" utiliza la máscara metonímica de la negritud masculina para transformar la hipersexualidad asignada al hombre afroamericano en masculinidad fálica blanca. Concebido como un "homenaje" a la estrella afroamericana Bill "Bojangles" Robinson, el número es una de las pruebas más ilustrativas de los miedos y deseos que rodean la representación de la morfología corporal y dancística negra en el cine musical hollywoodense.

Las películas protagonizadas por Astaire y Rogers, y especialmente aquellas dirigidas por Mark Sandrich, han sido calificadas como musicales narrativamente integrados (Feuer, 1993 [1982]; Altman, 1989 [1987]; Mueller, 1984; Rubin, 1993). Su popularidad a mediados de los años treinta desencadenará una transformación de la forma de interrelación entre lo espectacular y lo

47 A finales de los años cuarenta, después de diez años separados, la pareja Rogers-Astaire protagonizará una última película juntos, *The Barkleys of Broadway* (Charles Walters, 1949), producida por la Metro-Goldwyn-Mayer y comercializada precisamente como el reencuentro de ambos.

narrativo característica del género, pasando de un primer momento en el que los excesos discursivos berkeleyscos predominan a un segundo momento en el que los números musicales orientados narrativamente se imponen en el discurso (*vid.* apartado 3.1).

Varios motivos justifican su denominación como "musical narrativamente integrado". En primer lugar, el director se encarga de la realización tanto de las secuencias narrativas como de las musicales, cuyas composiciones suelen ser creadas o seleccionadas para el avance de la trama. Del mismo modo, y más importante todavía en nuestro análisis, se ponen en marcha una serie de mecanismos que tratan de atenuar la ruptura que produce la entrada de lo espectacular en el discurso narrativo. Rubin señala dos procedimientos complementarios para dotar de continuidad y homogeneidad a ambos ámbitos discursivos, que comienzan a introducirse en las producciones de Rogers y Astaire: por un lado, las secuencias musicales son constituidas de forma más contenida y natural, reduciendo las proporciones y el artificio del espectáculo musical; por otro lado, las secuencias narrativas son configuradas de forma más artificial y estilizada, usando diálogos que parecen líneas de canciones y movimientos cotidianos teatralizados (Rubin, 1993: 40). Así pues, cualquier espacio diegético tiene la posibilidad de convertirse en un escenario teatral, una invasión constante de lo performativo que se ve suavizada por un tono, un estilo y una escala parecidos.

Uno de los principales mecanismos para atenuar la ruptura que produce la entrada de lo espectacular en el discurso narrativo es la articulación de la interpretación musical y dancística como vehículo de expresión de la trama amorosa principal. A excepción de su rol secundario meramente humorístico en *Flying Down to Rio* (Thornton Freeland, 1933), *Roberta* (William A. Seiter, 1935) y *Follow the Fleet* (Mark Sandrich, 1936), Astaire y Rogers siempre ejecutarán el papel de la pareja protagonista cuyas idas y venidas amorosas se representan y, en el mejor de los casos, se resuelven en números musicales. En todas ellas, el deseo que se muestra se encuentra sublimado (Williams, 1989: 132), es decir, alejado de toda connotación erótica explícita. Esta operación se debe en parte a la implantación y refuerzo durante la década de los treinta del código de regulación cinematográfica conocido como el Código Hays, sucesor de los *Don'ts and Be Carefuls* e impulsado por la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), que prohíbe la representación de escenas de sexo explícito así como de cualquier aspecto visual o narrativo relacionado con el mismo (*vid.* subapartado 2.2.3, y apartados 3.1 y 5.1). Los números musicales sirven entonces como prácticas discursivas de la sexualidad normativa que producen y reproducen la dicotomía heterosexista de la narración en la puesta en escena y la ejecución de la *performance*.

Con todo, diferentes autores han cuestionado esta supuesta integración narrativa de la saga de la RKO (Schatz, 1981; Gilbert, 2018), alegando que todavía se observa cierta separación entre la narración y el espectáculo, que desaparecerá en los musicales de la década de los cincuenta protagonizados por Astaire. Esto tiene que ver con que las *performances* de los personajes quedan justificadas por su participación en el mundo del espectáculo y en pocas ocasiones son ubicadas completamente fuera de este. Además, la ruptura con las reglas de construcción discursiva de las secuencias narrativas continúa siendo evidente. La cámara queda completamente subordinada a la interpretación dancística, privilegiando el movimiento, la frontalidad y un tamaño general de plano con el propósito de tomar al bailarín o los bailarines de cuerpo entero y con el suficiente espacio para contemplar adecuadamente sus movimientos.

Este modo de representación de la interpretación, atribuido al propio Astaire que a partir de su tercera película asumió el control de la grabación de su baile (Brooks, 2002: 57), privilegia la continuidad y la coherencia de la expresión dancística por encima de aquellos mecanismos propiamente cinemáticos encargados de proporcionar esos mismos efectos. El bailarín llegará hasta el punto de representar algunas de las actuaciones de sus primeras películas en un único y prolongado movimiento de cámara o, de forma más común, con la ayuda de un único corte. Su oposición al uso de las convenciones cinematográficas asociadas a la edición se puede observar en la siguiente declaración:

> *Antiguamente* se cortaban todos los bailes en la pantalla. En medio de una secuencia, te mostraban un primer plano de la cara del actor, o de sus pies, insertaban ángulos trucados tomados desde el suelo, el techo, a través de celosías o un laberinto de sombras de fantasía. El resultado era que la danza no tenía *continuidad*. El público estaba más pendiente de la cámara que de la danza (en Mueller, 1991 [1985]: 27; nuestra cursiva).

La referencia a esos primeros números musicales constituidos mediante el montaje de planos cercanos y "ángulos truncados" parece hacer referencia a las producciones anteriores de Berkeley para la Warner. Paradójicamente, el énfasis en la narratividad coreográfica, la "continuidad dancística", acaba alejando los números de los filmes de Astaire y Rogers del discurso cinematográfico, cuyas herramientas Berkeley sí que supo utilizar. El espectador queda devuelto a una ubicación teatral, aunque liberada del estatismo pertinente, cosa que impide una identificación plena con los personajes y los sentimientos que su baile pone en escena. Por lo tanto, aunque en cierta medida desarrollen la historia de amor entre los protagonistas, las secuencias musicales de estas producciones siguen pudiendo ser distinguidas como momentos espectaculares.

Otra de las razones que impide la total adhesión de las películas de Astaire y Rogers al modelo de integración narrativa es la inclusión de secuencias musicales que, por su escala, duración y reglas discursivas, se aproximan a las dirigidas por Berkeley. Siguiendo la terminología de Altman (1989 [1987]: 165), estas secuencias suelen ser números de especialidad que presentan un baile desconocido para la mayor parte de la audiencia norteamericana, asociado a la otredad. Su falta de verosimilitud es empleada para rechazar la amenaza de mestizaje que suscita dicha representación del otro, en tanto producto y recordatorio de la escisión constitutiva de la subjetividad blanca y de la deuda del entretenimiento estadounidense con la expresión artística no blanca. Es el caso del mencionado "Bojangles of Harlem" en *Swing Time,* pero también de "The Carioca" en *Flying Down to Rio,* "The Continental" en *The Gay Divorcee* (Mark Sandrich, 1934) y "The Piccolino" en *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935)

Swing Time cuenta la historia de John Garnett (Fred Astaire), más conocido como "Lucky", un bailarín de enorme éxito que decide abandonar el mundo del espectáculo para casarse con su prometida, Margaret Watson (Betty Furness). El día de su boda, los integrantes de su compañía dancística y su fiel compañero de aventuras Edwin "Pop" Cardetti (Victor Moore), le tienden una trampa para retrasar su partida y así evitar el cumplimiento del acto. Avergonzado por tal afrenta, John trazará un plan para recuperar la mano de su prometida. El protagonista se trasladará a Nueva York, donde empleará sus habilidades en el mundo del juego para ganar la cantidad de dinero suficiente para convencer al padre de Margaret, el juez Watson (Landers Stevens), de que es digno de casarse con su hija. Al llegar a la gran ciudad se topa por casualidad con Penélope Carroll (Ginger Rogers), una profesora de baile sometida a los abusos laborales de su jefe (Eric Blore) y que busca hacerse un hueco en el *showbusiness*. Los intereses amorosos y profesionales de Lucky cambian radicalmente. En un principio, Penny se resiste a sus encantos, manteniendo una relación estrictamente profesional con el mismo, destinada a cumplir con sus actuaciones en el club nocturno Silver Sandal. Pero, a medida que avance su vinculación laboral, acabará perdidamente enamorada de él.

Swing Time combina dos de los tres subgéneros musicales que Rick Altman distinguió en su estudio sobre el musical americano, el *show musical* y el *fairy tale musical*[48]*.* Su conexión con el primero se justifica por la ocupación profesional (1989 [1987]) de los dos protagonistas y se visibiliza en la incorporación de números musicales en espacios del o cercanos al mundo del espectáculo como

48 En *The American Musical,* el autor divide el género en tres categorías, diferenciadas principalmente por la manera de constituir y resolver la estructura narrativa de doble enfoque, la trama amorosa principal: en primer lugar, el *fairy tale musical,* en el que la formación de la pareja va acompañada del restablecimiento del orden de un reino imaginario; en segundo lugar, el *show musical,* subgénero que asocia el desarrollo del romance con la puesta en marcha de un espectáculo; por último, *el folk musical,* en el que la unión de los protagonistas agrupa las anteriores comunidades enfrentadas (Altman, 1989 [1987]: 126).

el Silver Sandal*,* donde se desarrollan tres de los cuatro bailes en pareja del filme. A diferencia de la interrelación entre la puesta en marcha de un *show* y el avance del romance que caracteriza la estructura de cualquier *show musical,* el principal motor de la narración es el interés amoroso de Lucky por Penny, cuya obtención pondrá fin al filme. La importancia que adquiere la sexualidad en la estructura narrativa justifica la inclusión de *Swing Time* dentro del *fairy tale musical*. La película no articula plenamente el universo de tintes aristocráticos "de cuento" de este subgénero, iniciando su narración con un Lucky sin blanca que se dirige a Nueva York en busca de un golpe de suerte, aunque sí introduce cierta representación de las clases más elevadas a través de la familia de Margaret y la decoración estilo *art déco* del Silver Sandal. En cualquier caso, el texto reproduce una de las operaciones más importantes de este subgénero, el desplazamiento de la pulsión sexual a los conflictos que se producen entre los dos protagonistas, como determina Altman: "la energía sexual se proyecta en discusiones, peleas o competiciones entre parejas potenciales" (1989 [1987]: 141).

Este desplazamiento tiene como consecuencia la constitución del significado de la sexualidad y de las relaciones amorosas como un enfrentamiento entre dos polos opuestos, en el que uno de ellos acabará cediendo. El inicio del conflicto se deriva del robo de la moneda de veinticinco centavos que Lucky ha intercambiado con Penny con el objetivo de conseguir cambio para comprar tabaco. Penny denuncia los hechos ante un policía que, como consecuencia del género y del aspecto de Lucky, todavía vestido con el traje de su boda pero sin un dólar en el bolsillo, le obliga a olvidar el asunto. Cuando se da cuenta de que el ladrón ha sido Pop, Lucky persigue a Penny hasta la escuela de baile donde trabaja, y pide una clase con ella para tratar de disculparse por las acciones de su amigo. Haciéndose pasar por un bailarín principiante bastante torpe, Lucky desespera a Penny, quien le asegura que nadie le podrá enseñar a bailar nunca, con tan mala suerte que su jefe le escucha y le despide. Lucky interviene entonces mostrando sus habilidades dancísticas en el primer dúo dancístico de la película, "Pick Yourself Up".

Siguiendo el razonamiento de Margaret McFadden (2008), el comportamiento inicial de Penny, y en general de todos los personajes interpretados por Ginger Rogers, es una manifestación de la alteración de la tradicional división sexual del trabajo producida por las altas cotas de desempleo masculino de la Gran Depresión. De acuerdo con la autora, el cine negocia este cambio social a través de la inclusión de "la mujer trabajadora fuerte y asertiva que se niega a aceptar comportamientos irrespetuosos o dominantes por parte de un hombre, y que exige y obtiene de él un trato igualitario como precio de su afecto y asociación" (2008: 681), y el empleo de diferentes mecanismos de restauración de la dominación masculina. Si bien el artículo de McFadden se centra más en este primer aspecto, el estudio del personaje de Rogers debe prestar atención a las formas en que la configuración del significante de la feminidad ayuda al restablecimiento de las relaciones patriarcales, observando así las limitaciones de la representación de esta transformación social.

Para comenzar, el rechazo total de Penny a Lucky es momentáneo, dura hasta su primera interpretación dancística conjunta. El baile en pareja, con su división en los roles de *leader* y *follower*, es uno de los elementos empleados para negociar el comportamiento poco convencional de la protagonista. "Dramatizando el papel masculino aceptado en los bailes de salón, Astaire siempre parecía estar mostrando a Rogers cómo bailar, dónde moverse y cuándo abrazarse" (Altman, 1989 [1987]: 245)[49]. El liderazgo dancístico de Lucky en "Pick Yourself Up" contribuye a articular un cambio en la actitud de la

49 Este tipo de sometimiento llega a su punto álgido en los musicales de Astaire de los años cincuenta, cuando al baile en pareja se le una la diferencia de edad y de talento artístico que sus personajes representan respecto a sus compañeras. En *Easter Parade* (Charles Walter, 1948), en el papel de la estrella de Broadway Don Hewes, Astaire comparte el protagonismo con Judy Garland, en el papel de la típica chica americana que haría famosa a la intérprete, con una diferencia de casi veinte años de edad entre ellos, en una trama en la que la enseñanza va acompañada del enamoramiento. Cinco años más tarde, en *The Band Wagon* (Vicente Minelli, 1953), interpretando a la estrella del musical olvidada Tony Hunter, Astaire será emparejado con la joven Cyd Charisse, que interpreta a la talentosa bailarina Gabrielle Gerard que sacará a Hunter del olvido, en una trama entre bastidores con similares características.

mujer protagonista: Lucky coge a Penny en sus brazos y reproduce a la perfección el paso que esta le había intentado enseñar inútilmente, mientras Penny pasa del enfado a la sorpresa y de la sorpresa a la atracción hacia esta figura que está liderando sus movimientos. Tal y como ocurría en aquellas películas del cine clásico hollywoodense en las que los protagonistas masculinos obligaban a sus contrapartes femeninas a obedecer su voluntad respaldados por la ley o por un código normativo (Mulvey, 1989 [1975]: 23), dicha transformación dota al baile en pareja de un tipo de sadismo, más sutil, menos evidente, en correspondencia con la sublimación de las pulsiones sexuales que articula el número musical dancístico.

Una vez ha sido aceptada la dicotomía heterosexista que ubica a Penny en la posición del objeto de deseo, que desea ser deseada, y a Lucky como el sujeto de deseo, que posee la capacidad de desear, el desarrollo de la trama requiere del constante aplazamiento de su satisfacción. Aun cuando la narración no deja de señalar al florecimiento de sentimientos entre ambos y los números dancísticos no dejan de confirmarlos, una mala partida de cartas, el descubrimiento del compromiso marital previo de Lucky, la aparición de Margaret por sorpresa, los intentos de seducción y las proposiciones matrimoniales del cantante y líder de orquesta latinoamericano Ricardo Romero (Georges Metaxa) obstaculizan la culminación de su amor. El constante rechazo de Penny a Lucky puede ser considerado como cierta transgresión de su representación de género, pero también debe ser observado desde su funcionalidad en el incremento del placer narrativo, esto es, en el aumento de la distancia entre el sujeto y el objeto de deseo que relanza el movimiento del primero al segundo y así hacia la clausura del relato.

El número "A Fine Romance" puede ser ilustrativo del perseverante movimiento de acercamiento y alejamiento del sujeto al objeto. Penny y Lucky viajan a las afueras de la ciudad para pasar el día en el campo en medio de una nevada, junto con Pop y Mabel (Helen Broderick), amiga fiel de Penny que le aconseja en sus rifirrafes profesionales y sentimentales con Lucky. Penny se ha aliado con Mabel para que durante la cita consiga un momento de intimidad con Lucky, mientras que Lucky se ha aliado con Pop para que evite cualquier tipo de situación que pueda desvelar su enamoramiento. "A Fine Romance" se introduce como una canción de tintes irónicos que muestra la frustración de Penny ante la pobre respuesta de Lucky a sus insinuaciones amorosas: "Un buen romance/ Sin besos/ Un buen romance/ Amigo mío, esto es/ Deberíamos ser como un par de tomates calientes/ Pero eres tan frío como el puré de patatas de ayer"[50]. En las dos ocasiones en las que Lucky parece dejarse llevar por sus sentimientos, Pop cumple su promesa interrumpiéndole violentamente, primero gritándole y después lanzándole una bola de nieve. Hasta tal punto que, en la segunda ocasión, se acerca a Penny y, por torpeza, le advierte del compromiso de Lucky con Margaret. Desde este momento, Penny es la que rechaza a Lucky, y él es el que ahora, decepcionado, sigue la interpretación de las líneas de la canción: "Un buen romance/ Sin achuchones/ Un buen romance/ Sin pellizcos/ Nunca le echas un vistazo a las orquídeas que te envío/ No, te gustan los cactus/ Este es un buen romance"[51].

La coreografía de los bailes en pareja reproducirá dicho movimiento del deseo. En el mencionado "Picky Yourself Up" pero también en otros números como "Waltz in Swing Time", la danza que realizan Lucky y Penny para darse a conocer como pareja de baile, y "Never Gonna Dance", el baile de despedida de los imposibles amantes, las interpretaciones combinan fragmentos en los que los bailarines se mantienen separados, enfrentados o uno al lado del otro y ejecutando los mismos pasos, con aquellos en los que adoptan la postura del baile de salón que implica la subordinación del uno sobre la otra.

Ya sea en las secuencias musicales o en las secuencias narrativas, la búsqueda constante del objeto Penny cumple otra función todavía más fundamental en las

50 Traducción de los siguientes versos de "A Fine Romance": "A fine romance/ With no kisses/ A fine romance/ My friend, this is/ We should be like a couple of hot tomatoes/ But you're as cold as yesterday's mashed potatoes".

51 Traducción de los siguientes versos de "A Fine Romance": "A fine romance/ With no clinches/ A fine romance/ With no pinches/ You never give the orchids I send a glance/ No, you like cactus plants/ This is a fine romance".

películas de Astaire y Rogers. De manera general, los cantantes y bailarines de los musicales no suelen presentar el aspecto físico convencionalmente asignado a los protagonistas masculinos de otros géneros cinematográficos como el *western* o el cine negro. No son rudos, ni musculosos, ni sucios, ni maleducados, sino más bien elegantes, delgados y con una expresión corporal amanerada derivada de su trabajo artístico. Para confirmar esta idea, así como la miopía de los jefes de los estudios hollywoodenses para reconocer el talento dancístico y musical, solamente hay que recordar los resultados de la primera prueba de cámara que realizó Astaire: "No sabe actuar. No sabe cantar. Calvo. Puede bailar un poco" (en Cohan, 1993: 62). En un discurso eminentemente visual en el que la morfología corporal del protagonista no cumple con los requisitos del ideal de género masculino, los intentos de conquista contribuyen a la reafirmación de la posesión del falo, del poder de desear y así de hacer avanzar la narración.

Dos personajes masculinos secundarios cumplen la función de subrayar la representación de género normativa de Astaire en *Swing Time*. Uno de ellos es Pop, figura que circula en los límites de la heteronormatividad a lo largo del filme. Su orientación sexual no queda del todo definida. Por un lado, se envuelve en una relación romántica con Mabel, pero en ella los roles de género se encuentran invertidos, siendo Mabel la que lleva la iniciativa mientras Pop adopta una postura más pasiva. Sirva como ejemplo ilustrativo el comentario que realiza Pop ante el cuestionamiento de Lucky de la propuesta de salir al campo en un día de nieve con Mabel y Penny: "¿De quién fue la idea de ir al campo en un día como hoy?", "Fue de Mabel, pero la hizo mía". Por otro lado, la amistad de Pop con Lucky posee en algunas ocasiones un subtexto homoerótico, pudiendo ser considerado un obstáculo, sin pretenderlo y sin ser plenamente consciente de ello, para la satisfacción del deseo heterosexual del primero. Entre otros gestos, destacan su colaboración en la cancelación de la boda de Lucky al inicio del filme y sus interrupciones de los intentos de consumación del amor entre Lucky y Penny en "A Fine Romance".

El cantante y líder de la orquesta latinoamericano Ricardo Romero tiene una función parecida en la articulación de la representación de Astaire, en el aspecto racial. Lejos de identificarse como uno de los pretendientes afeminados de los personajes de Rogers, como ocurre con Alberto Beddini (Erik Rodhes) en *Top Hat*, Romero actúa como competidor real por el amor de Penny. Pero su condición racial liminar dificulta su unión final. Su apariencia posibilita su *passing* blanco (*vid.* apartado 3.2.), reservando sus marcas raciales a aspectos menos visuales, tales como su nombre, pronunciado en todo momento en castellano, o su acento. Además, la incorporación del único personaje afroamericano de todo el filme como su mayordomo (Floyd Shackleford) permite proyectar su falta de blanquitud sobre otra figura diferenciadora. No obstante, las diversas ocasiones en las que Penny rechaza sus muestras de afecto actúan como una forma de castración simbólica que impide su completa identificación con el ideal del yo blanco.

A similares propósitos sirve la intervención de Lucky el día de la boda entre Romero y Penny. Ante la aparición de Margaret en el Silver Sandal, Penny decide aceptar la propuesta marital de Ricardo. Para impedir la realización de la boda, Lucky consigue que, momentos antes de la ceremonia, el cantante le ceda sus pantalones de traje. Esta desnudez paralizante ha sido utilizada al inicio del filme para menoscabar la masculinidad del propio protagonista, cuando los miembros de la compañía dancística retienen a Lucky en el camerino con la excusa de que no puede casarse con unos pantalones que no poseen dobladillos, impidiendo que llegue a tiempo a la ceremonia de su boda. También ha sido incluido más adelante, una vez iniciada la historia de amor entre Lucky y Penny, cuando aquel pierde su ropa y su dinero en una partida de cartas, incumpliendo su cita para asistir a la prueba que les permitirá actuar en el Silver Sandal, y debe darle explicaciones de su tardanza cubriéndose las piernas con un mantel. Por su parte, la imagen de Ricardo buscando sus pantalones mientras arrastra los de su mayordomo, de una talla muy superior a la suya, subraya su derrota en la batalla por el amor de Penny. Su condición racial como lo "no blanco" se manifiesta metonímicamente en la enorme

prenda de ropa que remite narrativamente al mayordomo afroamericano que se la ha prestado, y, como veremos a continuación en el análisis del número del *blackface*, se han vinculado con cierta sexualidad negra emasculada. La conexión con esta representación racial permite el fracaso en la obtención del significante del deseo que confirmaría su identificación con la blanquitud.

En el plano musical, la inscripción de Lucky como sujeto de deseo a través de la falta se da en "Bojangles of Harlem", ubicada narrativamente como una de las actuaciones de la noche de reinauguración del Silver Sandal. La secuencia podría haber sido utilizada como el final del relato, en la medida que va precedida de cierta consumación del amor entre los protagonistas. Pero existen diferentes problemáticas que todavía no han sido resueltas para una correcta restauración del orden institucional. Tras haber rechazado la proposición de matrimonio de Ricardo y ser desafiada a besar a Lucky por Mabel ("¿Por qué no entras y le das un beso enorme?"), Penny decide ir al camerino de este último. La protagonista femenina adquiere cierta actividad sexual que rompe con su posición faltante y que debe ser convenientemente contenida. Sin mediar palabra, Penny entra en su camerino, interrumpe el inicio del proceso de ennegrecimiento del intérprete, y reúne el valor suficiente para tratar de besarle. Lucky, desconcertado por su comportamiento, rechaza los dos intentos de aproximación de Penny.

La cámara recoge estos acercamientos y alejamientos en una particular dinámica de plano-contraplano que privilegia el punto de vista de Lucky. La extrañeza ante la usurpación de la posición del sujeto del deseo, convencionalmente masculino, se visibiliza en la ruptura de la continuidad del movimiento de acompañamiento de cámara: en los dos momentos de aproximación de Penny, el *traveling* hacia atrás en primer plano lateral con escorzo de Lucky que sigue su trayectoria es interrumpido por el cambio al contraplano de Lucky de similares características y con escorzo de Penny, que introduce un *traveling* hacia delante para evidenciar el esquivo de los dos intentos de besos (Fotogramas 85-88). La banda de sonido permanece totalmente en silencio, remarcando así la incomodidad de la situación.

Este rechazo discursivo de la actuación de Penny se confirma en el desplazamiento narrativo de la iniciativa hacia Lucky. En un nuevo un plano medio lateral, Penny interrumpirá el silencio incómodo desviando la atención hacia su nuevo vestido blanco: "¿Qué te parece mi vestido?". Lucky, mirándola de abajo a arriba, responde "Oh, es bonito" (Fotograma 89). Penny se asegura de su reubicación como objeto de la mirada y del deseo de este legítimo sujeto reiterando la pregunta ("¿Te gusta?"), que consigue igual contestación ("Claro"). Una vez confirmado su posicionamiento narrativo normativo, y visiblemente avergonzada, trata de salir del camerino a toda prisa, pero la llamada de Lucky impide que llegue a cruzar la puerta. En un *traveling* hacia delante, la cámara pasa de un plano americano lateral de Penny con escorzo de Lucky, que continúa alabando su vestimenta, a un primer plano igualmente lateral en el que el segundo, cada vez más cerca de la protagonista, se dispone a besarla (Fotogramas 90 y 91). De esta manera, la alteración de la dicotomía heterosexista queda convenientemente resuelta.

Justo cuando parece que por fin vamos a presenciar la satisfacción del deseo de los protagonistas, la puerta de la habitación se abre e interfiere en nuestro campo de visión (Fotograma 92). Por *raccord* de movimiento de la puerta, la cámara pasa a ubicarse en un plano americano lateral del dueño del Silver Sandal, Al Simpson (Pierre Watkin), que entra para advertir a Lucky de su inmediata salida a escena (Fotograma 93). Si el beso de Penny a Lucky debía ser interrumpido para no atentar contra la heteronormatividad que quiere establecer el filme, el beso de Lucky a Penny solamente puede ser insinuado, relegado al espacio del fuera de campo, por su ruptura con las convenciones maritales. Al se dispone a salir de la habitación, pero escucha unos extraños jadeos y, en el mismo plano americano, mira detrás de la puerta. Se inicia así una nueva dinámica de plano-contraplano en completo silencio, pero esta vez la incomodidad se deriva de la marca del pintalabios, que nos conecta con el gesto ocultado: se alterna entre un primer plano ligeramente lateral de Penny y Lucky sonriendo, este segundo pasando de la sorpresa a la alegría y con los labios visiblemen-



FOTOGRAMA 85



FOTOGRAMA 86



FOTOGRAMA 87



FOTOGRAMA 88

te manchados de carmín (Fotograma 94), con un plano de Al que mira a la pareja primero extrañado y después contento (Fotograma 95).

Una vez Al y Penny han salido de la habitación, Lucky vuelve a su proceso de preparación para el espectáculo y, en un plano americano lateral, comienza a aplicarse el maquillaje de color negro mientras canta los primeros versos de la canción "Bojangles of Harlem" (Fotograma 96). El maquillaje del *blackface* se mezcla con los restos del carmín del beso de Penny, conectando al personaje protagonista con una potencia sexual asociada con la negritud masculina (*vid.* subapartado 2.2.3).

En esta finalización de esta suerte de escena primaria del *blackface* (*vid*. apartado 3.3), dicha conexión recupera uno de los principales atractivos de la representación de la negritud para los espectadores y los intérpretes decimonónicos, entendida como puerta de entrada a todo aquello que el código de conducta burgués prohibía, "ese fascinante espacio imaginario de diversión y licencia fuera (pero estructurado por) las normas burguesas victorianas" (Lott, 2013 [1993]: 53). Quizás este deseo de poseer la potencia sexual atribuida al hombre negro sea la razón por la que el *blackface* de Lucky/Bojangles carecerá de los espacios en blanco que habitualmente se


FOTOGRAMA 89


FOTOGRAMA 90


FOTOGRAMA 91


FOTOGRAMA 92


FOTOGRAMA 93


FOTOGRAMA 94



FOTOGRAMA 95



FOTOGRAMA 96

dejan alrededor de la boca y de los ojos. El precio a pagar por esta liberación es la puesta en escena del deseo interracial, en su sentido de ser y poseer al otro, cosa que motiva el miedo a la pérdida de la pureza que fundamenta la corporalidad y la subjetividad blancas. Para gestionar este temor, la secuencia musical desplegará una serie de mecanismos que enfaticen la distancia entre el intérprete y lo interpretado, que aseguren la integridad racial del sujeto detrás de la máscara.

El primero de dichos mecanismos es la ruptura con la integración narrativa del número musical dancístico, resultante del tamaño de sus decorados, especialmente en lo que respecta a las dos grandes piernas adheridas a Lucky y las enormes sombras contra las que pelea, y su duración de casi ocho minutos de metraje, siendo el más largo de todo el filme. Igualmente, la predominancia de los movimientos de cámara y de una escala general de plano marca cierta ruptura con las reglas discursivas de la narración, que tiende al plano-contraplano. Los posibles efectos secundarios de la presencia de la hipersexualidad masculina son en cierta medida contenidos porque el espectador reconoce el artificio de su representación.

La distancia resultante implica un riesgo en un ámbito diferente. La exhibición la naturaleza construida de la *performance* racial puede conllevar cierto cuestionamiento de la autenticidad del bailarín blanco en la interpretación de los productos culturales negros, señalando hacia la exclusión de los verdaderos artistas afroamericanos de la industria del entretenimiento estadounidense, y, en particular, del bailarín de claqué Bill "Bojangles" Robinson, al que supuestamente se homenajea. Dicho cuestionamiento debe ser convenientemente reorientado para el refuerzo de la jerarquía cultural, basada en la creencia de que los blancos son mejores que los negros incluso en la interpretación de las expresiones artísticas de estos segundos. Por consiguiente, Bojangles of Harlem combina dos tipos de procedimientos castradores de la representación del hombre negro, que gestionan dos formas de amenaza que atraviesan los números musicales de *blackface* de la década de los treinta: aquellos que subrayan la carencia de realidad de la mascarada racial para desconocer su potencia sexual y aquellos que aseguran la superioridad dancística de Astaire sobre Robinson para desconocer la deuda con la cultura afroamericana.

El número está dividido en cuatro partes: 1) una breve introducción realizada por las *chorus girls* para presentar a Lucky/Bojangles, 2) la interacción dancística entre las coristas y el bailarín enmascarado, 3) la lucha entre Lucky en *blackface* y sus sombras y 4) el solo victorioso de Lucky. A continuación realizaremos un análisis de cada una de ellas, deteniéndonos en las formas de repudio del deseo y el miedo de la hipersexualidad masculina negra.

La secuencia se inicia con un *traveling* hacia delante en el que se pasa de un plano general frontal de Ricardo Romero dirigiendo la orquesta de músicos, situados en escorzo, a un plano general ligeramente picado de unos paneles blancos ubicados encima del escenario, que comienzan a abrirse (Fotogramas 97 y 98). Previamente, Romero, celoso, se ha negado a tocar para la pareja protagonista en el Silver Sandal. Pero, en una partida de cartas contra Dice Raymond (John Harrington), propietario del otro club nocturno, el Club Raymond, Lucky ha ganado su contrato y le ha obligado a tocar en la noche de reinauguración. La apertura de los paneles será captada en una panorámica horizontal, con la consiguiente aparición de las *chorus girls,* vestidas de blanco, en un plano general lateral ligeramente picado (Fotogramas 99). La cámara acompaña su desplazamiento hasta que se dirigen a la otra parte del escenario, momento en el que mediante una nueva panorámica horizontal y el inicio de *traveling* hacia atrás se muestra una segunda fila de coristas blancas en un plano general de la misma angulación (Fotograma 100). El alejamiento se prolonga hasta un gran plano general frontal y picado de las coristas, situadas en frente de unos nuevos paneles de color negro (Fotograma 101). Los paneles se abren y aparecen dos nuevas filas de bailarinas, vestidas de negro, que se esparcen por todo el escenario (Fotograma 102).

La puesta en escena se utiliza para establecer un contraste visual entre el blanco y el negro, fundamentalmente a través de la caracterización de las *chorus girls* y el decorado del Silver Sandal. Desde la perspectiva de género, esta oposición visual remite al conflicto amoroso principal. Los trajes de las coristas se vinculan con los vestidos de las competidoras por el amor de Lucky: las blancas se conectan con Penny, que, como bien se ha subrayado en la secuencia narrativa precedente, va vestida de blanco; las negras se vinculan con Margaret, que asiste al espectáculo vestida con un traje negro. Si bien ambas son ubicadas como el objeto de deseo de Lucky, cada una representa un mundo, un estilo de vida y una posición social contrapuesta, que escinde dicho deseo. Una vez finalizada la actuación, las dos mujeres se encuentran y mantienen una conversación que hace evidente su diferente conexión con este: "¿Ha visto al señor John Garnett?" (Margaret), ''Oh, te refieres a Lucky'' (Penny), ''Me refiero a John" (Margaret), "No. A ninguno de los dos". Margaret está prometida con John Garnett, dispuesto a someterse a las exigencias laborales y restricciones sexuales que permiten el acceso a la clase aristocrática. Penny, en cambio, se enamora de Lucky, nombre que recibe el mismo personaje cuando trabaja en el mundo del espectáculo, liberado, en un principio, de ese tipo de encauzamiento de la conducta.

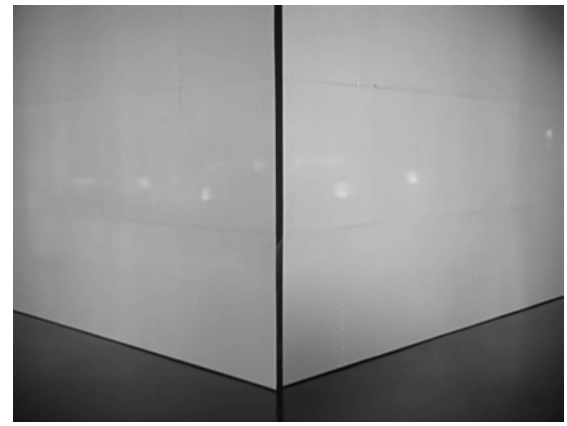
La entrada de las coristas con traje negro desencadena el inicio de la interpretación grupal "Bojangles of Harlem". La canción trata sobre "Bojangles", una de las personas más famosas de toda América, que ha triunfado en el floreciente mundo del espectáculo, y se desarrolla en el mencionado gran plano general y un nuevo plano general frontal en el que las coristas negras se han situado en primer plano (Fotograma 103): "Pregúntale a cualquiera/ En Harlem/ Quién es ese tipo/ Es Bojangles/ Puede que no sepan/ Quién es el presidente/ Pero pregúntales quién es Bojangles/ Está en el negocio más fascinante/ Es lo que llaman el negocio del baile"[52]. El nombre de Bojangles y la mención al barrio neoyorquino del Harlem, uno de los focos más importantes de cultura afroamericana en la época, señala hacia la condición racial del personaje. Los trajes de las coristas adquieren entonces connotaciones específicamente raciales: el traje negro actúa como marcador metonímico de la negritud, vaticinando su modo de representación*,* mientras que el traje blanco funciona de igual manera con la blanquitud.

Las coristas blancas introducen visualmente a dicha figura y la "preparan" para el espectáculo. En una combinación de *traveling* hacia delante y panorámica vertical, que va de un gran plano general picado hasta un plano general frontal, los últimos paneles del escenario, de color gris, se abren para introducir una extraña cabeza, conformada por unas suelas de zapatos, una pajarita,

52 Traducción de los siguientes versos de "Bojangles of Harlem": Ask anyone/ On Harlem way/ Who's that guy/ Bojangles is/ They may not know/ Who's president/ But ask them who Bojangles is/ He's in the most entrancing' business/ It's what they call the dancing business".



FOTOGRAMA 97



FOTOGRAMA 98



FOTOGRAMA 99



FOTOGRAMA 100



FOTOGRAMA 101



FOTOGRAMA 102



FOTOGRAMA 103



FOTOGRAMA 104



FOTOGRAMA 105



FOTOGRAMA 106

una boca y un bombín, a la que las coristas blancas se aproximan (Fotogramas 104 y 105). A medida que se acerquen, las piezas irán desapareciendo hasta que solamente queden las mencionadas suelas. De nuevo en otro *traveling* hacia delante de plano general a plano general frontal, cada vez más cercano, coordinado con la separación de las suelas por parte de las coristas, descubrimos que estas piezas eran la última parte de unas enormes piernas que están pegadas a un Lucky enmascarado. Esta figura se encuentra sentada, o más bien aprisionada, en una especie de trono, resultante de la superposición de pequeñas casas que remiten al mencionado barrio del Harlem (Fotograma 106).

Las piernas de Lucky/Bojangles recuerdan a la corporalidad grotesca, hipertrofiada, que las canciones del *minstrel show* decimonónico representaban como manifestación de la sexualidad negra amenazante (*vid*. apartado 3.2). En este sentido, están vestidas con unos pantalones a rayas, similares a los que llevan los hombres casaderos del filme. Pero, sintomáticamente, son los únicos que poseen los dobladillos indispensables para conseguir el objeto de deseo.

La combinación de la corporalidad grotesca negra y la referencia a Bojangles activa una doble amenaza, sexual y cultural, que el artificio racial del *blackface* no puede contener. Con el afán de eliminarla, y en un gran plano



FOTOGRAMA 107



FOTOGRAMA 108



FOTOGRAMA 109



FOTOGRAMA 110



FOTOGRAMA 111



FOTOGRAMA 112

general frontal que permite captar toda su inmensidad, las coristas blancas se llevan las extremidades hasta el fuera de campo, espacio como hemos visto en la introducción narrativa del número reservado a la sexualidad no normativa, liberando a Lucky de su atrapamiento (Fotograma 107). Esta imagen constituye una de las castraciones simbólicas posiblemente más literales de la historia del cine musical, que utiliza la otredad de género para contener la ansiedad que produce la otredad racial. En este mismo plano, la reaparición de las coristas negras por los lados por los que las coristas vestidas blancas trasladan las piernas, como si de su sustituto se tratase, confirma su contenido no amenazante, feminizado o castrado (Fotograma 108). Además, inicia propiamente el baile del protagonista, que, dado el distanciamiento de lo representado activado por la máscara y la extirpación de las extremidades indispensables en el *tap dance*, se toma como obra de de Lucky[53]. Con una ligera panorámica vertical, la primera parte del número termina con un plano general frontal de las coristas blancas y negras que, congregadas en torno al mismo y palmeando al ritmo de la música, entonan los últimos versos de la canción: "Throw those long legs away!" (Fotograma 109).

La segunda parte del espectáculo se encarga de rechazar cualquier remanente de la amenaza de castración que se ha movilizado, dotando a Lucky de la capacidad para controlar el sonido y la imagen de la secuencia. En el plano general frontal mencionado, las coristas blancas y negras se reagrupan detrás del intérprete mientras este avanza hacia la cámara. Las mujeres sorprenden al mismo tomando dos veces el protagonismo rítmico (Fotograma 110). Tras la segunda, Lucky contraataca con una interpretación que enmudece a las presentes y, en algunas ocasiones, hasta a la propia banda sonora, privilegiando el sonido emitido por sus zapatos y sus palmas (Fotograma 111). Asimismo, la imagen introduce pequeños movimientos de cámara que mantienen la centralidad del intérprete en todo su desplazamiento por el escenario, sin cortar en ningún momento. La finalización de uno de los solos dancísticos de Lucky se produce cuando, en primera línea de la composición, eleva sus manos lentamente (Fotograma 112). Este gesto desplaza la cámara hacia arriba y hacia atrás, pasando de un plano general a un gran plano general y de una angulación frontal a una picada (Fotogramas 113 y 114). La cámara permanece en la posición a la que se le ha enviado, desde donde capta la coreografía conjunta de Lucky y las coristas. De esta forma, la amenaza de castración se combate primeramente mediante la cesión del control sobre la representación al intérprete principal, en consonancia con las exigencias del propio Astaire sobre la filmación de sus números musicales dancísticos (*vid.* pág. 207).

En el siguiente fragmento de esta segunda parte, la dominación de la representación se extiende al terreno dancístico a través de una suerte de baile en pareja grupal, en el que Lucky lidera a todas las mujeres coristas. Todavía sin cortar y en una nueva aproximación de la cámara hasta un plano general picado, las coristas se agrupan detrás de Lucky, primero en dos filas y posteriormente en grupos de tres (Fotograma 115). Lucky baila con uno de ellos, pero sus movimientos se aplican sobre los otros cinco: si lo gira, el resto gira, si lo desplaza hacia un lado y el otro, el resto hace lo mismo (Fotograma 116). Inmediatamente después, los tríos se reagrupan en dos líneas, en las que Lucky deposita a las tres mujeres con las que bailaba. En cuatro largos paseos por el escenario, va recogiéndolas de seis en seis hasta conseguir ubicar a las veinticuatro bailarinas en una sola línea. La cámara persigue sus idas y venidas en una serie de panorámicas laterales, mostrando a los extremos las piernas descomunales que se habían dejado fuera de campo (Fotogramas 117 y 118).

53 La interpretación dancística de Lucky/Bojangles resulta muy diferente de la que realiza el personaje de Bill Robinson en el filme *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935), que analizaremos en el capítulo sexto. Astaire combina su formación de baile clásico con ritmos sincopados, implicando todo su cuerpo y desplazándose por todo el escenario. En cambio, Robinson es conocido por sus coreografías en las que la complejidad rítmica se privilegia sobre la expresión corporal. En su libro sobre la historia de la danza vernácula americana, Marshall y Jean Stearns mencionan que a Astaire le gustaba llamarse a sí mismo "hoofer", pero no encajaba en su definición puesto que implicaba "el golpeteo en un único punto de un veterano que sólo trabaja con los pies" (Stearns, 1994 [1968]: 224). Como veremos, Robinson sí que se adecúa a este estilo de interpretación de claqué.



FOTOGRAMA 113



FOTOGRAMA 114



FOTOGRAMA 115



FOTOGRAMA 116



FOTOGRAMA 117



FOTOGRAMA 118

Es destacable que tanto en una como en otra formación, las bailarinas con las que interactúa Lucky están vestidas de blanco. El recuerdo de la operación de castración que han realizado al comienzo se representa mediante las enormes piernas, ahora inmóviles e inútiles, que aparecen y desaparecen del encuadre. A través del baile, Lucky les desplaza al lugar pasivo y faltante asignado a la feminidad dentro del universo sociosimbólico heteronormativo. En una combinación de panorámica lateral con un ligero *traveling* hacia atrás, la cámara recoge la primera marca de liderazgo del nuevo conjunto, que convierte la perpendicularidad de las coristas en horizontalidad y devuelve las enormes piernas al fuera de campo (Fotograma 119). En tanto que este baile "en pareja" es realizado con veinticuatro mujeres, su liderazgo adquiere un poder sin precedentes. Lucky da una vuelta al grupo de mujeres, las mueve de un lado hacia el otro, y finalmente acaba motivando su salida sin tan siquiera utilizar sus manos (Fotogramas 120 y 121). La cámara realiza pequeños reencuadres para captar el movimiento de todo el conjunto hasta que acompaña a Lucky en la expulsión de las coristas al fuera de campo con la ayuda de una nueva combinación de *traveling* hacia delante y panorámica vertical (Fotograma 122).

En la tercera y penúltima parte del número la amenaza de la otredad racial retorna en su forma más abstracta, como tres grandes sombras que desafían la supe-



FOTOGRAMA 119



FOTOGRAMA 120



FOTOGRAMA 121



FOTOGRAMA 122

rioridad, la coherencia y la unicidad del protagonista sin remitir directamente a la negritud. En una lectura parecida a la nuestra, Elizabeth Abel (2003: 179) conecta la relación entre Lucky y las sombras negras con el yo y su reflejo en el estadio del espejo lacaniano, en tanto que ambas articulan un sujeto escindido, constituido a través de una figura no tanto externa como externalizada. Una explicación de la vuelta de la amenaza de la diferencia podría ser precisamente la desaparición del significante femenino, que mediaba entre la masculinidad negra y la masculinidad blanca, castrando a la primera y confirmando la potencia fálica a la segunda. En este caso, la ansiedad se produce en el terreno propiamente subjetivo, amenazando la integridad del sujeto constituido. En correspondencia con este énfasis en la escisión, se opta por el uso del corte para dotar de continuidad a lo representado, contrarrestando el predominio del movimiento de cámara de las anteriores partes del espectáculo.

Esta parte se inicia con un plano general frontal de Lucky que presenta un brusco cambio lumínico (Fotograma 123). A continuación, pasamos a un plano más abierto igualmente frontal, que revela tres sombras que se encuentran reproduciendo los movimientos del protagonista a la perfección (Fotograma 124). En el siguiente gran plano general de la misma angulación, el protagonista advierte por primera vez de su presencia y de la imitación



FOTOGRAMA 123



FOTOGRAMA 124



FOTOGRAMA 125



FOTOGRAMA 126


FOTOGRAMA 127

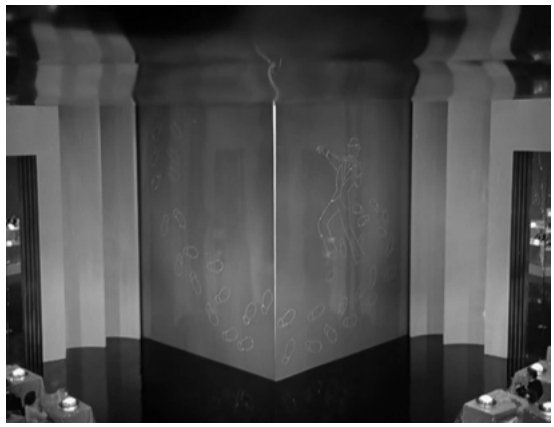

FOTOGRAMA 128


FOTOGRAMA 129


FOTOGRAMA 130

(Fotogramas 125). Su tamaño, enfatizado por la escala del plano, conecta de nuevo con las piernas descomunales del inicio. Creyendo poder controlarlas, continúa con su rutina, hasta que, en un momento de interrupción de la banda sonora, este detiene su interpretación dancística pero aquellas no, tomando el protagonismo sonoro (Fotograma 126). Sorprendido, ahora es él quien las debe imitar, y juntos comienzan a girar en una suerte de baile de desafío. Parte de los giros son captados en un nuevo plano general más cerrado, que disminuye la diferencia de tamaño, vaticinando la victoria de aquel sobre estas (Fotograma 127). En el siguiente gran plano general, las sombras no pueden mantener el equilibrio y se desestabilizan, abandonado la representación (Fotograma 128).

La cuarta y última parte es una celebración del triunfo de la plenitud del sujeto, aquel que ha conseguido la negación del carácter escindido de su subjetividad, en un único movimiento de cámara en plano general frontal. Esta coreografía final se configura sobre la base de una serie motivos mostrados con anterioridad: la combinación de sonidos de las claquetas y de las palmas, los giros sincopados y desafiantes y el protagonismo rítmico que detiene la banda sonora (Fotogramas 129 y 130).



FOTOGRAMA 131



FOTOGRAMA 132



FOTOGRAMA 133



FOTOGRAMA 134

Dado que Lucky ha conseguido la victoria solamente en el universo diegético musical, la celebración no dura mucho tiempo. El protagonista sale de escena mientras los paneles grises se vuelven a cerrar en un gran plano general picado (Fotograma 131). En este momento se incorpora el punto de vista de Margaret, introducido en un plano medio frontal, que ha estado observando la representación desde uno de los palcos del local (Fotograma 132). Cuando Lucky salga al escenario para recibir los aplausos del público en un plano medio frontal, Margaret le saludará, ante lo que él responderá con una expresión entre sorpresa y espanto, que dejará preocupada a la primera (Fotogramas 133 y 134).

Si bien a lo largo de la secuencia musical la hipersexualidad masculina ha sido convenientemente transformada en masculinidad fálica a través fundamentalmente de la falta sexual, dicha sexualidad sigue vinculada con un deseo no normativo, extramatrimonial, que continúa ennegreciendo al protagonista en el orden narrativo, ahora bajo el signo de la castración. En la secuencia inmediatamente posterior, Lucky, todavía bajo la máscara de corcho quemado, perderá la banda de Romero en una nueva partida de cartas contra Raymond, y con el descubrimiento de su compromiso anterior, a Penny. La permanencia del *blackface* en un régimen discursivo en

el que la distancia performativa del artificio es abolida sirve como una expresión de la castración ennegrecedora que experimenta el artista. Una vez todos han salido, la posición feminizada de Lucky se subraya en las palabras que Pop dirige hacia su compañero, posiblemente una de las muestras más explícitas del subtexto homoerótico del personaje: "Por favor, no te sientas mal. Aún me tienes a mí. Está claro que no soy una chica joven y bonita. Ni siquiera soy una chica. Pero me quedaré. Nunca te dejaré".

El restablecimiento del orden institucional y de la heteronormatividad y blanquitud asociada al mismo se producirá en las secuencias narrativas. Lucky descubrirá que su supuesto deseo no normativo no era tal, ya que Margaret ha acudido a verle porque va a casarse con otro hombre. Del mismo modo, para impedir el casamiento de Penny robará los pantalones de Ricardo, un gesto castrador que, tras lo ocurrido en "Bojangles of Harlem", ubica al segundo en una posición feminizada y racializada, como lo "no blanco".

4.3
CONCLUSIONES.

Las películas *Roman Scandals* y *Swing Time* presentan números musicales de *blackface* en los que la otredad racial es un significante utilizado para negociar la amenaza de castración derivada de la ruptura con la división sexual del trabajo ocasionada por el aumento del desempleo masculino que trajo consigo la Gran Depresión. La ansiedad asociada a la pérdida de la pureza racial que trae consigo el *blackface*, resultante del deseo de ser y poseer al otro y del miedo ante la pérdida del objeto de deseo blanco, es el vehículo para manifestar y negociar el malestar por la pérdida del privilegio masculino, ligando la transformación de la feminidad en lo "no hombre" y de la negritud en lo "no blanco" en el restablecimiento del orden institucional. La máscara metonímica pretende negar la identificación de los protagonistas con esta posición feminizada y racializada para la sujeción del ideal del yo blanco masculino. No obstante, parece que tanto en el caso de Eddie como en el de Lucky el rechazo no puede ser absoluto. De una manera u otra los personajes continúan ligados a la negritud tras sus interpretaciones musicales bajo el *blackface*.

El número "Keep Young and Beautiful" de *Roman Scandals* emplea la máscara para la representación de un experto etíope en belleza femenina. Esta interpretación de una negritud masculina castrada tiene el propósito de contener cualquier forma de deseo de la otredad, referida en el plano más evidente a la hipersexualidad asociada al hombre negro y en un segundo nivel a la sexualidad lasciva asignada a la mujer afroamericana, que, con la ayuda de otros procedimientos de naturaleza fetichista, será expulsada al afuera constitutivo de la feminidad, de la deseabilidad. No obstante, al enfatizar la representación de género no normativa adscrita al intérprete, la representación de la renegación de la otredad no consigue repudiar plenamente su identificación. La secuencia de *blackface* confirma la posición de Eddie como la otredad, lo "no blanco" y lo "no hombre", como aquel significante que en su falta confirma que el deseo racialmente puro pertenece al Otro, sin despertar ninguna forma de amenaza de castración.

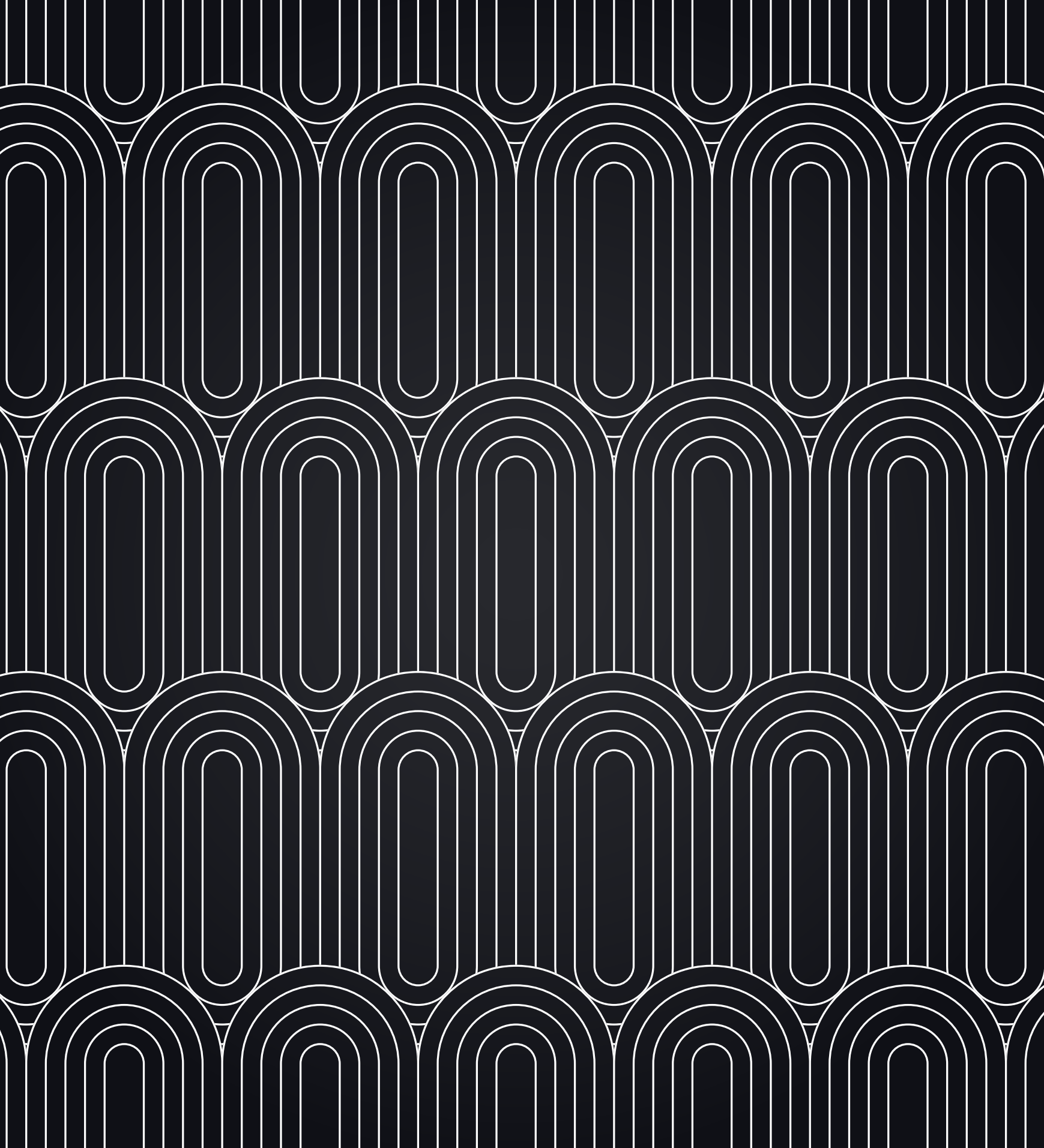
Por el contrario, "Bojangles of Harlem" de *Swing Time* emplea la máscara del *blackface* para transformar

la hipersexualidad negra en potencia fálica blanca, accediendo así a una relación sexual no regulada por las convenciones imperantes. Para tal objetivo no puede servirse solamente de la carencia de verosimilitud de la máscara sino que requiere de otros mecanismos castradores vehiculados por las *chorus girls.* Las coristas posibilitan el inicio de la interpretación de Lucky a través de la extirpación de sus dos enormes piernas, que evocan la amenaza sexual atribuida al hombre afroamericano. La falta sexual permite la identificación de Lucky como sujeto de deseo. Pero precisamente porque ese deseo se vincula a una relación extramatrimonial, se sitúa fuera de la normatividad, en la secuencia inmediatamente posterior Lucky, todavía en *blackface,* será castigado con la pérdida del empleo y del objeto de su deseo. El personaje podrá liberarse de dicha castración hacia el final del filme, mediante el desplazamiento de su falta sobre otra figura racializada, Ricardo Romero. La victoria de Lucky en la conquista del amor por Penny establece entonces un orden institucional en el que el deseo está estructurado sobre unas fronteras raciales que impiden cualquier unión interracial.

El análisis desarrollado en este capítulo demuestra como se utiliza o se articula la representación de la negritud como el significante del deseo del Otro en *Roman Scandals* y *Swing Time,* respectivamente, para la recuperación de la posición de superioridad del hombre blanco, asociada a su identificación con un sujeto de deseo racialmente puro. Igualmente, ambos filmes utilizan la representación de las *chorus girls* blancas para reforzar o conseguir las fronteras sexuales que aseguran tal posición, de forma diferente: en el primer caso la exhibición del proceso de construcción de la corista como objeto de deseo expulsa a la mujeres afroamericanas al afuera constitutivo de la feminidad mientras que en el segundo las coristas movilizan la ansiedad de castración para eliminar la amenaza de lo negro. Pasemos ahora a analizar las causas y consecuencias que tiene el *blackface* en el terreno específicamente cultural, en el que la distancia performativa resulta un problema para el mantenimiento de la superioridad.

5

ARTIFICIO Y REFLEXIVIDAD EN LA REPRESENTACIÓN DE LA MÁSCARA: LA COPRESENCIA DEL *BLACKFACE* Y EL INTÉRPRETE AFROAMERICANO EN *KID MILLIONS* (ROY DEL RUTH, 1934) Y *DIMPLES* (WILLIAM A. SEITER, 1936)



En contraposición a la negociación de la amenaza de castración que, tal y como se acaba de demostrar en el anterior capítulo, el *blackface* puede ejercer, con más o menos éxito, la renegación de la identificación con la otredad no resultará efectiva para establecer la superioridad cultural blanca en la denominada "época dorada del *swing*", un periodo de tiempo en el que las expresiones e intérpretes jazzísticos afroamericanos habían conquistado el corazón del público estadounidense. Algunas secuencias musicales de *blackface* optarán por la introducción de personajes afroamericanos para dotar de cierta autenticidad a la interpretación de aquel ennegrecido. Aunque, una vez hayan cumplido su función, estas figuras serán eliminadas de la narración, a su paso dejarán abiertas cuestiones acerca de la violencia epistémica, la apropiación de la enunciación del discurso de lo negro, ejercida por la industria de entretenimineto estadounidense.

El presente capítulo tiene el propósito de analizar la interacción entre dos modos de representación de la negritud: a) el *blackface* o artificio racial*,* la máscara de maquillaje cuyo funcionamiento hemos analizado en el capítulo cuarto, b) y los personajes afroamericanos, un significante epidérmico igualmente degradante pero que, en la medida que es utilizado por el propio objeto degradado, puede plantear cierta alteración del significado establecido, característica de la tradición afroamericana del "Signifyin(g)" (Gates, 1989 [1988]) (*vid.* apartado 3.2)[54]. Con tal propósito en mente, y basándonos en la terminología propuesta por James Snead (1994), analizaremos los procedimientos de construcción de la diferencia que cada filme emplea: el marcaje, aquellas características que definen al afroamericano como lo diferente, y su omisión o eliminación parcial o total de las posiciones de poder, como sujetos de la narración, del deseo y de las expresiones musicales. En última instancia, se pretende determinar las posibles implicaciones de la simultaneidad de estos dos tipos de significantes raciales en la operación de apropiación de los productos culturales afroamericanos que las películas musicales del periodo tratan de poner en marcha.

---

54 Hemos querido conservar la forma en que Henry Louis Gates Jr. escribe este término en la medida que, en un gesto parecido al de la "différance" derridiana, contiene parte de su teoría sobre el orden de significación afroamericano. Esta cuestión ha sido debidamente explicada en el segundo apartado del capítulo tercero.

Para ello tomaremos como objeto de análisis dos números musicales basados en uno de los espectáculos más relevantes en la historia del entretenimiento estadounidense del siglo XIX y principios del XX, el *minstrel show* (*vid*. apartado 3.2). *Kid Millions* introduce una secuencia musical basada en un *minstrel* actualizado, la "Minstrel Night", cargado de una serie de excesos visuales y discursivos de tintes berkeleyscos, en el que el *blackface* de Eddie (Eddie Cantor) se combina con la aparición del dúo afroamericano de claqué de los Nicholas Brothers. Por su parte, el otro filme que analizaremos, *Dimples,* retorna al *minstrel* decimonónico en "Dixie-Anna", un número en el que Dimples (Shirley Temple) ejerce el papel del interlocutor en compañía de un conjunto de hombres afroamericanos ennegrecidos, entre los cuales destacan Cícero (Stepin Fetchit) y los "Black Dots" (Jesse Scott y Thurman Black). Ambos filmes articulan una suerte de reconocimiento de la influencia de la cultura afroamericana, destinado a justificar la apropiación de sus productos culturales que ejerce la máscara. Pero, mientras el primero apuesta por la introducción de afroamericanos "de carne y hueso", el segundo sustituye el significante epidérmico por el *blackface* como vehículo para conseguir la autenticidad negra. Pasemos ahora a analizar cada uno de ellos.

5.1
EL DESENMASCARAMIENTO DE LA NEGRITUD: EL JUEGO CON EL SIGNIFICANTE RACIAL EN EL NÚMERO "MINSTREL NIGHT" DE *KID MILLIONS* (ROY DEL RUTH, 1934).

Kid Millions es la cuarta producción de Samuel protagonizada por Eddie Cantor. Presenta una serie de características similares a su precedente, *Roman Scandals*, filme que hemos analizado en el anterior capítulo. La película mezcla diferentes universos diegéticos, pasando de unos Estados Unidos contemporáneos económicamente deprimidos en la primera parte del filme a un Egipto opulento y regido por la tiranía de los jeques en la segunda parte, finalizando con una secuencia musical en una fábrica de helados, la única que presenta color en todo el filme. En relación con la mezcla diegética, el filme combina dos géneros fácilmente identificados como discursos de la otredad: el *show musical*, en el que la apropiación de las expresiones artísticas afroamericanas cobra especial relevancia para el despliegue del espectáculo, y el de aventuras coloniales. Pese a no contar con la dirección de Busby Berkeley, su influencia se puede apreciar en la articulación de los números musicales, especialmente en la disposición y representación del cuerpo femenino en formaciones coreográficas de gran escala destinadas a producir placer visual del espectador en detrimento de la verosimilitud. La mezcla de universos diegéticos, géneros cinematográficos, otredades raciales y reglas discursivas consigue cierta ruptura con el efecto de realidad al que aspira el modo de representación institucional, constituyendo un espectáculo musical y visual que se revela como tal.

Kid Millions cuenta la historia de Edward Grant Wilson Junior (Eddie Cantor), un muchacho huérfano que vive en un barco ubicado en los bajos fondos de Brooklyn, junto con sus hermanastros, su novia Toots (Doris Davenport)

y un conjunto de niños y niñas a quienes enseña música. Su vida cambia el día que un abogado aparece con la noticia de que ha heredado la fortuna de su padre, el profesor Edward Grant Wilson Senior (Eddie Cantor), que consiste en un tesoro egipcio valorado en 77 millones de dólares. Eddie tendrá que luchar por su legítimo capital, ya que la noticia de la muerte del profesor traerá consigo la aparición de otros personajes que reclaman el dinero: el presidente de la Asociación de Egiptología para la que trabaja el profesor, el coronel Harrison Larabee (Berton Churchill); y los estafadores Dot Clark (Ethel Merman) y Louie "The Lag" (Warren Hymer), que aprovechan un antiguo desliz amoroso del profesor con Dot para inventarse un supuesto vínculo marital entre ambos. Todos ellos inician su viaje hacia el país africano, donde tendrán que vérselas con el jeque Mulhulla (Paul Harvey), dispuesto a matar a quien ose arrebatarle el tesoro de sus antepasados.

La operación de apropiación de los productos culturales afroamericanos que predomina en los números musicales de la primera mitad del filme se corresponde con la operación de expropiación económica de la riqueza africana que predomina en la segunda parte, estableciendo de esta forma una conexión entre las relaciones de poder dentro del ámbito cultural y económico, estadounidense y colonial. Eddie, como protagonista del filme y de la mayoría de números musicales, es el principal desencadenante de ambos movimientos de apropiación. Ahora bien, mientras que la presencia árabe ha sido sustituida enteramente por un *casting* estadounidense, en el que la interpretación musical de Eddie circula sin dificultad, la presencia afroamericana se debate entre el *blackface* de Eddie y la intervención de los Nicholas Brothers, que coinciden en el final de la secuencia musical de la "Minstrel Night". Este procedimiento aparece en otras películas musicales anteriores protagonizadas por Cantor, tal y como ya se ha visto en el número "Keep Young and Beautiful" de *Roman Scandals,* y, también, en producciones más tardías como *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937), en la que su figura enmascarada se combina con un conjunto de artistas afroamericanos entre los que destacan la bailarina de claqué Jeni Le Gon y el trío musical de las Peters Sisters.

La contraposición entre los dos modos de representación de la negritud es bastante problemática para los propósitos del filme, por diferentes motivos. En tanto que se pretende que la proximidad con los afroamericanos otorgue cierta autenticidad cultural al intérprete enmascarado, entra en conflicto con el rechazo de la naturaleza constitutiva de la negritud a la que aspira el *blackface*, del papel del otro en la articulación de la subjetividad y la corporalidad blancas. Teniendo en cuenta la caracterización del protagonista como la otredad en este y otros filmes (*vid*. págs. 178-179), esta conexión no tendría que suponer un problema, sirviendo para establecer un vínculo en el terreno cultural . Pero el número "Minstrel Night" presenta otros aspectos que desestabilizan tal conexión. Fundamentalmente, es ubicado en una época actual y en la mitad del filme, siendo comparable en contemporaneidad y peso con aquellos protagonizados por Al Jolson en la misma década. De acuerdo con Arthur Knight, las secuencias musicales de este último señalaban inconscientemente "la dependencia blanca hacia los negros, la venganza de los negros contra los blancos y el deseo blanco de los negros" (2002: 82). En consecuencia, se puede plantear que la interacción entre lo negro y lo afroamericano desestabiliza cualquier justificación de la operación de apropiación necesaria para el establecimiento de una jerarquía racial en este ámbito.

La negociación de la importancia y la influencia de la cultura afroamericana está presente desde los primeros segundos de la película. Tras varios planos de situación de las calles de Nueva York, nos adentramos en una "tienda de melodía" ("Melody Shop") mediante un *traveling* hacia delante hasta un plano detalle de la campana de lo que parece una tuba. Este instrumento está situado en medio de un cartel en el que podemos observar tres figuras que recuerdan a las representaciones de los afroamericanos características de las partituras de los juglares. Cada una de las imágenes muestra un estadio de la composición que parece comercializarse en la tienda: un saxofonista señala hacia la venta de



FOTOGRAMA 1



FOTOGRAMA 2

la interpretación, una segunda figura cantando hacia la venta de su expresión oral y finalmente una tercera tocando el banjo cercana a un cartel en el que se puede leer "Melody" se vincula con el oficio de la redacción de pentagramas (Fotograma 1). Un movimiento de cámara similar se volverá a repetir en la presentación del número de *minstrel*. Concretamente nos referimos al *zoom in* hasta un plano detalle del cartel que anuncia el espectáculo, en el que se puede ver una fotografía de Fayard Nicholas (Fotograma 2). La representación gráfica de lo negro y fotográfica del afroamericano establece una continuidad en el control de la representación racial a lo largo de los siglos XIX y XX. No obstante, la inclusión de los artistas afroamericanos en el discurso de la otredad racial refleja una transformación en el modo de representación de la negritud.

Al entrar en la tienda no nos encontramos con un hombre ennegrecido, como se habría podido esperar, sino con Dot, uno de los personajes femeninos principales. Su interpretación de "An Earful of Music" combina un estilo melódico con otro de carácter jazzístico, visibilizando una plena absorción de los productos culturales afroamericanos que elimina la necesidad de adopción de la máscara. Su posterior aparición en el número de *minstrel* sí que vendrá mediada por un tipo de *blackface,* aquel que hemos denominado *brownface* y que se utiliza para representar a la "mulata" (*vid.* apartado 3.3)*,* señalando hacia los orígenes mixtos de su forma de canto y a la necesidad de combatir la expresión del deseo femenino que articula la letra de sus canciones. La racialización de Dot responde a la ubicación de la mujer blanca en el universo sociosimbólico (*vid.* subapartado 2.2.3): su condición blanca le da acceso a la posición de poder racial normativo pero su diferencia sexual le hace proclive a ennegrecerse, a través del mantenimiento de relaciones sexuales interraciales y/o la adquisición de cierta actitud activa. En el cine musical hollywoodense este tipo de ennegrecimiento musical femenino actúa como un mecanismo de estigmatización de aquellos personajes que se resisten a ocupar la posición de la falta dentro del heteropatriarcado blanco. Este ha sido el caso de la emperatriz Agrippa en *Roman Scandals*[55]*,* sintomáticamente morena, quien utiliza conscientemente su atractivo para convencer a

55 A causa de sus similitudes con el personaje de Dot, hemos querido introducir el análisis de la actitud del personaje de Agrippa de *Roman Scandals* en este capítulo y no en el cuarto.

diferentes hombres para que le ayuden a envenenar a su marido y así poder hacerse con el Imperio romano. Una estrategia similar adopta el personaje de Dot en *Kid Millions*, quien explota su posicionamiento como objeto de deseo, ligado a la prostitución insinuada en un primer momento y a su papel maternal en un segundo, para adquirir la fortuna del profesor Wilson. Su cuestionamiento será castigado en la progresiva marginación narrativa del personaje en la segunda mitad del filme.

Ni Agrippa ni Dot logran persuadir a Eddie para que les ayude. Podríamos pensar que este no cede a sus encantos porque tiene otros intereses amorosos, la princesa Sylvia y Toots, respectivamente. Pero ni en una película ni en la otra la trama se construye en torno al enamoramiento del protagonista (*vid.* pág. 178). Además, en el caso de *Kid Millions,* Toots únicamente aparece en los números musicales del inicio y del final, "When my Ship Comes In" y "Ice Cream Fantasy". Asimismo, este amor no comporta tanto un deseo sexual como una idealización romántica y no carnal, en correspondencia con el aura angelical que caracteriza la representación de Sylvia y sobre todo de Toots. Una interpretación más razonable derivaría del carácter no normativo de los personajes de Cantor en ambas producciones, infantil, pasivo y físicamente débil.

El papel de las mujeres fálicas parece ser iniciar el despertar sexual del protagonista, transformando el infantilismo sexual de Eddie en una suerte de sexualidad masculina castrada. En el caso de *Roman Scandals,* el temor suscitado por el poder de Agrippa y la declaración de Josephus de su amor por Sylvia impiden el desarrollo del enamoramiento de Eddie hacia esta segunda. La castración se visibiliza todavía más en *Kid Millions,* dado que la sexualidad femenina cobra más relevancia narrativa y adquiere ciertos tintes edípicos. En el trayecto hacia Egipto, Dot se hace pasar por la madre de Eddie e intenta convencer al "pequeño" de que firme un documento de entrega de la herencia. Para ello utiliza diferentes juegos infantiles, como las cosquillas y el salto al potro. Estos adquieren cierta connotación erótica cuando la sobrina del coronel Larabee, Joan (Ann Sothern), entra en la habitación. Observando a Eddie y a Dot tirados en el suelo y haciéndose cosquillas mutuamente, exclama con pudor: "Oh, les ruego que me disculpen!"; y, tras la aclaración de que la segunda es la madre del primero, exclama: "¡¿Tu madre?! Bueno, alguien debería avisar a tu padre". A partir de ese momento, Eddie se convierte en el portador de un deseo sexual que no puede poseer pero sí desencadenar, en correspondencia con su condición de heredero de una fortuna que todavía no ha cobrado pero que todo el mundo quiere arrebatarle.

El infantilismo de Eddie se relaciona con lo negro desde el inicio del filme. Cuando sus hermanastros le están buscando para darle la noticia de la herencia, Eddie es confundido con un niño afroamericano miembro de la orquesta que dirige (sin acreditar). Esta confusión permite su asociación con unos jovencísimos Harold y Fayard en la "Minstrel Night". Los hermanos Nicholas habían entrado en el circuito del entretenimiento teatral a principios de la década de los treinta, llegando a formar parte de las famosas *Zigfield Follies* en 1936. En lo que respecta a la representación cinematográfica, en 1932 habían realizado su primera aparición en pantalla en el cortometraje de la Vitaphone *Pie, Pie Blackbird* (Roy Mack). Tan solo un año después, Harold, el pequeño de los hermanos, actuaría en una secuencia musical de la película *The Emperor Jones* (Dudley Murphy, 1933). *Kid Millions* en su primera aparición conjunta en un largometraje musical hollywoodense. Tras el éxito de este, intervendrán en varias secuencias de *The Big Broadcast of 1936* (Norman Taurog, 1935) junto a otras estrellas cinematográficas negras. Este solo sería el inicio de una prolífica carrera en el espectáculo musical fílmico.

Con todo, existe una diferencia importante entre ambas representaciones del infantilismo, derivada de la prohibición del mestizaje interracial que establece el Código Hays. Debemos tener en cuenta que, aunque el año de publicación del código de regulación cinematográfica sea 1930, autores como Susan Courtney (2005) o Rick Altman (1989 [1987]) han señalado que no es hasta 1934, fecha de estreno de *Kid Millions,* que se aplica oficial y rigurosamente. Ello se debe a la aper-

tura de la Production Code Administration liderada por Joseph Green, consecuencia de una serie de protestas organizadas por la Iglesia Católica contra el estreno de películas con temática que no se considera moralmente decente. El endurecimiento del Código implica que las modificaciones sugeridas en el proceso de producción se vuelven obligatorias para su aceptación, así como la posibilidad de que se prohíba la exhibición de cualquier película en teatros asociados a la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), que controlaba el setenta por ciento de los mismos. Las productoras aceptan las nuevas medidas para evitar la posibilidad de la implantación de una censura externa al circuito industrial y los problemas financieros que la opinión pública conservadora puede desencadenar. Esta prohibición del mestizaje se traduce en un refuerzo de las limitaciones de la representación de los personajes afroamericanos y del *blackface.* Dado que en el modo de representación institucional el deseo hace avanzar la narración (*vid.* subapartado 2.1.3), los personajes afroamericanos no pueden intervenir en los acontecimientos que movilizan la trama. Respecto al *blackface*, los intérpretes enmascarados se limitan a representar una negritud feminizada.

En este aspecto, Harold aparece en una única secuencia narrativa, como uno de los trabajadores del barco que comunica a Jerry (George Murphy), el antiguo asistente del profesor Wilson que ha embarcado en el viaje para asegurarse de que el legítimo heredero recibe su fortuna, que Joan ha rechazado la carta en la que se disculpaba por juzgar las intenciones de su tío. La caracterización de Harold responde a la combinación de los papeles serviles y musicales típica de la representación de los personajes afroamericanos de los filmes de la década de los treinta (Bogle, 2017 [1973]: 106), utilizada para proveer al relato de las expresiones artísticas en boga sin cuestionar la jerarquía racial que establecen los filmes. Vaticinando el resultado de esa mezcla en la siguiente década, la presencia e importancia de los hermanos resulta mucho más relevante en la "Minstrel Night" que analizaremos a continuación.

Por su parte, la negritud castrada que interpreta Eddie se conecta con su generización narrativa como el vehículo del deseo del Otro, es decir, con su intervención en la narración y en el deseo que moviliza de forma accidental y pasiva (*vid.* apartado 4.2). Por tal motivo, Eddie puede contribuir en cierta medida a la reconciliación entre la sobrina del coronel y el antiguo asistente del profesor Wilson. Sin ser consciente de su relación amorosa y de su enfado, Eddie junta a Joan y a Jerry para que ensayen la canción "Your Head on my Shoulder". La interpretación estará atravesada por los vaivenes emocionales de la primera, que en algunas ocasiones se deja llevar por su deseo y en otras rechaza los intentos de aproximación de Jerry, reduciendo la expresión amorosa a una mera *performance*. Finalmente, interrumpiendo el momento de ensoñación que ha dejado las últimas notas de la canción, Joan se levanta mientras sentencia indignada: "No olvides que esto es sólo un ensayo". Esta relación entre el espectáculo y la vida de sus protagonistas, característica del puente entre lo musical y lo narrativo que establecen los ensayos del *show musical* (Altman, 1989 [1987]: 231-232), se ve contrarrestada con la secuencia de la "Minstrel Night" que se introduce inmediatamente después.

El espectáculo se divide en seis partes, cinco de las cuales se corresponden con los números musicales que lo componen: la primera parte consiste en la canción "I Want to Be a Minstrel Man", interpretada por Harold Nicholas en compañía de las "chicas Goldwyn"; la segunda se corresponde con la introducción de Eddie y Dot en *blackface* como los *endmen* y el diálogo que mantiene el primero con Jerry; en la tercera, Eddie, Dot, Jerry y Joan cantan conjuntamente "Mandy"; en la cuarta, Jerry y Joan se trasladan a un universo diegético decimonónico, en el que interpretan por segunda vez "Your Head on my Shoulder"; la quinta introduce el protagonismo dancístico de los Nicholas Brothers, que vencen a un Eddie enmascarado en la representación de los productos culturales afroamericanos; y la sexta cierra el espectáculo con una nueva interpretación coral de "Mandy".



FOTOGRAMA 3



FOTOGRAMA 4



FOTOGRAMA 5



FOTOGRAMA 6

La duración, puesta en escena, puesta en cuadro y mezcla de universos diegéticos de la "Minstrel Night" exceden con creces las reglas de verosimilitud del modo de representación institucional. El traslado a otro régimen de verosimilitud es indicado a través de una serie imágenes del director de la orquesta y el público, encadenadas con cortinillas, sobre el fondo sonoro de la canción "An Earful of Music" (Fotogramas 3-5). Estos planos no están destinados a propiciar una identificación con la audiencia diegética que atenúe la entrada del discurso espectacular, en la medida en que no se encuentran debidamente suturados y no van acompañados de la inscripción de su punto de vista. Mediante otra cortinilla, nos situamos en el camerino de Eddie. En una combinación de la escena primaria del *blackface* con la escena primaria del *minstrel show* (*vid*. apartados 3.3 y 3.2, respectivamente), un plano americano frontal muestra a Eddie aplicándose el maquillaje racial con la ayuda de un mayordomo afroamericano (sin acreditar) (Fotograma 6). El artificio de la representación no podía ser más explícito: la contraposición del personaje afroamericano, representado por primera y única vez en todo el filme, con el intérprete blanco en el proceso de enmascaramiento pretende negar la verosimilitud de


FOTOGRAMA 7


FOTOGRAMA 8

la identificación con la otredad racial que se está produciendo. El afroamericano, por su parte, queda recluido en su rol servicial.

Todo cambia cuando el artista es llamado a escena. En la mayor parte de historias sobre el origen del *minstrel show*, no suele haber una interacción entre el intérprete blanco y el afroamericano (Lott, 2013 [1993]: 58). En el caso de la "Minstrel Night", en un *traveling* hacia delante hasta un plano medio frontal, Eddie, apresurándose, comenta a su ayudante: "Esto es difícil de poner. Y de quitar. ¿Sabes que tienes suerte?". Este énfasis en la utilización del significante epidérmico destaca la relación de desigualdad en el campo de la significación racial, que posibilita la reducción de lo negro a una máscara de poner y quitar así como el robo de sus expresiones artísticas. Añadido a esto, el cambio de la expresión del mayordomo, de la sorpresa incómoda a la sonrisa forzada (Fotogramas 7 y 8), rompe con el efecto de realidad de su servidumbre que produce el contraste con la negritud artificial. El espacio generado por este gesto subraya la máscara complaciente que los afroamericanos llevan en presencia del hombre blanco, una interpretación de lo negro que se traducirá cinematográficamente en su actuación en papeles secundarios y serviciales.

El juego con la significación racial se prolonga en "I Want to Be a Minstrel Man", la primera secuencia musical de la "Minstrel Night". El número se inicia en un plano general frontal en el que Harold, vestido con un traje blanco, canta mirando a la cámara: "Quiero ser un juglar/ Siempre he sido un fan del *minstrel*/ Quiero bailar como un *dandy*"[56] (Fotograma 9). Este plano se conecta con otro medio e igualmente frontal en el que el artista continúa su interpretación: "Y cantar esa canción sobre mi amorcito/ He aprendido sobre las costumbres del *minstrel*/ Así que tráeme de vuelta esos días del *minstrel*"[57] (Fotograma 10). La elección de un Harold de trece años sobre un Fayard de veinte para la realización de este primer número en el que un intérprete afroamericano desea "bailar como un *dandy*" y "cantar sobre su amorcito" no es casual. Todo lo contrario, es un requisito indispensable para la introducción de la expresión

56 Traducción de los siguientes versos de la canción "I Want to Be a Minstrel Man": "I want to be a minstrel man/ I'd always been a minstrel fan/ I want to dance just like a dandy".

57 Traducción de los siguientes versos de la canción "I Want to Be a Minstrel Man": "And sing that song, about my sugar candy/ I've learned about those minstrels ways/ So bring me back those minstrel days".



FOTOGRAMA 9



FOTOGRAMA 10

artística afroamericana, que pretende negar cualquier posible alusión al mestizaje en el terreno racial.

En cambio, la transgresión de fronteras en el ámbito cultural no se resuelve tan fácilmente. El hecho de que Harold no lleve ningún tipo de maquillaje y vaya vestido con un traje completamente blanco, que destaca el tono oscuro de su color de piel, se debe a que, en un principio, el pequeño iba a interpretar el papel del interlocutor en el resto del espectáculo. En el *minstrel show* decimonónico, esta figura ennegrecida pertenecía a una posición social elevada y era objeto de una burla por parte de los *endmen* (*vid.* apartado 3.2). En realidad, esta burla era dirigida a los individuos pertenecientes a las clases pudientes, enemigos de la clase obrera, y a los afroamericanos que aspiraban a la mejora de sus condiciones de vida (Lott, 2013 [1993]: 154). Solo más adelante, el maquillaje se elimina para dejar relucir la piel blanca del intérprete (Lott, 2013 [1993]: 276). La elegancia que imbuye los primeros números cinematográficos de los Nicholas Brothers, enmarcados en la tradición afroamericana de los *class act* que exploraremos en los siguientes capítulos de análisis (*vid.* apartados 6.1 y 7.2), hubiese facilitado que Harold interpretase este papel. De acuerdo con Constance Valis Hill, fue el propio Cantor el que no lo permitió (2002: 89).

Quizás Cantor se encontraba abrumado por la posibilidad de que un afroamericano pudiese ocupar la posición de sujeto del enunciado del discurso de la otredad racial. El deseo de Harold de convertirse en un artista de *minstrel* puede ser una forma de reclamar dicho lugar ocupado por el hombre blanco desde mediados del siglo XIX. Por descontado, esta interpretación pone en marcha una imagen de lo negro degradante, heredera del racismo más voraz de esos días del *minstrel.* Pero, en tanto que el objeto caricaturizado ejerce su propia caricaturización, dicha *performance* puede poner en marcha un distanciamiento crítico con lo representado, similar al del mayordomo afroamericano, que cuestione el modo de representación de la negritud.

Este conflicto se manifiesta en las siguientes imágenes. En una nueva alternancia entre el plano general y el plano medio, Harold canta: "Permíteme ser como George M. Cohan" (Fotograma 11), "¡Conviérteme en un juglar!"[58] (Fotograma 12). Por un lado, la expresión facial exagerada que acompaña este último verso, sonriendo de oreja

58 Traducción de los siguientes versos de la canción "I Want to Be a Minstrel Man": "And let me be like George M. Cohan/ Make me a minstrel man!".


FOTOGRAMA 11


FOTOGRAMA 12

a oreja, arqueando notablemente las cejas y señalando hacia arriba, pretende reforzar el efecto de realidad de la imagen de la negritud del *minstrel.* Por otro lado, el reconocimiento y el reclamo de la máscara de los hombres blancos, como George M. Cohan, por parte de un individuo afroamericano y no enmascarado equipara el *blackface* con el significante epidérmico, revelando el artificio no ya de la máscara sino del esquema histórico-racial que se impone sobre el cuerpo de las personas afroamericanas.

La ambigüedad resultante enmarca la figura de Harold, y la del mayordomo aparecido con anterioridad, en la tradición del "Signifyin(g)" de la cultura afroamericana. Tal y como se ha especificado en el segundo apartado del capítulo tercero, Henry Louis Gates (1989 [1988]) definió esta práctica como esa utilización de significantes que, en su apariencia inocente, subvierte el significado impuesto por el marco epistémico blanco. Hill aplicó una lectura similar a la *performance* de los hermanos Nicholas, sugiriendo que:

> No es el hecho que los hermanos Nicholas se pongan la máscara de juglares sino cómo juegan con ella lo que se convierte en un ejemplo fascinante de la forma en que estos artistas manipulaban las normas aparentemente infranqueables que regulaban la actuación de los negros (Hill, 2002: 95-96; cursiva en el original).

En su apertura del discurso de la otredad, dicho juego con el significante racial debe ser contenido a través de una serie de mecanismos. A este respecto, la investigación de Corin Willis (2002, 2009) ha señalado la "minstrelización" [*minstrelization*] como la principal herramienta de contención del potencial expresivo de los productos culturales afroamericanos, conseguida mediante la copresencia del *blackface* y los personajes afroamericanos. La vinculación entre el significante racial y el supuesto referente había sido analizada por Eric Lott a propósito de uno de los pocos bailarines afroamericanos que participó en el teatro de juglares, Master Juba (William Henry Lane). Lott detecta que la interacción de Juba con los intérpretes blancos ennegrecidos reducía la distancia entre uno y otro: "Era difícil ver lo real sin acordarse, incluso desfavorablemente, de la copia (…) que efectivamente hacía su trabajo (…). Tampoco, con la misma seguridad, se podía ver la copia sin acordarse de lo real" (2013 [1993]: 118). En cualquier caso, esta simultaneidad era poco común en los espectáculos decimonónicos de la máscara, cuya escasa verosimilitud no impedía la expulsión del escenario

de los artistas afroamericanos. En este aspecto, Willis considera la coincidencia entre el *blackface* y los personajes afroamericanos en el cine musical hollywoodense de los años treinta un ejemplo de la pérdida del poder del *blackface* para sustituir a los primeros, desarrollando "un nuevo ciclo de minstrelización, no ya por sustitución, sino por copresencia con los afroamericanos" (Willis, 2009: 45).

Pese a estimar en parte acertada y sobre todo innovadora la aproximación de Willis a la representación de la negritud, desde el punto de vista de la presente investigación la contención del "Signifyin(g)" a través de la máscara no es suficiente para frenar la transgresión de la *performance* racial del intérprete afroamericano. Más todavía en el caso de *Kid Millions,* en el que la expulsión del afroamericano del discurso se pretende realizar a través de una máscara invisible, conseguida mediante la hipergestualidad asociada con la negritud del *minstrel,* que es resaltada en el mencionado plano cercano. Siguiendo el estudio de Willis, en el siguiente capítulo definiremos esta imagen como "plano de minstrelización [minstrelization shot]" (*vid.* apartado 6.2; Willis, 2009: 55-56). La eliminación del juego con el significante racial también requiere de la entrada de las "chicas Goldwyn". Su objetivo será feminizar la negritud, esto es, confinar al intérprete a la pasividad, a la posición de objeto de la representación. A su vez, este uso de la objetualización femenina va a desencadenar la racialización de las mujeres, sintomáticamente vestidas con un sombrero, unos guantes y un traje corto de color negro que contrastan con su piel blanca.

La representación de la diferencia sexual racializada se construye mediante una serie de procedimientos cercanos a los de los números musicales dirigidos por Berkeley para la misma compañía, aunque con mucha menos maestría. En primer lugar, la imagen femenina sufre un proceso de homogeneización, que la convierte en una mercancía intercambiable y acumulable. Los tres primeros planos frontales que introducen la presencia femenina, expulsando a Harold de la representación, dotan a las mujeres de un carácter objetual. Las características similares de estas imágenes, así como la idéntica vestimenta y la adopción de una postura y un estilo de interpretación parecidos por parte de las intérpretes, subraya la "uniformidad [uniformity]" (Fischer, 1976: 4) de las coristas (Fotogramas 13-15). La homogeneidad del objeto facilita el aumento de su producción, de tal manera que los siguientes planos, un primer plano y un plano medio con la misma angulación, duplican el número de mujeres (Fotogramas 16 y 17). Del mismo modo, la versión de "I Want to Be a Minstrel Man" que interpretan trata acerca de su amor hacia un juglar, ese hombre blanco cuyo atractivo deriva de su interpretación de lo negro, racializando esta expresión de su deseo: "Siempre nos ha encantado/ Un juglar/ Nos excita como nadie puede/ La forma en que baila es desde luego elegante / Y canta esa canción sobre su amorcito"[59].

La secuencia configura así una imagen de la feminidad como soporte del entretenimiento musical y del deseo blanco de carácter fetichista, puesto que es utilizada como un sustituto tranquilizador que niega la amenaza de castración representada (Mulvey, 1989: 21; *vid.* apartado 4.1). En este caso, la castración no se vincula solamente con la representación de la diferencia sexual, sino también con el juego con el significante racial que abre el intérprete afroamericano dentro del espectáculo apropiacionista de la negritud, que desestabiliza la jerarquía cultural a la que aspira tal procedimiento.

La cámara se desplaza a un nuevo plano general frontal que vuelve a aumentar el número de coristas y reintroduce la figura de Harold. El pequeño retoma la interpretación (Fotograma 18). El escaso poder de actuación del afroamericano se ve reflejado en el tamaño de su figura, visiblemente más pequeña que el resto de mujeres que le rodean, así como en una nueva expulsión fuera de campo permitida por la misma, realizada mediante un *traveling* hacia delante que recoge la reagrupación de las coristas en dos líneas (Fotograma 19). Esta segunda desaparición se produce de forma estratégica, justo cuando Harold está haciendo nuevamente referencia a su deseo de convertirse en un intérprete blanco enmascarado.

La estandarización de la imagen femenina es requerida para su subordinación a composiciones coreográficas

59 Traducción de los versos de la canción "I Want to Be a Minstrel Man" interpretados por las coristas: "We've always loved/ A minstrel man/ He thrill us like nobody can/ The way he dances sure is dandy/ And sings that song about his sugar candy".


FOTOGRAMA 13


FOTOGRAMA 14


FOTOGRAMA 15


FOTOGRAMA 16


FOTOGRAMA 17

grupales, esto es, para la transformación de cada corista en una pieza de una máquina dancística de mayor tamaño que lidera el sujeto de la enunciación cinematográfica, otro de los sellos distintivos de Berkeley. Sin realizar ningún corte, la cámara inicia un nuevo *traveling* hacia delante en plano medio frontal que abre las dos líneas de las coristas, cuyos movimientos son tan contenidos que adquieren ciertos toques mecanizados (Fotograma 20). Continuando con la aplicación de los procedimientos de generización a la representación de la diferencia racial para eliminar la posibilidad de apertura del significante racial, esta pérdida de toda muestra de individualidad dancística se aplica sobre



FOTOGRAMA 18



FOTOGRAMA 19



FOTOGRAMA 20



FOTOGRAMA 21

la interpretación de Harold, que reaparece en un nuevo *traveling* hacia atrás hasta un nuevo plano general frontal (Fotograma 21). A causa de ello, y posiblemente también fruto de la escasa experiencia del coreógrafo de esta pieza, Seymour Felix, en el ámbito del claqué (Hill, 2000: 89), la rutina que realiza el pequeño resulta muy pobre en comparación con el número que desarrollará junto a su hermano en la penúltima parte de la "Minstrel Night".

Finalmente, la cámara, el caminar de Harold y los movimientos de las *chorus girls* se coordinan en un *traveling* hacia atrás que acaba en un plano americano frontal del afroamericano rodeado por las coristas (Fotograma 22). En un último intento de transformación del significante racial, el intérprete juega con la letra de la canción, transformando la forma del fragmento referido a la opresión: "He aprendido sobre las costumbres del *minstrel*, *minstrel*/ Así que tráeme de vuelta esos días de *minstrel*, *minstrel*, *minstrel*"[60]. Pero los últimos dos versos, los que hemos considerados más reveladores, no son interpretados por Harold, sino por las coristas, en una recuperación de esos

60 Traducción de los siguientes versos de la canción "I Want to Be a Minstrel Man": "I've learned about, the minstrel, minstrel ways/ So bring me back, minstrel, minstrel, minstrel, minstrel days".


FOTOGRAMA 22


FOTOGRAMA 23


FOTOGRAMA 24

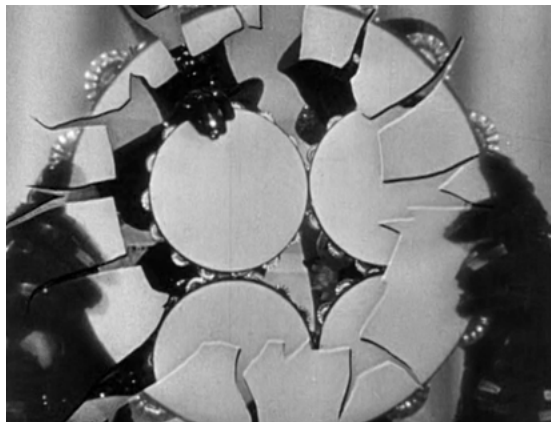

FOTOGRAMA 25

tres primeros planos con los que habían sido introducidas: "Danos un hombre/ Como George M. Cohan/ Quiero un hombre juglar"[61] (Fotogramas 23- 25)

Por todo ello, se puede afirmar que la transgresión del sistema de representación de la negritud que había iniciado el número es contenida a través de la representación de las coristas, cuya entrada expulsa a Harold de la representación hasta en tres ocasiones, en momentos relevantes, y borra toda posibilidad del juego con el significante racial. Harold queda así encerrado en la "objetividad aplastante" que Frantz Fanon mencionó a propósito de la racialización del cuerpo afroamericano, convirtiéndose en un "objeto entre otros objetos" (Fanon, 2016 [1952]: 111), en una mercancía entre otras mercancías culturales, en un significante entre otros significantes raciales, articulados por un sujeto de la enunciación racialmente blanco.

Una vez ha sido eliminada la amenaza en el terreno cultural, el texto debe hacerse cargo de la ansiedad que ha podido suscitar la centralidad de la feminidad. Con tal propósito, la representación enfatiza la condición objetual

61 Traducción de los versos de la canción "I Want to Be a Minstrel Man" interpretados por las coristas: "Give us a man/ Like George M. Cohan/ I want a minstrel man".



FOTOGRAMA 26



FOTOGRAMA 27



FOTOGRAMA 28



FOTOGRAMA 29

de la corista. En los segundos finales del último primer plano, la corista se cubre el rostro con una pandereta. A través de una cortinilla que literalmente rompe la imagen, dicho plano se conecta con otro medio de un conjunto de un grupo de coristas con el rostro igualmente ocultado tras panderetas (Fotograma 26). Ambas imágenes equiparan a las mujeres con los instrumentos, en su estandarización visual y su función como soporte del espectáculo, sin poder alguno sobre el mismo. En un *traveling* hacia atrás hasta un gran plano general frontal de la estructura semicircular, característica del *minstrel* (Toll, 1974: 52), en la que se encuentran ubicadas, las coristas descubren sus rostros a medida que la cámara se aleja, iniciando una interpretación mucho más rápida de "I Want to Be a Minstrel Man", mientras hacen circular las panderetas (Fotogramas 27 y 28). La objetualización femenina ha llegado incluso a suprimir el carácter dancístico, si bien mínimo, de su movimiento. Sus cuerpos despersonalizados configuran una composición visual que no requiere ni siquiera de su desplazamiento por el espacio, únicamente del gesto de alargar y recoger sus brazos. El movimiento de circulación se interrumpe en un plano general contrapicado en el que las coristas ocultan su rostro otra vez, volviendo a su estado inmóvil (Fotograma 29).


FOTOGRAMA 30


FOTOGRAMA 31


FOTOGRAMA 32


FOTOGRAMA 33

En un nuevo plano medio frontal, dos de ellas se levantan para presentar al interlocutor, Jerry, ubicado en el punto más elevado de la estructura semicircular e introducido mediante una panorámica vertical que llega hasta un plano general contrapicado (Fotogramas 30 y 31). Su traje actúa como un marcador de su blanquitud, su superioridad, su privilegio, que, en contraste con lo que ocurría con Harold, le va a permitir adquirir temporalmente el control sobre la representación. Este poder se puede observar en la posterior secuencia de imágenes en la que Jerry anuncia la llegada de los dos *endmen,* repetida en dos ocasiones: un plano contrapicado del interlocutor, el mencionado general y otro americano, advierte de la entrada de un nuevo intérprete (Fotogramas 31 y 34); a continuación, se introduce un plano general lateral de las coristas que se giran hacia el extremo por el que entra la persona mencionada (Fotogramas 32 y 35); finalmente, una panorámica lateral en plano americano frontal recogen la entrada de en primer lugar Mrs. Edward Wilson Senior y en segundo lugar Mr. Edward Wilson Junior, Dot y Eddie enmascarados, respectivamente, por cada lateral del cuadro (Fotogramas 33 y 36). El sujeto de la enunciación cede así la capacidad de organizar el discurso a Jerry, quien, en su papel de inter-



FOTOGRAMA 34



FOTOGRAMA 35



FOTOGRAMA 36

locutor, dirige la trayectoria de las figuras y determina el consiguiente emplazamiento de la cámara.

La cámara permanece en el segundo plano americano frontal de Eddie/Mr. Edward Wilson Junior mientras el interlocutor ordena que se sienten. En un primer plano ligeramente lateral, el protagonista dice "Señor Interlocutor, hay algo que quiero preguntarle" (Fotograma 37), a lo que, en un plano medio frontal, este segundo, ubicado entre las *chorus girls*, contesta, "De acuerdo, adelante" (Fotograma 38). La utilización de estos dos tipos de plano para representar la localización de cada uno permite remarcar la diferencia racial a través de la sexualidad, conectando la blanquitud con una actividad que organiza la representación y la negritud con una pasividad que, como las mujeres, es objeto de la misma. No obstante, en un plano americano lateral ligeramente contrapicado, cuyo ángulo está destinado a acentuar la separación de su figura del resto de coristas, el enmascarado contradice esta operación de castración preguntando: "¿Sabes cuál es la diferencia entre un caballo y una chica?". Ante la negativa del interlocutor fuera de campo, Eddie responde en el mismo plano: "¡Uh! Sin duda debes tener citas divertidas" (Fotograma 39).

La contestación contrasta con el pudor y la inocencia del personaje, desatando, bajo su forma desplazada, la ansiedad de mestizaje que había sido eliminada al inicio del número. El interlocutor se indigna, y, aproximándose al primero en una panorámica lateral en plano medio frontal, exclama "¡Si me insultas otra vez, haré que te saquen de aquí! [If you insult me just once more, I'll have taken you right ashore!]", iniciando una conversación en la que se cuestiona la capacidad de Eddie para diferenciar entre prosa y poesía (Fotograma 40). Eddie contesta con un dominio perfecto e ingenioso de ambas expresiones lingüísticas: "La pobrecita Annette, se cayó al pozo, llegó al fondo y fue directa a... ¿Qué quieres, prosa o poesía? [Poor Little Annette, fell down the well, she got to the bottom and went straight to… What do you want, prose or poetry?]". La pregunta formulada desata la risa de todas las personas presentes, cosa que parece estar


FOTOGRAMA 37


FOTOGRAMA 38


FOTOGRAMA 39


FOTOGRAMA 40

motivada por su posible rima con la palabra "infierno" en inglés "hell". En su intento de condenar la vulgaridad y la profanidad, el Código de Producción prohibió el uso de las palabras "God, Lord, Jesus, Christ", a menos que fuesen utilizadas venerablemente, y de los insultos "hell, S.O.B. [son of a bitch], damn [and] Gawd" (en Simmons, 1997:79). A la transgresión del discurso de la sexualidad del Código se le une este cuestionamiento del lenguaje que los filmes debían emplear.

El personaje de Eddie parece ser heredero del personaje del *trickster* del *minstrel show,* aquel astuto negro, normalmente esclavizado, que se burla del hombre blanco, que solía ocupar el papel del amo, utilizando los estereotipos que se habían asignado a su condición racial (Toll, 1974: 74). En el caso de la "Minstrel Night", la burla se relaciona con el cuestionamiento de la sexualidad castrada y la estupidez asignada a la negritud, pudiendo plantear cierto crítica hacia los estereotipos asignados al afroamericano. Ahora bien, en tanto que es articulada por un intérprete blanco enmascarado y se dirige hacia un representante del sujeto de la enunciación cinematográfica, aquel discurso que va a estar fuertemente atravesado el Código Hays a partir de 1934, parece tener un objeto distinto. Antes que un cuestionamiento de la



FOTOGRAMA 41



FOTOGRAMA 42

jerarquización que establece el sistema de significación racial, la crítica parece ser dirigida hacia las restricciones en lo referente a la sexualidad y el uso de injurias que estableció dicha regulación.

En cualquier caso, el cuestionamiento implícito de la sexualidad castrada asignada a lo negro motiva que en el siguiente número, "Mandy", se desplieguen diferentes procedimientos para eliminar su connotación amenazante. Toda la expresión musical queda registrada en un nuevo plano medio de Eddie, que le separa todavía más de las coristas, localizadas en el fondo del cuadro, acompañado de un movimiento de cámara que sigue las idas y venidas del intérprete por el escenario. Añadido a esto, la canción, de temática romántica, ubica lo negro como portador del deseo, no como su principal actante: "Estaba paseando una tarde/ Junto a la luna plateada/ Pude oír a alguien cantando/ Una melodía familiar/ Así que me detuve un rato para escuchar/ No quería perderme ni una palabra/ Era simplemente alguien cantando una serenata/ Algo así"[62]. El uso de la primera persona identifica a Eddie como el narrador de la situación amorosa, aquel que describe lo que sucede entre un "minister" y "Mandy": "Mandy/ Hay un *minister* a mano/ Y seguro que sería *dandy*/ Si le dejáramos poner un precio/ Así que no te demores/ Aquí está el anillo para tu dedo/ ¿No es una maravilla?/ Ven y deja que las campanadas de boda/ Traigan tiempos felices / Para Mandy y para mí"[63]. Asimismo, la proximidad de la cámara a la expresión facial exagerada de Eddie convierte las posibles connotaciones románticas de la canción en cómicas (Fotogramas 41 y 42).

Estos procedimientos castradores se refuerzan con la aparición de Dot en *brownface*. Tal y como se ha adelantado en las páginas anteriores, su racialización es una forma de estigmatización de la utilización consciente de su condición como objeto de deseo (*vid.* págs. 235-236). La ubicación del personaje en el "entre medio" de la pasividad y la actividad en el plano de la narración conecta con la ubicación de la "mulata" entre la belleza blanca admirada y la sensualidad negra libidinosa (*vid.* subapartado 2.2.2). Dicho posicionamiento se refleja en

62 Traducción de los siguientes versos de la canción "Mandy": "I was strolling out one evening/ By the silvery moon/I could heard somebody singing/ A familiar tune/ So I stopped a while to listen/ Not a word I wanted to miss/ It was just somebody serenading/ Something like this".

63 Traducción de los siguientes versos de la canción "Mandy": "Mandy / There's a minister handy/ And it sure would be dandy/ If we'd let him make a fee/ So don't you linger/ Here's the ring for your finger/ Isn't it a humdinger?/ Come along and let the wedding chimes/ Bring happy times /For Mandy and me".


FOTOGRAMA 43


FOTOGRAMA 44

diferentes aspectos del número. En primer lugar, en el nombre que se le asigna, "Mrs. Edward Wilson Senior". En un nombramiento fallido como la esposa del difunto profesor Wilson, el nombre masculino se contrapone con el honorífico femenino "Mrs.". En segundo lugar, la parte de la canción que interpreta concierne a la declaración de amor, eliminando la introducción en primera persona que desplazaba el sujeto del enunciado amoroso. En tercer lugar, sin abandonar ese plano medio frontal en movimiento que había registrado la actuación de Eddie, Dot inicia la canción entre los brazos de este, para posteriormente ser ella la que le abraza a él (Fotogramas 43 y 44).

Esta inversión de los roles de género normativos en la que la mujer racializada ocupa la posición del sujeto del deseo y el hombre racializado la del objeto, sirve para anular la potencia sexual asignada a la negritud masculina y ridiculizar la posibilidad de una deseabilidad femenina negra. Al mismo tiempo, en la medida que reproduce el rol de Eddie y Dot en la narración, confirma el posicionamiento excéntrico de ambos personajes en el terreno de la sexualidad. Por lo tanto, el *blackface* de Eddie y el *brownface* de Dot no niegan en ningún aspecto la identificación de estos personajes con la otredad.

La transgresión de la heteronormatividad que moviliza la figura de Dot también cumple otra función: reforzar la feminidad normativa de Joan. Inmediatamente después de su interpretación, se inserta un plano medio frontal de Joan emergiendo de las panderetas de las *chorus girls,* que retoma la canción. Esta imagen parece alertar de cierta superación de la objetualización que había configurado la imagen de las *chorus girls* y de la negritud de Dot asociada a la capacidad de utilización de su condición de objeto (Fotograma 45). De hecho, en su descenso por las escaleras, captado en una combinación de panorámica vertical y *traveling* hacia atrás en plano general frontal, las coristas van apartando sus piernas ennegrecidas por las medias (Fotograma 46), evitando el contacto con esta nueva figura. Al llegar al escenario, Joan da una vuelta sobre sí misma, como si estuviera exhibiendo su vestimenta al público. Su traje de color plateado subraya la blanquitud de su piel y, convenientemente iluminado, le dota de un brillo mucho mayor que el que irradian los trajes negros de las *chorus girls*. Además, a diferencia del modelo de Dot, su chaqueta presenta un escote que deja apreciar la corporalidad femenina de la intérprete. Joan encarna así la feminidad normativa, pasiva y blanca, que funciona como soporte y fuente del deseo del espectador.

Acto seguido, Eddie empuja a Joan para que se encuentre con Jerry, que también es arrastrado por Dot


FOTOGRAMA 45


FOTOGRAMA 46


FOTOGRAMA 47


FOTOGRAMA 48

hacia el centro del escenario (Fotograma 47). Un *traveling* hacia delante, combinado con el oscurecimiento del resto del espacio y la salida del cuadro de Eddie y Dot, les deja solos en un plano medio frontal, en el que se encuentran convenientemente abrazados, esto es, él es quien la abraza, rodeando sus brazos a su cintura (Fotograma 48). De esta forma, el rechazo de la sexualidad ennegrecida permite la articulación de la imagen de la feminidad blanca que, a su vez, posibilita la relación de desigualdad heterosexista (*vid*. subapartado 2.1.2), que representa al hombre en el papel activo y como poseedor del falo que ansía la mujer.

Concretamente, estas posiciones dicotómicas son conseguidas en el universo diegético decimonónico del siguiente número musical, la segunda versión de "Your Head on my Shoulder". El cambio espaciotemporal se produce únicamente con la ayuda de una cortinilla que adopta la forma de un telón teatral abriéndose. Esta transición advierte de la ubicación de esta nueva parte del espectáculo en otro nivel de la representación, correspondiente al imaginario de Jerry y Joan. La cortinilla da paso a un primer plano frontal de los intérpretes en la misma posición en la que se encontraban en el anterior escenario, pero vestidos de forma distinta. Un ligero *traveling* hacia atrás,


FOTOGRAMA 48


FOTOGRAMA 49

acompañado de la subida de la iluminación del fondo, los emplaza en un barco en plena noche (Fotograma 49).

La transformación de la puesta en escena va acompañada de cierta modificación en el comportamiento de los protagonistas. En un nuevo plano general frontal, Joan realiza una reverencia a Jerry, que inclina su cabeza en un gesto de acompañamiento (Fotograma 50). Todo rastro de pulsión erótica, y de las connotaciones ennegrecedoras que ha adquirido en el caso de la mujer blanca, es sublimado en un tipo de amor que podríamos considerar cortés, que no se mueve en el plano corporal sino en el ideal. La única referencia a la negritud se encuentra en la descripción del entorno sureño que realiza la canción: "Cae la noche en el sur/ Las estrellas brillan en el cielo/ Los negros pasean por el río/ Y cantan una nana sureña"[64]. Esta eliminación de la representación racial permite sustituir el problemático pasado esclavista por una utopía heterosexista basada en la idealización del objeto de deseo blanco. La función de la feminidad como fuente y soporte del deseo queda reemplazada por su uso, intrínsecamente paradójico, como significante de la inmaterialidad de lo blanco, que, como veremos, reprime cualquier muestra de sexualidad femenina y disciplina las pulsiones sexuales masculinas, erigiendo unas fronteras raciales en la representación de la sexualidad.

El cambio en el modo de representación de la feminidad como objeto de deseo también se refleja en la caracterización de Joan, cuyo esmoquin centelleante ha sido transformado en un vestido blanco resplandeciente que contrasta con el traje negro de Jerry. En su afamado libro sobre la constitución de la blanquitud, Richard Dyer diferencia entre el brillar y el resplandecer en la iluminación de la figura femenina blanca:

> Las mujeres blancas idealizadas son bañadas e impregnadas por la luz. La luz las atraviesa y cae sobre ellas desde arriba. En resumen, brillan.
>
> Más que resplandecer [shine], brillan [glow]. La luz interior o superior parece impregnar el cuerpo. El resplandor, en cambio, es la luz que rebota en la superficie de la piel. Es el efecto espejo del sudor, que a su vez connota lo físico, las secreciones del cuerpo y la labor impropia de una dama, tanto en el sentido del trabajo como del parto. En una conocida novela victoriana, los animales sudaban y los caballeros perspiraban, pero las damas se limitaban a brillar (2002 [1997]: 122).

64 Traducción de los siguientes versos de la canción "Your Head on my Shoulder": "Night is falling down the southland/ The stars are shining up in the sky/ Darkies stroll along the river/ And sing a southern lullaby".



FOTOGRAMA 51



FOTOGRAMA 52

Desde este punto de vista, la actuación conjunta de la iluminación y el color blanco del vestido de Joan le convierte en un punto de absorción de luz ("glow") frente al rebote que su anterior vestido brillante, semejante al de las coristas, producía ("shine"). Su figura adquiere entonces cierta intangibilidad, relacionada con la ausencia de todo trabajo físico, laboral o sexual, que active la sudoración, muestra de cierta actividad corporal.

La represión del deseo masculino se desarrolla en las siguientes imágenes. Tras la mencionada reverencia, la cámara persigue el movimiento de Joan y Jerry por la cubierta en una panorámica lateral en plano general. A su paso, se van insertando en segundo plano momentos de intimidad de otras parejas, que parecen ser una extensión de los protagonistas en la medida que se encuentran vestidas con los mismos atuendos: la primera se está dando un beso, que es ocultado con la ayuda de la sombrilla de la mujer (Fotograma 51), y la segunda se encuentra a punto de besarse, acto repetido en dos ocasiones, la última ligeramente forzada, y no del todo percibido por el pilar que se encuentra en medio de ambos (Fotograma 52). Todavía sin cortar y en una nueva panorámica lateral combinada con un *traveling* hacia atrás que reencuadra a los protagonistas, la imagen inserta a dos parejas más. En una de ellas, el hombre saca un anillo del bolsillo y se lo pone en el dedo a la mujer (Fotograma 53). Este último momento es acompañado por la interpretación de Jerry en primer plano: "No envidio a ningún rey/ Palacio de oro/ Me contento con sostener/ Tu cabeza en mi hombro"[65]. Por consiguiente, podemos afirmar que el movimiento de cámara representa el proceso de normativización de las relaciones amorosas bajo los parámetros de lo blanco: de una pasión inicial entre el hombre y la mujer, necesariamente ocultada por su conexión con el cuerpo, nos trasladamos a un enlace romántico, más o menos respetable, en el que el hombre lidera el deseo y la mujer es sometida al mismo, hasta finalmente llegar a la propuesta marital en la que el máximo exponente de afecto es que la amada apoye la cabeza en el hombro.

La cámara realiza otro *traveling* hacia detrás hasta reencuadrar a Jerry y Joan entre dos mujeres en un plano general frontal más abierto. Estas se sientan y de entre sus enaguas aparecen dos nuevas figuras masculinas, que se ponen de pie y dirigen las cabezas de cada una hacia su torso. Dicho gesto va acompañado de la interpretación de Joan, que también apoya su cabeza en el hombro de Jerry, cantando: "Cuando las estrellas empiezan a brillar, la noche es divina/ Cada vez que inclino...". Jerry finaliza la frase "…Tu cabeza sobre mi hombro"[66] (Fotograma 54).

---

65 Traducción de los siguientes versos de la canción "Your Head on my Shoulder": "I don't envy any kings/ Palace of gold/ I'm contented to hold/ Your head on my shoulder".

66 Traducción de los siguientes versos de la canción "Your Head on my Shoulder": "When the stars begin to shine, night is divine/


FOTOGRAMA 53


FOTOGRAMA 54


FOTOGRAMA 55


FOTOGRAMA 56

La ausencia del componente sexual-corporal no impide la incorporación de una relación de desigualdad en la que incluso la posición de la mujer depende del hombre en el que se apoya, literal y metafóricamente.

La jerarquía de género que la blanquitud sostiene y refuerza a través de la idealización del objeto es confirmada en las siguientes imágenes. En un nuevo movimiento de cámara resultante de la combinación de una panorámica lateral con un *traveling* hacia atrás en plano general frontal, los amantes principales retoman su trayecto hasta llegar a la proa del barco, mientras el resto de figurantes se desplaza al fondo de la composición. Joan canta: "Para mí no hay mayor felicidad/ Que tenerte cerca de mí/ En toda la dulzura de tu caricia/ Hay un cielo que me alegra"[67]. Los hombres se quitan el sombrero y ayudan a las mujeres a hacer una reverencia hasta quedar de rodillas (Fotograma 55). Posteriormente, estas extienden sus sombrillas y se incorporan, como si tapa-

Every time I incline/ Your head on my shoulder".

67 Traducción de los siguientes versos de la canción "Your Head on my Shoulder": "For me there's no greater happiness/ Than holding you near me/ In all the sweetness of your caress/ There's a heaven to cheer me".



FOTOGRAMA 57



FOTOGRAMA 58

ran un nuevo beso, iniciando un nuevo desplazamiento por la cubierta. La composición resultante es un plano general frontal en el que por primera vez se puede leer el nombre del barco, "Dixie Belle", y en el que se sitúan en primer término Jerry y Joan en un nuevo abrazo normativo, ella apoyando su cabeza en su hombro, y en un segundo el resto de parejas emulando la posición de los protagonistas. Joan canta: "Pasarán los años/ La vida será dulce/ Y para hacerla completa..."[68] (Fotograma 56). La interacción entre la letra de la canción, la interpretación de Joan, y la acción de las figuras en el fondo del cuadro refuerza el establecimiento de la desigualdad de género a través de la construcción de la feminidad. Añadido a esto, la referencia al entorno sureño a través de la palabra "Dixie" señala hacia el propósito implícito de esta construcción de la feminidad jerarquizante, el blanqueamiento de la historia de la sexualidad estadounidense.

En un plano medio frontal, similar al que ha iniciado la interpretación, la pareja principal, todavía abrazada, completa la frase cantando al unísono: "… tu cabeza sobre mi hombro" (Fotograma 57). La importancia de la construcción de la feminidad blanca decimonónica en la constitución de una heteronormatividad racialmente pura que disculpa los crímenes sexuales cometidos contra la mujer afroamericana y posiciona a la mujer en una postura pasiva en el ámbito de la deseabilidad se destaca en el *traveling* hacia el rostro de Joan con el que finaliza el número (Fotograma 58). La tenue iluminación, desde el fondo de la escena, alimenta la actuación de su figura como una fuente de luz, proveyéndole de una aureola angelical.

El principal beneficiario de dicha construcción es el hombre blanco, al que se le otorga la blanquitud y el deseo, aspecto que el número parece registrar en las siguientes imágenes. Mediante una cortinilla con la forma de un telón teatral cerrándose, la imagen de la Joan decimonónica se conecta con un primer plano lateral del Jerry contemporáneo (Fotograma 59). Con la ayuda de un *traveling* hacia atrás hasta un plano medio frontal de y una nueva subida de la potencia de la iluminación del fondo, ambas figuras se reintroducen en el espectáculo. Todavía abrazados, mirándose a los ojos, pensando en su idilio naval, esta reinserción no parece haberles afectado. Solamente cuando en un nuevo plano americano frontal

68 Traducción de los siguientes versos de la canción "Your Head on my Shoulder": "Through the years we'll go along/ Life will be sweet/ And to make it complete…"


FOTOGRAMA 59


FOTOGRAMA 60

Dot advierta a Joan y Eddie a Jerry que el espectáculo continúa, volverán a la "realidad", separándose (Fotograma 60).

La contraposición entre la actitud de Eddie y Dot y las *chorus girls*, que continúan ejecutando la *performance*, y la de la pareja de enamorados, cuya interpretación conjunta parece resolver por un momento las rencillas expuestas en la primera versión de "Your Head on my Shoulder", produce cierta comicidad. El efecto conseguido puede ser una nueva forma de burlarse del código de regulación cinematográfica, que parecía condenar la representación de la sexualidad a esa forma de romanticismo decimonónico. Al mismo tiempo, la secuencia interviene en la negociación de la amenaza de la diferencia racial y sexual que está realizando el espectáculo. Si bien narrativamente marginal y en un universo diegético alejado de la verosimilitud, la blanquitud termina de establecer el contraste diferenciador entre lo blanco y lo negro en el que el segundo actúa como la otredad del primero. En el mencionado plano americano, los intérpretes se agrupan en una composición lineal horizontal en la que, de izquierda a derecha, se encuentran Dot, Joan, Jerry y Eddie, interpretando una serie de pasos de claqué (Fotograma 61). Eddie se posiciona como el otro de la masculinidad blanca, lo "no hombre", aquello que en su falta confirma la posesión del falo de Jerry, un deseo racialmente puro; Dot se posiciona como la otra de la feminidad blanca, lo "no mujer", aquella que en su exceso confirma la carencia de Joan, su condición de objeto de deseo.

Los cuatro intérpretes principales se reagrupan en una nueva línea, esta vez vertical, con el mismo propósito diferenciador. Cada uno de ellos se aproxima a la cámara mientras realiza una serie de pasos de claqué, hasta que llega un punto en el que sale fuera de cuadro. En un plano medio frontal, se suceden los rostros de Joan, Jerry, Dot y Eddie (Fotogramas 62-64). Los escasos segundos en los cuales podemos intuir la simultaneidad de dos intérpretes apuntan hacia las relaciones de desigualdad que permiten la significación, señalando hacia el papel de la otredad en la articulación de la mismidad masculina y blanca: la representación de Joan como la falta ha sido constituida para dotar de falo a la representación de Jerry; la representación de Jerry como la masculinidad normativa, poseedora del deseo y de la blanquitud, ha sido el resultado del posicionamiento de la mujer blanca en el lugar de la carencia y del rechazo de este posicionamiento para la mujer negra; la representación de Dot en *brownface* como la mujer fálica


FOTOGRAMA 61


FOTOGRAMA 62


FOTOGRAMA 63


FOTOGRAMA 64

ha sido el resultado del rechazo del deseo que suscita la negritud femenina en el hombre blanco y de la castración de la negritud masculina que interpreta Eddie en *blackface*.

Un comentario añadido merece el *blackface* de Eddie. En un plano general frontal que se introduce inmediatamente después de aquel que solamente recoge su rostro, los Nicholas Brothers emergen de la espalda del mismo y, juntos, comienzan a bailar claqué (Fotograma 65). Siguiendo el razonamiento anterior, esta imagen parece señalar que el *blackface* es el resultado de una relación de desigualdad que expulsa al afroamericano del campo de la representación para la explotación comercial y simbólica de su negritud y sus productos culturales. Las posibilidades de realizar esta suerte de deconstrucción aumentan en tanto que, a diferencia del resto de intérpretes, Eddie permanece en el escenario. Asimismo, la destreza dancística de los Nicholas Brothers sobrepasa su papel narrativo anecdótico y servicial, la interpretación inicial de Harold y, lo que es más relevante para el establecimiento de la jerarquía cultural, las capacidades de Eddie, que termina saliendo de la representación.

Al inicio de su actuación conjunta, los hermanos Nicholas introducen una serie de variaciones que aumentan


FOTOGRAMA 65


FOTOGRAMA 66

la complejidad y el equilibrio de los pasos de claqué. Cantor no puede seguirles el ritmo y, disimulando, señala hacia Harold para que continúe. Así se inicia un baile de desafío entre Harold y Fayard (Trenka, 2021: 66), una competición de la que Eddie queda excluido. Harold sigue bailando y cuando termina le pasa el turno a Fayard, frustrando el intento de reincorporación de Eddie. La misma estrategia realiza este segundo, retomando los pasos de baile y, una vez ha finalizado, deteniendo al intérprete enmascarado para que deje a Harold mostrar sus pasos espectaculares. La detención se produce una vez más por parte de Harold hasta que por fin Fayard le cede el puesto a Eddie. Este, sin nada que añadir, aprovecha su turno para alejarse de los hermanos (Fotograma 66).

La última parte de la actuación de los Nicholas Brothers sirve como una suerte de avance de los números de especialidad que desarrollarían en las películas de los años cuarenta producidas por la Twentieth Century Fox, coreografiados por ellos mismos y completamente alejados de los acontecimientos que hacen avanzar la trama. Conocidos como "flash acts" (Stearns y Stearns, 1994 [1968]: 276), la espectacularidad de estas secuencias acaparaba la atención de los espectadores, desestabilizando las operaciones de segregación y estereotipación de la representación de la negritud hollywoodense. De este modo, la coreografía de los hermanos podía transgredir los límites asignados a la *performance* afroamericana, adquiriendo, aunque momentáneamente, cierto poder sobre la configuración de su corporalidad y rompiendo con la superioridad musical y narrativa asignada a los intérpretes blancos.

Nuevamente, la representación fetichista de la feminidad vendrá a restablecer la jerarquía cultural amenazada por la independencia creativa afroamericana. Los dos hermanos salen de cuadro para dar paso a la interpretación de las *chorus girls*. En contraste con el plano general frontal mantenido durante toda la secuencia dancística para captar la totalidad y la singularidad del movimiento de los Nicholas Brothers, la condición espectacular de las *chorus girls* no se relaciona con la exposición de su destreza o individualidad dancística, apenas existente dada la limitación de su movimiento, sino principalmente con su deseabilidad. Las coristas abandonan su estatismo para reagruparse en una nueva composición coreográfica triangular, creación que es vehiculada por la fragmentación visual. La cámara capta el inicio de descenso de las *chorus girls* en un plano medio frontal, cuya proximidad produce una imagen femenina desmembrada, en la que la parte inferior del cuerpo de unas se combina con la parte superior del cuerpo



FOTOGRAMA 67



FOTOGRAMA 68



FOTOGRAMA 69



FOTOGRAMA 70

de otras (Fotograma 67). El mismo descuartizamiento se reproduce en la alternancia de dos planos medios laterales del cuerpo de las coristas, introducida en dos ocasiones (Fotogramas 68 y 69). La corista queda reducida a su materialidad sexual y espectacular, fácilmente sustituible por otros objetos, como las panderetas, con las que, en un nuevo plano general frontal, cubrirán nuevamente sus rostros (Fotograma 70).

El espectáculo todavía alberga una última aparición de Harold que impide la total contención de esta amenaza de castración en el terreno cultural. Tras una repetición de la sucesión de los rostros de los intérpretes, insertados entre las filas de panderetas-coristas, Eddie entona los últimos versos de "Mandy" en un plano medio frontal (Fotograma 71). El hombre enmascarado se gira para mostrar de nuevo aquello que nunca ha podido reemplazar totalmente: Harold, oculto detrás de su espalda, concluye la canción (Fotograma 72). La introducción de este tipo plano es otro intento de "minstrelización" de la imagen afroamericana, esto es, de conectar la negritud afroamericana con la negritud de Eddie a través de la gestualidad exagerada de Harold, con el objetivo de contener el juego con el significante racial que esta figura ha desencadenado. Pero, en su incorporación tras



FOTOGRAMA 71



FOTOGRAMA 72

la victoria de los hermanos, vuelve a señalar a la ruptura con la jerarquización racial cultural que su *performance* ha logrado.

En definitiva, la combinación del *blackface* y los intérpretes afroamericanos en la "Minstrel Night" pone en marcha una suerte de desenmascaramiento de la negritud, referida a la mostración del artificio no ya de la máscara sino del significante epidérmico que estereotipa y marginaliza a los segundos. Dicha reflexividad otorga cierta capacidad de significación, si bien limitada, a los Nicholas Brothers, que sigue la tradición cultural afroamericana del "Signifyin(g)". El juego con el significante racial que se inicia en la interpretación musical de Harold "I Want to Be a Minstrel Man", tratará de ser convenientemente contenido a lo largo del número a través de mecanismos de generización y racialización, esto es, mediante la objetualización del intérprete y "minstrelización" de su negritud. A pesar de estos esfuerzos, el texto no logrará reparar la ruptura de la jerarquización cultural que producirá la *performance* de los hermanos Nicholas con posterioridad. Posiblemente por esta razón la segunda mitad del filme sustituirá el espectáculo de la negritud de Harold y Fayard por el de un Egipto atávico.

5.2
EL ENMASCARAMIENTO DE LA NEGRITUD: LA REDUCCIÓN DEL SIGNIFICANTE EPIDÉRMICO AL ARTIFICIO RACIAL A TRAVÉS DEL *BLACK BLACKFACE* DE "DIXIE-ANNA" EN *DIMPLES* (WILLIAM A. SEITER, 1936).

Dimples es la última de las tres producciones que lanzaron al estrellato a la pareja interracial de Shirley Temple y Bill Robinson, realizadas por la Fox a mediados de los treinta y ambientadas en las décadas en las que se fraguó, desarrolló y finalizó la guerra de Secesión (1861-1865). En el capítulo sexto abordaremos en profundidad las repercusiones que tendrá esta unión interracial en el régimen discursivo hollywoodense anti-mestizaje. Este apartado de análisis, en cambio, abordará qué mecanismos de racialización se ponen en marcha en el terreno propiamente artístico, musical y dancístico, para asegurar la superioridad cultural blanca.

La elección de *Dimples* para aproximarse a la jerarquización cultural se debe a que es el único filme de la trilogía Temple-Robinson que combina el subgénero musical *folk* con el de *backstage*. La consecuencia más directa es la interrelación de la glorificación del pasado estadounidense que desarrolla el *folk musical* (Altman, 1989 [1987]: 272) con la glorificación de los orígenes del espectáculo de masas de los musicales de *backstage* (Feuer, 1993 [1982]: 91). En esta película, la primera operación se realiza mediante la eliminación de la violencia y la problemática racial de uno de los periodos más conflictivos de Estados Unidos, mientras que la segunda operación se consigue a través de la sustitución del papel histórico de los productos culturales e intérpretes afroamericanos en la creación de la industria del entretenimiento nacional por la importancia de aquellos blancos que se apropiaron de los mismos. Ambas representaciones glorificadas confluyen en el posicionamiento

de la versión juglaresca de *Uncle Tom's Cabin* (Harriet Beecher Stowe, 1852) como la primera obra de teatro que logra aunar a todas las clases sociales estadounidenses[69], transformando la empatía interracial abolicionista que el melodrama de la plantación podía suscitar en la época (*vid.* apartado 3.3) en la pena por la tragedia familiar blanca, así como sustituyendo los personajes afroamericanos de la novela por los intérpretes blancos enmascarados. Dichas técnicas de representación prepararán el camino hacia el número final, "Dixie-Anna", un *minstrel show* que utiliza la reducción del significante epidérmico a la máscara de maquillaje de corcho quemado para la constitución de una historia del entretenimiento racialmente pura.

El título de la película hace referencia al nombre de su protagonista, Dimples Appleby (Shirley Temple), una niña que intenta ganarse la vida haciendo espectáculos callejeros en el Nueva York económicamente deprimido de mediados del siglo XIX. Su abuelo, el profesor Eustace Appleby (Frank Morgan), es el encargado de enseñar a esta y a otros pequeños el arte del teatro musical, con el objetivo de aprovechar la distracción para robar a la audiencia. Guiado por esta codicia, Eustace planea un golpe más grande en una fiesta de la clase aristocrática, organizada por Caroline Drew (Helen Westley). Los invitados se dan cuenta de que algunas de sus pertenencias han desaparecido y, en el intento de huida, Dimples es capturada por la policía. Eustace vuelve a la escena del crimen para salvarla, fingiendo haber recuperado todos los objetos robados en una pelea con el ladrón. Desde este momento los Appleby y los Drew inician una relación que termina con la inclusión de Dimples como la estrella de la obra dirigida por el sobrino de Caroline, Allen Drew (Robert Kent), *Uncle Tom's Cabin*. No obstante, la avaricia de Eustace pone en riesgo su realización, dilapidando todo el presupuesto del espectáculo en la compra de un reloj antiguo que resulta ser una imitación. Eustace utilizará sus dotes para el engaño para vender la baratija a la tía Caroline y así poder llevar a cabo la representación teatral.

La película abre con un intertítulo que contextualiza la narración: "La pequeña vieja Nueva York no era ni vieja ni pequeña en 1850… Era una ciudad de medio millón de habitantes, en la que personas decentes estaban empezando a tolerar el teatro y los jóvenes radicales cuestionaban la tan respetable institución de la esclavitud". A continuación, se introduce un plano detalle frontal de un cartel en el que se puede leer: "Vota por Pierce para Presidente. Nos sacará de la depresión en 1852". Esta breve introducción espaciotemporal parece acotar los tres ejes temáticos principales del filme: la depresión económica, la formación de la industria del entretenimiento y el movimiento abolicionista. A diferencia de las dos producciones anteriores, *The Little Colonel* y *The Littlest Rebel,* ambas dirigidas por David Butler en 1935, *Dimples* omite el tratamiento narrativo del abolicionismo y de la "respetable institución" de la esclavitud a favor de la historia de la constitución del espectáculo de masas. En paralelo a esta omisión, la participación de Bill Robinson se desestima. Su nombre aparece solamente en los títulos de crédito como el coreógrafo de las secuencias dancísticas.

La centralidad de la cuestión política en las películas previas protagonizadas por Temple se reemplaza por el tratamiento de la problemática económica de los Appleby. Esta temática es utilizada para negociar la ruptura de la jerarquía patriarcal de la estructura familiar resultado del aumento del desempleo masculino provocado por la depresión económica de los años treinta (Kasson, 2014: 79). En consecuencia, el protagonismo de la pareja heterosexual adulta[70] en la generación de la comunidad

69 Cabe recordar que a mediados del siglo XIX, periodo en el que se ubica *Dimples,* se había producido uno de los conflictos de clase más importantes de la historia estadounidense, el motín del Astor Palace. Tuvo lugar en una de las actuaciones de *Macbeth,* protagonizada por el actor británico William Charles Mcready, quien representaba el gusto teatral de la clase aristocrática. Cinco mil personas, partidarias de la interpretación de *Macbeth* menos sofisticada y desarrollada por el actor americano Edwin Forrest, trataron de boicotear el espectáculo lanzando piedras al edificio. La respuesta de la policía causó la muerte de veintidós personas y más de ciento cincuenta resultaron heridas (Burch, 1991 [1987]: 122).

70 La película introduce un conflicto amoroso, aquel que se produce entre Allen Drew, Betty Lorin (Delma Byron), su prometida en un acuerdo de conveniencia, y Cleo Marsh (Astrid Allwyn), la actriz de la que está enamorado y por la que pone en marcha la

característico de la comedia musical y en particular del sugbgénero *folk* (Altman, 1989 [1987]: 309), es sustituido por la estructuración de la historia alrededor de la relación paternal entre Eustace y Dimples. En algunos momentos, su vínculo parece adquirir cierto carácter erótico e incestuoso. Ejemplo de ello es el número musical "Picture Me Without You", que Dimples interpreta como respuesta a la oferta de compra de la pequeña que Caroline ha propuesto a Eustace. En uno de esos primeros planos característicos de los momentos de aproximación entre los personajes de Shirley Temple y sus contrapartes masculinas adultas, Dimples llora, abraza y toca el pelo a su abuelo, mientras canta: "Cuando alguien ama a alguien/ Todo y todos hacen de la vida/ Una canción feliz"[71].

El deseo pedófilo es convenientemente redirigido hacia lo que recientemente Kristen Hatch ha denominado "efecto transformador" (2015: 57). Desde el punto de vista de la autora, la imagen de Temple bebe de una visión romántica de la infancia, tomada como un periodo de tiempo en el que predominan la pureza y la inocencia. Gracias a estas características, los personajes que interpreta actúan como contrapunto del comportamiento moralmente reprochable de sus compañeros masculinos adultos, cuyas acciones terminan siendo perjudiciales para la pequeña. El sufrimiento de esta moviliza el amor de sus compañeros hacia el reconocimiento de su mal hacer y, con posterioridad, hacia un cambio de actitud que implica el compromiso con sus obligaciones parentales anteriormente olvidadas. De esta manera, Eustace pasará de ladrón perdido por una codicia que pone en peligro a su a nieta a un abuelo devoto que sacrifica su propio bienestar por el éxito profesional de Dimples. La transformación resultante se inserta adecuadamente en los propósitos ideológicos que Linda Williams asignó a la representación melodramática,"la búsqueda de legibilidad moral en nuevas condiciones de ambigüedad moral" (2001: 23). En este caso, confirma la obligatoriedad del carácter patriarcal de la estructura familiar presente y pasada.

De forma más general, la problemática económica de Eustace guarda relación con su profesión, ligada al desprecio de la aristocracia por la representación teatral. De hecho, la elección laboral de Allen comportará cierta estigmatización por parte de sus allegados: le obligará a renunciar al trato con su tía Caroline, al privilegio económico familiar y al matrimonio de conveniencia con otra mujer perteneciente de clase elevada, Betty Lorin (Delma Byron). Esta discriminación parece estar conectada con el componente interracial del entorno teatral. La inclusión de los "Black Dots" (Jesse Scott y Thurman Black) en los primeros números musicales determina el carácter racialmente integrador de la compañía ambulante del profesor Eustace. Igualmente, el filme introduce el personaje de Cícero (Stepin Fetchit) como el sirviente doméstico y con pocas luces de la familia Appleby. A partir de la puesta en marcha de *Uncle Tom's Cabin,* el principal mecanismo de racialización del contexto teatral será el *blackface*, aplicado sobre intérpretes blancos y negros.

El *blackface* blanco es empleado como mecanismo de diferenciación racial de los intérpretes protagonistas. La escena que abre el estreno de la representación teatral se centra en Topsy (Betty Jean Hainey), una actriz blanca enmascarada, que se come una flor. En este momento entra la pequeña Eva, interpretada por Dimples sin *blackface*, que regaña a su compañera en un plano medio frontal ("Te has portado otra vez mal") (Fotograma 73). Topsy es el personaje de la novela de Stowe más influido por la representación de la negritud del espectáculo de juglares (Lhamon, 2000 [1998]: 97), concebido originariamente como vehículo cómico y musical para el entretenimiento blanco. Pero, tal y como ha subrayado Nyong'o en su estudio acerca del texto literario, su rescate de un amo maltratador y su educación por parte de la pequeña Eva también se utiliza para denunciar las duras condiciones de vida que atravesaban los niños dentro del sistema esclavista (2002: 375). En la versión del filme,

---

obra de teatro en un principio. Pero la función de este triángulo es irrelevante para el desarrollo de los acontecimientos que hacen avanzar la trama. Cuando ve peligrar la realización del espectáculo, Cleo abandona a Allen. Por su parte, la importancia de Betty se reducirá a la confirmación de una suerte de transformación moral de Allen al final del filme, un aspecto que no será tratado con detenimiento en ningún momento.

71 Traducción de los siguientes versos de la canción "Picture Me Without You": "When somebody loves somebody/ Everything and everybody makes life/ A happy song".



FOTOGRAMA 73



FOTOGRAMA 74



FOTOGRAMA 75



FOTOGRAMA 76

el amor que siente Eva/Dimples hacia la esclava por su orfandad ("Me gustas porque nunca has tenido padre ni madre") desencadena un intento de adoctrinamiento ("Quiero que seas buena"), rechazado por la segunda, que, riéndose de forma estridente, exclama, en nuevo plano medio frontal: "¡Ser buena me avergonzaría!" (Fotograma 74). El diálogo entre las dos pequeñas es interrumpido por un policía que abre una de las ventanas del decorado y pregunta: "Niñas, ¿habéis visto a algún personaje sospechoso por aquí?", produciendo la risa de todos los presentes. La representación de Topsy actúa entonces como un significante diferenciador no tanto de la condición racial de su intérprete, cuya identidad real desconocemos, como del personaje de Dimples/Eva.

Las carcajadas del público aumentan con la aparición de dos personajes vestidos como el tío Tom, Eustace y el verdadero actor de la obra (Jack Clifford). Eustace se ha ennegrecido el rostro y las manos y ha ocultado su cabello con una peluca blanca para evitar ser capturado por la policía, estableciendo así un vínculo entre un comportamiento cuestionable y el artificio de lo negro. Previamente, Caroline ha mandado apresar al profesor tras el descubrimiento de la falsedad del reloj que le había vendido. La simultaneidad de "Toms", remarcada en dos


FOTOGRAMA 77


FOTOGRAMA 78


FOTOGRAMA 79


FOTOGRAMA 80

planos medios frontales de los dos actores con el rostro ennegrecido (Fotogramas 75 y 76), revela la identidad original de Eustace, desencadenando la renegación de la identificación con la otredad, prueba del alejamiento del personaje de su anterior vida criminal.

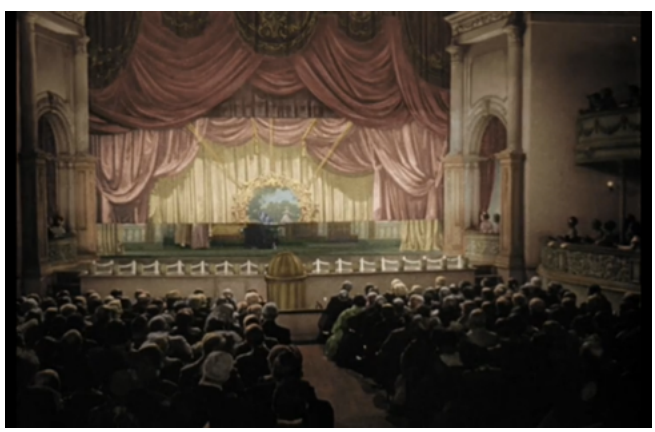
Al mismo tiempo, el *blackface* permite trasladar el componente trágico de la obra de Stowe, en su día potencialmente revolucionario, a la familia blanca desestructurada. Todavía con el rostro ennegrecido, Eustace es arrestado y escoltado hacia la salida. En su trayecto se topa con Dimples, quien, al saber que no va a poder volver a ver a su abuelo, se pone a llorar y pide ser trasladada a la cárcel con él. Eustace le consuela, diciéndole que debe continuar actuando ya que en todos los siglos en los que su familia se ha dedicado al mundo del espectáculo ningún Appleby ha fallado a sus obligaciones profesionales. En este diálogo que mantienen entre bambalinas, registrado en un montaje de plano contraplano en plano medio que finaliza con un primer plano del rostro lloroso de Dimples (Fotogramas 77-80), la combinación del rechazo de la identificación con la otredad de la representación del *blackface* con el rechazo de la verosimilitud teatral que despliega la representación del *backstage* transforma la tragedia

negra esclavista de la novela de Stowe en el melodrama familiar blanco de los Appleby.

Con todo, las lágrimas de Dimples no enternecen a Caroline, quien, a pesar de reconocer la dificultad de la situación, sigue dispuesta a llevar al abuelo a la prisión. En su camino hacia el exterior del teatro, uno de los trabajadores obliga a Eustace, a Caroline, a un policía (sin acreditar) y al resto de hombres que les acompañan a permanecer dentro del edificio, puesto que su partida interrumpiría el desarrollo de la función. Desde uno de los palcos, se ven forzados a contemplar el final de la obra, que se corresponde con la muerte de Eva.

En contraposición a la distancia performativa establecida por la máscara y el *backstage*, que permite el traslado del componente melodramático de lo negro a lo blanco, el fallecimiento de la pequeña pretende reforzar este desplazamiento mediante la identificación entre la intérprete y lo interpretado. El desdibujamiento de los límites entre la diégesis narrativa y la diégesis teatral se consigue a través de la remistificación, entendida como la operación del subgénero del *backstage* que contrarresta el posible efecto deconstructivo que posee la mostración del artificio del espectáculo a través de su representación desde el punto de vista de la audiencia y de manera ininterrumpida (Feuer, 1993 [1982]: 43). A excepción de la canción romántica "Picture Me Without You", todas las secuencias musicales previas son introducidas como tales en el discurso, deteniendo la progresión narrativa a favor de la contemplación espectacular: "Hey, What Did the Blue Jay Say?" y "He Was a Dandy" son dos números musicales callejeros interpretados por la compañía infantil e interracial del profesor Eustace para conseguir dinero; una versión de "Hey, What Did the Blue Jay Say?" suena en el *casting* que realiza Dimples para formar parte del reparto de la obra de Allen; finalmente, "The Gospel Train" se inserta como un ensayo de una parte de la función, previo a su estreno. Su ubicación en los espacios cotidianos del pasado decimonónico, en la calle y en la casa de la señora Drew, así como en lugares cercanos al espectáculo, la oficina de Allen y el teatro cerrado para el público, atenúa el salto discursivo de un régimen de verosimilitud a otro, pero no elimina su diferenciación.

En el caso de la muerte de la pequeña Eva, la inscripción visual del proscenio teatral no deja duda acerca del artificio de lo representado. La interpretación es introducida mediante un gran plano general frontal del escenario con escorzo del público (Fotograma 81). No obstante, una vez Caroline y Eustace son forzados a permanecer en el teatro, la escena se representa desde su punto de vista, registrado en un plano medio frontal lateral, que se corresponde con un plano general lateral de la cama de Eva rodeada de sirvientes ennegrecidos (Fotogramas 82 y 83). La disolución entre el arte y la vida se logra a través de una progresiva reducción de la escala del plano, que



FOTOGRAMA 81



FOTOGRAMA 82

oculta la mencionada barrera teatral y nos aproxima a la protagonista. Un primer plano y un plano medio laterales de Eva muestran el chantaje que el personaje, en su lecho de muerte, ejerce sobre su padre para que libere a las personas esclavizadas, aspecto que se relaciona directamente con la situación narrativa de Eustace: "¿No se puede hacer algo por el Tío Tom y su gente? Aman a sus hijos tanto como tú a mí" (Fotogramas 84 y 85). Siguiendo esta lógica remistificante, su fallecimiento se capta en un primer plano igualmente lateral del rostro de Eva/Dimples, acompañado de una panorámica vertical que muestra sus últimos suspiros de vida (Fotogramas 86 y 87).

Una vez muere, la cámara se traslada al público. Un *traveling* lateral en plano medio nos acerca a los rostros conmovidos de Caroline y Eustace, seguido de un plano de similares características del agente de la ley que les acompaña, que trata de contener las lágrimas (Fotogramas 88-90). A continuación, se introduce un gran plano general ligeramente lateral del escenario con escorzo de la audiencia, en el que el telón cae, seguido de otro general ligeramente contrapicado de la misma aplaudiendo frenéticamente, levantándose de sus asientos, claramente excitada por lo que ha visto (Fotogramas 91 y 92). El "efecto transformador" del


FOTOGRAMA 83


FOTOGRAMA 84


FOTOGRAMA 85


FOTOGRAMA 86



FOTOGRAMA 87



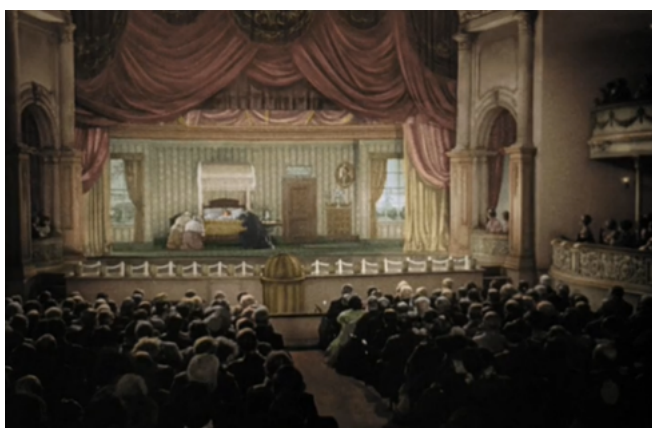
FOTOGRAMA 88



FOTOGRAMA 89



FOTOGRAMA 90



FOTOGRAMA 91



FOTOGRAMA 92



FOTOGRAMA 93


FOTOGRAMA 94


FOTOGRAMA 95


FOTOGRAMA 96

sufrimiento de Eva/Dimples ha conseguido atravesar no solo el corazón de Caroline, que decidirá liberar a Uncle Tom/Eustace, sino también del resto de asistentes, eliminando la mala reputación de esta expresión artística entre la clase aristocrática.

Pese a resolver los conflictos narrativos, el filme no concluye con la muerte de Eva, sino con un número de *minstrel,* que celebra el aniversario de la obra. Tras un plano general de un cartel que anuncia la quincuagésima tercera semana del espectáculo, un fundido encadenado nos traslada a un plano medio frontal de Allen recibiendo los aplausos y pidiendo al público que no se vaya (Fotogramas 93 y 94). El éxito teatral ratifica el restablecimiento de la armonía familiar y de clase: un plano medio frontal de conjunto nos muestra a Caroline y Betty en uno de los palcos, como parte de la audiencia, subrayando la aceptación aristocrática de la representación, mientras que otro plano medio lateral y picado ubica a Eustace como el apuntador, visibilizando su reinserción en el papel masculino de la dirección (Fotogramas 95 y 96). Mediante un *traveling* hacia atrás hasta un gran plano general frontal del escenario con escorzo de la orquesta, Allen anuncia que Dimples les ha preparado una sorpresa, relacionada con una forma de entretenimiento nacida del sur. Acto



FOTOGRAMA 97



FOTOGRAMA 98

seguido abandona el escenario, la cortina se levanta y se inicia "Dixie-Anna" (Fotogramas 97 y 98).

La reestructuración de la línea temporal y espacial del *minstrel show,* un espectáculo que se desarrolló en el norte de Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XIX (*vid.* apartado 3.3), logra aunar los dos movimientos aparentemente contradictorios del *backstage musical*: la nostalgia por lo pasado y la glorificación de lo nuevo (Feuer, 1993 [1982]: 92). El futuro del mundo del entretenimiento se encuentra en un retorno a las raíces jerarquizadoras y discriminatorias del *minstrel*, cosa que permite expulsar a los intérpretes afroamericanos de la representación. Pero, frente a toda expectativa, el número final de *Dimples* realiza esta operación mediante el *blackface* de los propios artistas afroamericanos.

En particular, la máscara se aplica sobre tres figuras afroamericanas que han aparecido con anterioridad en secuencias musicales y/o narrativas. La primera es el Hall Johnson Choir, ubicado como el coro del *minstrel,* que introduce el nuevo espectáculo mediante una interpretación dancística musical en la que se sirve de las panderetas. Su piel ha sido maquillada con un negro muy oscuro, a excepción del contorno de los ojos y la boca que ha sido pintado de blanco. La combinación de estos dos colores, junto con una iluminación tenue, omite completamente su fisonomía afroamericana. Igualmente, la adopción de grandes planos generales frontales y de dos más próximos de la misma escala y angulación, aunque ligeramente contrapicados, para la representación de su interpretación dancística inicial, contribuye a la escasa apreciación de sus rasgos individuales (Fotograma 99 y 100). La eliminación de su carácter afroamericano se había realizado previamente, en la secuencia musical "Gospel Train", configurada como uno de los ensayos de la obra de Allen. El encuadre del plano general de Dimples (Fotograma 101) y el gran tamaño y escorzo del gran plano general lateral del escenario (Fotograma 102), en los que se estructuraba el espectáculo, habían tenido un papel determinante en la confusión. Si no existe diferencia alguna entre el intérprete blanco y el intérprete afroamericano enmascarado, la negritud se convierte en un mero vehículo de expresión artística que puede ser utilizado por cualquier individuo.

El Hall Johnson Choir detiene su interpretación y se gira hacia un telón ubicado en el fondo del escenario, por encima de ellos, cuyo centro se ve iluminado por un foco direccional. En un nuevo plano general frontal, más corto que el anterior, el telón se abre ligeramente. Dimples, vestida como el interlocutor, con un traje, un bastón y un sombrero de color planteado, emerge del mismo (Fotograma 103). En contraposición a lo que ocurría en las representaciones teatrales decimonónicas, la protagonista no porta la máscara de maquillaje negro, y a lo observado en *Kid Millions* (*vid.* apartado 5.1), no va


FOTOGRAMA 99


FOTOGRAMA 100


FOTOGRAMA 101


FOTOGRAMA 102

a ser objeto de ridiculización de los *endmen*. Todo lo contrario, el color de su vestimenta, la potente iluminación y su posición elevada subrayan su superioridad respecto al resto de intérpretes ennegrecidos. La blanquitud de la pequeña ha sido posibilitada por la plena incorporación de ese vehículo negro de expresión artística, que elimina la necesidad de enmascaramiento.

La cámara se ubica en un gran plano general frontal. En un *traveling* hacia delante hasta un plano general, capta el descenso de la pequeña por la estructura semicircular, mientras el coro ennegrecido interpreta las primeras líneas de "Dixie-Anna": "La luna de Luisiana brilla desde el cielo estrellado/ El solitario, viejo y roto corazón sólo necesita una dama/ Mientras las sombras de la noche caían/ Se le oía llamar suavemente"[72] (Fotograma 104). El último verso es acompañado de un plano medio ligeramente lateral de Betty sentada en el palco del teatro que ha sido mostrado con anterioridad, al que llega Allen, cogiéndole por los hombros (Fotograma 105).

72 Traducción de los siguientes versos de la canción "Dixie-Anna": "The Louisiana Moon is shining down from starry skies, above/ The lonesome, lonely old and breaking heart just needs a lady love/ While the shades of night where falling falling/ You could hear him softly calling".



FOTOGRAMA 103



FOTOGRAMA 104



FOTOGRAMA 105



FOTOGRAMA 106



FOTOGRAMA 107



FOTOGRAMA 108

Inmediatamente después, se introduce un plano general frontal de Dimples cantando y bailando, con movimientos de cámara de acompañamiento de su recorrido por el escenario (Fotograma 106):

> Dixie-Anna, oh Miss Dixie-Anna/ No me hagas esperar si no sales esta noche / La luna brilla y mi corazón se estremece / Sal y encuéntrate conmigo a la luz de la luna/ ¿No puedes entender que el amor está en el aire?/ Amantes de la mano paseando por todas partes[73].

Sin cambiar de plano, el coro de intérpretes enmascarados repite estas líneas de la canción mientras Dimples despliega sus habilidades dancísticas. La melodía negra acompaña una nueva imagen amorosa, un plano americano lateral de Eustace llegando al palco y dando un beso a Caroline en el hombro (Fotograma 107). De nuevo, este momento de intimidad va seguido de un plano general frontal de Dimples bailando (Fotograma 108).

En la representación teatral analizada, la máscara de Uncle Tom había sido utilizada como significante de la tragedia de la familia Appleby. En esta última secuencia musical la máscara cumple una función parecida, actuando como significante del deseo masculino de Allen y Eustace, un deseo convenientemente regulado por la centralidad e importancia de Dimples. A lo largo del filme, la pequeña había impulsado estos emparejamientos, proponiendo al profesor Eustace que se casara con Caroline como solución a los problemas económicos del primero y la soledad de la segunda, y demostrando la inquietud de Allen ante la posible aparición de Betty en el estreno de *Uncle Tom's Cabin*. En este sentido, la blanquitud de Dimples elimina cualquier connotación sexual asociada a la negritud, sustituyendo las muestras de deseo por las expresiones amorosas de carácter cortés, y confirma la transformación moral de ambos personajes. El enlace entre Allen y Betty ha sido posible por el fin de su relación con Cleo Marsh (Astrid Allwyn), la actriz que le había convencido para dedicarse al mundo del espectáculo y que se había marchado cuando lo había visto peligrar. Por su parte, el abandono de la vida criminal de Eustace para cumplir con su cometido paternal ha desencadenado la empatía y el amor de Caroline.

El segundo intérprete afroamericano enmascarado que aparece en el número "Dixie-Anna" es Cícero, en el papel de uno de los *endmen*. Su protagonismo dentro de la secuencia y su maquillaje racial de un color más claro permite apreciar su corporalidad, articulando así un tipo de *blackface* de carácter afroamericano. La introducción de esta figura es otra modificación de la historia del entretenimiento racial estadounidense, en la medida que el *minstrel show* afroamericano no llegaría hasta después de la guerra civil, impulsado por empresarios y mánager blancos y convenientemente segregado (Stearns y Stearns, 1994 [1968]: 44). El *minstrel* permitió que compositores, cantantes, músicos y demás artistas afroamericanos lograran hacerse un hueco en una industria del entretenimiento mayoritariamente blanca, aunque siempre en condiciones laborales lamentables, que en ocasiones llegaban a poner en peligro su vida, y representando la imagen de una negritud degradante: "Nada parecía más absurdo que ver a un hombre de color ridiculizándose para representarse a sí mismo" (George Walker en Stearns y Stearns, 1994 [1968]: 57). Ahora bien, cuando el maquillaje ridiculizador es empleado por el objeto de ridiculización, se produce un distanciamiento potencialmente crítico que dota al primero de cierta capacidad de actuación en el proceso de significación racial.

Desde esta perspectiva, el *blackface* afroamericano es el único tipo de mascarada racial que puede romper con la jerarquía racial que trata de imponerse mediante la misma. En su examen de la tradición del "Signifyin(g)" de la cultura afroamericana, Gates utilizará un ejemplo de representación cinematográfica del *blackface* afroamericano, aquel que interpreta el bailarín de claqué Johnny Hudgins en *Sur un air de Charleston* (Jean Renoir, 1927) (Gates, 1989 [1988]: 109-110). La utilización de una máscara negra sobre un cuerpo previamente ennegrecido visibiliza el proceso de transformación del individuo

73 Traducción de los siguientes versos de la canción "Dixie-Anna": "Dixie-Anna, oh Miss Dixie-Anna/ Don't keep me waiting ain't you gonna come out tonight/ Full moon shining and my heart is pining/ Come out and meet me in the moonlight/ Can't you understand? Love is in the air/ Lovers hand in hand strolling everywhere".

afroamericano en un esquema corporal histórico-racial, la condición de posibilidad del *minstrel show* y de sus versiones cinematográficas posteriores. En un razonamiento similar, Arthur Knight afirmó que la escasa presencia del *blackface* afroamericano en el cine musical hollywoodense se debía a que "el *blackface* negro tenía el potencial de suscitar demasiadas preguntas directas y críticas sobre la representación de la identidad racial en Estados Unidos" (2002: 94). No obstante, este enmascaramiento también reproduce las relaciones de desigualdad en el terreno de la significación puesto que conserva la operación de objetualización de lo negro que da lugar a la máscara, equiparando el significante epidérmico con la máscara racial en su condición de vehículo expresivo del blanco. Una limitación similar observa el estudio de Knight, que demuestra que la desaparición de este tipo de máscara de las producciones realizadas por los propios afroamericanos es tomada como síntoma de su entendimiento acerca de "cómo la reproducción y distribución masivas arrebataron (aún más) el control de la imagen negra al público y a los intérpretes negros" (*ib*.). Debido a su complejidad, las posibilidades transgresoras de este tipo de *blackface* requiere de un análisis más detenido del personaje y del número.

Cícero, y en general todos los personajes interpretados por Fetchit, pueden ser agrupados dentro de lo que Donald Bogle calificó como el estereotipo del "coon", aquel personaje tartamudo, de pocas luces, perezoso y lento (2017 [1973]: 32). Narrativamente, su estupidez es utilizada para contrarrestar y confirmar la superioridad de Eustace. Por una parte, desvela el carácter orgulloso y engañoso del profesor, sus pretensiones de aspirar a un estilo de vida más elevado del que realmente puede tener. Por otra parte, en ningún momento se revela contra el maltrato que sufre, definiendo el sufrimiento como algo inherente a la servidumbre negra, a diferencia de la connotación virtuosa que adquiere en el caso de ser encarnado por cualquier persona blanca. La excesiva conformidad de Cícero con su constante degradación llevó a Bogle a detectar cierto aspecto irónico en estas y otras interpretaciones del actor, un juego con su propia ridiculización que no excede el estereotipo racista (2017 [1973]: 36). En la misma línea, Knight detecta cierto juego del actor con el personaje del "coon" en *Dimples* que le permite definir su *performance* como ambigua, teniendo "efectos tanto productivos como destructivos, críticos y restauradores" (2002: 106).

Este juego con el significante epidérmico, esta forma de "Signifyin(g)", es apreciable en la primera aparición de Cícero en el relato. Tras el incidente del robo en la mansión de los Drew, Eustace y Dimples vuelven a su casa, donde encuentran a Cícero durmiendo. Eustace decide expulsarle de la vivienda y cesar su "acuerdo laboral" con la excusa de no haber preparado la casa para su llegada, aunque en el fondo ha sido por el cuestionamiento de su actitud altiva. Por ejemplo, en un momento determinado de la conversación que termina en despido, Eustace comenta: "Durante años, nunca me acosté sin mi gorro de dormir". Cícero contesta: "Pensaba que solo tenías un sombrero". Esta y otras frases aparentemente inocentes son utilizadas para mostrar la vanidad del profesor, en una suerte de crítica a la relación jerárquica entre ambos. Pero jamás se llega a poner en peligro la desigualdad establecida dado que la rabia del profesor se combina con una escasa comprensión de lo que supone el cese de su trabajo por parte de Cícero. "¿A qué hora quieres que vuelva por la mañana?" pregunta antes de marcharse.

Dentro del número musical "Dixie-Anna", Cícero ha sido ubicado en el extremo de la composición, en el papel de Mr. Bones, uno de los *endmen*. Dimples le pregunta: "Mr. Bones, ¿por qué un bombero lleva tirantes rojos?". En un plano medio lateral, el interrogado responde: "No lo sé señorita Interlocutora. ¿Por qué el bombero lleva tirantes rojos? [Wel' I'll tel' ya Mis' Interlocuto ', I don't kno'. Say, how come a firema' wear red suspenders?]" (Fotograma 109). El matiz balbuceante de su discurso, el cual trata de reproducir el habla asignado al afroamericano, puede ser otro mecanismo de esta rebelión silenciosa correspondiente a la tradición cultural afroamericana del "Signifyin(g)". La interrupción constante de la articulación de un significado claro prueba la incomprensión general del personaje y simultáneamente el rechazo a significar dentro de una episteme blanca. La posible ambigüedad trata de ser contenida a través de la máscara, que limita


FOTOGRAMA 109


FOTOGRAMA 110


FOTOGRAMA 111

el objeto del juego con el significante que desarrolla Cícero a una representación establecida por el intérprete blanco. Pero, puesto que también está exhibiendo su condición artificiosa y, por ende, el espacio de separación entre el intérprete y lo interpretado, la máscara no resulta suficiente para tal contención. A la pregunta que ha dejado abierta Cícero, Dimples contesta imitando paródicamente la manera de hablar y de moverse del primero: "Bueno, ¿la razón por la que un bombero lleva tirantes rojos? Para mantener sus pantalones arriba. No lo sé. [Wel', the reason a firema' wear red suspenders? To keep his pants up. I don' kno']" (Fotograma 110). La combinación del *blackface* con la imitación adhiere la máscara al intérprete afroamericano para controlar su función y significado en la constitución de lo blanco. Así pues, la imitación blanca de la representación negra de la imitación blanca de lo afroamericano reinscribe la reflexividad de la tradición cultural afroamericana en la dinámica de diferenciación y apropiación que atraviesa el proceso de significación de lo negro dentro de la cultura estadounidense.

Los terceros y últimos intérpretes enmascarados son los "Black Dots". Estas figuras habían aparecido en el primer número musical del filme, "Hey, What Did the Blue Jay Say?", como parte del conjunto de pequeños artistas que lidera el profesor. En este, la mezcla racial se subraya mediante un plano medio ligeramente lateral que recoge a uno de los niños blancos en medio de los dos intérpretes afroamericanos (Fotograma 111). El segundo número musical, "He Was a Dandy", desarrollado en el salón de la mansión de Caroline, sigue esta suerte de reconocimiento del amalgamamiento cultural del entretenimiento no profesional. El protagonismo de los Black Dots es mayor que en la anterior secuencia musical. En un primer plano frontal de Dimples cantando a cámara, ambas figuras se introducen por los dos lados del encuadre. A continuación, la cámara inicia un *traveling* hacia atrás que recoge el movimiento de aproximación de Dimples hacia ambos, hasta llegar a un plano general frontal de las tres figuras alineadas, en el que la interpretación dancística de la pequeña



FOTOGRAMA 112



FOTOGRAMA 113



FOTOGRAMA 114

es combinada con la interpretación musical y dancística de los Black Dots (Fotograma 112). Este movimiento de cámara, hacia atrás y hacia delante, se repite para acompañar el avance y el retroceso de las tres figuras por el improvisado escenario al ritmo de las claquetas. El estilo de filmación de este número recuerda al que se despliega en las secuencias dancísticas de Temple y Robinson, en las que, como veremos en el siguiente capítulo (*vid* apartado. 6. 1), el estatismo asociado a la ejecución de pasos rítmicamente complejos se combina con el caminar sincopado de los personajes por el espacio.

Aunque la incorporación de las dos figuras afroamericanas está destinada a remarcar la autenticidad de la interpretación de Dimples, el co-protagonismo interracial impide el cierre de las operaciones de desplazamiento y sustitución de lo afroamericano que fundamentan la genealogía y jerarquía racial del entretenimiento estadounidense (*vid.* apartado 3.3), subrayando la presencia de Robinson detrás de las cámaras. A causa de esto, la representación del mestizaje cultural debe ser castigada. Una vez la interpretación de Dimples ha finalizado, un grito fuera de campo rompe con la armonía e inocencia del número. El momento de distracción ha sido utilizado por Eustace para robar todas las pertenencias de las personas invitadas.

Desde el inicio del filme, el amalgamamiento cultural se condena como artificio engañoso, una *performance* con fines moralmente reprochables, visibilizada en el *blackface* de Eustace. Solamente la figura de Dimples, en su condición virtuosa blanca, podrá trascender el artificio mediante la incorporación del sufrimiento negro en la representación teatral de *La cabaña del Tío Tom* y de los productos culturales afroamericanos, musicales y dancísticos, en "Dixie-Anna". La entrada de los Black Dots en este último es orquestada por Dimples. En un plano general frontal, hace señas al fuera de campo mientras avanza al frente del escenario, perseguida por la cámara en un *traveling* hacia atrás que conserva el tamaño de la imagen. Un nuevo movimiento de cámara de este tipo, esta vez sin el avance de la pequeña, reencuadra a los dos jóvenes, que aparecen por los lados (Fotogramas 113 y 114). Ambos intérpretes se encuentran maquillados


FOTOGRAMA 115


FOTOGRAMA 116


FOTOGRAMA 117



FOTOGRAMA 118

con el mismo tipo de *blackface* utilizado por el Hall Johnson Choir, aquel que oculta completamente la fisonomía racial para reducir la negritud a la condición de máscara metonímica fácilmente apropiable. Tras una reverencia inicial, los dos artistas tocan con un dedo a Dimples, quien se estremece con el primer toque y empieza a agitar todo su cuerpo con el segundo. Esta responde devolviéndoles el gesto, y aquellos reproducen su movimiento corporal, con el consiguiente inicio de la interpretación dancística conjunta (Fotogramas 115 y 116).

Su interacción posee una serie de consecuencias relevantes para los propósitos del filme. En primer lugar, sustituye el vínculo de la intérprete blanca con los afroamericanos y sus productos culturales por la relación que mantiene con el *blackface*. Ello conlleva el reemplazamiento de la importancia histórica de las expresiones artísticas afroamericanas en la constitución del entretenimiento típicamente estadounidense por el papel ejercido por los intérpretes blancos que, como Shirley/Dimples, lograron apropiarse de las mismas. En relación con la anterior, la definición de la autenticidad cultural se modifica, no requiriendo la referencia a intérpretes afroamericanos sino a aquellos blancos que utilizaron la máscara racial, una imagen de lo negro que ya ha sido conveniente-

mente configurada. En tanto que "Dixie-Anna" anuncia una nueva forma de entretenimiento, indica el inicio de un mundo del espectáculo racialmente puro, en el que gobernará el principio de "imitación excluyente", por el cual "se introducen el poder y los atractivos de la cultura negra al mismo tiempo que sus creadores negros son segregados y mantenidos a distancia" (Snead, 1993: 60).

En definitiva, la reducción del significante racial al *blackface* permite su incorporación, diferenciación y finalmente su expulsión del campo de la representación, limitando el potencial transgresor de su expresividad musical y, lo que resulta más importante en este último número, invisibilizando la influencia de los artistas afroamericanos en el desarrollo del entretenimiento estadounidense. El número finaliza con un nuevo *traveling* hacia delante hasta un plano americano frontal de Dimples, liberada de todas las figuras ennegrecidas, que se funde a negro (Fotograma 117). El color negro ya no hace referencia al significante epidérmico, ni a la máscara metonímica del *blackface,* sino al fuera de campo que preexiste cuando acaba el filme (Fotograma 118), a un futuro en el que la presencia de lo afroamericano será convenientemente eliminada del espectáculo que su cuerpo, sus expresiones musicales, su historia, han posibilitado.

5.3
CONCLUSIONES.

Este capítulo ha demostrado que el uso de la máscara de *blackface* en el cine musical hollywoodense de los años treinta formaba parte de un proceso de contención del potencial transgresor de los productos culturales afroamericanos respecto a la jerarquización racial y cultural a la que aspiraba la representación cinematográfica. Este proceso de "minstrelización", empleando el término de Willis, se desarrolla de forma diferente en cada película analizada: *Kid Millions* se vale de la reducción de los Nicholas Brothers a la condición de objeto especular para intentar dotar de autenticidad a la interpretación de Eddie en *blackface*; *Dimples* utiliza la máscara de corcho quemado sobre los propios afroamericanos con el propósito de reescribir la historia del entretenimiento estadounidense.

Ambos modos de representación "minstrelizada" desencadenan cierta reflexión acerca el proceso de significación de lo negro. En tanto que el objeto ridiculizado es también el sujeto de su propia ridiculización, la *performance* introduce la posibilidad de un juego con el significante racial degradante interpretado, una forma de "Signifiyin(g)" que interrumpe la asociación directa entre significante y significado. Sin embargo, esta interpretación no deja de estar enmarcada dentro del discurso de la otredad que articula el cine musical hollywoodense, el cual, tal y como Knight reconoce, supone una barrera para el potencial crítico que puede poseer la *performance* (2002: 95).

En concreto, la aplicación del maquillaje sobre el rostro del intérprete en *Dimples* aspira a fijar el juego con la significación en los parámetros de la imagen de lo negro estratégicamente construida y, en última instancia, reducir la negritud a un vehículo de expresión artística que permita su fácil incorporación. En cambio, la ausencia del maquillaje de corcho quemado en la representación del intérprete afroamericano permite aumentar

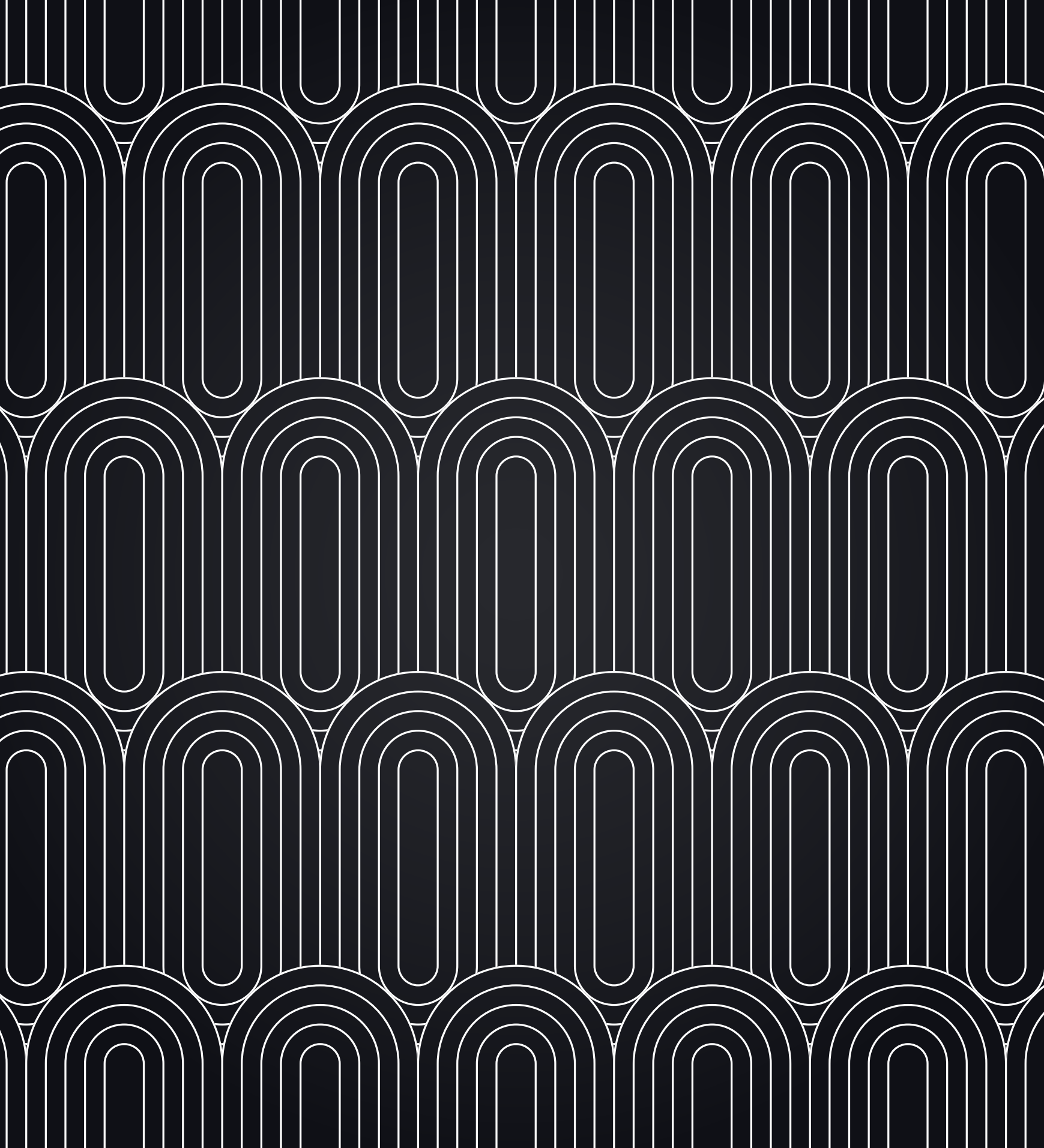
la posibilidad de alteración del significado atribuida al significante epidérmico por diferentes motivos. En primer lugar porque la ausencia de *blackface* reduce el grado de objetivación al que se ve sometido el afroamericano en el cine musical hollywoodense. Además, la inclusión de los artistas afroamericanos exitosos en los números musicales apunta hacia su papel histórico en la constitución de los productos culturales estadounidenses y, en sus momentos más reflexivos, puede dar pistas del *a priori* histórico que media su representación.

En este aspecto, la contraposición de los dos modos de representación de la negritud en el caso de *Kid Millions* visibiliza las relaciones de desigualdad que posibilitan la significación del cuerpo de los Nicholas Brothers y la expropiación económica de los productos culturales afroamericanos. Por todo ello no estamos de acuerdo con Willis (2009: 54) cuando determina que incluso en aquellas representaciones de los afroamericanos sin *blackface* predomina el uso de la "minstrelización". A propósito de las apariciones de los Nicholas Brothers en las películas de los años cuarenta, Sean Griffith determina que: "Considerar sencillamente que los actos de especialidad de las minorías no hacen más que reforzar las concepciones dominantes de la raza y la etnia ignora las complejas negociaciones que tienen lugar entre los artistas y la hegemonía blanca" (Griffin, 2002: 35).

Habiendo analizado los aspectos de género y culturales del *blackface* masculino, nos proponemos ahondar ahora en las implicaciones que tiene la interpretación femenina de la negritud a través de la máscara en cada uno de estos campos, cuestión que no ha sido tan debatida hasta el momento en los estudios del *blackface* más convencionales.

6

LA INTERRELACIÓN DE LA OTREDAD RACIAL Y DE GÉNERO: LA REPRESENTACIÓN DE LA NEGRITUD "FEMENINA" EN *THE LITTLEST REBEL* (DAVID BUTLER, 1935) Y *SHOW BOAT* (JAMES WHALE, 1936)



En el presente capítulo realizaremos un análisis de la interrelación de la otredad racial y de género en las películas *The Littlest Rebel* y *Show Boat*. Entendemos "interrelación" como la relación co-constitutiva que se establece entre ambas figuras en el universo sociosimbólico racial heteropatriarcal, relación que va más allá las posibles conexiones, similitudes y relaciones, puntuales entre ambas representaciones. A diferencia del resto de películas del corpus de nuestra investigación, estas dos producciones melodramáticas construyen un universo diegético decimonónico y sureño en el que la violencia esclavista interracial no aparece explícitamente y su problemática ha sido matizada. Como veremos, esta recreación nostálgica y romántica del pasado estadounidense refleja y ayuda a negociar las tensiones, ansiedades y temores, producidos por la pérdida del poder patriarcal del hombre blanco adyacente a la recesión económica de principios de la década y el alzamiento afroamericano contra la discriminación racial. Desde nuestro planteamiento, dichas negociaciones se producirán a través del significante diferenciador de la otredad, que posibilita la emergencia de una subjetividad masculina estadounidense más poderosa, unificada, coherente.

En este sentido, nuestro examen parte de la conceptualización de la feminidad dentro del universo sociosimbólico heterosexista y blanco como lo "no hombre" y lo "no blanco" (*vid.* subapartado 2.2.3), como aquel cuerpo sexuado que, en su materialidad sexual falta de masculinidad, confirma la condición racial normativa del hombre blanco. Precisamente por esta falta, si no se vigila y protege, este cuerpo corre el peligro de ennegrecerse y, en consecuencia, puede cuestionar la integridad racial de la nación. Este funcionamiento de la otredad de género en la frontera racial posibilita la aplicación del *blackface* sobre las dos protagonistas de *The Littlest Rebel* y *Show Boat*, Virgie Cary (Shirley Temple) y Magnolia Hawks (Irene Dunne), respectivamente. Al mismo tiempo, dicha condición racial liminar requiere de una serie de técnicas que separen a las intérpretes de la negritud interpretada, entre las cuales destaca la renegación de la identificación con la otredad del *blackface* así como la aplicación de diferentes procedimientos generizadores sobre los personajes afroamericanos que les rodean.

Con todo ello, este capítulo pretende contribuir a la producción de una aproximación metodológica feminista interseccional al *blackface* que amplíe la perspectiva teórica propuesta hasta el momento, centrada principalmente en la relación de diferenciación racial entre el hombre blanco y el hombre negro. Desde este punto de partida, el objetivo es demostrar que el maquillaje racial es una práctica discursiva tanto racial como de género, una construcción racista que vehicula ciertas representaciones de género en aras a mantener las relaciones de desigualdad dentro de la heteronormatividad blanca.

6.1
FORMAS DE TRANSGRESIÓN DE LA HETERONORMATIVIDAD: EL USO NARRATIVO DEL *BLACKFACE* FEMENINO EN *THE LITTLEST REBEL* (DAVID BUTLER, 1935).

The Littlest Rebel es la adaptación cinematográfica del melodrama con el mismo título escrito por Edward Peple en 1911. Asimismo, es la segunda película dirigida por David Butler para la Twentieth Century Fox en 1935, integrada en el ciclo que la productora, explotando la fama de Shirley Temple, dedicará al periodo de la guerra de Secesión (1861-1865). *The Little Colonel*, la producción anterior también dirigida por Butler, se centrará en la década de los setenta del siglo XIX, periodo que abarca gran parte de la denominada Reconstrucción postbélica (1865-1877) (*vid.* subapartado 2.2.3). En estos años se desarrolla el conflicto entre el coronel confederado Llyod (Lionel Barrymore) y su hija Elizabeth (Evelyn Venable) por el casamiento de esta con un oficial del ejército de la Unión, Jack Sherman (John Lodge). Por su parte, *Dimples,* como hemos visto en el anterior capítulo, ubica la disputa familiar de los Appleby en los años cincuenta, década anterior al estallido del conflicto bélico nacional, no estando directamente relacionada con el mismo (*vid.* apartado 5.2).

Asimismo, *The Littlest Rebel* es la segunda película que emparejará a Temple con el afamado bailarín de claqué afroamericano Bill "Bojangles" Robinson. La pareja interracial, considerada uno de los mayores entretenimientos escapistas de la Gran Depresión, actuará conjuntamente en cuatro películas durante la década de los treinta, si bien solamente *The Little Colonel* y *The Littlest Rebel* se ubican en el pasado decimonónico sureño. Sus dos producciones posteriores se centran en épocas más contemporáneas y en contextos urbanos. Estas son: *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Allan Dwan, 1938) y *Just Around the Corner* (Irving Cummings, 1938).

Shirley Temple, nacida en 1928, había comenzado su carrera profesional a principios de los treinta. Con tan solo 3 años había protagonizado una serie de cortometrajes denominados *Baby Burlesks*, que utilizaban a niños y

a niñas para representar situaciones y comportamientos adultos. Este es el caso de *War Babies* (Charles Lamont, 1932), en el que una pequeñísima Temple encarna a una bailarina cuyo contoneo atrae la atención de todos los niños presentes. Pero no fue hasta su participación en la producción musical *Stand Up and Cheer* (Hamilton MacFadden) y el drama *Little Miss Marker* (Alexander Hall), ambos realizados en 1934, que alcanzó la fama (Kasson, 2014: 75). Sus años de mayor popularidad fueron entre 1935 y 1938, llegando a ser considerada la estrella de cine mejor valorada tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo. Por su parte, Bill Robinson, cincuenta años mayor que Temple y con una trayectoria más extensa en el mundo del espectáculo musical teatral y cinematográfico, gozaba de una aclamación similar. Su éxito se había iniciado con su participación en el musical teatral con *casting* exclusivamente afroamericano *Blackbirds of 1928*, en el que cantaba "Doin' the New Low Down" e interpretaba un número de claqué sobre unas escaleras (Stearns y Stearns, 1994 [1968]: 181), que más adelante se incorporó como su sello dancístico en las producciones cinematográficas que apareció. En 1930 actuará en su primera película hollywoodense, *Dixiana* (Luther Reed), ambientada en el pasado decimonónico prebélico, combinando su papel como sirviente con su papel como intérprete[74].

La película que nos ocupa, *The Littlest Rebel,* cuenta la historia de los Cary, una familia estadounidense sureña que se ve gravemente afectada por la llegada de la guerra civil. El padre, Herbert Cary (John Boles), se alista en el ejército confederado para combatir a los soldados unionistas, dejando a cargo de la plantación y de sus afroamericanos esclavizados a su mujer, Mrs. Cary (Karen Morely), y a su pequeña Virgie (Shirley Temple). Los avatares del conflicto producen la pérdida del hogar primeramente y la muerte de la madre con posterioridad, motivo por el cual Herbert, con ayuda del más fiel de sus sirvientes afroamericanos, Uncle Billy (Bill Robinson), y uno de los pocos oficiales bondadosos de la Unión, el coronel Morrison (Jack Holt), cruza las líneas enemigas para llevar a Virgie a casa de su hermana en Richmond. En el trayecto, son descubiertos por los soldados de las tropas enemigas. Herbert y el coronel son encarcelados y condenados a muerte. Con la esperanza de poder liberarles, Virgie y Uncle Billy recurrirán a la ayuda del presidente de los Estados Unidos, Abraham Lincoln (Frank McGlynn Sr.).

La vuelta a uno de los periodos más problemáticos del pasado estadounidense permite enmarcar al filme en una serie de discursos genéricos interconectados. En primer lugar, la película se inscribe dentro del subgénero del *folk musical,* por su articulación musical del proceso de constitución de una comunidad, trasladando al espectador al momento histórico conflictivo que inició dicho proceso (Altman, 1989 [1987]: 126–127). El hecho de que sea la nación estadounidense la comunidad seleccionada, inscribe *The Littlest Rebel* en lo que Ed Guerrero (1993: 10) denominó "el género de la plantación hollywoodense", un discurso que configura un universo diegético rural, sureño y decimonónico en el que los amos blancos y los esclavos negros conviven alegre y armoniosamente. A su vez, ambos géneros son herederos de la iconografía, personajes y técnicas de representación de las adaptaciones juglarescas de la novela *Uncle Tom's Cabin* (Harriet Beecher Stowe, 1852) (*vid.* apartado 3.2).

Las conexiones con el melodrama abolicionista se pueden trazar desde los planos generales frontales de situación del comienzo del filme, que muestran una cabaña, una plantación, un lago junto al que los caballos corren libremente y finalmente la entrada de una mansión blanca (Fotogramas 1-4). La banda sonora nos advierte de que la articulación de este universo diegético sureño está mediada por otro texto, que otorga a la plantación un significado diferente al que adquiere en el original

74 Aunque haya pasado a la historia hollywoodense por su papel como "the Cool-Eyed Tom" (Bogle, 2017 [1973]: 40), Bill Robinson intervino en muchas otras películas de los treinta en las que se explota principalmente su destreza dancística. Este es el caso de su papel protagonista en la producción musical *all-black cast Harlem is Heaven* (Irwin Franklyn, 1932), sus números dancísticos en compañía de la bailarina afroamericana Jeni Le Gon en la comedia musical *Hooray for Love* (Walter Lang, 1935) o su breve intervención dancística en el musical *The Big Broadcast of 1936* (Norman Taurog, 1935). El análisis de estas producciones y de los mecanismos de racialización que articulan escapa al objeto de esta investigación, pero baste esta breve mención para justificar su inclusión en el papel de intérprete, más allá de su actuación como sirviente en el ciclo coprotagonizado por Temple para la Fox.


FOTOGRAMA 1


FOTOGRAMA 2


FOTOGRAMA 3


FOTOGRAMA 4

de Stowe. "Old Folks at Home (Swanee River)" es una melodía de la plantación creada por uno de los mayores impulsores del espectáculo del *minstrel,* Stephen Foster: "Allá abajo en el río Swanee/ Lejos, muy lejos/ El lugar que mi corazón siempre anhela/ Allí donde se quedan los viejos amigos/ Sigo añorando la antigua plantación/ Y a los viejos amigos en casa"[75]. Esta representación nostálgica y dulcificada del sistema de explotación esclavista vaticina ya el objetivo del filme: la construcción de una identidad estadounidense unificada.

Siguiendo el análisis de Linda Williams (2001) sobre la representación del *minstrel* de *Uncle Tom's Cabin*, podemos distinguir dos operaciones que logran la transformación de uno de los textos más amenazantes para la integridad de la nación en el vehículo de su construcción identitaria. Por un lado, la eliminación de la violencia interracial logra constituir la plantación sureña como un "espacio de inocencia" amenazado. En el caso de *The Littlest Rebel,* la plantación se representa como el hogar

75 Traducción de los siguientes versos de la canción Old Folks at Home (Swanee River): "Way down upon the Swanee river/ Far, far away/There's where my heart is turning 'ebber'/ There's where the old folks stay/ Still longing for the old plantation/ And for the old folks at home".

de la nación, libre de los latigazos y las violaciones que lo caracterizaron, en el que los amos son generosos y considerados con sus esclavos. Así lo parece indicar el apellido de la familia plantadora, "Cary", cuyo sonido remite al término "care" en inglés, traducido como cuidar. Los afroamericanos son felices sirviéndoles y, con la llegada de la guerra, se mantienen fieles a la causa confederada, temiendo solamente a aquellos soldados blancos del ejército de la Unión que, teóricamente, pretenden liberarles. De modo que la culpa que se arrastra de los siglos de dominación esclavista, los pecados históricos que amenazan la integridad moral de la nación, puede ser convenientemente erradicada.

El segundo mecanismo al servicio de la constitución de esa subjetividad estadounidense sin escisiones es el traslado del componente trágico del negro al blanco, de tal forma que se reemplazan las ofensas históricas nacionales que merecen ser representadas y reparadas. Con tal propósito, la causa de la pérdida de ese espacio de inocencia se convierte en la guerra de Secesión. Caso paradigmático de esta operación de blanqueamiento de la tragedia es *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915), un filme que reescribe la guerra como un enfrentamiento entre familias norteñas y sureñas motivado por la presencia de los afroamericanos en el continente, y representa el periodo de la Reconstrucción como la emergencia de una supremacía negra que atenta contra los derechos económicos, políticos y sexuales de los hombres blancos (*vid*. subapartado 2.2.3). En *The Littlest Rebel* esta transformación va acompañada de la sustitución de la cuestión esclavista por el enfrentamiento entre unionistas y confederados como principal desencadenante del conflicto. Lo negro queda excluido tanto de la ruptura como del restablecimiento del orden institucional, de los avatares de la historia de la nación, siendo un componente más de ese espacio de inocencia amenazado.

La restauración del orden se produce a través de la relación entre Herbert y Virgie Cary. Tal y como se ha explicado en el capítulo quinto (*vid.* apartado 5.2. pág. 357), el vínculo entre las figuras paternales y los personajes de Temple adquiere ciertos tintes eróticos en las producciones protagonizadas por la misma, convenientemente orientado hacia el adoctrinamiento del comportamiento masculino. Con el tiempo, el sufrimiento de la pequeña motiva el reconocimiento de su mal hacer e, impulsados por el amor hacia la misma, inician el camino hacia un cambio de actitud. Dicha transformación le sucede al coronel Morrison, quien ha desatendido su deber hacia la gran familia estadounidense con su enrolamiento en el ejército de la Unión. En su primer encuentro con Virgie, trata de convencer a la pequeña para que le diga dónde se encuentra su padre, pero, más adelante, caerá conquistado por sus encantos y, conmovido por su sufrimiento, facilitará el intento de huida de padre e hija hacia Richmond. El coronel les consigue un uniforme de la Unión y les redacta un permiso para que puedan cruzar las líneas enemigas. Por todo ello, Virgie decidirá adoptarle como segundo padre.

El romance entre Virgie y Herbert, no obstante, no adquiere esos tintes transformadores. Herbert es representado como un padre muy cariñoso y atento, siempre abrazando, besando y consolando a su niña. Asimismo, se aleja de su hogar sureño por su deber hacia la nación. A propósito del ciclo de películas sobre el pasado estadounidense protagonizadas por Temple y Robinson, Kristen Hatch determina que tanto la pedofilia como la violencia racial conforman una "ausencia estructurante [structuring absence]" (2015: 89). Aunque no se detiene a explicar qué significa exactamente este término, la autora parece señalar a que estas cuestiones han sido eliminadas de forma previa a la representación, de tal manera que las imágenes de las relaciones paternofiliales e interraciales quedan liberadas de todo deseo y violencia. Un análisis deconstructivista podría determinar que, precisamente por su condición de exterior constitutivo, el texto no puede eliminar completamente dichos asuntos conflictivos, permaneciendo una serie de marcas, síntomas, del proceso por el cual estos elementos estructurantes han sido eliminados. Desde esta perspectiva, el vínculo entre padre e hija no se encuentra bajo el tapiz de la inocencia transformadora, sino que puede articular propiamente, si bien de forma implícita, lo que Ara Osterweil ha calificado como "mirada pedófila" (2009).


FOTOGRAMA 5


FOTOGRAMA 6

La viva prueba de ello es cuando, fruto de las oraciones de Virgie, Herbert retorna a su hogar para cambiar de caballo. Durante la preparación de su nuevo medio de transporte, Virgie comienza a cantarle "Believe Me, If All Those Endearing Young Charms". La letra, centrada en un amor no limitado por la edad, y el abrazo en el que se funden en un primer plano frontal (Fotograma 5) es, como Osterweil destaca, más apropiado de un romance adulto que de una niña en pañales (2009: 2). El momento de intimidad es interrumpido por su madre, que, en un plano general frontal, anuncia que Tom (sin acreditar), uno de los afroamericanos esclavizados de la plantación, va a traer su nuevo caballo (Fotograma 6). Mrs. Cary actúa como un obstáculo entre el objeto y el sujeto del deseo pedófilo que permite restablecer el heteropatriarcado blanco estadounidense. Por esta razón, su muerte hacia la mitad del filme es un acontecimiento trágico y liberador, un paso más hacia la consumación del deseo que existe entre Herbert y Virgie.

En lo que respecta a la representación de la relación entre feminidad y deseo, se debe destacar una diferencia importante entre Virgie y Mrs. Cary. En aquellos momentos en los que el patriarca se encuentra fuera de casa, la pequeña demuestra ciertas habilidades de liderazgo frente a sus esclavos, constituyendo y comandando un pequeño ejército negro; también demuestra valentía frente a las tropas enemigas, peleando con su tirachinas contra el coronel Morrison. En cambio, Mrs. Cary es incapaz de hacer frente a los peligros de la guerra, perdiendo los caballos, la mansión y finalmente su vida. La mujer de Herbert encarna la pasividad y la vulnerabilidad asignada a la feminidad blanca decimonónica, que no puede sobrevivir sin su contraparte masculina, mientras que Virgie es dotada de cierto empoderamiento fálico (Osterweil, 2009: 15) que le separa de su representación de género. Su condición infantil y femenina solamente reaparece con la introducción de una figura patriarcal en la pantalla. Dicha ambivalencia de género se puede entender como característica del melodrama, en el cual la virtud de los personajes principales deriva de su representación como héroe sufriente (Williams, 2001: 29). En el contexto del melodrama racial, va a ser utilizada como herramienta para mantener la superioridad blanca.

Siguiendo la teoría freudiana sobre el duelo (1992b [1917]: 247) (*vid*. subapartado 2.2.3), que concibe la identificación como una forma de introyectar el objeto de deseo perdido, y las aproximaciones feministas al complejo de Edipo femenino (Irigaray, 1985 [1977]: 54) (*vid*. subapartado 2.1.2), cuyo amor hacia el padre es una forma de recuperar el falo que le ha sido negado, el comportamiento convencionalmente masculino de Virgie puede ser explicado como resultado de una identificación con el padre motivada por la imposibilidad de la consumación de su deseo. La diferenciación racial es la

condición de posibilidad de esa introyección del objeto de deseo, es decir, la blanquitud permite a la pequeña sustituir al amo de la plantación en su ausencia. Tal y como se apreciará en el análisis, la identificación renegada con la negritud femenina que pone en marcha el *blackface* de la protagonista jugará un papel fundamental en la adquisición de la posición de poder blanca y masculina.

En cualquier caso, si el deseo que moviliza el filme es de tipo pedófilo, la única relación que verdaderamente podría resultar conflictiva es la que Virgie mantiene con Uncle Billy. Este se hace cargo de la pequeña tras el fallecimiento de su madre y el encarcelamiento de su padre. Para evitar la posibilidad de mestizaje, la masculinización de Virgie se complementa con una representación servil y pasiva de Uncle Billy. Dicha operación de objetualización se puede conectar con la construcción de los personajes afroamericanos como "bienes utilitarios" en el sistema de explotación esclavista que el filme representa. En referencia a otro filme cuya trama también se despliega en el universo diegético de la plantación sureña, la película *Jezebel* (William Wyler, 1938), Guerrero resume la cosificación de los personajes afroamericanos de la siguiente manera: "Permanecen en silencio abanicando o esperando a la lección del amo, sin pensamientos ni articulaciones propias, sus acciones y frases responden por completo a las órdenes blancas" (Guerrero, 1993: 24). Así, queda suprimida cualquier posibilidad de actuación y expresión personal propia y el deseo asociado a la misma.

Concretamente, esta forma de castración simbólica de Uncle Billy se desarrolla en el plano de la narración y de la mirada. En el primer aspecto, Billy destaca respecto al resto personajes afroamericanos, secundarios y figurantes, puesto que en ausencia del amo blanco puede dar órdenes a los esclavos como él mismo. Igualmente, es el único que ayuda al desarrollo de los acontecimientos de la trama en dos ocasiones: cuando traspasa las líneas enemigas para traer a Herbert al lecho de muerte de su mujer y cuando se le ocurre la forma de recaudar dinero para conseguir los billetes de tren a Washington, donde se encuentra la oficina del presidente de los Estados Unidos. Pero su servidumbre, a la espera de las órdenes de la familia Cary para realizar cualquier acción, matiza dicha actividad. Su nombre, obediencia y amabilidad permiten conectarle con la figura de Uncle Tom. En el texto original de Stowe, el objetivo de dicha caracterización era constituir una imagen sentimentalista del hombre afroamericano que contrarrestara la bestialidad de la hipersexualidad que se le asignaba en las representaciones del *minstrel show* (véase las observaciones de Williams al respecto: 2001: 65). En el caso de *The Littlest Rebel*, la subordinación narrativa de Uncle Billy es parte del proceso de generización del hombre negro que motiva su expulsión fuera del campo de la sexualidad para asegurar la frontera sexual-racial.

La reducción al estatuto de objeto para el avance de la narración se aplica sobre otra figura masculina negra esclavizada, James Henry (Willie Best). Sin embargo, su lentitud, ineptitud y temor ante las tropas unionistas le tornan poco eficiente, enmarcándole dentro del estereotipo del "coon" que Stepin Fetchit había iniciado y popularizado (Bogle, 2017 [1973]: 62; véase también las consideraciones acerca del personaje de Fetchit en *Dimples* en el apartado 5.2, págs. 370-371). En un régimen discursivo que condena a lo negro a la condición servil, la ineficacia puede considerarse una forma de cuestionamiento: "¿[N]unca se les ocurrió a los cineastas, o incluso a los esclavistas, que tal comportamiento, si alguna vez existió, es una manera muy inteligente de hacer frente a un estado increíblemente opresivo?" (Snead, 1994: 61). Pero, tal y como se ha determinado a propósito del personaje de Cícero en *Dimples*, la posible desobediencia de James Henry no trasciende el estereotipo degradante que interpreta.

A este respecto, resulta oportuno destacar una de las elucubraciones del personaje hacia el final del relato, cuando, sacando brillo a los zapatos de Virgie, pregunta a Uncle Billy: "¿Por qué un zapato se llama zapato? (...) El mundo está lleno de nombres, podrían haber elegido cualquier otro nombre". La pregunta parece cuestionar la arbitrariedad del significante "zapato", señalando hacia los factores determinantes para la significación de cualquier término. En este sentido, el significante epi-

dérmico ha servido para la producción y reproducción de la jerarquización racial de la sociedad estadounidense (*vid.* subapartado 2.2.1), condenando a los afroamericanos a la interpretación de una imagen degradante. James Henry representa y cuestiona dicho significante en su interrogante, que, a través del betún del limpiabotas que está utilizando, empleado como material de base para la *performance* racial de Virgie, se liga directamente con el *blackface*. Por descontado, Uncle Billy, plenamente constituido de acuerdo con las convenciones raciales normativas, no entiende ni la pregunta ni el razonamiento de James Henry. Este segundo continúa la conversación diciendo: "El amo Cary dice que pensar en cosas demuestra que tienes cerebro. Ayer me pasé todo el día pensando por qué un caballo se llama caballo...". La referencia al amo Cary parece remitir a la relación de poder que subyace al proceso de significación de la negritud y simultáneamente reubicar a James Henry en su posición "natural" de sirviente.

Retomando nuestra aproximación a la castración simbólica de Uncle Billy, en el campo visual se reproduce en su posicionamiento como objeto espectacular, un lugar convencionalmente femenino dentro del modo de representación institucional (*vid.* subapartado 2.1.3). Al inicio del filme, en la fiesta de cumpleaños de Virgie y por petición de esta, Billy realiza una rutina de claqué al ritmo de la armónica de James Henry. El número se inicia en un gran plano general frontal de Uncle Billy con escorzo de la audiencia infantil, en el que la cámara ocupa el punto de vista de Virgie, sentada en el centro del salón, seguido de un plano general igualmente frontal del mismo (Fotogramas 7 y 8). En el siguiente plano medio frontal, entre paso y paso, el bailarín dirige un pequeño gesto a la cumpleañera, que ella emula encantada en otro plano medio ligeramente lateral (Fotogramas 9 y 10). La interacción se producirá en dos ocasiones más.

Esta secuencia de imágenes equipara y aleja a los personajes en el terreno visual. Por una parte, adelanta los duetos dancísticos en los que ambos son objeto de la mirada, basados en una relación pedagógica entre el bailarín y la pequeña, mantenida tanto dentro como fuera de la pantalla. Por otro lado, les ubica en lugares contrapuestos a nivel visual. A lo largo del filme, el punto de vista de Billy solamente se incorpora para reflejar su interacción con la pequeña, predominando la posición de sujeto-significado de Virgie.

En este sentido, bell hooks afirma que el control de la mirada fue una de las principales formas de sujeción del régimen de dominación esclavista, que aseguraba la regulación del comportamiento de las personas esclavizadas y negaba la posibilidad de articulación de un significado propio sobre sí mismos o la realidad:


FOTOGRAMA 7


FOTOGRAMA 8



FOTOGRAMA 9



FOTOGRAMA 10



FOTOGRAMA 11



FOTOGRAMA 12

> Una estrategia eficaz de terror y deshumanización de la supremacía blanca durante la esclavitud se centraba en el control blanco de la mirada negra. Los negros esclavizados, y más tarde los siervos liberados de la esclavitud, podían ser brutalmente castigados por mirar, por parecer observar a los blancos a los que servían, como sólo un individuo puede observar, o ver. Ser plenamente un objeto era entonces carecer de la capacidad de ver o reconocer la realidad (hooks, 1995: 35).

Este tipo de relaciones de la mirada que, en las observaciones de hooks, conlleva el castigo por el simple hecho de mirar, se reproducen en la representación de algunos diálogos entre los protagonistas. En la conversación en la que Billy explica a Virgie el motivo por el cual todos sus amigos han tenido que abandonar la fiesta de cumpleaños tan rápidamente, la llegada de la guerra, sus planos presentan una escala similar y una posición ligeramente lateral. Pero el cambio de plano a Virgie, de medio a primer plano, siempre se produce tras el desvío de la mirada de Billy, negando el punto de vista que, de hecho, se está representando (Fotogramas 11 y 12). Hacia el final del filme, momentos antes de que acudan a la cárcel donde se encuentran Herbert y el coronel Morrison, tampoco se permite la correspondencia de mi-


FOTOGRAMA 13


FOTOGRAMA 14

radas en una relación plano-contraplano convencional en planos medios frontales con escorzo de ambos. Además, puesto que Billy está arrodillado limpiando el vestido de Virgie, se sitúa en una posición inferior dentro del encuadre (Fotogramas 13 y 14). Nada de esto ocurre en los diálogos de la niña con su madre o su padre, cuyas miradas se vehiculan en planos que los muestran a la misma altura.

Tomando en consideración todo lo anterior, podemos afirmar que el filme combate el protagonismo interracial con la utilización de los personajes afroamericanos como soporte de la mirada y de la narración blanca. Todos ellos, y especialmente Uncle Billy, son convertidos en objetos no amenazantes, sumisos y pasivos.

En su aspecto musical, la película nos enfrenta a otro tipo de amenaza, relacionada con la deuda de la industria del entretenimiento estadounidense con los intérpretes afroamericanos. Tal y como advertíamos en el quinto capítulo, el deseo de explotar económicamente la popularidad de las expresiones artísticas afroamericanas les otorga la posibilidad de aparecer en pantalla y de jugar con los límites asignados a la *performance* racial. En el caso del número en solitario de Billy analizado con anterioridad, la destreza física y sobre todo la complejidad rítmica de su interpretación combate su posicionamiento objetual y pasivo. Su actuación puede enmarcarse en la tradición de los *class act,* un tipo de número de claqué en el que los hombres afroamericanos utilizaban la precisión, la gracia y el refinamiento dancístico, acompañados de una vestimenta elegante, como estrategias para combatir la estupidez y la rudeza asociada a la negritud (Stearns y Stearns, 1994 [1968]: 291; *vid.* apartado 7.2). La incorporación de Virgie en las secuencias musicales posteriores tratará de asegurar la desigualdad en el ámbito cultural, en una equiparación visual y dancística que infantiliza la habilidad de uno de los mejores bailarines de claqué de la época. Por otro lado, dicha incorporación sacrifica la operación de generización masculina del personaje que había contenido la amenaza de mestizaje. Por tal motivo, los números musicales interraciales requieren de otros procedimientos discursivos que ayuden a negociar la ansiedad del mestizaje.

El primer número dancístico conjunto se introduce narrativamente como una orden de Herbert a Uncle Billy y Virgie para que desvíen la atención de los soldados de la Unión sobre su presencia en la cabaña del primero. La causa de la secuencia musical es por tanto el designio de un hombre blanco, limitando desde el principio sus posibles implicaciones. La preservación de la frontera racial en el terreno de la sexualidad también queda establecida mediante la posición de los intérpretes, situados el uno al lado del otro en todo momento, mientras un personaje afroamericano sin acreditar toca el banjo en escorzo y James Henry toca la armónica en segundo



FOTOGRAMA 15



FOTOGRAMA 16



FOTOGRAMA 17



FOTOGRAMA 18

plano. El distanciamiento entre Uncle Billy y Virgie se corresponde con el distanciamiento de la cámara respecto a lo representado, que registra la interpretación en dos planos generales frontales, el segundo más cerrado que el primero (Fotogramas 15 y 16). A propósitos similares sirve la introducción de una figura de autoridad que contemplará la representación y terminará provocando su interrupción[76]. El coronel Morrison muestra una postura escéptica respecto a la naturalidad de esa actuación desde el momento en que entra en la cabaña, y, la advertencia de su presencia en un plano americano frontal de los intérpretes con escorzo del mismo, produce la detención de la interpretación. En un plano medio, el coronel aplaude, cierra la puerta y se dispone a rastrear minuciosamente el espacio en busca de una prueba que verifique su desconfianza (Fotogramas 17 y 18).

76 Algo similar ocurre en *The Little Colonel* cuando el antiguo coronel Llyod del ejército confederado interrumpe el afamado baile de claqué interpretado por su nieta Llyod Sherman (Shirley Temple) y su mayordomo Walker (Bill Robinson), realizado para entretener a la pequeña en el trayecto a su dormitorio.

Por otro lado, la importante influencia de la cultura afroamericana se ve matizada por la creencia implícita en la superioridad de los blancos. Si bien Billy ha sido representado como un personaje cercano a la danza, explotando la idea de la facilidad dancística de los intérpretes afroamericanos en detrimento del trabajo que ha conllevado su perfeccionamiento técnico, Virgie no se ha vinculado de ninguna manera con las expresiones artísticas afroamericanas. Se presupone entonces que Billy ha enseñado a bailar a Virgie, pero, a lo largo del número, se pierde de vista quién es el profesor y quién la alumna.

El segundo número dancístico interracial se inserta hacia el final del relato, como la propuesta de Billy para conseguir recaudar el dinero suficiente para comprar los billetes de tren a Washington, donde convencerán al presidente de la inocencia del coronel Morrison y Herbert Cary. Nuevamente las posibles implicaciones transgresoras del número se limitan por su utilidad para los hombres blancos, aunque de manera menor que en el anterior número en la medida que no intervienen en la representación. Añadido a esto, el feliz reconocimiento y la aceptación de la rentabilidad de sus habilidades dancísticas por parte de Billy está destinada a ocultar la discriminación que se produce en el terreno del espectáculo. En este sentido, la diferencia en la motivación de los números musicales también posee propósitos racializantes. Las interpretaciones musicales de Virgie han sido introducidas en el relato como una forma de expresión de los sentimientos de la protagonista. Este es el caso de "Believe Me, If All Those Endearing Young Charms", pero también de "(I Wish I Was in) Dixie's Land"[77], concebido como un discurso de exaltación de su afiliación confederada que la pequeña interpreta sin titubear en su primer encuentro con el coronel Morrison. En cambio, los números de Billy o de la pareja interracial se presentan como tales para la distracción de la audiencia diegética y extradiegética, actuando como mecanismos para ayudar a la reunión de la familia blanca de la que los afroamericanos quedan excluidos.

En su mayor duración y alteración de las reglas discursivas, la segunda secuencia dancística interracial excede la verosimilitud narrativa a la que aspiran el resto de números musicales. El predominio de lo espectacular se puede apreciar desde su misma introducción, únicamente con la ayuda de una cortinilla. La incorporación de la audiencia diegética blanca en escorzo en prácticamente todo el desarrollo del número tiene un objetivo parecido, funcionando como un punto de identificación teatral que distancia al espectador de lo representado. A propósitos similares sirven los *travelings* hacia atrás en planos generales fundamentalmente frontales (Fotogramas 19-21), a excepción de uno picado y lateral (Fotograma 22), que persiguen el desplazamiento dancístico de Virgie y Billy. La cámara cambia de ubicación y de posición cuando los personajes modifican su dirección. En el único momento en que los cuerpos dejan de moverse, nos aproximamos a sus rostros para registrar los sonidos que emiten uno y otro en planos medios laterales, en los que de nuevo la correspondencia de miradas entre Uncle Billy y Virgie no es exacta (Fotogramas 23 y 24). El número finaliza con dos combinaciones de *traveling* y panorámica vertical, hacia delante y hacia arriba y hacia atrás y abajo, que capta su movimiento de ascenso y descenso por unas escaleras, y que termina por ubicar a Virgie y a Billy en un plano general frontal (Fotogramas 25 y 26). Así pues, la articulación del discurso visual mediante el movimiento de cámara y el corte queda completamente subordinada a la interpretación dancística y musical.

La posible transgresión de las fronteras raciales que el espectáculo callejero ha desencadenado se ve atenuada en la siguiente secuencia narrativa, en la que Virgie y Uncle Billy llegan a la oficina de Lincoln. La destreza y habilidad que podía adquirir Billy en el aspecto dancístico, si bien convenientemente atravesada por el infantilismo de Virgie, se ve contrarrestada por el comportamiento que adopta frente al presidente. Billy quedará completamente petrificado ante el saludo de Lincoln. Únicamente añadirá dos comentarios al relato de la pequeña sobre lo sucedido, haciendo referencia al saqueo de la mansión por parte

77 Es destacable que originariamente "Dixie" es una canción compuesta por Dan Emmet en 1859, uno de los mayores impulsores de los espectáculos de *minstrel*, que sería adoptada más adelante como himno de la Confederación (Lott, 2013 [1993]: 245).


FOTOGRAMA 19


FOTOGRAMA 20


FOTOGRAMA 21


FOTOGRAMA 22


FOTOGRAMA 23


FOTOGRAMA 24


FOTOGRAMA 25


FOTOGRAMA 26

del ejército yanqui que dejó sin medicinas a la madre de Virgie, y por ende desencadenó su muerte, y a la bondad del coronel Morrison, que justificaría su falsificación de documentos como medida para que Herbert pudiera llevar a Virgie a un lugar donde pudiera ser cuidada. El sufrimiento de la pequeña Cary será lo que consiga finalmente la liberación de Herbert y el coronel Morrison.

El *blackface* es la técnica de representación que mejor realiza la operación de objetualización de la negritud que pone en marcha el filme. Contrariamente a su utilización en el cine musical hollywoodense de los años treinta*,* el ennegrecimiento de Virgie se introduce en una secuencia no musical, como un disfraz que cubre el rostro y otras partes del cuerpo de la protagonista para ocultar su blanquitud ante la llegada de los soldados del ejército de la Unión a la mansión Cary. Uno de los motivos que justifica la narrativización de este dispositivo de representación es la conexión del filme con la versión juglaresca de *Uncle Tom's Cabin*, en la que el maquillaje se empleaba en la caracterización de los personajes afroamericanos. En mayor medida, la introducción de este modo de representación de la negritud en un régimen discursivo verosímil se utiliza para subrayar la condición artificiosa de la máscara, reduciendo lo negro a una materialidad significante que niega el deseo de identificación con la otredad que la misma interpretación expone.

En *The Littlest Rebel,* el énfasis en el artificio de la máscara se detecta desde su misma presentación. Virgie y una de las esclavas más pequeñas de la plantación, Sally Ann (Hannah Washington), se han escondido de las tropas en un armario secreto en el que se han guardado los bienes más preciados del hogar de los Cary. Con las prisas del momento, Uncle Billy ha cerrado la puerta del escondite sin que Virgie se encuentre totalmente dentro, ya que parte del vestido de la pequeña ha quedado fuera y visible. Una vez llegan los soldados, Uncle Billy se da cuenta del error cometido, en un plano medio frontal de su rostro seguido de otro plano detalle frontal del trozo de vestido atascado (Fotogramas 27 y 28). Estas imágenes inscriben la mirada de Billy de nuevo en relación a lo que le sucede a Virgie, aunque esta vez puede mirarle directamente en tanto que se encuentra presente metonímicamente, mediante el fragmento de su vestido. Trata entonces de ocultarlo situándose en frente de la puerta secreta. La actitud sospechosa de Billy termina por atraer la atención del sargento Dudley (Guin Williams), que lo aparta de su emplazamiento, descubriendo la existencia de una pared secreta. Ante la posibilidad de que hagan daño a Virgie, Billy da acceso al escondite a los soldados unionistas. Para la sorpresa de todos, el trozo de la prenda de ropa que se encontraba en la puerta no corresponde con el vestido de ninguna niña, aunque sí conduce a los bienes de la mansión Cary.



FOTOGRAMA 27



FOTOGRAMA 28



FOTOGRAMA 29



FOTOGRAMA 30

La obsesión que ha manifestado el sargento Dudley con la ocultación de un rebelde confederado, de forma previa al descubrimiento del escondite de las posesiones de los Cary, y la falta de correspondencia del trozo de tela con un vestido parecen advertirnos de la falsedad de las apariencias. De modo que, cuando otro fragmento del vestido conduce al verdadero lugar en el que se encuentra la pequeña, estamos alertadas de la poca conexión entre el signo y el referente. Detrás de un cuadro encontramos a Virgie acurrucada al lado de Sally Ann. Presenta el rostro ennegrecido y un pañuelo que cubre sus tirabuzones rubios (Fotograma 29).

Un segundo aspecto que destaca el artificio de la representación es precisamente la simultaneidad de los dos significantes raciales en este plano medio frontal, que, así expuesta, como hemos visto en el anterior capítulo (*vid.* apartado 5.1), distancia al intérprete blanco de lo interpretado y aproxima al afroamericano a los papeles serviciales asignados. La representación de Sally Ann había sido utilizada como herramienta de racialización por contraste al comienzo del relato. En dicho comienzo, tras la actuación de Uncle Billy, Mrs. Cary se acerca a la cumpleañera para advertirle que hay otros amigos que requieren de su atención. Un conjunto de esclavos se encuentra en el porche esperando a reunirse con Virgie.

Sally Ann es empujada por Rosabelle (Bessie Lyle), otra de las esclavas de la plantación convenientemente caracterizada como la *mammy* (*vid.* subapartado 2.2.2), para que felicite a la anfitriona. En el plano americano frontal en el que se refleja la conversación que mantienen (Fotograma 30), varios elementos ayudan a remarcar la diferencia entre Sally Ann y Virgie: en primer lugar, la primera se encuentra en la sombra, cosa que subraya todavía más el tono oscuro de su piel, mientras que la segunda está completamente iluminada, destacando la blanquitud de su vestido y el brillo de sus rizos; en segundo lugar, Sally Ann adopta una actitud visiblemente incómoda delante de su ama y tiene problemas para articular su discurso con facilidad, mientras que Virgie termina las frases que ella no puede concluir y, agradecida por la muñeca negra que le regala, promete traerles un trozo de tarta. El contraste entre ambas subraya la blanquitud de Virgie relacionada con la dominación y la bondad hacia sus sirvientes afroamericanos, utilizada para recrear esa supuesta armonía interracial que existía antes de la llegada de la guerra de Secesión.

Volviendo a la secuencia del *blackface*, el carácter construido de la máscara también se subraya con la introducción de un plano detalle de la mano ennegrecida de Virgie que, en una escena primaria alternativa del *blackface* cinematográfico (*vid.* apartado 3.3.), trata de ocultar el betún que presuponemos que ha servido como base para el maquillaje racial (Fotograma 31). Objetivo similar cumple el reconocimiento de la identidad racial por parte de Billy. El sargento Dudley ordena a las niñas que salgan de inmediato. En un *traveling* hacia delante en plano contrapicado desde el punto de vista de Virgie, nos aproximamos hasta un plano medio del rostro del sirviente, sorprendido ante el descubrimiento del disfraz de la pequeña (Fotograma 32 y 33). Dicha imagen va seguida de un primer plano frontal de la cara ennegrecida de Virgie, que parece indicarle que no diga nada (Fotograma 34). La incorporación de un personaje afroamericano como el primer descubridor de la blanquitud, mediada con esa no correspondencia de miradas que encontramos



FOTOGRAMA 31


FOTOGRAMA 32


FOTOGRAMA 33



FOTOGRAMA 34



FOTOGRAMA 35



FOTOGRAMA 36



FOTOGRAMA 37



FOTOGRAMA 38



FOTOGRAMA 39

en la alternancia del ángulo contrapicado y frontal, remarca todavía más la condición artificiosa de la máscara.

La secuencia continúa con el saqueo de la mansión. El sargento Dudley coge una botella de alcohol y se desplaza hacia el salón. La abre golpeándola contra uno de los extremos de una mesa, cosa que daña el mueble. En un primer plano lateral, Virgie contempla con desaprobación los desperfectos que este ha causado, mostrados en un plano detalle ligeramente picado del extremo de la mesa dañada (Fotogramas 35 y 36). Su mirada predominará en el resto de la secuencia. Confundiéndole con una de las sirvientas, Dudley le ordena que le siga. La cámara recoge el desplazamiento en un *traveling* hacia delante en plano americano frontal de ambos, hasta llegar a un sillón, que reencuadra con una panorámica vertical. Dudley se sienta y le ordena que le limpie sus botas. Desobedeciéndole, Virgie coge una de sus piernas y la empuja hacia delante, de tal forma que cae realizando una voltereta, movimiento que la cámara recoge en un *traveling* lateral (Fotogramas 37 y 38). Su caída termina de ser representada en un plano medio frontal, en el que mira muy irritado a su agresora. La mirada del sargento se corresponde con otro plano del mismo tipo de Virgie devolviéndole la mirada con un gesto desafiante (Fotogramas 39 y 40).

No es casualidad que Virgie sea descubierta cuando, desafiando la pasividad y docilidad asignada a la representación de los personajes afroamericanos en el filme, desobedece las órdenes de un personaje blanco. La indignación del sargento ante tal ofensa desencadena la persecución de la pequeña por el salón, que termina con su captura y el segundo descubrimiento de su condición racial. En un plano americano frontal de ambos, y tras quitarle el pañuelo de la cabeza, el sargento reconoce su verdadera identidad (Fotograma 41). El desvelamiento de la condición artificiosa del disfraz de la negritud niega la identificación que ha dado lugar al enmascaramiento en primer lugar. Al mismo tiempo, esta diferenciación actúa en el campo del género, permitiéndole adquirir un comportamiento masculino, activo y desafiante.

Así pues, la actuación del significante racial diferenciador posibilita la identificación de Virgie con el ideal



FOTOGRAMA 40



FOTOGRAMA 41



FOTOGRAMA 42

del yo blanco y masculino. Inmediatamente después de su reconocimiento, en un plano medio lateral de Virgie con escorzo de Dudley, el sargento pregunta acerca de su padre, figura que trata de reubicar a la pequeña en la posición asignada a su género (Fotograma 42): "¿Quién te dijo que te pusieras ese negro? Supongo que tu papá te dijo que lo hicieras. Tu papá es un soldado, ¿no? Bueno, yo no le haría daño a una niña. Puede que me digas dónde está tu papá. Me gustaría hablar con él".

En contraste con la alternancia entre la fragilidad y el empoderamiento fálico en función de la presencia o ausencia del patriarca, la caracterización de Virgie en esta secuencia, con restos del maquillaje negro sobre su rostro y su cabello rizado y rubio alborotado, manifiesta su hibridez, su ambigüedad de género, y, por ende, su peligrosidad. En tanto que confunde los términos que garantizan la dominación heteropatriarcal blanca, se hace indispensable la introducción de una nueva figura que restablezca el orden quebrantado.

Las palabras de Dudley desencadenan la huida de Virgie y la continuación de la persecución, que se desarrolla en una de las entradas de la mansión. Uncle Billy y Mrs. Cary tratan de detener al sargento inútilmente, en tanto que las acciones de la negritud masculina castrada y la feminidad blanca pasiva resultan poco efectivas en un conflicto combatido por hombres blancos estadounidenses. El primero es propulsado hacia la puerta y ya no volverá a aparecer en pantalla hasta la siguiente secuencia. La segunda consigue detenerle. En el forcejeo, Dudley logra deshacerse de ella empujándole escaleras abajo. La caída de Mrs. Cary impulsa el reinicio de la lucha de la pequeña. Un plano de conjunto frontal muestra a Virgie, todavía con restos de maquillaje negro, golpeando al sargento Dudley, inútilmente, mientras este recoge a su madre del suelo y comprueba su estado, ligeramente inconsciente por el golpe (Fotograma 43). El coronel Morrison interrumpe la escena exclamando en un plano americano frontal: "¡¿Qué está pasando aquí?!" (Fotograma 44). Sorprendido y enfadado ante lo que ven sus ojos, procede a recoger a Mrs. Cary del suelo, ordena la devolución de todos los bienes robados, castiga al sargento Dudley con veinticinco latigazos y consuela a la pequeña Virgie.

Una ambigüedad similar adquiere otra mascarada introducida en la última parte del filme. En el trayecto que emprenden Herbert y Virgie hacia la casa de la hermana del primero en Richmond, se topan con un soldado unionista, que, al verles, se extraña de que hayan escogido ese camino tan poco concurrido. Junto con el uniforme de oficial del ejército de la Unión que lleva Herbert, el permiso que les ha facilitado el coronel Morrison y la mentira sobre la captura del capitán Cary, Virgie despliega sus encantos infantiles para desviar la atención del soldado sobre su comportamiento sospechoso, preguntándole



FOTOGRAMA 43



FOTOGRAMA 44

acerca de su hijo. La interpretación consciente de su papel como objeto de deseo pedófilo se conecta con la definición de la mascarada femenina que hemos introducido en el capítulo tercero a propósito de la revisión del texto de Luce Irigaray (1985 [1977]) por parte de Mary Ann Doane (1982) (*vid.* apartado 3.2, pág. 221). La mascarada se entiende como ese disfraz de feminidad excesiva que las mujeres que han conseguido transgredir los postulados del patriarcado pueden emplear para distanciarse de la posición asignada dentro del universo sociosimbólico. Tal y como exponía Doane, en el cine hollywoodense la mascarada de género es peligrosa porque rompe con la epistemología de la visión del aparato cinematográfico, basada en el principio de que el ver es conocer, tomando lo que no es más que una interpretación de la feminidad por lo verdaderamente femenino.

Su carácter transgresor parece abiertamente justificado en la conversación que mantienen padre e hija inmediatamente después, en la que Virgie le recrimina que haya mentido y su padre le responde que durante la guerra mentir no es pecado. El conflicto bélico nacional entre confederados y unionistas funcionaría entonces como la justificación del juego de identidades del filme: de la adquisición de un comportamiento masculino en ausencia del amo de la plantación, del ennegrecimiento del rostro y otras partes del cuerpo para ocultar la identidad blanca con la llegada de los soldados enemigos y finalmente del juego con el significante femenino. Con todo, los acontecimientos que suceden a continuación demuestran que este tipo de interpretación ha ido demasiado lejos, en contraposición con la primera, debidamente justificada por la condición racial compartida, y la segunda, cuya ambigüedad puede ser finalmente contenida con la aparición de una nueva figura patriarcal. Herbert y Virgie llegan a un campamento de la Unión en el que se encuentra el sargento Dudley, que reconoce a Virgie, recordando justamente el artificio de su interpretación racial ("¿No recuerdas el betún de zapatos?"). El desvelamiento de la identidad confederada de Virgie les obliga a huir, pero no logran dar esquinazo a sus enemigos y finalmente son capturados. Su padre y el coronel Morrison son condenados a muerte.

Gracias a la intervención de otro de los oficiales convertidos a la causa confederada a través del enamoramiento de la pequeña, y con el dinero obtenido de su interpretación callejera, Uncle Billy y Virgie acuden a la oficina de Abraham Lincoln. La vulnerabilidad de la segunda, con una madre fallecida y un padre encarcelado, conmueve a esta tercera figura patriarcal, que libera a su padre biológico y a su padre adoptivo. La última secuencia musical del filme muestra el reencuentro de esas tres figuras. El número se inicia con un plano medio frontal de Virgie cantado "Polly-Wolly-Doodle" en la prisión, que, mediante un *traveling* hacia atrás, se expande hasta un plano general frontal de un conjunto de hombres, posibles pretendientes de la pequeña, reunido alrededor de una gran mesa. A la izquierda del cuadro se introducen las figuras de Uncle Billy y James Henry de pie, acompañando la interpretación musical de la pequeña con un banyo y una armónica, respectivamente (Fotograma 45). Dicha interpretación había sido incorporada previamente, cuando la pareja interracial acude a la prisión para entretener a los dos padres encarcelados y al resto de personajes blancos que se aproximan a mirar. Existen dos diferencias importantes entre uno y otro que revelan el tesoro ideológico racista que articula el filme: si bien en la primera versión Uncle Billy le acompaña musicalmente en todo momento, en el segundo su papel se reduce a la introducción de la música diegética que se combinará con otros instrumentos más adelante. Del mismo modo, si bien en el primer caso la audiencia diegética blanca no participa en la interpretación, en el segundo los soldados espectadores actúan como el coro de la pequeña. En los últimos segundos del filme, un nuevo *traveling* hacia delante hasta los rostros de Herbert, Virgie y el coronel Morrison elimina toda presencia visual y musical negra y muestra en un plano medio frontal a la pequeña abrazando a su padre confederado y su padre unionista (Fotograma 46). En tanto que cada uno pertenece a un bando enfrentado, su alianza a través de Virgie supone, metonímicamente, la reunificación de la nación estadounidense. El número aspira así a generar una comunidad musical y nacional basada en la exclusión de los afroamericanos que, en correspondencia con su papel en la narración y



FOTOGRAMA 45



FOTOGRAMA 46

su lugar en el campo visual, se ven reducidos al mero soporte de la interpretación musical blanca.

En conclusión, *The Littlest Rebel* reduce la negritud a un objeto utilizado tanto narrativa como musicalmente para el restablecimiento de un heteropatriarcado blanco quebrantado por la guerra de Secesión, del que quedará excluida. Dicha objetualización se aplica principalmente sobre Uncle Billy como una forma de castración, una negación de la capacidad de actuación propia, que le separa de la representación de la masculinidad del relato. La mayor evidencia de esta condición objetual de lo negro es el *blackface* de Virgie*,* cuya ausencia de verosimilitud sirve como punto de diferenciación de la identidad racial de la intérprete. A través de dicha identificación renegada con lo negro, la pequeña puede adquirir el privilegio masculino de la blanquitud, entendido como una valentía y una iniciativa que no se corresponden con las características asignadas a su género. La ambigüedad de género resultante, reflejada en la combinación de su rostro ennegrecido y desafiante con su cabello rubio y rizado, debe ser eliminada. La película reservará la masculinidad normativa a los padres blancos como Herbert Cary, el coronel Morrison y Abraham Lincoln, los únicos que, guiados por ese amor que sienten hacia la pequeña Virgie que les ha impulsado a cruzar la frontera con las líneas enemigas, falsificar documentos oficiales y revertir una condena a muerte, respectivamente, verdaderamente pueden conseguir la plena restitución del orden institucional quebrantado.

6.2
LA CONSTITUCIÓN DE LAS FRONTERAS RACIALES DE LA SEXUALIDAD: LA RENEGACIÓN DEL DESEO DE LA NEGRITUD FEMENINA EN EL NÚMERO "GALLIVANTIN' AROUN'" DE *SHOW BOAT* (JAMES WHALE, 1936).

En 1926, Edna Feber publicó la novela *Show Boat,* centrada en la trágica vida de Magnolia Hawks en los Estados Unidos de finales del siglo XIX. Tan solo un año después y para la grata sorpresa de la escritora, que no pensaba que la fatalidad pudiese interesar al frívolo mundo del *showbusiness*, Jerome Kern y Oscar Hammerstein II estrenaron una adaptación teatral que acabaría siendo uno de los espectáculos más exitosos del periodo, producido por el mismísimo Florenz Ziegfeld. En su combinación de la vocación de integración narrativa característica de la *operetta* europea (Rubin, 1993: 48) y el estilo y ritmo de los géneros musicales considerados vernaculares, como el *spiritual,* el *minstrel show* o el *ragtime,* dicha representación musical híbrida estableció un precedente para las futuras adaptaciones musicales cinematográficas de 1929 (Harry A. Pollard), 1936 y 1951 (George Sidney).

La película que analizaremos en el presente capítulo es la segunda de las tres adaptaciones cinematográficas, producida por Universal y dirigida por James Whale. Su historia también se centra en la vida de Magnolia (Irene Dunne), la hija de los propietarios de un barco-teatro ambulante, el Cotton Blossom, que se dedica a recorrer el río Misisipi con la representación del melodrama *The Parson's Bride*. Debido al descubrimiento del componente interracial del matrimonio de sus dos intérpretes protagonistas, Julie LaVerne (Helen Morgan) y Steve Baker (Donald Cook), Magnolia accederá al papel femenino principal y Gaylord Ravenal (Allan Jones) al papel masculino principal. Gay vagabundea de puerto en puerto en busca de la suerte en el juego. Casualmente, cuando el drama se desvela, ha solicitado un puesto en la tripulación hasta la próxima parada. Entre actuación y actuación, Gay y Nola se enamoran, se casan y finalmente tienen una hija. El nacimiento de Kim convence a Nola para que se muden a Chicago, donde Gay le promete que podrá dar a su hija una mejor educación. Sus sueños se rompen rápidamente: las sucesivas malas rachas en el

juego de Gay van restando todos los lujos adquiridos, hasta tal punto que, acechado por las deudas, abandona sus obligaciones parentales. Decidida a darle a su hija una buena vida, Nola vuelve a pisar los escenarios como cantante de "canciones de negros [negro songs]" y, con el tiempo, termina por recuperar su estatuto de estrella. Su talento será transmitido a su pequeña Kim (Marilyn Knowlden), cuya popularidad logrará reunir de nuevo a la famila Ravenal.

El filme mezcla los subgéneros del *folk* y el *show musical*. En los dos primeros tercios de la película, hay una predominancia del primero, en la articulación de un universo diegético decimonónico idealizado, centrado en la familia Hawks y los personajes afroamericanos que les sirven alegremente. En contraste con el papel que cumple la pareja heterosexual principal en otras producciones pertenecientes al subgénero, la introducción y posterior formalización de la relación entre Nola y Gay no comporta la creación de una comunidad, sino la ruptura de la armonía de la gran familia interracial. El emparejamiento con Gay inicia la tragedia personal de Nola, que solamente podrá ser remendada con su retorno al mundo del espectáculo, cosa que motiva la predominancia del *backstage musical* en el último tercio del filme. La inclusión de *Show Boat* en este subgénero se justifica por la constitución de un universo diegético teatral y por una narración centrada en la puesta en marcha de un espectáculo. La película representa treinta años de historia del mundo de entretenimiento estadounidense, a lo largo de los cuales accedemos en un primer momento a los avatares que el grupo de actores y actrices de la compañía ambulante del Cotton Blossom atraviesan a finales del siglo XIX y con posterioridad a los ensayos y las actuaciones de las mujeres Ravenal en la década contemporánea a la producción del filme.

El número musical de *blackface* que analizaremos en este apartado, "Gallivantin' Aroun'", se introduce narrativamente como una parte de la actuación del Cotton Blossom en el sur estadounidense. Tal secuencia es relevante para el desarrollo del filme porque despliega una serie de mecanismos que sirven para contener la amenaza de mestizaje cultural y racial que el descubrimiento de la condición mestiza de Julie LaVerne ha puesto en marcha. Adelantamos que la máscara sirve para reducir la expresión artística negra a una cuestión vulgar y vernacular, que los profesionales blancos pueden interpretar con facilidad, así como negar la deseabilidad de la representación de la mujer negra, su condición como objeto y sujeto de deseo. Con el propósito de descubrir la importancia de dicha secuencia en la articulación del universo sociosimbólico heteronormativo y blanco que reproduce la película, debemos abordar primeramente el discurso racial que propone. En las siguientes páginas nos detendremos en el universo diegético que se articula, los personajes afroamericanos que circulan por el mismo, especialmente los sirvientes de la tripulación Joe (Paul Robenson) y Queenie (Hattie McDaniel), y las interpretaciones musicales.

En cuanto al universo diegético, la película recrea un mundo decimonónico postbélico en el que parece que la guerra de Secesión no ha tenido repercusión alguna. El único momento en el que se hace alusión a dicho episodio histórico es en la función teatral sureña a la que acabamos de aludir. Dos hombres quieren acceder al teatro con dinero confederado. Frank Schultz (Sammy White), uno de los actores de la obra que está haciendo en ese momento de taquillero, les comenta que ese tipo de moneda ya no tiene validez. En tanto que la película realiza un trayecto de la segunda mitad del siglo XIX a la época contemporánea, la Confederación es presentada como una forma de organización territorial desactualizada y la guerra queda ubicada en el pasado del pasado, jamás representado. Esta omisión de uno de los principales conflictos estadounidenses posibilita la romantización de su historia decimonónica, esto es, la recreación nostálgica del periodo.

No obstante, dicha romantización parece romperse en los primeros minutos de metraje. La desigualdad laboral, relacionada con un tipo de explotación que bien podría ser considerada esclavista, será abiertamente tratada en el segundo número musical del filme, protagonizado por Joe. "Old Man River" se estructura visualmente como una contraposición entre el puerto del río Misisipi en el que primero Joe y posteriormente un grupo de hombres


FOTOGRAMA 47


FOTOGRAMA 48


FOTOGRAMA 49


FOTOGRAMA 50

afroamericanos se sientan e interpretan la canción en planos de tamaño pequeño (Fotogramas 47, 51, 52 y 56), y una plantación diegéticamente no integrada, en el que tanto el uno como los otros realizan duras tareas, como el desplazamiento de barcas y el transporte de pesados paquetes de algodón en planos de mayor tamaño (Fotogramas 48-50, 53-55). Este contraste entre la inactividad y la actividad rima con la letra de la canción, que se mueve entre la queja por las condiciones laborales explotadoras característica del género de las *work songs,* y la pena y la resignación ante esa misma explotación típica de los *spirituals* (Williams, 2001: 167-169).

Al inicio del número, mientras se suceden las primeras imágenes de la plantación, Joe exclama: "Tú y yo sudamos y luchamos/ Los cuerpos molidos, atormentados por el dolor / Mueve esa barca, carga ese fardo/ Te emborrachas un poco y acabas en prisión"[78]. Los siguientes versos cambian el tono de denuncia por el de una conformidad que parece fruto del cansancio de esa explotación continuada: "Me canso y me harto de

78 Traducción de los siguientes versos de la canción "Old Man River": "You and me, we sweat and strain/ Bodies all aching and racked with pain/ Tote that barge, lift that bale/ You gets a little drunk and you lands in jail".



FOTOGRAMA 51



FOTOGRAMA 52



FOTOGRAMA 53



FOTOGRAMA 54



FOTOGRAMA 55



FOTOGRAMA 56

intentarlo/ Estoy cansado de vivir, tengo miedo de morir/ Pero el viejo del río, sigue su curso"[79]. Con la llegada del resto de hombres afroamericanos, se vuelve a recuperar la problemática laboral, exponiendo las restricciones y las consecuencias del trabajo abusador: "No mires hacia arriba y no mires hacia abajo/ No hagas que el jefe blanco frunza el ceño/ Dobla las rodillas e inclina la cabeza/ Y tira de esa cuerda hasta que estés muerto"[80].

En este aspecto, el número introduce una segunda lectura de la actitud de Joe. En un principio, este personaje puede ser calificado como una suerte de "Uncle Tom", un sirviente de gran corazón, fiel cuidador de la familia blanca. Ahora bien, la escasa predisposición a la realización de la más mínima tarea que demostrará a lo largo del filme le distancia de la obediencia asignada a este personaje. Si su comportamiento es leído bajo la explotación que expone "Old Man River", es posible que esta pereza adquiera cierto toque revolucionario, un rechazo al cumplimiento del trabajo abusador asignado al afroamericano. Igualmente, la interpretación introduce otra transgresión de la representación de la negritud en el cine clásico hollywoodense, todavía más sutil. Tal y como argumenta Dyer en su estudio sobre "Old Man River", a lo largo de su carrera profesional, Robeson modificará la expresión y el contenido de la canción original para evitar reproducir la representación degradante del habla afroamericana y orientar su significación hacia la lucha antirracista (Dyer, 2006 [1986]: 101). En esta versión de *Show Boat*, aunque no modifica el contenido y continúa teniendo algunos errores gramaticales, la interpretación opta por no enfatizar el tipo de abreviación de las palabras atribuida a la forma de hablar del afroamericano.

Entre el universo diegético del relato y las imágenes que exceden cualquier intento de integración narrativa, entre la queja incendiaria y la resignación dramática, entre un Joe revolucionario y otro perezoso, entre el habla impuesta y el discurso propio, es indudable que "Old Man River" se aproxima a la situación trágica de la población afroamericana de mediados del siglo XIX. Precisamente por ello, a propósito de *Show Boat*, Thomas Cripps (1993 [1977]: 293) afirmó que la película es el vivo reflejo del cambio en el modo de representación de la negritud de la segunda mitad de los años treinta, caracterizado por la mezcla de los papeles cómicos y abiertamente racistas, anteriormente predominantes, con papeles menos degradantes y de carácter melodramático. Esta transformación ya había acontecido en el terreno del *minstrel show* decimonónico con la llegada de las primeras adaptaciones de *Uncle Tom's Cabin*. Tales representaciones combinaban la ridiculización más violenta con el sentimentalismo racialista de la novela abolicionista original, que dotaba de humanidad a los personajes afroamericanos para subrayar la crueldad del sistema de explotación esclavista (Lott, 2013 [1993]: 227; Williams, 2001: 78-79).

La empatía que suscita la abierta exposición de la injusticia racial cuestiona el proceso de normalización de la jerarquía social estadounidense al que aspira este filme. El principal mecanismo que utilizará el discurso para contener el potencial crítico de "Old Man River" y la asociación de Joe con una figura revolucionaria será la castración simbólica de este personaje. Dicha operación se despliega de dos formas. En primer lugar, a través de la representación de su relación con Queenie, uno de los pocos vínculos sentimentales entre afroamericanos que aparecen en la gran pantalla en la época. La compañera de Joe encarna el estereotipo de la "Aunt Jemima", una versión de la *mammy* estadounidense asociada a las tareas culinarias y distinguida por el mal humor que presenta ante sus compañeros masculinos negros (Jewell, 2003 [1993]: 44). Las constantes quejas de Queenie ante la holgazanería de Joe invierten los papeles atribuidos a la feminidad y a la masculinidad dentro de la heteronormatividad, asignando la actividad a la mujer y la pasividad al hombre. En consecuencia, se elimina el efectivo movimiento revolucionario que podía despren-

79 Traducción de los siguientes versos de la canción "Old Man River": "I gets weary, and sick of trying/ I'm tired of living, I'm scared of dying/ But Old Man River, he just keeps rolling along".

80 Traducción de los siguientes versos de la canción "Old Man River": "Don't look up and don't look down/ You don't make the white boss frown/ Bend your knees and bow your head/ And pull that rope until you're dead".

derse de la actitud perezosa de "Old Man River" y se expulsa la representación de la mujer negra fuera de los roles y estereotipos de género asignados a la feminidad.

En segundo lugar, la castración simbólica del personaje de Joe se produce a través de la utilización de "Old Man River" como vehículo de la expresión romántica entre los protagonistas blancos. La canción se introduce narrativamente como una advertencia de Joe ante el enamoramiento repentino de Nola por un nuevo hombre que ha aparecido en el puerto y ha intentado seducirla, Gaylord Ravenal. Sus sucesivas incorporaciones serán utilizadas para vehicular los momentos de intensidad emocional de la pareja, como forma de acompañamiento musical de la proposición marital, el nacimiento de Kim y la reconciliación en el espectáculo que cierra el filme. De esta forma, la crítica del sufrimiento laboral del afroamericano se convierte en la banda sonora de las aventuras y desventuras de los dos enamorados blancos.

El tercer personaje racializado del filme es Julie LaVerne, la trágica mulata. Su desgracia reside en su condición racial liminar, en el conflicto entre una apariencia física que le permite pasar visualmente por blanca y una ascendencia negra que le impide adherirse completamente a esta primera categoría. El abordaje directo de esta cuestión tan disruptiva en la episteme cinematográfica, basada en las apariencias, resulta profundamente perturbador, más si se tiene en cuenta que *Show Boat* se produce en el seno de un régimen discursivo fuertemente determinado por la cláusula anti-mestizaje del código Hays, que había causado problemas a la Universal tan solo dos años antes en la realización de *Imitation of Life* (John M. Stahl, 1934) (Courtney, 2005: 142-143). Partiendo de este hecho, la inclusión de la problemática de Julie no puede deberse sencillamente a una apertura del discurso cinematográfico hollywoodense sino más bien es una oportunidad para regular la representación del mestizaje.

La película combate la exposición de la arbitrariedad del significante racial, el cual, en función de su genealogía, puede convertir una persona como Julie aparentemente blanca en negra (*vid*. subapartado 2.2.3), mediante diferentes procedimientos. La primera versión de la canción "Can't Help Lovin' That Man" introduce determinados marcadores visuales y sonoros que insinúan la ascendencia negra de Julie sin necesidad de recurrir al color de piel. La profesión de Julie como la actriz principal de la obra, la ubicación de su interpretación en la cocina del barco-teatro y la inclusión de momentos de diálogo con la hija de sus propietarios, Nola, y los sirvientes afroamericanos, Queenie y Joe, aspiran a atenuar el salto discursivo entre la secuencia narrativa y la secuencia musical, para, de esta forma, dotar de verosimilitud a la racialización de Julie que despliega.

El número se inicia con un primer plano lateral de Nola, que está informando a Julie acerca del encuentro romántico que acaba de tener con Gaylord. A continuación, en plano medio frontal y en referencia a los avatares que le hicieron enamorarse de Steve, Julie comienza su interpretación de "Can't Help Lovin' That Man". Las primeras marcas raciales se advierten en el cabello y el vestido oscuro de Julie, que contrasta con los de Nola, de cabello más claro y con un traje blanco (Fotogramas 57 y 58). Del mismo modo, la aparición de Queenie actúa como otro agente ennegrecedor. Mediante una combinación de *traveling* hacia arriba y panorámica vertical, el mencionado plano de Julie se conecta con un plano americano contrapicado de Queenie, que, desde lo alto de las escaleras de la cocina, mira extrañada a la cantante. En un primer plano frontal, Queenie identificará la canción de Julie como negra: "¿Cómo es que conoces esa canción?... Solamente he escuchado a gente de color cantándola – me parece gracioso que la señorita Julie la conozca" (Fotogramas 59 y 60). La introducción de la negritud otorga cierta autenticidad y transforma ligeramente la interpretación musical de Julie, que pasa del estilo puramente melódico que impregna el resto de canciones románticas, a cierto toque *blues* que parece remitirnos a su condición racial oculta.

Por su parte, la amenaza de la diferencia racial y sexual que puede producir la entrada de Queenie en un número de naturaleza romántica es convenientemente regulada a través de la fijación a su imagen estereotipada. Esta operación se consigue visualmente mediante el "plano de minstrelización [minstrelization shot]", caracterizado por "un encuadre medio/cercano,


FOTOGRAMA 57


FOTOGRAMA 58


FOTOGRAMA 59


FOTOGRAMA 60

la frontalidad, una duración orientada totalmente en torno a un gesto racial del intérprete y un corte programado para captar este gesto" (Willis, 2009: 55-56). En este caso, la película inserta un plano medio frontal del rostro de Queenie en el que adopta una gestualidad exagerada, sonriendo ampliamente y arqueando las cejas (Fotograma 61). Del mismo modo, la interpretación de esta refuerza su representación como "Aunt Jemima". Queenie retoma la canción justamente cuando Joe aparece, introducción que se recoge en un *traveling* hacia delante hasta un plano medio frontal del mismo (Fotograma 62). El cambio del sujeto del enunciado transforma el significado de la canción, siendo una forma de bromear sobre el amor que siente hacia Joe a pesar de su holgazanería.

De manera menos evidente, tal desplazamiento viene motivado precisamente por la racialización de Julie. El universo sociosimbólico racial que reproduce el filme no puede permitir la inclusión de la interpretación de una canción romántica por parte de una mujer negra y destinada a un hombre blanco. Así lo ha determinado Williams en su estudio sobre mestizaje que vehicula el número (2001: 178), quien además subraya que las dos canciones de temática amorosa que canta Julie, "Can't



FOTOGRAMA 61



FOTOGRAMA 62



FOTOGRAMA 63



FOTOGRAMA 64

Help Lovin'" y "Bill", son las únicas en las que el objeto de deseo se encuentra ausente.

Frente a esta represión de la sexualidad interracial, el número explota y celebra el amalgamamiento cultural. Al final de la secuencia, en un plano general frontal, Joe, Queenie y Julie se unen en una interpretación coral, mientras Nola realiza una imitación de las expresiones dancísticas negras, alabada por todos los presentes. Su interpretación es acompañada por el baile y la música de un grupo de afroamericanos que se han ido situando alrededor del barco en el puerto, en otro plano del mismo tipo (Fotogramas 63 y 64). La representación de la corporalidad negra por parte de Nola, autentificada mediante la incorporación de afroamericanos, se contrapone con el carácter contenido de la *performance* y la performatividad racial de Julie, que sirve para ocultar su verdadera condición racial.

El fatal desenlace de Julie se prevé cuando una de las actrices de la obra, Ellie May Chiple (Queenie Smith), interrumpe uno de los ensayos para advertir a Steve de la llegada del *sheriff*. La inscripción del reconocimiento racial dentro de una representación teatral tiene la función de subrayar la problemática de la apariencia, en su doble sentido de actuar como y parecerse físicamente a aquello

que no se es, así como la tarea todavía más importante de dotar de credibilidad, por contraste, a los acontecimientos que se desarrollan a continuación. Steve, sin dudarlo un instante, corta la mano de Julie y bebe de su sangre. En tanto las leyes anti-mestizaje estipulaban que una sola gota de sangre negra te convertía automáticamente en un negro, cuando el *sheriff* revela la verdadera condición racial de la protagonista, la acción impide el encarcelamiento de ambos. Concretamente, el *sheriff* afirma que Julie es hija de un hombre blanco y una mujer negra. La doble sanción, pasada y presente, de esta misma relación delimita el significado del mestizaje a este único tipo de contacto interracial, rescatando la condición sexual amenazante de la mujer negra en detrimento de la representación del violador negro[81]. Sin haber podido cumplir su cometido, el *sheriff* se marcha, advirtiéndoles que: "Si la gente del río se entera de que los negros actúan con los blancos, os sacarán de la ciudad en algo que no resultará tan cómodo como un barco".

De acuerdo con Williams, el gesto vampírico de Steve es altamente conflictivo porque visibiliza la naturaleza artificiosa del sistema de clasificación racial basado en la sangre, en el mismo momento que materializa las identidades raciales que lo articulan, basadas en la superficie corporal (Williams, 2001: 182). Añadido a esto, dicha ruptura con la veracidad del modo de representación se ve politizada por la inclusión de Joe y un conjunto de hombres y mujeres afroamericanas como espectadoras de la escena, llamando la atención acerca de la desigualdad legal que sufre dicha población por ambas estructuras de significación racial.

La consiguiente expulsión de Julie y Steve del barco-teatro cumple tres objetivos relacionados con la negociación de la ansiedad del mestizaje. El primero, elimina cualquier muestra de desestabilización del efecto de realidad del discurso racial. El segundo, restaura la pureza racial que el deseo sexual de y hacia una mujer negra que parece blanca había quebrantado. Por último, pero no menos importante, su exclusión conlleva la sustitución de Julie por Nola como la protagonista del espectáculo, reemplazando la problemática racial por la amorosa como el principal conflicto narrativo. El problema primordial de esta nueva trama es la adicción al juego de Gay, que deja en manos del azar el destino de los Ravenal. El posicionamiento de la especulación como el motor del melodrama conecta la tragedia familiar decimonónica con la tragedia nacional económica contemporánea, dado que la recesión de los años treinta fue el resultado de una caída en el mercado de valores que dejaría sin empleo a muchos hombres que no pudieron, por lo tanto, cumplir con sus obligaciones patriarcales. En última instancia, la narración se hace eco y negocia este tipo de cuestiones a través del relato de la desgracia de la protagonista femenina.

En el aspecto específicamente musical, el reemplazamiento de la performatividad racial blanca de Julie por la *performance* musical negra de Nola desencadena el inicio de la apropiación de los productos culturales afroamericanos, definido en el filme como un proceso de profesionalización de las expresiones artísticas negras. Peter Stanfield (2000) ha determinado que la historia del entretenimiento que propone *Show Boat* va de unos orígenes afroamericanos vinculados con los bailes, las canciones y los dialectos negros, hasta un presente refinado protagonizado por los personajes blancos. La película asocia lo negro con lo crudo, lo vulgar y lo vernacular, para su exclusión del mundo del *showbusiness* y de la contemporaneidad, conceptualizada como blanca. Los números musicales interpretados por personajes afroamericanos no poseen motivación diegética alguna más allá de su condición racial, que les predispone a cantar "espontáneamente" y en cualquier momento sobre los trágicos asuntos de su vida, aportando el toque "auténtico" y "genuino" a la banda sonora de la película. En cambio, los números musicales interpretados por personajes blancos quedan justificados por su pro-

81 En un primer momento, los productores pensaron en la actriz blanca Tess Gardella para el papel de Queenie, que había interpretado dicho personaje en *blackface* en las versiones teatrales de 1927 y 1932. Joseph Green, jefe de la administración del Production Code, recomendó tomar precauciones por el posible desagrado que produciría su interacción con Paul Robeson, en la medida que el público podía reconocer la condición racial blanca detrás de la máscara. Por esta razón, en la versión de 1936 el papel fue asignado a la actriz afrodescendiente Hattie McDaniel (Courtney, 2005: 170).

fesión o proximidad con el entorno actoral. En aquellas ocasiones en las que no se enmarquen en el escenario o en lugares próximos al mismo serán utilizados como vehículo de expresión de los estadios del romance de la pareja protagonista: "Make Believe" será empleado para representar las emociones que sienten Gay y Nola en su primer encuentro, y "The Room Above Her" será utilizado como una declaración de amor cantada desde la ventana de cada uno de los respectivos camarotes de los actores tras la finalización de uno de los espectáculos. El proscenio teatral actúa como una frontera que otorga profesionalidad a los artistas blancos y autenticidad a los sirvientes afroamericanos.

Quizás el momento que más se aproxima a cierta profesionalización teatral de lo negro sea la coreografía que un conjunto de hombres y mujeres afroamericanas interpreta con motivo de la boda de Gay y Nola. Cansado de ocultar el amor que siente y con el permiso de su padre, Gay propone matrimonio a Nola y proceden a casarse en uno de los puertos en los que para el barco-teatro. Al llegar el carruaje de Nola a la iglesia, el mencionado grupo de afroamericanos comienza a bailar. El ambiente de celebración y la propina que se les lanza por los servicios prestados advierte del amateurismo de dicha actuación, que solamente puede producirse a pie de calle. Igualmente, la introducción de nueve primeros planos de los rostros de los artistas, cuyo tamaño e hipergestualidad exhibida podría perfectamente conectarlos con los planos de minstrelización (*vid.* págs. 312-313), asocia la negritud y sus productos culturales con la alegría y la excitación características de las festividades, y, por ende, con cierta espontaneidad (Fotogramas 65-73). De este modo, la película produce y reproduce el dualismo cuerpo-mente indispensable para la constitución de la episteme racista (*vid.* apartado 2.2.1), que otorga a los afroamericanos una proximidad natural con la expresión musical, cantada y bailada, mientras que los intérpretes blancos quedan ubicados en la esfera de lo racional, como los únicos capaces de convertir los productos vernaculares afroamericanos en un objeto de consumo.

La profesionalización de la negritud se produce mediante dos números musicales protagonizados por Nola. En primer lugar, el *blackface* de "Gallivantin' Aroun'" reduce lo afroamericano a un maquillaje racial que puede ser explotado por la intérprete blanca. En segundo lugar, la segunda interpretación de "Can't Help Lovin' That Man" elimina la máscara a favor de una plena incorporación de lo negro, que producirá la definitiva expulsión de la representación de una Julie muy deteriorada, abandonada por Steve y entregada a la bebida. Para comprender las consecuencias del primer número de *blackface,* detengámonos un momento en este segundo.

Tras la desaparición de Gay, Nola debe sobrevivir por sus propios medios y decide volver al mundo del espectáculo. Frank, su antiguo compañero del Cotton-Blossom, le consigue una audición. Ninguno de ellos sabe que una de las estrellas del reparto es Julie. Previamente a la entrada de Nola y Frank en escena, Julie interpreta de "Bill", una canción de temática romántica que se conecta con su situación sentimental. La primera versión de "Can't Help Lovin'" había introducido el sinsentido del enamoramiento hacia Steve, atravesado por la cuestión racial oculta: "Oh escucha hermana/ Amo a mi señor hombre/ Y no puedo decirte porqué/ No hay razón por la que debería amar a ese hombre/ Debe ser algo que los ángeles planearon"[82]. Igualmente, la letra de "Bill" hace referencia a la carencia de racionalidad de su amor hacia ese objeto, ahora ausente: "Y no puedo explicarlo/ Seguramente no es su inteligencia/ Lo que me emociona/ Lo amo porque es maravilloso/ Porque simplemente es mi Bill"[83]. Una vez Julie finaliza y se retira a su camerino, la conversación que el productor Jim Green (Charles C. Wilson) y el pianista (sin acreditar) mantienen da a entender que su trágica situación deriva del abandono de su hombre, cuyo nombre no se menciona pero cuya descripción corresponde con el personaje de Steve. La racialización de Julie sigue estando remarcada por

82 Traducción de los siguientes versos de la canción "Can't Help Lovin'" interpretada por Julie: "Oh listen sister/ I love my mister man/ And I can't tell you why/ There ain't no reason why I should love that man/ It must be something that the angels done plan".

83 Traducción de los siguientes versos de la canción "Bill": "And I can't explain/ It's surely not his brain/That makes me thrill/ I love him because he's wonderful/ Because he's just my Bill".



FOTOGRAMA 65



FOTOGRAMA 66



FOTOGRAMA 67



FOTOGRAMA 68



FOTOGRAMA 69



FOTOGRAMA 70



FOTOGRAMA 71



FOTOGRAMA 72



FOTOGRAMA 73

su vestimenta oscura y la presencia de Sam (Clarence Muse), un conserje afroamericano que alimenta su adicción al alcohol a espaldas del productor.

Si bien su presencia pasa inadvertida para Nola y Frank, desde su camerino, Julie escucha y ve a Nola cantar "Can't Help Lovin'". Siente pena por su situación y decide facilitarle su regreso al mundo del espectáculo abandonando su puesto como cantante principal. Nuevamente, la ansiedad que produce la expresión del deseo de mestizaje se elimina a través de la expulsión de Julie de la representación. Lo que resulta sorprendente es que esta expulsión va acompañada de otra que rechaza el amalgamamiento cultural de forma directa. Sam anuncia a los presentes la partida de la cantante. Jim y el pianista reconsideran entonces incluir a Nola, pero antes deben "modernizar" su canción. En el intento de introducir un ritmo más "raggy", Sam permanece al lado de los artistas blancos, escuchando atentamente, en un plano general frontal. Frustrado porque a Nola le cuesta un poco adaptarse a lo requerido, Jim enfoca su rabia hacia Sam, empujándole al fuera de campo en un plano medio igualmente frontal (Fotogramas 74 y 75). A partir de su expulsión, Nola entiende lo que se pide, logra adaptar el estilo de su interpretación y finalmente es aceptada como la nueva estrella. Esta secuencia, en su aparente nimiedad, nos indica que el avance de la historia del entretenimiento solamente es posible a través de la desaparición del afroamericano del terreno profesional.

La negociación del mestizaje racial y cultural se desarrolla previamente en el número musical de *blackface* "Gallivantin' Aroun'". Ubicado como parte del melodrama *The Parson's Bride,* Nola emplea la máscara para interpretar a Liza Matilda Hill, una mujer negra que canta sobre su correteo ("gallivanting") fuera de casa la noche anterior. La abierta utilización de la negritud como máscara, condición indispensable para su funcionamiento, se contrapone a los números musicales previos interpretados por personajes afroamericanos de carne y hueso. El choque de estos dos modos de representación de la


FOTOGRAMA 74


FOTOGRAMA 75

negritud permite subrayar el artificio de la *performance* racial y la verosimilitud de los estereotipos asignados a los afroamericanos. La naturaleza construida de la negritud se advierte en su misma presentación, que exhibe el proceso de enmascaramiento de Nola. Un *traveling* hacia delante con una ligera panorámica lateral recoge en primer plano el reflejo del rostro de la actriz siendo ennegrecido momentos antes de salir a escena (Fotogramas 76 y 77).

Como hemos advertido en el capítulo tercero (*vid.* apartado 3.3.), esta escena primaria del *blackface* establece una distancia entre la intérprete y lo interpretado que niega la identificación que está siendo representada. En el caso de "Gallivantin' Aroun'" tal distancia performativa se verá reforzada por una serie de elementos "desmitificadores", en palabras de Jane Feuer, característicos del musical de *backstage,* que muestran el artificio de lo representado (1993 [1982]: 42). Sirviéndonos de la terminología de Feuer, vamos a observar como la desmitificación del espectáculo de la negritud está relacionada con la reproducción de la jerarquía racial a la que aspira el filme. En este sentido, el *blackface* se entiende como una herramienta que deconstruye lo negro, reduciéndolo a una máscara de maquillaje de usar y tirar que se asocia con lo sureño y la hipersexualidad, para la construcción de lo blanco, con el objetivo de restablecer las fronteras


FOTOGRAMA 76


FOTOGRAMA 77

raciales quebrantadas en el terreno sexual y cultural por la figura de Julie.

La secuencia musical se inicia con un gran plano general frontal del escenario con escorzo de la audiencia, una angulación de cámara que predominará en el resto de la interpretación, en el que el levantamiento del telón deja ver la figura ennegrecida de Nola en medio de lo que parece una plantación sureña (Fotograma 78). La negritud de Liza Matilda Hill es construida, en primer lugar, en términos atávicos, en su referencia explícita a un sistema de explotación económica que se ha ubicado en el pasado del pasado estadounidense, anterior a la línea temporal del filme. La imagen atávica de lo negro justificará la progresiva desaparición de los personajes racializados del mundo del espectáculo a medida que nos acerquemos a la contemporaneidad.

Seguidamente, pasamos a un plano general en el que el capitán Andy (Charles Winninger) le dice a su hija: "Sonríe Noli, sonríe" (Fotograma 79). A continuación, se introduce un primer plano del rostro de Nola, cuya ausencia de maquillaje en los labios y alrededores engrandece su boca (Fotograma 80). La falsedad del disfraz se remarca en otros elementos de su caracterización. En el siguiente plano medio, podemos apreciar que sus brazos han sido cubiertos con la ayuda de unas medias negras tupidas (Fotograma 81) y, en otro primer plano,



FOTOGRAMA 78



FOTOGRAMA 79



FOTOGRAMA 80



FOTOGRAMA 81



FOTOGRAMA 82



FOTOGRAMA 83



FOTOGRAMA 84



FOTOGRAMA 85

en un posición ligeramente más elevada que el anterior, se incluye el enorme pañuelo en forma de flor que recoge su peluca (Fotograma 82). Asimismo, la caracterización poco naturalista se corresponde con una interpretación inverosímil. En un nuevo primerísimo primer plano, Nola despliega una gestualidad facial histriónica y bipolar: en cuestión de segundos, la actriz pasa de representar el enfado del marido celoso de Liza Matilda Hill ("Liza Matilda Hill, ¿qué hiciste en Louisville, tan lejos de casa?"), a la picardía de una esposa que no obedece a la castidad y la fidelidad de los estándares maritales establecidos ("Cariño, me divertí, eso es todo lo que hice") (Fotograma 83).

La combinación de la *performance* y la escala de plano enfatiza la distancia performativa y de esta manera transforma la autenticidad negra asignada a Nola en la primera versión de "Can't Help Lovin'" (*vid.* pág. 314) en la destreza profesional para su interpretación. Igualmente, en los primeros segundos del número se puede observar el otro aspecto problemático que el *blackface* trata de negociar. El último primer plano que acabamos de mencionar introduce la representación de la sexualidad de la mujer negra, caracterizada como altamente activa, libidinosa, promiscua. Nola continúa su interpretación levantándose de la silla y desplazándose por el



FOTOGRAMA 84



FOTOGRAMA 85

escenario. La cámara sigue su caminar hacia la derecha y hacia la izquierda en dos panorámicas laterales, realizadas en un plano general con escorzo de la orquesta y en un plano medio (Fotogramas 84 y 85), respectivamente. Nola está tocando un banyo, característico del *minstrel show.* En el análisis de Eric Lott de esta representación teatral, el autor otorga a este instrumento una forma fálica (2013 [1993]: 142), vinculada con el enorme pene que se asigna al hombre afroamericano. Sin embargo, en tanto que es portado por una mujer, su representación parece hacer referencia a la hipersexualidad de la mujer negra. Igualmente, la letra de la canción parece asociar la acción de corretear con el mantenimiento de relaciones sexuales, expresión de un deseo femenino activo: "He estado correteando de un lado a otro/ Solo correteando/ Mis pies no han tocado el suelo/ He estado correteando de un lado a otro"[84].

Katrina Thompson Moore (2021) ha trazado un vínculo entre la hipersexualidad femenina asignada a determinadas figuras del *minstrel show* y la conceptualización de lo grotesco. En el análisis de Bajtín, lo grotesco se articula sobre dos principios, íntimamente relacionados: el principio material y corporal, entendido como la predominancia y la celebración del cuerpo y de todo lo relacionado con el mismo; y el principio de la degradación, derivado del traslado de lo elevado, lo sublime, al plano de lo material y corporal (Bajtín, 2003 [1974]: 24-25). Siguiendo este y otros escritos al respecto, Moore asigna el término "doncella grotesca" a una representación humillante y deshumanizante de la mujer afroamericana típica de las canciones del *minstrel,* caracterizada por una corporalidad fálica que señala hacia su deseo sexual (*vid.* apartado 3.2). Dicha imagen exagerada e hipertrofiada tiene una naturaleza estratégica, es decir, sirve para reflejar y negociar el miedo del hombre blanco norteño a la posible pérdida de sus privilegios derivada de la lucha por la igualdad que emprendían mujeres blancas y afroamericanas (Moore, 2021: 326). Por lo tanto, el efecto "regenerador" que Bajtín asignó a lo grotesco carnavalesco en su inversión, mostración y negación, de lo establecido (2003 [1974]: 26), que en la lectura de Giulia Colaizzi del cuerpo "ciborguesco" adquiere cierta connotación deconstructiva (1995: 114), no se aplica a la representación de la doncella grotesca. Más bien todo lo contrario, su propósito último es asegurar la posesión del falo y de la blanquitud por parte del hombre blanco.

En el caso de "Gallivantin' Aroun'", la caracterización de Nola y la letra de la canción señalan hacia una

84 Traducción de los siguientes versos de la canción "Gallivantin' Aroun'": "Been gallivantin' aroun'/ Just gallivantin' aroun'/ My feet been off to the groun'/ Been gallivantin' aroun'".



FOTOGRAMA 86



FOTOGRAMA 87

corporalidad que rompe con la pasividad y la pureza asignadas a la feminidad blanca. A diferencia de lo que ocurría en el *minstrel* decimonónico, en el que como acabamos de comentar la "doncella grotesca" era evocada exclusivamente mediante la letra de las canciones, en el número musical analizado su figura está siendo directamente representada, materializada en la interpretación de Nola. A causa de ello, esta representación no puede circular sin dificultades por el espacio textual. La falta de verosimilitud del *blackface* impide la adscripción de la protagonista a dicha representación, reforzando, por el contrario, su normatividad, entendida como la eliminación de cualquier pulsión sexual activa y propia a favor del deseo de ocupar la posición del objeto de deseo idealizado del hombre blanco. El efecto de desmitificación del *backstage musical* refuerza esta distancia performativa para eliminar cualquier alteración en el campo de la deseabilidad que haya desencadenado esta figura hipersexualizada.

Este segundo tipo de distanciamiento es logrado a través de la introducción de nuevos puntos de vista sobre lo representado. La segunda panorámica lateral va seguida de un nuevo movimiento de cámara del mismo tipo en gran plano general con escorzo de Nola, que capta el patio de butacas racialmente segregado, con el público blanco sentado en las filas de abajo y los afroamericanos de pie en las filas de arriba (Fotograma 86). Por corte directo, volvemos al primerísimo primer plano de la protagonista, con ligeros reencuadres que acompañan su movimiento incesante, en el que insiste sobre este tipo de sexualidad activa, exclamando: "Me enamoré tantas veces como idilios terminé"[85] (Fotograma 87). En la misma línea se introducen dos planos medios de los padres de Nola disfrutando de la representación en las bambalinas del barco-teatro: el capitán Andy imita el gesto de tocar un banyo y canta el estribillo de la canción y la madre de Nola, Parthy Ann Hawks (Helen Westley), se mueve ligeramente al ritmo de la música, mirando hacia los lados por si alguna persona pudiese verla (Fotogramas 88 y 89).

La aprobación del espectáculo de la sexualidad negra por parte de la madre de Nola, máximo representante del código de conducta normativo en el filme, incrementa la ruptura con el efecto de realidad que moviliza la *performance* sexual y racial. Además, la entrada de esta última parece cambiar el tono abiertamente sexual de la canción. En una nueva panorámica lateral en plano medio y un plano general del escenario con escorzo de la orquesta, la intérprete ennegrecida pronuncia los úl-

85 Traducción del verso de la canción "Gallivantin' Aroun'": "There's no telling all the times I felt in love and out again".



FOTOGRAMA 88



FOTOGRAMA 89



FOTOGRAMA 90



FOTOGRAMA 91

timos versos de la canción: "Es más divertido amarte a ti"[86] (Fotogramas 90 y 91). En esta última imagen, Nola entrega el banyo a uno de los miembros de la orquesta, finalizando sus alusiones a una sexualidad activa y dando paso a una coreografía grupal en la que interactúa con un conjunto de hombres blancos también ennegrecidos.

A partir de este momento, los elementos desmitificadores aumentarán, interrumpiendo constantemente la mostración del espectáculo. Seguidamente, la coreografía no se inicia con un plano de los intérpretes, como sería lo convencional, sino en un nuevo gran plano general de la audiencia con escorzo de Nola y los bailarines (Fotograma 92). Con posterioridad, la cámara se introduce detrás del telón de fondo pintado que decora el escenario, en un *traveling* hacia delante del capitán y Vallon (Charles B. Middleton), uno de los integrantes de la compañía que se encarga de producir los efectos especiales (Fotograma 93), preparando el denominado "efecto luna". A propósito de este tipo de planos, Feuer señalaba que:

86 Traducción del verso de la canción "Gallivantin' Aroun'": "It's more fun loving you".


FOTOGRAMA 92


FOTOGRAMA 93


FOTOGRAMA 94


FOTOGRAMA 95

> El plano desmitificador nunca se utiliza solo (...). Siempre se intercala con tomas desde el punto de vista del público teatral, tomas que mitifican la representación. Se puede hablar de un patrón de desmitificación y remistificación en la filmación de los números de los musicales entre bastidores (1993 [1982]: 43).

De acuerdo con esta lógica, el siguiente plano general con escorzo de la orquesta de Nola junto con cuatro hombres coristas "remistifica", para utilizar la expresión de Feuer, el efecto de entretenimiento en vivo (Fotograma 94). La imagen reinscribe el punto de vista del público blanco, el punto de identificación desde el que se ha observado toda la interpretación. Inmediatamente después, la cámara realiza un *traveling* lateral en la parte superior del teatro en un gran plano general ligeramente picado del escenario con escorzo del público afroamericano (Fotograma 95). A diferencia del plano anterior, en el que el escorzo de la orquesta nos ubicaba en medio de las personas blancas asistentes, como si fuéramos una de ellas, la introducción de la audiencia diegética negra es percibida como una barrera visual que impide que nuestra mirada se pueda superponer completamente a la de ella, contribuyendo a la "desmitificación" de la interpretación. La sutura de nuestra mirada, y por ende la aproximación a lo representado que permite la "mistificación" del espectáculo, está determinada por



FOTOGRAMA 96



FOTOGRAMA 97

la segregación que atraviesa el teatro y en general el mundo del espectáculo musical de *Show Boat*[87], en el que la negritud solamente puede aparecer en la forma de máscara. Los siguientes planos, general y medio, de la interpretación reinscriben la mirada de la audiencia diegética blanca volviendo a "remistificar" lo representado (Fotogramas 96 y 97).

La desmitificación continúa en un plano general lateral tomado desde las bambalinas. En el fondo de la composición, Gay observa a su amada, todavía vestido con el hábito del cura que representa en el melodrama (Fotograma 98). En paralelo a la utilización de la caracterización poco verosímil de Liza Matilda Hill, e incrementada por el efecto desmitificador, esta vestimenta teatral insinúa la mala conducta del personaje en el pasado y el trágico futuro de los amantes. Este aspecto se plantea en otros momentos del filme. Por ejemplo, durante la preparación del espectáculo, la madre de Nola advierte al capitán Andy de la llegada de una carta en la que se propone un encuentro con una persona que tiene información sobre el pretendiente de su hija, definido por Parthy como "[e]l hombre con el que tu hija anda correteando [gallivanting with]". El vínculo con el número a través de la palabra "gallivanting" permite conectar el ennegrecimiento de Nola con la figura de Gay en su alteración común del orden racial y heteropatriarcal.

Esta suerte de racialización indirecta estigmatizante ha sido planteada tanto en la presentación de Gay al inicio del relato, mediante planos generales y americanos en los que se encuentra rodeado de hombres afroamericanos (Fotogramas 99 y 100), como en la secuencia de su incorporación a la tripulación, precedida de la alerta de Queenie en plano general ligeramente lateral (Fotograma 101). En la medida que el fracaso económico y el abandono de Gay rompe con el ideal del yo normativo, blanco y masculino, su ennegrecimiento es más difícil de materializar, por lo que se recurre a la negritud femenina para vehicularla.

La representación del cuerpo femenino y racializado se utiliza como el lugar de desplazamiento, y, por lo tanto, de negociación, de la transgresión de las fronteras sexuales de la raza que la figura de Julie motiva así como de la transgresión de los roles de género que el futuro incumplimiento del deber patriarcal de Gay desencadenará. Debemos entender el término desplazamiento en su acepción psicoanalítica, concebido como la operación que se produce cuando el carácter desagradable o intolerable

87 En su estudio sobre *Show Boat*, Williams (2001: 184) destaca la importancia de la representación de la segregación espacial como eco de la histórica división teatral que predominó durante todo el periodo de la esclavitud. A partir de la época dorada del *jazz* y el éxito de los espectáculos musicales afroamericanos, las restricciones de los asientos se irán perdiendo. La segregación permanecerá en el caso de la representación cinematográfica, especialmente en los territorios sureños.


FOTOGRAMA 98


FOTOGRAMA 99


FOTOGRAMA 100


FOTOGRAMA 101

de una experiencia traumática se atribuye a un acontecimiento anodino en lugar de aquel que, originalmente, provocó el displacer (Laplanche y Pontalis, 2004 [1967]: 50). No obstante, la figura que interpreta Nola, una mujer negra hipersexualizada, no podría calificarse en ningún caso de "anodina" en la medida que, en su condición fetichista, actúa como monumento recordatorio de la historia de las violaciones sistemáticamente cometidas contra las mujeres afroamericanas durante la época de la esclavitud (*vid.* subapartado 2.2.2). La renegación de la identificación de la otredad que el número musical del *blackface* pone en marcha, en su énfasis en la condición artificiosa de la máscara y de la representación teatral, combate en última instancia el deseo históricamente establecido que suscita la representación de la mujer negra entre los hombres blancos .

El número llega al punto álgido de desmitificación con la introducción de una serie de planos centrados en los artificios necesarios para la constitución del espectáculo. En un *traveling* hacia delante en plano general ligeramente lateral, el capitán Andy y Vallon realizan el "efecto luna" con la ayuda de una lámpara y la tapa de una cazuela, alabado en el siguiente gran plano general frontal del escenario con escorzo del público (Fotogramas



FOTOGRAMA 102



FOTOGRAMA 103



FOTOGRAMA 104



FOTOGRAMA 105

102 y 103). En un plano medio lateral, el capitán exclama "¡Eso siempre les encanta!" (Fotograma 104). Este elemento desvía la atención de la sexualidad femenina negra que el estribillo de la canción ha vuelto a introducir, apenas inaudible por las exclamaciones y los aplausos. En un plano americano frontal, Vallon inicia el segundo efecto especial (Fotograma 105): un pájaro disecado que atraviesa el escenario. Pero, en la vuelta al gran plano general frontal, se queda encallado en medio de la escena (Fotograma 106). La desmitificación se traslada así a la audiencia diegética blanca, cuya credulidad no puede aguantar tal artificio y comienza a reírse a carcajadas con las que finaliza el número en un plano general lateral (Fotograma 107).

Por todo ello podemos afirmar que la distancia performativa y espectatorial que establece el número musical del *blackface* de *Show Boat* posibilita la restauración de la frontera entre lo negro y lo blanco en el mundo del espectáculo, definiendo al primero como lo vernacular y al segundo como lo profesional, así como en el terreno sexual, utilizando la interpretación poco verosímil de la sexualidad femenina activa para subrayar la pureza sexual blanca asignada al personaje de Nola. Del mismo modo, conecta la hipersexualidad de la mujer negra con



FOTOGRAMA 106



FOTOGRAMA 107

el futuro desvío de la normatividad del hombre blanco, con la desatención al deber patriarcal de Gay. Solamente con la segunda interpretación del número "Can't Help Lovin", que posibilita la plena incorporación blanca de los productos culturales afroamericanos y expulsa definitivamente a Julie, encarnación de la amenaza de mestizaje, la narración puede avanzar hacia la restauración del orden institucional. Nola y su hija Kim triunfan en el mundo del espectáculo, cosa que desencadena la vuelta de un Gay plenamente arrepentido, dispuesto a cumplir con sus obligaciones parentales.

La necesaria eliminación de lo negro para la clausura del relato había sido expuesta por Krin Gabbard (1996) en su estudio sobre los *biopics* de músicos de *jazz*. Gabbard determinaba que la potencia sexual que el hombre blanco adquería a través de lo negro en este tipo de producciones "es importante sólo en el despertar sexual del héroe", y más adelante debía ser suprimida ya que en las representaciones cinematográficas hollywoodenses "la armonía de la familia blanca no es una cuestión que implique hombres negros" (Gabbard, 1996: 85). Lo afroamericano únicamente podrá reintroducirse como una puesta en escena atávica en el espectáculo del final del filme protagonizado por Kim, directamente relacionado con la iconografía de la plantación del pasado decimonónico estadounidense.

6.3
CONCLUSIONES.

The Littlest Rebel y *Show Boat* se conectan en la articulación de un universo decimonónico romantizado, dulcificado, blanqueado, en el que la violencia racial más directa ha sido sustituida por una servidumbre afroamericana autorregulada. Del mismo modo, el expolio de las expresiones artísticas afroamericanas ha sido sustituido por una operación de apropiación cultural justificada sobre la superioridad racial y profesional de los personajes blancos. Concretamente, ambos filmes constituyen espacios de inocencia de tipo familiar e interracial que actúan como representaciones de la nación estadounidense, la mansión sureña de los Cary y el barco-teatro de los Hawks respectivamente, en los que la llegada de un peligro externo y blanco rompe con el orden establecido. En ambos casos, la representación racial y de género de sus dos protagonistas, la hija pequeña de los Cary, Virgie, y la no tan pequeña hija de los Hawks, Nola, sirven para regular la ansiedad que motiva su proximidad con los afroamericanos y ayudan a la ulterior restauración de la estructura social quebrantada.

En el caso de *The Littlest Rebel,* los problemas comienzan con la partida del patriarca al frente confederado, que obliga a Virgie y Mrs. Cary a enfrentarse a los peligros de la guerra. La tragedia se articula sobre la base de una operación de desplazamiento previa a la película, típica de algunas de las adaptaciones de *minstrel* de la novela *Uncle Tom's Cabin*, mediante la cual la violencia del sistema de explotación esclavista es redireccionada hacia las aventuras y desventuras de la familia blanca. La empatía interracial que suscitaba el texto original de Stowe se sustituye por el deseo de restablecimiento de un heteropatriarcado exclusivamente blanco. En el caso de *Show Boat,* este desplazamiento se realiza dentro de la misma película, dotando al texto de un carácter mucho más problemático: la injusticia que experimentan los personajes afroamericanos o racializados por su condición racial es reemplazada por la problemática historia de amor entre Nola y Gay. Esta operación se inicia en uno de los primeros puntos de giro del filme, situado al final de la primera parte, cuando el desvelamiento de la identidad racial de Julie motiva la expulsión de esta y Steve del barco-teatro y la consiguiente ubicación de Nola y Gay como los protagonistas de su espectáculo.

La diferencia en los procedimientos de articulación del objeto trágico blanco se refleja en la representación de los personajes afroamericanos y en la representación

del *blackface* que cada filme pone en marcha. En cuanto al primer modo de representación, en ambas películas los personajes afroamericanos son marginados narrativamente en papeles secundarios vinculados al servicio. Pero mientras que en *The Littlest Rebel* la servidumbre se vehicula a través de la negritud castrada de Uncle Billy, en *Show Boat* la explotación laboral es abiertamente abordada en el número musical "Old Man River", interpretado por Joe. Por consiguiente, la segunda película pone en marcha una feminización del personaje masculino afroamericano mucho más literal y violenta, que contiene las implicaciones potencialmente revolucionarias de esa exposición de la cara menos amable de la plantación. Ello se consigue mediante la masculinización de su compañera sentimental, Queenie, que deja a Joe en una posición feminizada dentro del binarismo heterosexista, así como con la utilización de "Old Man River" como una forma de acompañamiento musical del romance entre los protagonistas blancos.

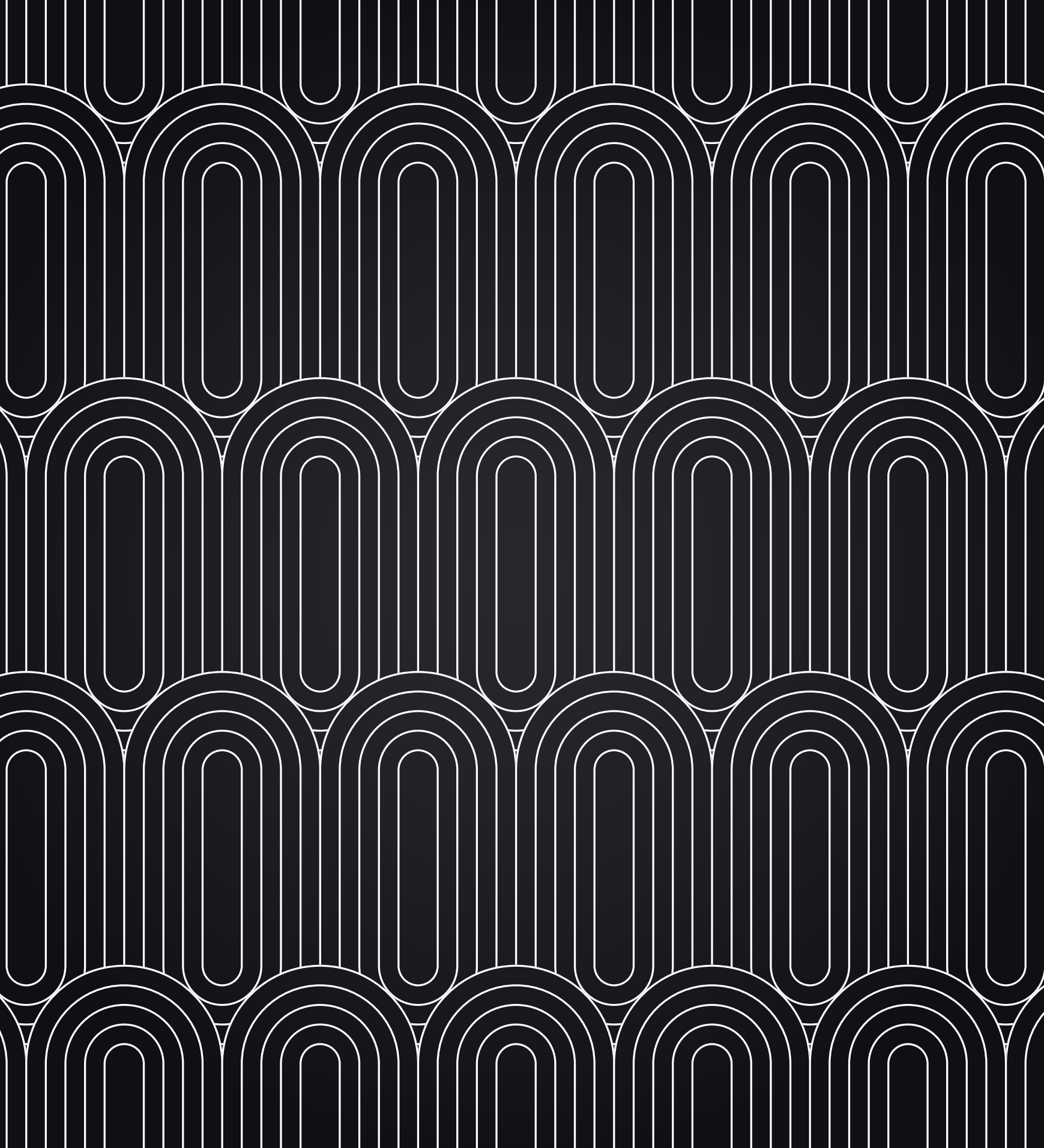
Este último aspecto introduce una segunda cuestión importante en la operación de desplazamiento de *Show Boat*, fundamental en su carácter de *backstage.* La película transforma la autenticidad de los personajes afroamericanos en la destreza profesional de la interpretación de sus expresiones artísticas por parte de los personajes blancos. La segregación racial resultante permite erigir una jerarquización cultural sobre la base de la temporalidad, en la que lo negro se sitúa como lo vernacular y pasado y lo blanco como lo profesional y futuro. Dicha segregación no es utilizada en *The Littlest Rebel*, en la que el universo diegético decimonónico basado en las relaciones de desigualdad penetra en la narración, la caracterización de los personajes y la estructura visual. La jerarquización se constituye precisamente sobre la base de una proximidad, si bien regulada, entre lo negro y lo blanco. La superioridad de los intérpretes blancos se configura a partir de la facilidad que demuestra Virgie en el aprendizaje dancístico de los productos culturales afroamericanos.

Todas estas distinciones se plasman en la secuencia del *blackface* que presenta cada película. En el caso de *The Littlest Rebel,* la introducción de la máscara sirve como punto de diferenciación racial y de género de la pequeña Virgie, que, por su contraposición con una negritud castrada, puede poseer momentáneamente el falo asignado al amo de la plantación en ausencia de este y así asegurar el orden institucional que la guerra ha quebrantado. No obstante, el desvelamiento de su identidad racial en medio de la secuencia convierte la ambivalencia de género en ambigüedad, cosa que confunde los términos binarios en los que circula un poder asentado en la normatividad. Por ello se requiere de la introducción de una figura patriarcal, el coronel Morrison, que restablezca los límites, la relación de desigualdad, que articula la representación de género. En cambio, en *Show Boat,* la diferenciación se produce respecto a una imagen de la negritud femenina de carácter opuesto, aquella que despliega una deseabilidad fuera de los límites que la heteronormatividad y la blanquitud asignan a lo femenino, cuya identificación renegada sirve para volver a erigir las fronteras raciales y culturales que la figura mestiza de Julie, antigua intérprete protagonista del espectáculo del Cotton Blossom, ha cuestionado. Mediante una distancia que no es solo performativa sino también espectatorial, la falta de verosimilitud del número musical puede castrar la hipersexualidad femenina y confirmar la posición de la mujer blanca como objeto de un deseo que pertenece al hombre blanco.

En definitiva, tanto en *The Littlest Rebel* como en *Show Boat* el *blackface* femenino funciona no solo como una práctica discursiva sobre la negritud femenina sino también y principalmente como una técnica que, en su alteración de la normatividad de género, puede ayudar a restaurar el orden institucional de la familia blanca, heterosexista y patriarcal. El propósito de esta tecnología racial del género es la definición de la feminidad normativa como lo "no blanco", una figura que, en una falta ligada a su materialidad sexual, confirma la blanquitud por parte del hombre blanco, y, por lo tanto, la pureza racial del deseo asignado al mismo.

7

LOS LÍMITES DE LO PERFORMATIVO: EL TRAVESTISMO RACIAL Y DE GÉNERO EN *BABES IN ARMS* (BUSBY BERKELEY, 1939) Y *HONOLULU* (EDWARD BUZZLE, 1939)



En los capítulos anteriores hemos realizado una aproximación al *blackface* como mecanismo de renegación de la identificación con la otredad, que aspira a la construcción de una masculinidad (*vid.* capítulo cuarto) y una feminidad (*vid.* capítulo sexto) normativas. Del mismo modo, hemos examinado la representación de la copresencia de la máscara y algunos de los intérpretes afroamericanos más famosos de la época, como los Nicholas Brothers (*vid.* apartado 5.1), Stepin Fetchit (*vid.* apartado 5.2), Bill "Bojangles" Robinson (*vid.* apartado 6.1), Hattie McDaniel y Paul Robeson (*vid.* apartado 6.2), como mecanismo de "minstrelización" que trata de contener el potencial expresivo y transgresor de la jerarquía racial de las expresiones artísticas afroamericanas en el ámbito del entretenimiento, cuya popularidad llegó a un nivel insospechado en la década de los treinta.

Junto con estas representaciones raciales y de género, existe un uso del *blackface* que todavía no hemos analizado: la aplicación de la máscara sobre personajes femeninos blancos para interpretar una negritud masculina. Es importante destacar que en ninguna de las producciones analizadas en este trabajo, ni de forma general en el cine musical hollywoodense de los años treinta, se ha observado el uso de este doble travestismo sobre un personaje masculino blanco. En cambio, tal y como ha examinado Eric Lott en su estudio sobre el *minstrel show* decimonónico, la introducción de los imitadores de mujeres negras era común en las representaciones de la máscara del siglo XIX. Una posible razón de la desaparición del doble travestismo masculino es que, de acuerdo con el autor, imprime cierta ambigüedad sexual en la *performance* racial, feminizando a sus intérpretes y señalando hacia cierto deseo homoerótico (2013 [1993]: 55-56). En el razonamiento de Lott que hemos analizado con detenimiento en el segundo apartado del capítulo tercero, este homoerotismo interracial es el motor del espectáculo del *minstrel,* resultante de la hipersexualidad asignada al hombre negro, que el hombre blanco envidia y desea secretamente. Puede ser entonces que este tipo de ambivalencia solamente pueda ser permitida para las mujeres intérpretes en la representación cinematográfica hollywoodense del *blackface*, siendo un límite de género cuyo funcionamiento, causas y consecuencias serán analizadas en las siguientes páginas.

Una primera explicación de la permisividad de esta transgresión de la heteronormatividad se fundamenta en el posicionamiento limítrofe de la mujer blanca en el universo sociosimbólico heterosexista y blanco. Si bien su condición racial blanca le aproxima a la norma racial, la materialidad sexual ligada a su género, que posibilita su ennegrecimiento a través de la realización de ciertas actividades consideradas poco femeninas o el mantenimiento de relaciones sexuales interraciales, le impide obtener el privilegio derivado de la misma. La mujer

blanca es ubicada como lo "no blanco", aquella figura que en su corporalidad confirma la posesión de la blanquitud por parte del hombre (*vid*. subapartado 2.2.3). Sobre la base de esta representación, y como hemos ido identificando a lo largo de los capítulos precedentes, la identificación renegada con la negritud que pone en marcha la máscara femenina, en su reconocimiento y rechazo de la relación con la otredad, presenta más formas y funciones que en el caso *blackface* masculino. Por un lado, ha sido empleada como un mecanismo para estigmatizar la transgresión de la representación de género de algunos personajes femeninos como Dot Clark, cuyo *brownface* en el *minstrel show* de *Kid Millions* confirma y subraya su comportamiento sexual inapropiado (*vid.* apartado 5.1). Por otro lado, ha sido utilizada como mecanismo para confirmar la blanquitud de la intérprete enmascarada, como ha ocurrido en el número musical "Gallivantin' Aroun'" de *Show Boat,* que une el artificio racial y del musical de *backstage* para eliminar cualquier posible vínculo de Magnolia Hawks con la hipersexualidad de Liza Matilda Hill (*vid.* apartado 6.2).

Tomando en consideración la mayor complejidad del *blackface* femenino, que puede utilizar la identificación renegada con la otredad como tecnología tanto de género como racial, y la total ausencia del examen del doble travestismo en los estudios sobre el *blackface* cinematográfico, consideramos oportuno cerrar la parte de análisis de la presente investigación examinando este tipo de *performance*. Para ello, tomaremos como objeto los números de *blackface* de los musicales de *backstage Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939) y *Honolulu* (Edward Buzzle, 1939). En la primera película, el *blackface* es aplicado sobre Patsy Barton (Judy Garland), una de las jóvenes intérpretes que deciden poner en marcha un espectáculo de juglares para salvar a sus familiares de la pobreza. En la segunda, Dorothy March (Eleanor Powell) utiliza la máscara para la imitación de Bill Robinson en una fiesta de disfraces celebrada en un barco con destino a la ciudad de Honolulu, capital de Hawái.

7.1

"GEE I'D LIKE TO BE A MINSTREL MAN!": LA CONSTRUCCIÓN DE LA CORPORALIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA MASCARADA RACIAL Y DE GÉNERO EN *BABES IN ARMS* (BUSBY BERKELEY, 1939).

El final de la década de los treinta marca el inicio del agotamiento del subgénero del *backstage musical*. Sus síntomas son varios. Su narración comienza a ocuparse no tanto de las dificultades que atraviesa la realización de un espectáculo en concreto, sino de las del mundo del entretenimiento en general. Como consecuencia de este cambio de objeto, que llegará incluso a incluir al espectáculo hollywoodense musical en décadas posteriores, se produce una intensificación del carácter reflexivo y conservador, desmitificador y mistificador, que Jane Feuer asignó al subgénero (1993 [1982]) (*vid.* apartado 6.2). De acuerdo con la autora, el musical, y especialmente el *backstage musical,* pone en primer plano los elementos que son necesarios para la articulación de la representación teatral, generando cierto distanciamiento del espectador respecto a lo representado que puede conllevar una suerte de desvelamiento del artificio del modo de representación institucional (MRI). Pero, a diferencia de los filmes modernistas de los años sesenta y setenta, cuyo objetivo era efectivamente acabar con el efecto de realidad, dicho distanciamiento es superado mediante una serie de mecanismos (1992 [1982]: 35-36). Estos pueden ser aplicados dentro de cada número, con el objetivo de transformar la distancia en la experiencia de asistir a un espectáculo en vivo, o en el espectáculo final del filme, que contrarresta la visibilización anterior del artificio mediante la glorificación de una forma de entretenimiento.

En función de cómo se genera la distancia entre el espectador y lo representado, Rick Altman distingue cronológicamente dos tipos de *show musical*:

> El musical de los años treinta genera distancia solamente a través de un tono general, no mediante una crítica de la sintaxis del género, mientras que el musical *reflexivo* del período posterior pone en primer plano un problema específico dentro de la sintaxis del género (1989 [1987]: 252; nuestra cursiva).

El equipo de Arthur Freed de la Metro Goldwyn Mayer se especializará en el segundo tipo de película musical a lo largo de la década de los cuarenta y los cincuenta, teniendo como resultado, entre otros filmes, *The Barkleys of Broadway* (Charles Walters, 1949), *Singing in the Rain* (Gene Kelly, Stanley Donen, 1952) y *The Band Wagon* (Vicente Minnelli, 1953). Esta afamada unidad de producción será una de las pruebas del paso de un sistema de producción centralizado, en el que la supervisión de los filmes corría a cargo del jefe del estudio y del jefe de la producción, a un sistema en el cual cada productora cuenta con un conjunto de hombres, una unidad, que se encarga de la realización de diversos filmes por año, cada uno especializado en un género (Schatz, 1999: 225).

Babes in Arms supone la primera película de la "unidad Freed [Freed Unit]". A diferencia de los posteriores éxitos arriba mencionados, la "reflexividad conservadora", en los términos que propone Feuer, no llega a afectar a las reglas de construcción genérica, sino que queda limitada a la historia, centrada en la búsqueda de una nueva forma de entretenimiento que debe congregar y salvar económicamente a diversas generaciones de intérpretes. Con todo, tal y como veremos en las siguientes páginas, la separación que la historia plantea respecto al primer cine musical ya vaticina la vía de acceso a ese segundo tipo de películas musicales en el que la propia representación es el objeto de deconstrucción.

Igualmente, *Babe in Arms* es el primero de los tres musicales de *backstage* dirigidos por Busby Berkeley tras la finalización de su contrato con la Warner Brothers en 1939 y protagonizados por Mickey Rooney y Judy Garland, seguido de *Strike Up the Band* (1940) *y Babes on Broadway* (1941). Aunque, como hemos visto, a principios de los treinta Berkeley fue uno de los directores de números musicales más experimentales (*vid.* apartado 4.1), nos encontramos ante una producción mucho menos atrevida. A finales de la década el realizador se adaptó a la tendencia del musical a la integración narrativa, liderada por el ciclo de películas protagonizado por Ginger Rogers y Fred Astaire (*vid.* apartados 3.1 y 4.2). Consecuentemente, los números musicales de *Babes in Arms* son representados de una forma más realista, esto es, sin el predominio absoluto de un sujeto de la enunciación que privilegia el placer visual sobre cualquier tipo de verosimilitud narrativa.

Este alejamiento del realizador se ve reforzado por el hecho de que los musicales de *backstage* de finales de la década de los veinte adquieren connotaciones negativas en *Babes in Arms*. Al inicio de la cinta, un conjunto de imágenes de periódicos muestran como el aumento de la popularidad del cine musical elimina el interés por el vodevil, cosa que produce la ruina de las familias de intérpretes dedicados al mismo. Intercalados en estas imágenes, el discurso introduce mediante cortinillas dos planos de los primeros números musicales realizados por la Metro: en primer lugar, "The Broadway Melody" del filme *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), considerado el primer musical de *backstage* de la historia hollywoodense, que recibirá el óscar a la mejor película; en segundo lugar, "Singing in the Rain", posiblemente la canción más famosa del género, perteneciente a *The Hollywood Revue of 1929* (Charles Reisner, 1929) (Fotogramas 1 y 2). Respecto a la primera producción, *Babes in Arms* se diferenciará porque el espectáculo no es una necesidad dada de antemano, sino que se genera a lo largo del filme (Altman, 1989 [1987]: 235), cuando los hijos de los intérpretes arruinados por el aumento de la popularidad del cine sonoro deciden poner en marcha un *minstrel show* para salvar la economía de sus familias, cuyo título será "Babes in Arms". Por su parte, la diferenciación con la *revue* hace más evidente la intención del estudio de transformar el estilo del director, puesto que se encontraba influido por la tradición del espectáculo en la que se enmarca el género teatral, como hemos comentado en el primer apartado del capítulo cuarto (*vid*. pág. 180).

Otro de los aspectos determinantes para el cambio del estilo de Berkeley fue el peso que adquirió el *star system* en la década de los treinta, especialmente en la Metro, una compañía que presumía de poseer "más estrellas de las que hay en el cielo" (en Schatz, 1999: 226). Los protagonistas del filme son interpretados por las dos estrellas adolescentes más importantes del periodo: Mickey Rooney y Judy Garland. El primero había



FOTOGRAMA 1



FOTOGRAMA 2

alcanzado el éxito dos años antes por la realización de la serie cinematográfica de los *Hardys,* aclamada por la sencillez y la verosimilitud con la que se representaba la familia estadounidense. En *Babes in Arms* interpreta a Mickey Moran, el joven director, productor y compositor de musicales que pone en marcha el espectáculo "Babes in Arms". Por su parte, Judy Garland había conseguido cierto reconocimiento por su aparición en *The Broadway Melody of 1938* (Roy del Ruth, 1937). Pero no es hasta su participación en la saga de los *Hardys,* en concreto en el filme *Love Finds Andy Hardy* (George B. Seitz, 1938), que su carrera comienza a despegar. El éxito de la pareja confirmará la selección de Garland como la protagonista de la nueva producción de la Metro, *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) (Schatz, 1999: 228), así como el inicio de la trilogía de musicales Garland/Rooney, que ligaría la imagen de la primera con el personaje de la chica que vive en una pequeña ciudad y se enamora de su vecino. En esta primera producción interpreta a Patsy Barton, otra de las jóvenes artistas perteneciente a una familia dedicada a la farándula que se ha visto arruinada por la llegada del cine sonoro.

Desde las primeras secuencias del filme, se establece una conexión amorosa y profesional entre ambos adolescentes. Como en otras producciones de *backstage,* Mickey es el encargado de controlar los números musicales y, por lo tanto, los elementos más importantes de este tipo de películas, mientras que Patsy es el objeto espectacular, sometida a las órdenes del primero y a los avatares del propio *show*. En este aspecto, en su estudio del *show musical*, Altman identificó cierta correspondencia entre la jerarquía del sonido frente a la imagen característica del musical y la jerarquía de género de la actividad masculina frente a la pasividad femenina característica de las producciones hollywoodenses (1989 [1987]: 230). No obstante, dos cuestiones diferencian el personaje de Patsy de la representación convencional de la intérprete femenina. Por un lado, posee una cualidad natural para el canto que no requiere de las indicaciones de Mickey. Esta "autenticidad" se conecta con la expresión de sus sentimientos. En medio de uno de los ensayos de "Babes in Arms", en el que Molly (Betty Janes), la hermana de Mickey, y Don Brice (Douglas McPhail), están interpretando la canción romántica "Where or When", Patsy realiza una versión de la misma con la que manifiesta su amor hacia Mickey, quien, inspirado por esta y sin reconocer el sentimiento que la motiva, la toma para dar consejos a los primeros sobre cómo mejorar su actuación. Del mismo modo, la representación de Patsy no está imbuida del *glamour* que rodea las estrellas femeninas de los

musicales o de la cosificación extrema a la que se veían sometidas las coristas de las primeras producciones de Berkeley. Su apariencia supuestamente poco agraciada, bajita, con poco pecho y con tendencia a coger peso, se justifica en sus primeras películas por la juventud de la intérprete, cuya feminidad se encuentra todavía en proceso de formación.

El glamur es en cierta medida criticado en el filme. El personaje que más se aproxima a este estándar femenino es Rosalie Essex (June Preisser), una antigua estrella infantil que se interesa por el espectáculo de Mickey puesto que piensa que puede facilitar su retorno a la gran pantalla. Su apodo, "Baby", hace honor a la expresión "babes in arms" con la que juega el filme, referida tanto a un bebé muy pequeño como a un adulto que no posee la experiencia suficiente para realizar una tarea, infantil e ingenuo. Si bien el resto de jóvenes artistas intentan tomar las riendas de su economía familiar, demostrando su valía en el mundo musical, Rosalie es una niña mimada, egocéntrica y caprichosa. Su incorporación enfrenta la relación amorosa adolescente con la viabilidad económica de la obra. Rosalie está dispuesta a asumir todos los costes de la producción siempre y cuando obtenga su papel protagonista, reemplazando a Patsy. En tanto que el desarrollo del espectáculo y del romance suelen ir unidos en este subgénero musical, constituido bajo la premisa "casarse es crear" (Altman, 1989 [1987]: 126), dicha sustitución hace peligrar el avance de la narración. En un principio, cuando Mickey toma la decisión de sustituir a una por otra, Patsy decide quedarse para ayudarle a controlar el carácter temperamental de Baby Rosalie. Con el tiempo, las constantes insinuaciones de Rosalie hacia Mickey y el ensayo de las escenas románticas terminan con la paciencia de Patsy y abandona la obra.

La pequeña acude entonces a visitar a su madre (sin acreditar), que se encuentra fuera de la ciudad en una gira que ha impulsado el padre de Mickey, Joe Moran (Charles Winninger), como un último intento de recuperación económica de las familias de la farándula. Durante el trayecto en tren, Patsy interpreta "I Cried for You", el único número musical ubicado fuera del mundo del espectáculo. Su aspecto poco agraciado queda subrayado cuando, dirigiéndose enfadada hacia una foto de Mickey, comenta: "Puede que yo también sea bastante guapa cuando supere esta etapa de pato feo. Y tú no eres precisamente un Clark Gable". Una vez llega al teatro en el que actúa esta primera generación de intérpretes, el conflicto generado por Baby Rosalie es resuelto en una oda al trabajo del mundo del espectáculo. La madre regaña a la muchacha por haber abandonado la obra, recordándole que los hombres de su familia, dedicados al *minstrel show,* habían cometido muchas locuras en su vida pero jamás habían desatendido sus obligaciones profesionales. Su conversación parece tender puentes entre las dos generaciones de actores, los antiguos artistas de vodevil liderados Joe Moran y los nuevos artistas guiados por su hijo, y convence a Patsy para que vuelva. Asimismo, su retorno coincide con la llegada del padre de Baby (Joseph Crehan), que obliga a su hija a abandonar la obra momentos antes del estreno. De esta forma, Patsy recupera su papel protagonista en lo que será la primera versión de "Babes in Arms".

El espectáculo se articula como una vuelta nostálgica al pasado decimonónico del entretenimiento estadounidense, y en concreto al *minstrel show,* del que había bebido esa primera generación de intérpretes (*vid.* apartado 3.3). En los primeros segundos del filme se insinúa la conexión del *minstrel* con el vodevil mediante la incorporación de una representación del *blackface*. Tras dos breves intertítulos que nos sitúan en el Broadway de 1921, un fundido encadenado nos traslada a la entrada del teatro Palace, en la que se encuentran exhibidas las fotos de sus principales artistas. La primera foto se corresponde con un joven Eddie Cantor que lleva la máscara de maquillaje de corcho quemado que le hizo famoso (*vid.* apartado 4.1). Más allá del uso del *blackface*, la relación de la primera versión de "Babes in Arms" con el *minstrel* es más que evidente. La mayoría de las canciones seleccionadas para la configuración de los números musicales y dancísticos incorporan referencias al teatro de trovadores o directamente han sido extraídos del mismo, como es el caso de "Camptown Races", "Swanee River (Old Folks at Home)", "Oh Susanna" e "Ida".


FOTOGRAMA 3


FOTOGRAMA 4

El espectáculo se divide en tres partes. En primer lugar, la introducción, consistente en la interpretación musical en solitario de Patsy, todavía con el telón bajado, de la melodía "My Daddy was a Minstrel Man" y la entrada por la fila de butacas de los Dixie Minstrels, que cantan y tocan "Camptown Races" y "Swanee River (Old Folks at Home)". En la segunda parte, Patsy y Mickey, caracterizados como los *endmen* Mr. Tambo y Mr. Bones, respectivamente, y en un escenario que incorpora la estructura semicircular típica del *minstrel* (*vid.* apartado 3.2), interpretan tres números: primeramente "Oh Susanna", posteriormente una conversación musicalizada con el interlocutor (Douglas McPhail), que nombraremos como "Mr. Bones and Mr. Tambo", y finalmente Mickey canta y baila en solitario "Ida". La tercera parte vuelve a reunir a los protagonistas en la realización del número "I'm Just Wild About Harry/Mandy".

La primera canción del espectáculo, "My Daddy was a Minstrel Man", se inicia con una movimiento de cámara que combina un *traveling* hacia delante y una panorámica lateral para convertir el gran plano general frontal del escenario con escorzo de la audiencia en un plano americano igualmente frontal de Patsy. Iluminada por un potente haz de luz y tras recibir los primeros aplausos, comienza su interpretación: "Mi padre era un juglar cuando los juglares estaban de moda" (Fotogramas 3 y 4). En un plano medio, Patsy continúa cantando: "Cuando Eddie Leonard era grandioso y Primrose era el rey"[88](Fotograma 5). Estas dos figuras a las que hace referencia la letra de la canción, George Primrose y Eddie Leonard, fueron dos hombres blancos estadounidenses que debutaron en los *minstrel shows* de la segunda mitad del siglo XIX y en el vodevil de principios del siglo XX (Stearns y Stearns, 1994 [1968]: 51-52). A continuación, en el mismo plano medio, la intérprete representa el proceso de preparación del ennegrecimiento antes de salir al escenario mientras la cámara le sigue con ligeros reencuadres (Fotograma 6).

Esta expresión del deseo de travestirse racial y genéricamente se conecta con dos cuestiones que el espectáculo va a tratar de negociar a través de la máscara: la apropiación de la cultura afroamericana, la histórica expropiación de los productos vernaculares afroamericanos que constituyó y alimentó el entretenimiento blanco (*vid.* apartado 3.3), y la escasa normatividad de la pareja protagonista, que cuestiona su absoluta inscripción en los parámetros de la feminidad y la masculinidad dentro del universo sociosimbólico heterosexista (*vid*. apartado 3.1). El fracaso del *blackface* en el restablecimiento del orden racial y de género institucional se revela en la violenta interrupción de la tercera parte del espectáculo por parte

88 Traducción de los siguientes versos de la canción "My Daddy was a Minstrel Man": "My daddy was a minstrel man when minstrels were the thing/ When Eddie Leonard was so great and Primrose was the king".


FOTOGRAMA 5


FOTOGRAMA 6

de un huracán. Igualmente, después de su fallido estreno, el conflicto entre ambas generaciones aumentará: Joe Moran decidirá abandonar el mundo de la farándula e inscribir a sus hijos en la escuela estatal de trabajo. Con todo, "Babes in Arms" brindará a los jóvenes la oportunidad de actuar en Broadway, poniendo en marcha una segunda versión que sí logrará reunir a toda la familia. En las siguientes páginas abordaremos los motivos por los cuales el espectáculo de *minstrel* no puede articular por sí solo una construcción identitaria normativa.

En cuanto a la operación de apropiación, en su estudio sobre el *blackface* cinematográfico Michael Rogin señala que el retorno al espectáculo de trovadores en *Babes in Arms* permite eliminar las divisiones generadas entre las formas de entretenimiento pasadas y presentes sobre la base de un rechazo común a la otredad (1998 [1996]: 125). A este respecto, el único personaje afroamericano que aparece en *Babes in Arms* es la criada de Rosalie, Millicent (Libby Taylor), que se dedica a cuidar y a servir a la pequeña estrella en ausencia de su madre. Además, se debe añadir que, comenzando por sus primeros versos introductorios, el espectáculo también elimina cualquier mención a la participación de la población judía y afroamericana en la continuidad del *minstrel* a lo largo del tiempo (Knight, 2002: 84). De este modo, el *blackface* no solo genera una identidad cultural compartida sobre la renegación de identificación con la otredad, sino también sustituye la importancia histórica y contemporánea de los intérpretes y productos culturales afroamericanos por la relevancia de los hombres blancos que se encargaron de comercializarlos.

La máscara no se ubica en el presente, como parte de versiones actualizadas del espectáculo de juglares o de números musicales que incorporan las nuevas formas de entretenimiento jazzístico, dancístico y musical en boga, sino en el pasado teatral o diegético, como una expresión de la nostalgia hacia el *minstrel.* En el espectáculo decimonónico, la nostalgia había sido utilizada para la articulación de un pasado rural sureño, que actuase, de acuerdo con el estudio Eric Lott, como un "antídoto contra todas las fuerzas de la vida americana que parecían estar dividiendo el país" (Lott, 2013 [1993]: 198). No obstante, Lott asignaba a este tipo de representaciones un potencial ambivalente, en la medida que, en su exposición de las vejaciones que sufría la población afroamericana esclavizada, tenían la posibilidad de generar cierta empatía interracial incendiaria. Con la finalización de la guerra de Secesión (1865), la ambivalencia desaparece y este tipo de representaciones teatrales puede ser utilizado para evocar una blanquitud unificada, ya sea de forma romántica, en el rechazo de las atrocidades cometidas durante el periodo de la esclavitud, o cómica, en el fomento del odio compartido hacia la otredad racial (*vid.* apartado 3.2; Williams, 2001: 85-86). En el espectáculo

cinematográfico hollywoodense, la nostalgia se traslada al mundo del entretenimiento en la articulación de una historia en la que la influencia de los intérpretes afroamericanos se sustituye por la de aquellos que supieron comercializar sus expresiones artísticas, unificando así los artistas del vodevil y del musical sobre la base de esta exclusión compartida. Adelantamos que el primer motivo por el cual "Babes in Arms" fracasa es que el último número introduce una referencia directa a los productos culturales afroamericanos contemporáneos, que señala el artificio que sustenta la operación de apropiación.

En cuanto al género, la carencia de normatividad permite el ennegrecimiento de Mickey y Patsy. Tal y como hemos defendido en el subapartado 2.2.2, uno de los principal mecanismos de la deshumanización racista, encargado de negociar la atracción que suscita la otredad, es la "inversión del orden sexual" (Dorlin, 2020 [2006]: 107), es decir, la inversión de las posiciones de objeto y de sujeto de deseo asignadas a la feminidad y a la masculinidad, respectivamente, que rige la heteronormatividad. La interconexión entre la racialización y generización a través de la sexualidad es tal que la transgresión de la heteronormatividad puede ser motivo de ennegrecimiento. En un razonamiento similar, en su estudio sobre la representación cinematográfica de la "Ziegfeld Girl", Linda Mizejewski argumentó que el *blackface* de los personajes de Garland sirvió para confirmar su ruptura con las categorías hollywoodenses de la heterosexualidad atractiva (1999: 177). En el caso de Patsy, su escaso atractivo y su voz espectacular posibilitan su conexión con la negritud masculina. En lo que respecta a Mickey, su travestismo exclusivamente racial también responde a cierta incomodidad con la posición de masculinidad normativa, que tiene que ver con la hiperactividad que despliega en algunos momentos del filme, lo que le valió el ser descrito como "un torbellino de energía" (Griffin, 2011: 125). El exceso de energía se conecta, con y sin la ayuda de la máscara, con la gestualidad exagerada asignada a lo negro en el espectáculo de juglares. Adelantamos que el segundo motivo por el que el espectáculo será interrumpido es el intento de introducción de la negritud en la dicotomía de género heterosexista.

El deseo de Patsy de convertirse en un hombre del *minstrel* comienza a hacerse realidad cuando, mediante un giro de la cámara de ciento ochenta grados, un plano general frontal muestra la llegada de los "Dixie Minstrels" por el final de la zona de butacas. El conjunto está formado por un grupo de niños y adolescentes con el rostro completamente ennegrecido, vestidos con uniforme o con prendas típicas de un entorno rural. Como hemos visto a propósito del número de *blackface* en *Swing Time* (*vid.* apartado 4.2), este tipo de maquillaje, sin los espacios en blanco alrededor de la boca y/o los ojos, deja a un lado su componente más ridículo para enfatizar la admiración que motiva la identificación con lo negro. Pero el objeto de esta suerte de homenaje no es ningún afroamericano, sino los hombres trovadores que supieron comercializar la negritud un siglo antes. Todos ellos interpretan la melodía del famoso compositor de canciones de *minstrel* Stephen Foster "Camptown Races", segundo número musical de la primera parte (Fotograma 7).

La incorporación de los "Dixie Minstrels" aumenta el ritmo de la música y del montaje. Su movimiento hacia el escenario se capta en diferentes planos: un plano medio lateral con escorzo del público, un plano americano frontal de los tres niños que presiden el conjunto, un plano general lateral de las pancartas que portan, un *traveling* lateral en gran plano general lateral con escorzo del público y finalmente otra panorámica lateral en plano americano de la tropa subiendo al escenario (Fotogramas 7-12). El frenesí que trae esta nueva/vieja representación de lo negro es aceptado por el público del teatro, que señala a la tropa, aplaude y sonríe.

Tras una panorámica lateral en plano medio frontal de Patsy y Mickey aplicándose el corcho quemado sobre el rostro, que actúa como transición visual, y un ligero *traveling* hacia delante en plano general frontal de la orquesta de jóvenes adolescentes, que actúa como transición sonora (Fotogramas 13 y 14), volvemos al escenario. La escasa importancia atribuida al proceso de ennegrecimiento y la incorporación de la música clásica, que como veremos es menospreciada en otras partes del filme, advierte que el propósito final del número va más allá de los avatares de los personajes. El espectáculo de los hijos de los intérpre-



FOTOGRAMA 7



FOTOGRAMA 8



FOTOGRAMA 9



FOTOGRAMA 10



FOTOGRAMA 11



FOTOGRAMA 12



FOTOGRAMA 13



FOTOGRAMA 14



FOTOGRAMA 15



FOTOGRAMA 16

tes de vodevil es el primer paso para articular una forma de entretenimiento racialmente pura basada en el rechazo de la importancia y la contemporaneidad de los artistas y los productos culturales afroamericanos.

En un nuevo *traveling* hacia atrás desde plano general frontal, dos de los niños ennegrecidos y vestidos a la manera sureña comienzan a abrir poco a poco el telón, del que emerge otra pequeña, igualmente ennegrecida[89], que inicia una interpretación de claqué al ritmo de otra de las melodías de Foster, "Swanee River (Old Folks at Home)", el tercer número musical de la primera parte (Fotograma 15). De esta forma, la negritud queda ubicada en un entorno atávico romantizado, lo que en el capítulo sexto hemos denominado el "espacio de inocencia" estadounidense (*vid.* apartado 6.1, pág. 289). Esta representación conectará la añoranza hacia el entretenimiento decimonónico con la añoranza hacia la construcción nostálgica de la plantación, y servirá para diferenciar las posteriores formas de entretenimiento blancas, contemporáneas y democratizadoras.

89 La caracterización de esta última intérprete recuerda a las representaciones de *minstrel* del personaje de Topsy de *Uncle Tom's Cabin* (Harriet Beecher Stowe, 1852) que Garland había interpretado tan solo un año antes en el número "Swing Low, Sweet Chariot" del musical *Everybody Sing* (Edwin L. Marin).



FOTOGRAMA 17



FOTOGRAMA 18

A medida que la cámara se va distanciando y el telón se va abriendo, descubrimos que detrás de la niña se encuentran unos músicos que tocan banyos y panderetas, vestidos con un traje y un sombrero de color plateado. Con la ayuda de un aumento de la iluminación de fondo y el anuncio de la llegada de nuevos intérpretes ("¡Llegan desde Alabama!"), el resultante plano general frontal del escenario con escorzo del público muestra la estructura semicircular característica del *minstrel,* en la que se ubica un coro de hombres y mujeres con el rostro completamente ennegrecido. Pero las referencias al espacio de inocencia sureño no desaparecen. El semicírculo se encuentra encuadrado a los lados por una cabaña y un árbol, que se combinan con una versión reducida del Capitolio estadounidense situada en el fondo del escenario (Fotograma 16). El sistema de explotación económica que dio lugar al conflicto bélico nacional coexiste con uno de los edificios más importantes de la democracia estadounidense, contribuyendo así en la articulación de esta visión romantizada del pasado en el que la escisión del país ha sido ocultada. Del mismo modo, esta segunda parte del espectáculo se inicia con otra de las melodías de la plantación de Foster, "Oh Susanna".

La cámara se traslada al extremo derecho de la composición para introducir y seguir el movimiento de Patsy en una panorámica en plano general frontal (Fotograma 17). En su papel de *endman,* se sitúa en la última silla de la primera fila de la estructura semicircular, al lado de los hombres ennegrecidos que tocan las panderetas. Detrás de esta primera fila se puede apreciar una segunda conformada por músicos igualmente enmascarados que tocan los banyos, y una tercera de mujeres en *blackface* que también tocan las panderetas. La simultaneidad de representaciones de género señala hacia la falta de feminidad de Patsy, que impide la renegación de la identificación con la otredad que realiza la máscara. Lejos de ser un impedimento para los propósitos del filme, el vínculo establecido será utilizado para castrar la sexualidad masculina negra que está siendo representada. Es por ello que su maquillaje sí que posee los espacios en blanco que contribuyen a la ridiculización de la figura, como se observa en su aproximación a la cámara hasta un plano medio igualmente frontal, mientras canta: "Vine de Alabama con mi banjo a cuestas/Voy hacia Luisiana a ver a mi verdadero amor"[90] (Fotograma 18).

La utilización de la feminidad no normativa como herramienta de castración de la negritud condiciona el juego con la feminidad que Richard Dyer y Steven Cohan asignaron a las *performances* de Garland. En su estudio sobre la comunidad de fans homosexuales que poseía la estrella,

90 Traducción de los siguientes versos de la canción "Oh Susanna": "I came from Alabama with my banjo on my knee/ I'm going to Louisiana, for my true love for to see".

Dyer determinó que el atractivo de sus personajes residía en su ordinariez, su androginia y su carácter *camp*. La androginia que presentan algunas de sus interpretaciones se define como el posicionamiento de su personaje en el "entre medio" de la masculinidad y feminidad, derivado de su supuesta falta de atractivo (Dyer, 2004 [1986]: 168)[91]. En cuanto al componente *camp,* Dyer lo toma como la teatralidad, el artificio y la parodia que se observan en algunos de sus números musicales (2004 [1986]: 174).

El estudio de Steven Cohan sobre el musical de la Metro Goldwyn Mayer matiza esta segunda definición, conceptualizando lo *camp* como aquella posición de "compromiso irónico [ironic engagement]" (Cohan, 2005:17) con la heteronormatividad que involucra a la persona practicante al mismo tiempo que permite percibir las incongruencias de la oposición que rige este sistema de significación. Por tanto, sin llegar a poder rechazarla, lo *camp* visibiliza la relación de desigualdad que regula el significado asignado al género y la sexualidad en la normatividad heterosexista, que expulsa a la feminidad y a la homosexualidad a su afuera constitutivo (*vid*. subapartado 2.1.2). A este aspecto se debe añadir la propia naturaleza textual de los números musicales, dado que dichas secuencias "interrumpen, detienen o exceden el curso de la narración con más frecuencia de lo que la impulsan" (Cohan, 2005: 21), abriendo un espacio incongruente en la oposición y subordinación entre narración y espectáculo que estructura el cine clásico hollywoodense[92].

En esta coyuntura, existen diferentes lecturas de la *performance* racial de Garland. Mizejewski afirma que su *blackface* contribuye al juego con el ideal de feminidad hollywoodense característico de la intérprete (Mizejewski, 1999: 198). Por otra parte, Cohan es más cauteloso, tomando en cuenta la operación de sustitución y desplazamiento de los intérpretes afroamericanos que guía su *performance* (Cohan, 2005: 108-109). Más allá de la violencia epistémica que posibilita la construcción del artificio de lo negro (*vid*. 3.2), que ninguno de los pensadores contempla, desde nuestro punto de vista el travestismo racial y de género de Patsy en "Oh Susanna" no funciona exactamente como un compromiso irónico con el sistema de significación racial. Si bien el reconocimiento de un deseo de identificación con lo negro y la expresión de un deseo sexual masculino pueden resultar incongruentes en un sistema de significación regido por la oposición dicotómica blanco-negro y masculino-femenino, el objetivo último de esta transgresión es la emasculación simbólica de la figura masculina negra, fundamental para la ubicación del hombre blanco como poseedor de un falo exclusivamente blanco y, por ende, para el establecimiento de la relación de privación y deseo del falo del universo sociosimbólico heterosexista (*vid*. subapartado 2.2.4).

La representación de Mickey en *blackface* pone en marcha una problemática parecida. Todavía sin cortar, la cámara se desplaza a través de una abrupta panorámica al extremo izquierdo de la composición, en el que se encuentran únicamente hombres ennegrecidos. En otra combinación de una panorámica lateral en plano general frontal que capta su entrada por la otra punta del escenario, y la aproximación del intérprete hasta un plano medio igualmente frontal (Fotograma 19), Mickey inicia su interpretación": "Llovió toda la noche, el día que me fui, el tiempo estaba seco/El sol tan caliente, me congelé hasta morir, Susanna no llores"[93]. La máscara ridiculizante que porta, la eliminación de toda referencia al amor en la letra sin sentido de la canción, y la equiparación visual, dancística y sonora entre Patsy y Mickey enmascarados que se produce justo después, mediante un *traveling* hacia atrás hasta un plano general con la misma angulación, ejecuta

91 Uno de los ejemplos que Dyer utiliza para ilustrar esta confusión de los límites de género es su aparición como "Little Lord Fauntleroy" en la secuencia de "Why? Because!" de *Everybody Sing* (Edwin L. Marin, 1938). En el espectáculo final, Baby Snooks, el personaje que la sirvienta rusa Olga Chekaloff (Fanny Brice) interpreta, le pregunta a Judy Bellaire (Judy Garland), vestida de niño, "¿Eres niño o niña?"

92 En este sentido, Cohan destaca la aparición de la estrella en el número final de *Ziegfeld Girl* (Robert Z. Leonard, 1941), en el que la intensidad emocional atribuida a su voz y a su interpretación y el alejamiento de toda verosimilitud narrativa de la secuencia permite parodiar el glamur exigido a las "chicas Ziegfeld" (Cohan, 2005: 102-103)

93 Traducción de los siguientes versos de la canción "Oh Susanna": "It rain all the night, the day I left, the weather it was dry/The sun so hot, I froze to death, Susanna, don't you cry".


FOTOGRAMA 19


FOTOGRAMA 20

la castración de esta nueva figura masculina (Fotograma 20). Ahora bien, en tanto que la gestualidad exagerada de la *performance* se conecta con la energía desbocada del personaje en el resto del filme, Mickey no puede diferenciarse completamente de esta figura emasculada.

La alteración de la heteronormatividad a través de la identificación con la otredad racial continúa en "Mr. Bones and Mr. Tambo", el diálogo musicalizado entre el interlocutor y los *endmen*. El interlocutor es interpretado por Don, otro de los jóvenes que quiere ayudar a la economía de su familia, cuya imagen se ha construido previamente de acuerdo con la masculinidad normativa. En el plano general en el que la cámara finaliza el *traveling*, toma el liderazgo y ordena a todo el mundo que se siente. Un potente haz de luz destaca el color blanco de su piel y de sus prendas, vinculando la normatividad racial con la de género (Fotograma 21). Mediante la combinación de dos panorámicas laterales y un *traveling* hacia atrás, el interlocutor se acerca a Mr. Bones, Mickey ennegrecido, y le lleva al centro del escenario, mientras le pregunta en un plano medio frontal: "¿Quién es esa dama con la que estabas anoche?" (Fotograma 22). La risa histérica y la repuesta del interrogado confirman la castración del hombre negro interpretado, señalando igualmente hacia la bestialidad de su compañera: "No era ninguna dama, era mi mujer"[94]. En la misma combinación de movimientos de cámara, el interlocutor se aproxima a Mr. Tambo, Patsy en *blackface*, y le acompaña al centro del escenario mientras pregunta en un nuevo plano medio frontal: "¿Por qué la gallina cruza la calle?" (Fotograma 23). El humor deriva ahora de la estupidez de la respuesta, introducida con otra risa histérica: "Una gallina cruza la calle para llegar al otro lado"[95]. La aceptación de las ideas degradantes de lo negro se remarca con un plano general lateral del público aplaudiendo (Fotograma 24).

La transición hacia el tercer número musical de esta segunda parte vuelve a subrayar la añoranza por el pasado decimonónico teatral. En un plano medio, el interlocutor se aproxima al frente del escenario cantando: "Hay un viejo juglar, cuyo nombre todos conocemos tan bien/ Sé que lo recordarás en cuanto oigas…"[96] (Fotograma 25). Don devuelve el protagonismo a Mr. Bones/Mickey,

94 Traducción de los siguientes versos de la canción "Mr. Bones and Mr. Tambo": "Who's that lady you were with last night? (…) There was no lady such a was my wife".

95 Traducción de los siguientes versos de la canción "Mr. Bones and Mr. Tambo": "Why does the chicken cross the street? (…) A chicken crosses the street, just to get on the other side".

96 Traducción de los versos introductorios de "Ida": "There's a grand old minstrel man, whose name we all so dear/ I know that you'll remember him the moment that you hear…".


FOTOGRAMA 21


FOTOGRAMA 22


FOTOGRAMA 23


FOTOGRAMA 24

que canta "Ida", una canción romántica compuesta por Eddie Leonard, uno de los referentes del *minstrel* que Patsy ha mencionado en la primera parte del espectáculo. Con la ayuda de dos panorámicas laterales, Mr. Bones/ Mickey comienza su interpretación en un plano medio frontal: "¡Ida! Dulce como la sidra de manzana/ Más dulce que todo lo que conozco/ ¡Ven! ¿No vendrás a la luz plateada de la luna?/ Susurraremos de amor, muy suave y bajito![97]". En un principio, esta expresión de deseo podría alterar la castración simbólica del hombre negro. Pero dicho deseo es ridiculizado nuevamente por la sobreactuación de Mickey, subrayada por la escala de plano de poco tamaño. La imagen, con ligeros reencuadres que siguen el movimiento del protagonista, permite apreciar a Mr. Bones/Mickey esbozando una amplia sonrisa, destacada por la ausencia de maquillaje, y moviendo sus ojos en todas las direcciones (Fotograma 26).

Igualmente, la contención del deseo se refleja coreográficamente en la rutina de *soft shoe*[98] que realiza Mr.

97 Traducción de los siguientes versos de "Ida": "Ida! Sweet as apple cider/ Sweeter than all I know/ Come out! Won't you come out in the silvery moonlight?/ Of love we'll whisper, so soft and low".

98 El *soft shoe* es una modalidad de claqué que se realiza sin las claquetas características del mismo, con zapatos cuya suela


FOTOGRAMA 25


FOTOGRAMA 26


FOTOGRAMA 27


FOTOGRAMA 28

Bones/Mickey inmediatamente después, iniciada por un *traveling* hacia atrás que llega hasta un plano general frontal (Fotograma 27). La cámara conserva esta posición, empleando ligeras panorámicas laterales para seguir su movimiento. La fijeza de la parte superior de su cuerpo privilegia la precisión rítmica sobre la expresión corporal. La relevancia del ritmo se refleja musicalmente en las interrupciones o *breaks* de la melodía, que continúa siendo interpretada por la primera fila de hombres ennegrecidos, para apreciar mejor el zapateo, y visualmente en los últimos dos planos de este segmento: tras la aproximación de Mr. Bones/Mickey y del coro al frente del escenario, se introduce un plano medio lateral de las manos de los segundos palmeando sus piernas en un nuevo *break* musical y, finalmente, un plano medio de Mickey chasqueando los dedos al ritmo de las últimas notas de la melodía (Fotogramas 28 y 29).

La tercera y última parte del espectáculo es la única que no es presentada por el interlocutor, siendo introducida abruptamente. Con la ayuda de un plano lateral de los hombres coristas que señalan hacia el extremo derecho de la composición, Patsy reaparece y se aproxima a la cámara

es blanda o *soft.* Su origen se encuentra en los espectáculos del *minstrel* decimonónico de antes de la guerra de Secesión (Stearns y Stearns, 1994 [1968]: 49).



FOTOGRAMA 29



FOTOGRAMA 30

cantando los primeros versos de "I'm Just Wild About Harry/Mandy". Esta vez su piel se encuentra maquillada con un *blackface* de color más claro, lleva un vestido bastante corto, por encima de las rodillas, y carga con una sombrilla blanca (Fotograma 30). La cámara se traslada a un plano general frontal de la misma paseándose por el frente del coro de hombres ennegrecidos, cantando: "Estoy loca por Harry, y Harry está loco por mí"[99] (Fotograma 31). Tal y como se ha señalado al final del tercer apartado del capítulo tercero, este tipo de máscara, denominada *brownface,* tiene su origen en las representaciones decimonónicas del *minstrel* de la "chica amarilla [yaller gal]". En estas, hombres blancos se disfrazaban de mujeres "mulatas", una figura que, en su mezcla de feminidad blanca y sensualidad negra, resultaba sumamente atractiva. Esta suerte de reconocimiento del objeto de deseo interracial era negado a través del artificio de la máscara y solía ser castigado mediante la introducción de finales trágicos. La atracción que suscita esta figura se mantiene a finales del siglo XIX y principios del XX, utilizada en espectáculos eróticos por parte de mujeres blancas coristas para invocar y rechazar esa sexualidad interracial así como en números cómicos realizados por intérpretes alejadas en algún aspecto de la feminidad normativa (*vid.* apartado 3.3, pág. 169).

Desde esta perspectiva, la posibilidad de aplicación del *brownface* sobre Patsy parece obedecer al escaso atractivo asignado a su personaje[100], comparable al de otras mujeres cómicas que utilizaron este tipo de maquillaje con anterioridad como Fanny Brice, Sophie Tucker o Nora Bayes (Mizejewski, 1999: 177). Sin embargo, esta interpretación no parece tener propósitos cómicos. Mientras avanza hacia delante acompañada de dos coristas, movimiento que la cámara sigue un *traveling* hacia atrás en plano medio frontal, continúa cantando: "El placer celestial de sus besos me llena de éxtasis"[101] (Fotograma 32). La excitación que se desprende del contenido de la letra, junto con los rápidos giros que realiza su sombrilla y la proximidad y el

99 Traducción de los siguientes versos de la canción "I'm Just Wild About Harry/Mandy": "I'm just wild about Harry, and Harry is wild about me.

100 Judy Garland aparece con este tipo de maquillaje en otras dos secuencias musicales pertenecientes a otras dos producciones cinematográficas de 1941: en "Waiting for Robert E. Lee" de *Babes on Broadway* y en "Minnie from Trinidad" de *Ziegfeld Girl* (Robert Z. Leonard). Mientras que el primero sigue siendo una herramienta de representación de la negritud heredera del *minstrel show*, el segundo es utilizado como mecanismo de caracterización de la latina dentro de un espectáculo más amplio que incluye intérpretes procedentes de dicha región. Las diferentes implicaciones de este último escapan a nuestro objeto de estudio. Para más información consultar el capítulo segundo, "The Lady is a Camp", del libro *Incongruous Entertainment,* de Steven Cohan (2005).

101 Traducción de los siguientes versos de la canción "I'm Just Wild About Harry/Mandy": "The heavenly pleases, of his kisses, fills me with ecstasy".


FOTOGRAMA 31


FOTOGRAMA 32

intercambio de miradas con sus acompañantes, activa el peligro de mestizaje. Si bien esta interpretación permite que Patsy recupere la deseabilidad asignada a la feminidad en el universo sociosimbólico heterosexista, en tanto que el deseo representado es abiertamente activo e interracial, no logra adherirse completamente a la posición pasiva y blanca reservada al objeto de deseo femenino.

En un plano medio frontal, Mandy/Patsy se aproxima al extremo izquierdo de la composición donde aparece Mickey en *blackface*, que canta: "Estoy loco por Mandy, y Mandy está loca por mí"[102] (Fotograma 33). La continuidad del componente ridiculizador de este maquillaje, a la que se viene añadir su traje oscuro plagado de grandes topos blancos, y la sobreinterpretación de su *performance,* trata de evitar la reinscripción de la negritud en la posición de sujeto de deseo que la canción reclama. Con la ayuda de un *traveling* hacia atrás y cuatro panorámicas laterales, la cámara recoge los movimientos dancísticos de Patsy/Mandy y Mickey/Harry por todo el escenario en un plano general frontal, que mezclan diferentes pasos con deslizamientos, patadas y saltos (Fotogramas 34-37). En todo momento, los personajes se ubican el uno al lado del otro, ya sea realizando el mismo movimiento con la misma pierna, en lo que de acuerdo con la clasificación del baile en


FOTOGRAMA 33

pareja establecida por Dyer podríamos considerar *side by side,* o cada uno con una pierna diferente, en lo que sería una suerte de *mirroring* (Dyer, 1993: 52; *vid*. apartado 3.1). Así pues, el baile en pareja de los intérpretes enmascarados tampoco consigue restablecer completamente la heteronormatividad, señalando hacia la hipersexualidad asignada tanto a mujeres ("Estoy loca por Harry") como a hombres ("Estoy loco por Mandy") racializados.

La secuencia continúa en un plano general frontal más abierto, con escorzo del público, en el que los y las coristas que se encontraban en segundo plano y en tercer plano, respectivamente, se unen para cantar y bailar la canción junto a los intérpretes principales (Fotograma 38). En el fuera de campo sonoro, el sonido de un rayo advierte de

102 Traducción de los siguientes versos de la canción "I'm Just Wild About Harry/Mandy": "I'm just wild about Mandy, and Mandy is wild about me".


FOTOGRAMA 34


FOTOGRAMA 35


FOTOGRAMA 36


FOTOGRAMA 37


FOTOGRAMA 38

la llegada del huracán que pondrá fin a la representación. Como hemos adelantado, dos son los motivos que impulsan hacia la finalización abrupta del espectáculo. En primer lugar, como acabamos de comentar, la amenaza de mestizaje activada por "I'm Just Wild About Harry", relacionada con este intento de introducir la negritud en la dicotomía de género. Solamente la blanquitud del espectáculo final podrá restablecer la normatividad sexual, otorgar la feminidad y la masculinidad normativa a cada intérprete. El segundo motivo es el énfasis en la influencia de las expresiones artísticas afroamericanas contemporáneas. La canción "I'm Just Wild About Harry", compuesta por Noble Sissle y Eubie Blake, pertenece a la *revue* musical

Shuffle Along (1921) (Mizejewski, 1999: 128). La referencia directa a un espectáculo afroamericano, exitoso y contemporáneo[103], que abrió las puertas de Broadway a obras musicales y estrellas de la talla de Josephine Baker y Paul Robeson, rompe con el blanqueamiento de la historia del entretenimiento musical que pone en marcha el *blackface* nostálgico, visibilizando aquello que había sido rechazado en el resto de los números y que permite la configuración de esta genealogía del entretenimiento: la popularidad y actualidad de las expresiones artísticas afroamericanas.

En este último aspecto, debemos destacar que desde las secuencias musicales iniciales del filme la contemporaneidad se relaciona con los jóvenes protagonistas blancos. El primer número musical de la película, insertado justo después de que Joe Moran, el padre de Mickey, tenga la idea de iniciar una gira para tratar de salvar a su familia y la de otros intérpretes de vodevil de la pobreza, es "Good Morning", compuesto por Nacio Herb Brown y Arthur Freed. Esta melodía es interpretada por Patsy a la voz y Mickey al piano en la oficina de un editor musical, con el propósito de convencerle de su valor comercial. La forma de cantar de Patsy tiene toques claramente *swingeables* y energéticos, en correspondencia con la mayoría de las canciones asignadas a Garland en el primer periodo de su carrera. Tras la vuelta a casa de la pareja de la oficina del editor, el segundo número musical del filme es "Opera versus Jazz", que mezcla los dos estilos musicales contrapuestos en una demostración de la originalidad y la novedad de las creaciones artísticas de Mickey ante un Joe poco convencido. El espectáculo resultante es uno de los ejemplos musicales más visibles[104] de lo que Jane Feuer (1978) definió como la narración "opera vs. swing". Como su propio nombre indica, "opera vs. swing" desarrolla el conflicto entre un/una joven que quiere dedicarse al "jazz" y una figura paternal y/o maternal, relacionada con otra tradición musical anterior, que se lo impide. Estructurado como un duelo musical entre Patsy y la hermana de Mickey, Molly (Betty Jaynes), dicho enfrentamiento entre el arte popular *swing* y el elitista operístico permite la progresiva equiparación de los productos culturales estadounidenses con los afroamericanos, expulsando a sus principales intérpretes de la representación musical. El número finalizará con la victoria del *swing*, con las dos jóvenes palmeando al ritmo de su música mientras Mickey aporrea un chelo de manera frenética.

Retomando el análisis de la primera versión de "Babes in Arms", la orquesta, relegada al fuera de campo desde el inicio, es la primera que ve entorpecida su actividad por la llegada del huracán, que, en un plano general frontal de la misma, hace volar las partituras (Fotograma 39 y 41). La música clásica no puede integrarse en el espectáculo del *minstrel* en la medida que se ha distanciado de la blanquitud indispensable para la hibridación de ambos. El siguiente afectado es el público asistente, que, en su condición de punto de identificación del público extradiegético, es expulsado de las filas de butacas por el viento y la lluvia, como se muestra en diferentes planos generales (Fotogramas 40, 42 y 43). En el último plano medio frontal, Mickey, con el maquillaje corrido, exclama: "¡No se vayan! ¡Por favor, quédense! ¡No se vayan! ¡Es sólo una pequeña ducha!" (Fotograma 44).

Pese a haber conseguido conectar las dos generaciones de intérpretes en el homenaje al pasado teatral decimonónico, "Babes in Arms" no puede restablecer el orden institucional. El espectáculo ha transgredido dema-

103 Los principales intérpretes afroamericanos de *Shuffle Along,* Flournoy Miller y Aubrey Liles, de acuerdo con las convenciones imperantes sobre la representación de la negritud, también tuvieron que ennegrecerse el rostro (Stearns y Stearns, 1994 [1968]: 133). Pero, como hemos mencionado en el capítulo tercero y analizado en el capítulo quinto, el artificio resultante no tiene las mismas implicaciones en el caso de uno y otro sujeto del enunciado del discurso de la otredad racial (*vid.* apartados 3.2 y 5.3).

104 Si bien en *Babes in Arms* el enfrentamiento no trasciende dicha secuencia musical, la narración de una película anteriormente mencionada, *Everybody Sing,* se articula sobre el mismo. Judy Bellaire, el personaje que interpreta Garland, es una jovencita cuya pasión por la música *swing* le lleva al constante enfrentamiento con sus padres, que no toleran ese tipo de música. La película se inicia con "Swing Mr. Mendelssohn", un número musical en el que, en medio de una clase de canto, Judy aprovecha la ausencia de la profesora para "swingear" la melodía clásica que ella y otras niñas están cantando, cosa que le valdrá su expulsión del centro. La historia concluirá con un espectáculo que reunirá a toda la familia Bellaire. Sintomáticamente, *Everybody Sing* no presenta ningún personaje afroamericano que pueda cuestionar la americanidad blanca de las interpretaciones de Judy. La racialización corre a cargo de dos personajes europeos: el cocinero italiano Ricky Saboni (Allan Jones) y la sirvienta rusa Olga Chekaloff. Su blanquitud les permite trascender sus roles serviciales e intervenir tanto en las secuencias musicales como en las narrativas.


FOTOGRAMA 39


FOTOGRAMA 40


FOTOGRAMA 41


FOTOGRAMA 42


FOTOGRAMA 43


FOTOGRAMA 44


FOTOGRAMA 45


FOTOGRAMA 46

siados límites en su representación de figuras cuya escasa normatividad remitía a la de los propios intérpretes, y se ha aproximado demasiado a la fascinación hacia los productos culturales afroamericanos contemporáneos. De este modo, no ha podido completar la renegación de la identificación con la otredad ni el blanqueamiento de la historia del entretenimiento al que aspiraba el *blackface* cinematográfico nostálgico.

En la segunda versión de "Babes in Arms" se ha disipado todo rastro de la negritud, congregando a todas las generaciones de artistas bajo el signo de la blanquitud estadounidense. El espectáculo permitirá el retorno de Joe a la farándula, ocupando el cargo de director artístico. Del mismo modo, será aceptado por otras figuras del orden social que previamente habían intentado solucionar la situación laboral de las familias de artistas de vodevil. Entre el público de la función se encuentra la asistenta social Martha Stelle (Margaret Hamilton), que había estado insistiendo en la inscripción de los jóvenes en la escuela estatal de trabajo para asegurarles un futuro económicamente viable, y el juez Black (Guy Kibbee), que, agradecido por el papel que tuvieron sus padres en la construcción del pueblo, había confiado en los intérpretes e impulsado sus iniciativas artísticas. Asimismo, como veremos a continuación y lo que resulta más importante para los propósitos de nuestra investigación, el blanqueamiento de la obra musical brindará la oportunidad de introducir a diferentes etnias, norteamericanas y europeas, en las posiciones inferiores de la jerarquía de lo blanco.

El espectáculo cuenta con tres números musicales principales: "God's Country", "My Day" y "What? Dance!". La interpretación se inicia con un *traveling* hacia delante que va de un plano americano a plano medio frontal de la figura de Mickey, situada en medio del foso de la orquesta (Fotogramas 45 y 46). El personaje, en el papel de director, recita una oda a América, que contiene los siguientes versos:

> Cien millones de personas no pueden equivocarse, así que echa una mano/ Echa una mano, dale una alegría a tu tierra/ Donde las sonrisas son más amplias, y la libertad es mayor/ Donde cada hombre es su propio dictador/ Hola yanqui, preséntate con un gran agradecimiento/ Estás en el país, en el país, de Dios[105].

De acuerdo con Laura Mulvey, la exaltación de América había sido configurada por la industria hollywoodense desde los años veinte, cuyos productos articulaban una imagen del país como "una sociedad moderna, rica, libre-

105 Traducción de los siguientes versos de la canción "God's Country": "A hundred millions of rulers can't be wrong, so give a hand/ Give a hand, give a cheer, for your land/ Where smiles are broader, and freedom is greater/ Where every man is his own dictator/ Hi there yankee, give bow with a big thankee/ You're in god's, god's country".



FOTOGRAMA 47



FOTOGRAMA 48

pensadora y progresista" que atrajese al público nacional e internacional (Mulvey, 2021: 38-39). Con la llegada de la Gran Depresión, esta imagen debe modificarse y, de acuerdo con la autora, no volverá a su carácter original hasta los años cincuenta (2021: 40). A pesar de haber sido realizada diez años después de la recesión, la imagen de Estados Unidos que constituye *Babes in Arms* todavía deja sentir sus consecuencias. Como hemos comentado, la problemática principal del filme es de tipo económico y Baby Rosalie, el personaje más adinerado del filme, supone un entorpecimiento para el avance del relato. La política liberal reemplazará la opulencia económica como la principal atracción americanizante que vende el entretenimiento.

Existen dos cuestiones importantes para la construcción de la imagen de América de "God's Country". En primer lugar, en el fragmento citado, la mención al dictador se conecta con la emergencia de los regímenes dictatoriales europeos de finales de los años treinta. La Europa dictatorial sirve como punto de diferenciación de la América liberal, reemplazando el papel de la otredad afroamericana. Pero, en tanto que no excede los límites de la blanquitud, esta representación del otro sí que podrá ser incorporada. En segundo lugar, es destacable que el entretenimiento es el vehículo y el soporte de dicha identidad estadounidense. Acercándose a la audiencia en un plano americano frontal, Mickey canta "No tenemos Duce, no tenemos Führer", a lo que, mediante una rápida panorámica lateral, Patsy le contesta, "Pero tenemos a Garbo y Norma Shearer"[106] (Fotogramas 47 y 48). La música y la danza, así como la letra centrada en la industria hollywoodense, articulan la operación de americanización, equiparando, en última instancia, la oda a América con la oda al entretenimiento.

La relación entre la política liberal y el entretenimiento se visibiliza en mayor medida en el siguiente número "My Day". Liderados por Molly y Don, dos filas de muchachos suben al escenario, cuya puesta en escena está conformada por el Capitolio, en una versión más realista y actualizada de la que observábamos en la primera versión de "Babes in Arms", y sus interminables escaleras. En un gran plano general que permite apreciar toda la composición, los jóvenes alzan sus brazos hacia el extremo derecho para presentar al presidente Roosevelt, que aparece subido a un coche (Fotograma 49). A través de un *traveling* hacia delante realizado en un nuevo plano general, nos aproximamos a un plano medio frontal de esta figura, interpretada por Mickey, que saluda al público sentada al lado de su mujer, interpretada por Patsy (Fotograma 50).

La representación del matrimonio más típicamente estadounidense posibilita la adhesión de los protagonistas a

106 Traducción de los siguientes versos de la canción "God's Country": "We got no Duce, we got no Führer/ But we've got Garbo and Norma Shearer".


FOTOGRAMA 49


FOTOGRAMA 50

las posiciones de género heteronormativas. La dicotomía de género ha sido insertada desde el inicio del número en la distinta caracterización de los intérpretes masculinos y femeninos y en su agrupamiento por parejas hombre-mujer. En "My Day", este mecanismo se aplica directamente sobre Mickey y Patsy, solucionando de manera definitiva su enfrentamiento. Un *traveling* hacia delante nos aproxima a un plano medio frontal de Mickey/Mr. Roosevelt, en el que cuenta lo bien que ha ido su día. Con la ayuda de una panorámica lateral, pasamos al mismo tipo de plano de Patsy/ Mrs. Roosevelt, que también narra su agradable jornada (Fotogramas 51 y 52). Cuando finaliza su narración, el primero se acerca a la segunda. En un segundo *traveling* hacia delante, la cámara se aproxima todavía más al rostro de los protagonistas. Mickey le devuelve el pin con el que había declarado su amor al inicio del filme, y que Patsy había arrojado al suelo tras presenciar el ensayo de un escena romántica entre Mickey y Rosalie (Fotograma 53). Esta devolución motiva un intento de beso que se ve interrumpido por la necesidad de continuar con el espectáculo (Fotograma 54).

Una vez la operación americanización se ha aplicado sobre el público diegético y los intérpretes principales, puede actuar sobre distintos tipos de otredad europea. En el número musical "What? Dance!", ante la sucesiva aparición de figuras que representan diferencias de nacionalidad (un hombre rumano, un indio, un francés y un brasileño), condición racial (tres mujeres disfrazadas de indias y otra disfrazada de hawaiana), clase social (un minero y un granjero) y un conjunto de economistas, Mickey y Patsy dan a las peticiones que cada una presenta la misma solución: "¡Bailad!". En un gran plano general frontal del escenario, lideradas por Patsy y Mickey, todas estas figuras comienzan a bailar el charlestón (Fotograma 55).

La música y el baile estadounidense, y por ende la industria cultural que los genera y los moviliza, parecen ser la solución a todos las diferencias y problemáticas sociales, permitiendo la finalización de las desigualdades. Sin embargo, la distancia establecida entre los protagonistas principales y el resto de figuras así como las prendas distintivas de estos segundos pueden advertirnos del engaño de la igualdad social que promete el musical hollywoodense. En un nuevo plano general frontal, las figuras ubicadas en segundo plano aplauden al ritmo de la música mientras Patsy y Mickey terminan en solitario la interpretación dancística. La cámara acentúa su protagonismo a través de un *traveling* hacia delante hasta un plano medio que, junto a su desplazamiento, incrementa la separación entre ellos y el resto (Fotograma 56).

En definitiva, el rechazo de la relación con la otredad que despliegan las dos versiones de "Babes in Arms", en la forma del artificio de la máscara del *minstrel*, en primer lugar, y la eliminación de cualquier rasgo de ne-



FOTOGRAMA 51


FOTOGRAMA 52


FOTOGRAMA 53


FOTOGRAMA 54


FOTOGRAMA 55


FOTOGRAMA 56

gritud, en segundo, permite el establecimiento de un espectáculo que reúne a las dos generaciones de intérpretes y de una identidad nacional. El único principio de esta construcción identitaria parece ser la libertad individual, un bien muy preciado en tiempos en los que está siendo notablemente cuestionada, y, así, es capaz de aglutinar a diferentes sectores de la población más allá de las fronteras de Estados Unidos. No obstante, esta construcción oculta la desigualdad que implica, en dos sentidos. Por un lado, invisibiliza las vejaciones cometidas en la instauración de la nación estadounidense, entre las cuales ubicaríamos la expropiación de los productos vernaculares afroamericanos que dieron forma a su entretenimiento característico. Por otro lado, invisibiliza las relaciones jerárquicas que dicha construcción aglutinadora también conlleva. Solamente de este modo lo blanco estadounidense puede actuar como un ideal regulador, como una posición dentro de la jerarquía racial que se desea ser y que conlleva la modificación del comportamiento para tal satisfacción.

7.2
ENTRE EL OBJETO Y EL SUJETO DEL ESPECTÁCULO. LA MÁSCARA COMO HERRAMIENTA DE AGENCIA FEMENINA RACISTA: "THE KING OF HARLEM", *HONOLULU* (EDWARD BUZZLE, 1939).

Dentro de la evolución del *show musical* que hemos distinguido al inicio del apartado inmediatamente anterior (págs. 337-338), en la que se pasa de una "reflexión conservadora" de carácter temático, predominante en la década de los treinta, a otra de tipo discursivo, correspondiente a los años cuarenta y cincuenta, *Honolulu* es otra producción de la Metro Goldwyn Mayer que avanza aspectos de la segunda tendencia. La película incorpora cierta reflexión sobre el proceso de significación cinematográfica convenientemente contenida en una historia llena de engaños y confusiones, ambientada musicalmente.

El filme cuenta la historia de Brooks Mason (Robert Young), un exitoso actor hollywoodense de películas románticas que está cansado de su estrellato, puesto que el entusiasmo que despierta entre las fans ha puesto en peligro su vida en diversas ocasiones. En el estreno de su última producción, *Who Steals my Wife,* es confundido con el propietario de una plantación de piñas hawaianas George Smith (Robert Young), quien experimenta en sus propias carnes el fervor femenino. Tras recibir la conveniente asistencia médica, y de nuevo por equivocación, es llevado a la mansión del primero. En su encuentro, Brooks, fascinado por su similitud y por la idea de pasar un periodo de tiempo alejado de Hollywood, decide cambiar de identidad con George y trasladarse al paraíso tropical. En el trayecto cae enamorado de la bailarina Dorothy March (Eleanor Powell), que también viaja a la capital de Hawái, Honolulu, para la realización de un espectáculo. El descubrimiento de Dorothy del previo compromiso marital de George pondrá fin a su relación, por lo que Brooks trazará un plan para traer a casa al isleño.

La similitud de Brooks Mason y George Smith contrasta con las diferencias de carácter, profesión y lugar de residencia entre ambos. La aceptación de que se trata de dos personajes y no de un único actor que los interpreta deriva fundamentalmente del cuestionamiento de la verosimilitud de la imagen cinematográfica. De acuerdo con Noël Burch, en el modo de representación institucional la ilusión de realidad se logra a través de la identificación de la mirada del espectador con la mirada de la cámara y con el punto de vista de los personajes (Burch, 1991 [1987]: 252). El análisis de Stephen Heath complica en cierta medida este proceso, tomando el montaje como la clave para el posicionamiento del espectador como el punto de inteligibilidad del filme. La disposición de los



FOTOGRAMA 57



FOTOGRAMA 58

elementos visuales y auditivos que articula el montaje crea una posición de "sujeto-representación [subject-reflection]" desde la que dotar de significado a lo narrado (Heath, 1981 [1977]: 116). En el cine, esta posición viene determinada por una representación y una regulación de la mirada del espectador, identificada, como pensaba Burch, con la de la cámara y la de los personajes. Pero Heath añade que ambas identificaciones dependen de que previamente se haya identificado con la imagen fotográfica, con la figura humana y con la progresión narrativa (1981 [1977]: 120; *vid.* subapartado 2.1.3).

En los primeros minutos de metraje de *Honolulu* se produce una ruptura de la identificación de la mirada del espectador con la mirada de la cámara, que desvela el carácter ilusorio de la representación. Tras los títulos de crédito, la película se inicia con un hombre colándose en una mansión en plena noche. Nada más entrar por la ventana de una de las habitaciones, la mujer que se encuentra acostada en la cama enciende la luz de la mesa de noche y le apunta con una pistola. Entonces mantienen una conversación en la que se desvela que David, el intruso, y Eve, la desvelada, son marido y mujer y han decidido separarse. Su reconciliación en plano medio frontal, expresada en un beso entre ambos, va acompañada de un fundido a negro del que emerge un cartel en el que se lee "THE END" y "A MAGNO PICTURE", mientras se escucha en *off* unos aplausos (Fotogramas 57-59). Lo que se acaba de contemplar es la exhibición



FOTOGRAMA 59

del final de una película protagonizada por Brooks Mason, *Who Steals my Wife.*

Mediante una panorámica vertical y un *traveling* hacia detrás, la cámara retrocede hasta un plano general frontal de las filas de butacas, de las que comienza a levantarse el público que estaba viendo el filme. En un plano medio frontal de una de ellas, el personaje que ha aparecido segundos antes en la pantalla alaba la interpretación del protagonista (Fotogramas 60 y 61). A la salida de la sala, un locutor de radio que está retransmitiendo el estreno en directo en un plano medio, identifica a este espectador como el actor principal del filme, cosa que desencadena una avalancha de fans, retratada en diferentes panorámicas laterales que siguen los empujes


FOTOGRAMA 60


FOTOGRAMA 61


FOTOGRAMA 62


FOTOGRAMA 63

que experimenta el supuesto Brooks Mason en un plano del mismo tipo (Fotogramas 62 y 63). Inmediatamente después, nos trasladamos a la casa del verdadero Mason, que está escuchando la retransmisión radiofónica y se lamenta por lo sucedido en un plano general frontal (Fotograma 64).

De acuerdo con Christian Metz, este tipo de secuencias metacinematográficas inscriben la operación de repudio de la incredulidad que la persona espectadora debe de realizar en el modo de representación institucional (2001 [1977]: 85), de tal forma que permiten dotar, por contraste, de veracidad al resto de la representación. En este caso, permite que la persona espectadora


FOTOGRAMA 64

acepte que la confusión entre los personajes no ha sido dada de antemano, por la utilización del mismo actor, sino que es un hecho fortuito que liga la vida de dos personas diferentes. Tal y como hemos planteado en el primer apartado del capítulo tercero (*vid*. apartado 3.1), el *blackface* desarrolla una operación de repudio similar en el ámbito racial, basada en la inscripción del rechazo de la identificación con la otredad en la constitución de la subjetividad, que dota de verosimilitud al resto de representaciones raciales de la película. La posterior utilización de la máscara de maquillaje racial permite trasladar esta "transgresión" inicial del modo de representación institucional al ámbito teatral, un terreno aceptado como artificioso y, por ende, mucho menos problemático en este sentido.

El *blackface* es aplicado sobre Dorothy March, el personaje interpretado por la bailarina de claqué Eleanor Powell. Nacida en 1916, Powell comienza a estudiar ballet y acrobacias a los siete años y dos años más tarde obtiene su primer trabajo como bailarina. A finales de la década de los veinte, Powell quiere hacerse hueco en el musical de Broadway por lo que comienza a estudiar *tap* en la escuela de baile Jack Donahue. En 1928, se enrola en un espectáculo de vodevil en el que conoce y comparte cartel con John Bubbles, uno de los bailarines afroamericanos de claqué más exitosos del momento. Un año después se traslada a Nueva York, trabajando codo con codo con otra de las figuras que influirán en su estilo dancístico, Bill Robinson, fundamentalmente en fiestas privadas organizadas por familias adineradas como los Vanderbilt y los Rockfeller. Con este bagaje profesional y académico, Powell cumple su sueño y actúa en la producción de Ziegfeld *Hot-Cha!* (1933). A partir de este momento, todas sus expectativas se verán sobrepasadas: será contratada para realizar un número musical en la producción de la Fox *George White Scandals* (George White, 1935) y protagonizará *The Broadway Melody of 1936* (Roy del Ruth, 1935) para la Metro. El éxito de la segunda le valdrá un contrato de larga duración en varios musicales de esa misma productora, entre los cuales destacan *Born to Dance* (1936) y *The Broadway Melody of 1938* (1937), ambos dirigidos por Roy del Ruth (Hill, 2010: 127-129).

A diferencia de la motivación del ennegrecimiento del personaje de Patsy en *Babes in Arms* que hemos analizado en el anterior apartado del capítulo (*vid.* apartado 7.1), el *blackface* de Powell en *Honolulu* no se relaciona con el escaso atractivo de Dorothy. Al fin y al cabo, el personaje funciona como el interés amoroso de Brooks/ George, aquel por el que llega a poner en peligro en varias ocasiones el engaño identitario que proporciona su liberación de la condena hollywoodense. En cualquier caso, en el aspecto narrativo y musical Dorothy presenta ciertas características que impiden su total identificación con la pasividad asignada a la feminidad dentro del modo de representación institucional.

En el afamado ensayo de Laura Mulvey sobre el placer que producía el cine clásico hollywoodense, la autora defendía la existencia de una división heterosexista en la estructuración del campo visual y narrativo, que asignaba a la representación de la mujer la función de objeto de la mirada y de deseo del protagonista masculino y del espectador que se identifica con él:

> En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/ masculino y pasivo/ femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia (…). Una división heterosexual del trabajo activo/pasivo ha controlado igualmente la estructura narrativa. De acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sustentan, la figura masculina no puede llevar la carga de la cosificación sexual (1989 [1975]: 19-20).

Dorothy no se ajusta del todo a esta representación. Por una parte, introduce cierta transgresión de la pasividad asignada a los personajes femeninos en el campo del deseo y de la narración. En el citado ensayo, Mulvey defendía que el protagonista masculino era el único capaz de hacer avanzar la historia, de hacer que las cosas sucedan y controlar los acontecimientos (Mulvey, 1989 [1975]: 20). Con posterioridad, Teresa de Lauretis desarrolló esta idea en su definición de la "lógica edípica" de la narratividad (De Lauretis, 1992 [1984]: 128), aquella que estructura el relato sobre la separación inicial entre

el sujeto masculino y el objeto femenino y el avance del primero al segundo (*vid*. subapartado 2.1.3.2). Este movimiento y posición dentro de la trayectoria del deseo contrasta con la actitud que mantiene Dorothy a lo largo de la película. En su primera cita en el barco de camino a Honolulu, no se deja llevar por los halagos de Brooks/George, aunque al oírle hablar de la isla de Oahu termina accediendo a bailar con él. Cuando llegan a la capital hawaiana, el retraso de Brooks/George a su quedada desencadena la determinación de Dorothy de anularla. Finalmente la celebran, y, pese a la cautela de la primera, se produce su primer beso. En contraposición con el éxito que el actor hollywoodense cosecha entre las fans, Dorothy se mueve entre el deseo y el rechazo de ser deseada por Brooks/George, entre el amor terrenal y sencillo de hombres como George Smith y la desconfianza hacia los hombres ególatras y egocéntricos como Brooks Mason.

En las secuencias musicales observamos una mayor transgresión de la condición pasiva asignada a la feminidad. De acuerdo con Mulvey, la "mirabilidad [to-be-looked-at-ness]" de los personajes femeninos podía ser explotada en todo su esplendor en los números musicales y dancísticos, en tanto que detenían la narración de forma justificada para dar paso a la contemplación erótica. La teórica ilustraba su teoría con, entre otros ejemplos, los espectáculos de Ziegfeld y los números de Busby Berkeley. La reciente publicación de Susie Trenka cuestiona el estatuto objetual de las intérpretes femeninas solistas en estas representaciones teatrales y cinematográficas. Más allá del estatismo de la *showgirl,* de la pérdida de individualidad de la *chorus girl* y de la subordinación a la pareja de baile masculina de la *follower,* la intérprete solista despliega una competencia y expresión dancística que contradice dicho posicionamiento pasivo (Trenka, 2020: 10).

En *Honolulu*, esta transgresión de la pasividad del objeto espectacular se apoya en diferentes cuestiones. En primer lugar, dos de las tres secuencias musicales que protagoniza el personaje de Dorothy, "Honolulu" y "King of Harlem", no poseen un punto de vista perteneciente a un personaje masculino, y, por ende, carecen de la relación de desigualdad de género en el campo visual diegético. Solamente la tercera, "Hula Tap", introducirá a Brooks/George como portador de la mirada para tal propósito. Del mismo modo, sus interpretaciones requieren de la fuerza y la destreza física asignadas a los bailarines masculinos, alejándola de la delicadeza y la elegancia reservadas a la feminidad en el espectáculo dancístico musical (Cohan, 2005: 138). En este sentido, Trenka ha subrayado el incremento de la libertad de las bailarinas blancas en comparación con las posibilidades de representación de las mujeres afroamericanas en la época:

> (…) en los años treinta observamos cierto grado de emancipación de las bailarinas, que dejaron de estar limitadas a la función ornamental de la corista anónima cosificada. Desde el musical entre bastidores de Ruby Keeler y el ascenso al estrellato de Ginger Rogers hasta la solista de claqué Eleanor Powell, la década trajo a la luz a una serie de bailarinas blancas en el cine que fueron reconocidas como intérpretes exitosas por méritos propios (2021: 28).

Desde este punto de vista, se debe mencionar que Dorothy es presentada en todo momento como una artista reconocida, que no requiere de la ayuda de ningún hombre, director o *manager,* que la oriente. Su estatuto de intérprete exitosa, en palabras de Trenka, y su estilo de interpretación "antifemenino [unfeminine]", en palabras de Cohan (2005: 137-138), le otorgan una suerte de agencia que, sin trascender la dicotomía de género, introduce espacios de ambivalencia en las secuencias musicales. Dicha capacidad de actuación le dotará de la habilidad, atribuida a Brooks/George en el relato, de cambiar de identidad, manifestada en la interpretación de diferentes tipos de otredades, raciales y de género.

En el primer número dancístico musical no existe ningún marcador racial aparente. Pero, si se observa con detenimiento la interpretación de Dorothy, podemos apreciar una plena incorporación de las expresiones artísticas hawaianas femeninas y afroamericanas masculinas que elimina cualquier referencia explícita a ellas e instaura la ambivalencia del personaje en el ámbito musical. Precedida por la canción "Honolulu", interpretada por Millicent de Grasse (Gracie Allen), cantante y compañera de aventuras de Dorothy, y la orquesta del barco camino



FOTOGRAMA 65



FOTOGRAMA 66



FOTOGRAMA 67



FOTOGRAMA 68

a Hawái, el espectáculo comienza con una rutina de *tap,* semejante al *shim sham*[107]*,* realizada por ambas en la cubierta. A diferencia de la coreografía original, su danza sincopada introduce gestos característicos del baile tradicional hawaiano conocido como el *hula,* como las pequeñas ondulaciones de las manos y de las caderas.

Podríamos considerar que la contención y la sensualidad que desprenden estos movimientos erotizan la representación de Dorothy y Millie. Más otros elementos de la representación y la interpretación no cuadran con esta hipótesis. Para comenzar, la rutina del *hula* se realiza en una combinación de planos generales ligeramente laterales y planos americanos frontales que privilegian la toma entera sobre la fragmentación fetichista del cuerpo de ambas (Fotogramas 65 y 66). En la misma línea, en una panorámica lateral en plano general ligeramente lateral en el que la cámara sigue su desplazamiento hacia la derecha del cuadro, Millie tropieza con un socorrista musculoso y se detiene para coquetear con él. La cámara continúa persiguiendo a Dorothy, que no ha parado de bailar, y relega a la primera a los márgenes del cuadro (Fotogramas 67 y 68).

107 El *shim sham* es una rutina de claqué que crearon los bailarines Leonard Reed y Willie Bryant a finales de los años veinte con la ayuda de un grupo de coristas pertenecientes a la compañía afroamericana de las Whitman Sisters para finalizar su espectáculo. La "sencillez" de la rutina hizo que se popularizara rápidamente, llegando hasta un club llamado el Shim Sham, en el que era interpretado bajo el nombre "shim sham shimmy" (Hill, 2010: 80).


FOTOGRAMA 69


FOTOGRAMA 70


FOTOGRAMA 71


FOTOGRAMA 72

Con este sencillo reencuadre, la protagonista se aleja del juego con la deseabilidad/pasividad proporcionado por el *hula* para desplegar su interpretación enérgica en solitario. Como resultado, la cámara rompe con su estatismo y persigue el movimiento de Dorothy por toda la cubierta del barco.

La fuerza y la agilidad de la protagonista son enfatizadas mediante la introducción de diferentes objetos con los que realiza su interpretación. En primer lugar, una panorámica lateral en plano medio frontal capta como Dorothy devuelve un balón que ha lanzado uno de los hombres de la tripulación mientras continúa su desplazamiento sincopado por la cubierta (Fotograma 69). Una combinación de panorámica lateral y *traveling* hacia atrás muestra a otra mujer que le proporciona una cuerda de saltar en un nuevo plano general frontal (Fotograma 70). Dorothy la incorpora a su coreografía de tres formas diferentes. Primeramente, combina el ritmo sincopado con el salto a la comba, cosa que se muestra mediante una escala de plano general y el reencuadre constante de la cámara (Fotograma 71). Esta forma de *tap dance* había sido empleada por primera vez en el cine por el bailarín afroamericano Danny Alexander, en el cortometraje de Vitaphone *Smash Your Baggage* (Roy Mack, 1932). Dada la formación de Powell con bailarines afroamericanos, es posible que este número actuase como una fuente de "inspiración" de esta parte de la rutina. A continuación, en un nuevo plano general más


FOTOGRAMA 73


FOTOGRAMA 74


FOTOGRAMA 75


FOTOGRAMA 76

abierto, Dorothy aumenta la longitud del desplazamiento de los saltos en detrimento de los ritmos emitidos, recorriendo toda la cubierta del barco, movimiento que la cámara recoge en panorámicas laterales y *travelings* hacia atrás y delante (Fotogramas 72 y 73). Por último, tras una serie de saltos que se parecen más a un *assemblé* del *ballet* clásico que a cualquier movimiento de claqué (Fotograma 74), se topa con dos mujeres que están moviendo una cuerda de mayor tamaño. Dorothy se coordina con su movimiento, suelta la primera cuerda y continúa desarrollando su interpretación dentro de la segunda, añadiendo saltos con giros en un nuevo plano general frontal (Fotogramas 75 y 76). El punto álgido de la espectacularidad física llega con el aumento del ritmo de la música, que inicia una secuencia de vueltas a toda velocidad. Este movimiento dancístico característico de Powell, denominado "claqué en vueltas [tap on turns]" (en Ames, 1977: xi), es captado mediante la coordinación de un *traveling* hacia atrás y una panorámica lateral (Fotogramas 77 y 78).

De esta forma, el primer número dancístico expone las dos cuestiones que atraviesan las interpretaciones posteriores de la protagonista y que la convierten en una figura ambivalente: en el aspecto racial, la intérprete parece "inspirarse" en algunos momentos en la coreografía del bailarín afroamericano Danny Alexander


FOTOGRAMA 77


FOTOGRAMA 78

mientras que en otros en el baile hawaiano *hula,* combinándolas con su formación acrobática y de bailarina de danza clásica; en el aspecto de género, esta apropiación permite acercarse en algunas ocasiones a la feminidad dancística mientras que en otras la excede completamente. La película tratará de combatir esta ambivalencia con el consiguiente encuentro fortuito entre Dorothy y Brooks/George, que inicia la separación entre sujeto y objeto y el movimiento del primero al segundo. Pero la negociación de estas dos cuestiones en las siguientes secuencias musicales demuestra que la entrada de la lógica edípica de la narración no es suficiente para dotar a Dorothy de los atributos femeninos convencionales.

El segundo número dancístico musical es "King of Harlem", en el que Dorothy utiliza el *blackface* para "homenajear" al bailarín de claqué afroamericano Bill Robinson y en concreto su *stair dance*. La secuencia musical se inserta en una fiesta de disfraces celebrada en el barco en la que, como leemos en el plano detalle del cartel que la anuncia, se invita a la tripulación a que se vistan de sus estrellas de cine favoritas (Fotograma 79). Este cartel se funde con la mostración del enmascaramiento de Dorothy, condensado en un plano medio frontal de la intérprete maquillándose el rostro momentos antes de salir a escena (Fotograma 80). En la fiesta podemos observar a diferentes personajes disfrazados de Clarck Gable, Bing Crosby y los Marx Brothers, entre otros.

La presentación del número cumple varios propósitos. Por un lado, reconoce el estatuto de estrella cinematográfica de Robinson, que, como hemos visto en el sexto capítulo (*vid.* apartado 6.1), a finales de los años treinta ya cosechaba varios éxitos de taquilla. Por otro lado, en su comparación del disfraz racial con el disfraz de cualquier otra figura blanca, oculta las relaciones de poder que posibilitan la aplicación de la máscara racial para la sustitución de Robinson y la apropiación de los productos culturales afroamericanos. De acuerdo con Rogin, esta ocultación es el verdadero secreto tras la mostración del artificio *blackface* cinematográfico*,* en tanto en cuanto "atribuye la capacidad de cambiar de identidad a la construcción individual del yo" (Rogin, 1998 [1996]: 183; *vid*. apartado 3.3). El énfasis en el carácter construido de la *performance* invisibiliza la condición de posibilidad de dicha elección, la situación de desigualdad racial que permite a Powell "personificar" a Robinson y representar su *stair dance*.

El número de *blackface* es presentado por Brooks/George, caracterizado como el director del espectáculo, con las siguientes palabras: "Y ahora, damas y caballeros, la Señorita Dorothy March, en su imitación de Bill Robinson, el Rey de Harlem". Con la ayuda de un *traveling* hacia atrás en plano medio frontal, la cámara



FOTOGRAMA 79


FOTOGRAMA 80

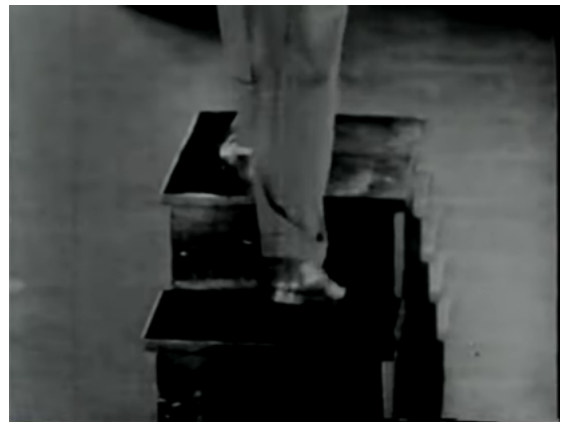
recoge la entrada de la figura ennegrecida y travestida (Fotograma 81). Sintomáticamente, la máscara de Dorothy no posee los enormes espacios en blanco dejados alrededor de la boca y/o los labios para enfatizar la comicidad degradante. Su interpretación trata de ser un "homenaje" a Robinson, similar al que realizó Lucky (Fred Astaire) en *Swing Time* (*vid.* apartado 4.2). En ambos casos, el deseo de identificación con la otredad se funde con el deseo de apropiación de sus expresiones artísticas[108], un amenaza racial y cultural que cada número de *blackface* gestiona de una forma. En el caso de *Honolulu,* el doble travestismo de "The King of Harlem" sirve para castrar simbólicamente la negritud masculina interpretada, estableciendo una conexión que impide la renegación completa de la identificación con la otredad pero, como veremos, instituye cierta jerarquización cultural. En cambio, en la *performance* de Lucky, la película requiere de formas más "literales" de castración de la negritud masculina que aseguren la conexión entre la blanquitud y la superioridad cultural.

Diferentes elementos, vehiculados por esta negritud masculina castrada, sirven para establecer la jerarquización cultural en el número musical analizado. Se debe tener en cuenta que, según el propio relato de Robinson, el *stair dance* fue coreografiado por él mismo en el año 1918, popularizado en sus actuaciones por el circuito de *vaudeville* y, tras su éxito en *Blackbirds of 1928,* filmado a principios de los treinta (Hill, 2010: 63-64). El clip resultante se constituye mediante la intercalación de un gran plano general frontal y estático


FOTOGRAMA 81

108 Las siguientes declaraciones de Powell pueden servir para mostrar la negociación entre la identificación y la apropiación: "A menudo me preguntaba si tenía un poco de *sangre de color* (...) porque el tipo de claqué que *se me ocurrió* era un *sonido de color*" (Powell en Hill, 2010: 127; nuestra cursiva). El reconocimiento de la influencia y la incorporación de lo negro en la construcción de su corporalidad dancística va acompañado de la atribución de sus expresiones artísticas a una suerte de habilidad innata que termina por negar ese reconocimiento inicial y la apropiación de las formas culturales afroamericanas que desencadena.


FOTOGRAMA 82


FOTOGRAMA 83


FOTOGRAMA 84


FOTOGRAMA 85

de la escalera y el intérprete, planos medios que se acompañan de panorámicas verticales para mostrar el juego rítmico del intérprete subiendo y bajando las escaleras, y dos planos generales del público asistente (Fotogramas 82-84). En el caso de *Honolulu,* la escalera, principal elemento de la representación, no es algo dado, sino creado. En un plano general frontal, Dorothy/Robinson llega al escenario al mismo tiempo que emerge del suelo un escalón con el que inicia la rutina (Fotograma 85). Su movimiento de ascenso y descenso por las escaleras, captado en un nuevo plano general lateral mediante una combinación de dos *travelings* hacia detrás y una panorámica diagonal, que transforma la angulación picada en contrapicada, viene precedido por la aparición de nuevos peldaños que aseguran la continuidad de la interpretación (Fotograma 86 y 87). Así pues, si bien el bailarín afroamericano tuvo que crear una estructura para poder llevar a cabo el número, la magia de la representación hollywoodense otorga a Dorothy el poder de hacer aparecer los escalones necesarios para el despliegue de la coreografía a medida que lo requiera, dejando clara desde el principio su intención jerarquizante.

En la misma línea, la interpretación de Dorothy elimina las implicaciones dignificantes del *stair dance* de Robinson. La *performance* original puede enmarcarse


FOTOGRAMA 86


FOTOGRAMA 87

dentro de la tradición de los *class act,* aquellos números de claqué realizados normalmente por dos o más hombres afroamericanos que explotaban la elegancia y la gracia de los intérpretes, constituida sobre una serie de pasos poseedores de una gran precisión y complejidad rítmica (*vid*. apartado 6.1). Curiosamente, este modelo de actuación era heredero de los números del *minstrel* protagonizados por el *dandy* (Hill, 2010: 41) (*vid.* apartado 3.2). En un proceso que perfectamente podría enmarcarse dentro de la tradición del "Signifyin(g)" (*vid.* capítulo 5), los bailarines lograron desprenderse de la hipersexualidad asociada a esta figura, configurando coreografías aparentemente sencillas que solamente podían ser conseguidas mediante un entrenamiento metódico y disciplinado. El resultado fue un espectáculo que resumía perfectamente la estética de lo "cool" característica de la actuación vernacular afroamericana, "una apariencia de control y facilidad de ejecución" que combatía la bestialidad asignada al hombre afroamericano (Malone, 1996: 34). De esta manera, el *class act* expresaba el deseo por el aumento de la respetabilidad y por la obtención de la igualdad que existía entre la población afroamericana (Hill, 2010: 42).

Cuando la rutina del *stair dance* es ejecutada por una mujer blanca en *blackface*, la elegancia y la gracia de la interpretación se relaciona con la feminidad dancística, ubicando a Robinson en una posición castrada. Pero, en la medida que esta feminización se despliega sobre la negritud masculina y no sobre la intérprete, la expresión dancística castradora no reinserta a Dorothy en la posición del objeto de deseo. "King of Harlem" pone en marcha un espectáculo que está lejos de ser en algún aspecto institucionalmente femenino, esto es, erótico, sino que articula un objeto liminar, castrado pero no deseado.

Todavía sin cortar, la cámara realiza otra combinación de *traveling* hacia arriba con panorámica diagonal en plano general lateral para mostrar el ascenso de la intérprete, que convierte el ángulo ligeramente contrapicado en picado. El movimiento de subida se ve interrumpido por el zapateo que realiza Dorothy/Robinson en cada uno de los escalones, un trabajo de pies cuya agilidad y dinamismo deja en segundo plano el resto del cuerpo. Cuando llega al escalón superior, sus brazos se separan completamente de su torso por un momento, dotados de cierta soltura, que trata de imitar su utilización en algunas expresiones artísticas afroamericanas contemporáneas (Fotogramas 88 y 89) (Trenka, 2021: 58). Ambos movimientos se distinguen de aquellos que constituyen el resto de números de Dorothy, en los que la interpretación de *tap* se acompaña con desplazamientos energéticos, como hemos visto en "Honolulu", y contorsiones del cuerpo de la protagonista, como veremos en "Hula Tap", que rompen con los límites asignados a la feminidad dancística.


FOTOGRAMA 88


FOTOGRAMA 89


FOTOGRAMA 90


FOTOGRAMA 91

El posicionamiento liminar de la intérprete, consecuencia de la castración simbólica de la figura ennegrecida, se advierte en el particular uso del primer plano, que se distancia del empleo del plano cercano en el clip original y de su utilización fetichista en el cine clásico hollywoodense. Tras dos panorámicas diagonales en plano general frontal que captan la misma dinámica de interrupción del movimiento, el descenso es representado en otra panorámica del mismo tipo, pero esta vez en un primer plano frontal del rostro de la figura ennegrecida mirando a cámara con los ojos muy abiertos (Fotograma 90). En el clip original, los planos cercanos recogían los pies de Robinson para apreciar su pulida técnica de claqué y, por ende, el trabajo que existe detrás de esa aparente "facilidad" (Fotograma 91). En lo que concierne a la representación de género del MRI, el primer plano es uno de los mecanismos de la fragmentación fetichista, que se aplica sobre el rostro y otras partes del cuerpo de la mujer para su conversión en fuente y soporte de placer visual (Mulvey, 1989 [1975]: 21-22). La inserción de este primer plano de Dorothy/Robinson rompe con ambas funciones, siendo utilizado como una forma de "minstrelización" de Robinson.


FOTOGRAMA 92


FOTOGRAMA 93

Tal y como hemos visto en el capítulo sexto (*vid*. apartado 6.2), el plano de misntrelización utiliza la aproximación a la expresión facial exagerada del personaje afroamericano como forma de aplicación de una máscara racializante, menos perceptible que el *blackface* pero que también aspira al control de su representación. En el número analizado, esta operación se realiza mediante la máscara de Dorothy. El toque cómico resultante apoya los propósitos castradores de la secuencia en detrimento de cualquier suerte de erotismo, y contradice el homenaje que supuestamente se pretendía realizar al bailarín afroamericano.

En el nuevo ascenso por las escaleras en una panorámica diagonal en plano general frontal, dos de los cuatro pasos hacia arriba son acompañados de un gesto que ya se ha introducido previamente pero que ahora, a raíz de la repetición y el énfasis en la expresividad, no pasa inadvertido. Mientras sube, Dorothy/Robinson se coge el sombrero con un brazo y extiende el otro (Fotograma 92). A continuación, con la ayuda de una nueva panorámica y todavía en el mismo plano, en el descenso lanza una segunda mirada hacia la audiencia (Fotograma 93). Estos gestos señalados terminan de transformar la admiración hacia Robinson en burla.

La razón de fondo de la imposibilidad del homenaje a Robinson reside en la propia naturaleza representacional del *blackface*, en su condición de significante de un significante anterior. La figura que está siendo imitada/"homenajeada" no es Bill Robinson, sino el significante Bill Robinson, es decir, la imagen del intérprete constituida dentro de un universo sociosimbólico racial atravesado por las relaciones de desigualdad que la película y la interpretación reproducen. Desde esta perspectiva, y siguiendo la clasificación de los hipertextos de Gerard Genette (1989 [1962]), el *blackface* ha sido tomado como "travestismo burlesco", aquella transformación directa del estilo o forma del hipotexto o texto anterior que no modifica el tema o contenido (*vid.* apartado 3.2). Aplicado a nuestro objeto, la transformación del significante racial en la máscara artificiosa no modifica el contenido degradante del mismo.

Además de este toque burlesco, la *performance* racial perpetúa el innatismo rítmico asociado al afroamericano (Trenka, 2021: 58), aspecto que infravalora o directamente pasa por alto el tiempo y el esfuerzo destinados a conseguir esa apariencia de naturalidad. La necesidad de atribuir cierta espontaneidad a las secuencias musicales pertenece al género cinematográfico musical en su totalidad, que trata de suturar el distanciamiento producido por la irrupción del artificio espectacular. Ahora bien, cuando se aplica sobre la interpretación en *blackface,* la espontaneidad se relega únicamente al afroamericano mientras que se destaca el trabajo del intérprete blanco para imitar su facilidad.

La construcción de esta "naturalidad" es apreciable en la siguiente parte de la rutina, en la que Dorothy/Robinson juega con el ritmo emitido por los golpes de sus puños


FOTOGRAMA 94


FOTOGRAMA 95


FOTOGRAMA 96


FOTOGRAMA 97

contra la madera y de sus zapatos contra el suelo. En la representación original del *stair dance*, el juego es ubicado al inicio del número, en un plano próximo a Robinson pero con escorzo de la escalera. La escasa visibilidad privilegia el ritmo sobre la imagen, remarcado por algunas pausas en la banda sonora (Fotograma 94). En la secuencia "The King of Harlem" el reconocimiento de la destreza Robinson se sustituye por la admiración hacia la emulación de la misma, que se introduce en un plano general ligeramente lateral y contrapicado de Dorothy/Robinson agachada, sin ningún tipo de énfasis musical (Fotograma 95).

El número continúa en esta dirección en la siguiente parte, en la que se define la musicalidad como la compenetración automática entre la danza y la música. Tras una combinación de panorámicas diagonales hacia arriba y hacia abajo y un *traveling* lateral hacia la izquierda que muestran nuevamente el ascenso y el descenso de la protagonista por la estructura triangular, la interpretación de Dorothy/Robinson juega con la textura de la música, cambiando de escalón y de ritmo a medida que la banda sonora pasa de la trompeta jazzística al violín característico de las canciones del *minstrel* en un plano general frontal (Fotograma 96). Todavía sin cortar y en sincronización con una panorámica diagonal y la interrupción de la banda sonora, la intérprete aterriza de un salto en un escalón más elevado (Fotograma 97).


FOTOGRAMA 98


FOTOGRAMA 99


FOTOGRAMA 100


FOTOGRAMA 101

Este último movimiento no se encuentra en la coreografía original, de modo que se podría plantear como una añadidura de la propia Powell. Posiblemente por ello la siguiente imagen señale hacia la intérprete detrás de la máscara, en un plano medio frontal del rostro ennegrecido de Dorothy/Robinson, de nuevo mirando a cámara, cuyo gesto exagerado rompe con cualquier naturalidad asignada a la espontaneidad (Fotograma 98). Posteriormente, se vuelve a la compenetración visual y dancística en una serie de panorámicas diagonales en plano general frontal que persiguen los rápidos desplazamientos de la protagonista por la escalera, esta vez sin saltos, deteniéndose cuando la melodía y la intérprete así lo hacen (Fotograma 99).

La última secuencia de planos prosigue con la definición del carácter innatamente musical de lo negro al mismo tiempo que subraya la distancia paródica con el mismo que asegura la jerarquía cultural. La figura ennegrecida continúa bailando en el escalón más elevado de la escalera en un nuevo plano general frontal hasta que, aprovechando un *break* musical, cae al suelo mientras la cámara le sigue en una panorámica vertical (Fotograma 100). Este desplazamiento de la cámara se encabalga con un *traveling* hacia atrás que llega hasta un gran plano general de la intérprete con escorzo del público, acompañado de un aumento de la iluminación del escenario. Dorothy/Robinson concluye el número con

la postura corporal más exagerada de toda la imitación burlesca, con el cuerpo inclinado hacia delante, a excepción de su rostro, que se encuentra desplazado detrás y atravesado por una amplia sonrisa (Fotograma 101).

De esta forma, la minstrelización de la imagen de Robinson, realizada mediante la máscara, la hipergestualidad y diferentes cambios de la primera representación del *stair dance*, consigue establecer la superioridad de la intérprete ennegrecida sobre el afroamericano. El resultante posicionamiento de Dorothy en un lugar liminar, castrada pero no deseada, exige una tercera y última secuencia que permita devolverle la deseabilidad de la feminidad. Esta operación se realizará a través de la otredad hawaiana, cuyo componente exótico, entendido como ficción erótica (Shohat y Stam, 2014 [1994]: 21), tratará de aplicarse sobre la corporalidad de la protagonista.

En este aspecto, es importante destacar la distinción que realiza el filme entre la representación de la sexualidad de la otredad no blanca y la de la otredad hawaiana, que posibilita la inclusión de las fantasías eróticas del otro siempre y cuando se encuentre fuera del terreno propiamente estadounidense. Vaticinando dicha utilización de Honolulu y de sus habitantes, las imágenes que se introducen justo después del "homenaje" a Robinson nos sitúan en la isla de Oahu (Fotogramas 102-107), un paraíso disponible para ser explotado sexual, económica, cultural y espiritualmente por los personajes norteamericanos blancos del filme.



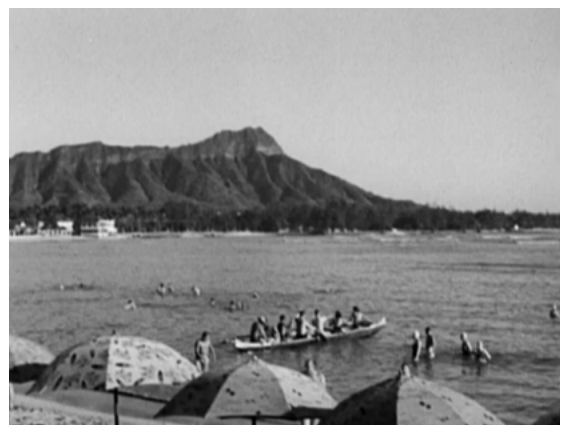
FOTOGRAMA 102



FOTOGRAMA 103



FOTOGRAMA 104



FOTOGRAMA 105



FOTOGRAMA 106



FOTOGRAMA 107

El espectáculo se introduce narrativamente tras la ruptura amorosa de Dorothy con Brooks/George, producida por el desvelamiento de su verdadera identidad y por el reconocimiento de que tanto el uno como el otro se encuentran comprometidos con otras mujeres. Un plano detalle de un cartel luminoso presenta el espacio en el que se realizará la actuación, el "Fiesta Room". Este lugar también funciona como una pista de baile, como muestra el siguiente *traveling* hacia delante entre la multitud de las parejas norteamericanas bailando abrazadas (Fotogramas 108 y 109). El movimiento de cámara finaliza en la orquesta de músicos blancos, cuyo director presenta a la protagonista y las partes del espectáculo: "Damas y caballeros, para la primera representación, la Señorita Dorothy March, como tributo a la Isla, hará una danza india de tambor, un *hula*, y su versión de la danza nativa realizada con zapatos de claqué".

La transición al primer número se produce en un *traveling* lateral en un plano general ligeramente lateral de la plataforma en la que se encuentra la orquesta de músicos blancos, con escorzo del público, que comienza a girar hasta mostrar una cara oculta, una nueva banda



FOTOGRAMA 108



FOTOGRAMA 109


FOTOGRAMA 110


FOTOGRAMA 111

compuesta por músicos nativos (Fotograma 110). Su emergencia va acompañada de un aumento de la intensidad del sonido de los tambores, predominantes en este primer fragmento, y de la aparición por los lados de un conjunto de bailarinas nativas vestidas con los trajes tradicionales hawaianos. El *traveling* lateral se combina con otro hacia atrás que se prolonga hasta un gran plano general picado, con el que observamos la ubicación natural del escenario, localizado en medio de la playa de la isla (Fotograma 111).

La unión del sonido de los tambores, la vestimenta de las bailarinas y la ubicación en un paraje natural cercano a la playa articula una imagen exótica de la otredad hawaiana fundamentada en dos aspectos importantes del número: por una parte, el innatismo rítmico, una característica que, nuevamente, pondrá en relevancia la habilidad de la intérprete que la utilizará y perfeccionará; por otra parte, una sexualidad no sometida a las convenciones normativas de lo simbólico, esto es, al binarismo y las restricciones morales que rigen los códigos de conducta del resto de los personajes. En este último aspecto, la predominancia de los instrumentos de percusión tocados por hombres y los movimientos de percusión corporal de las bailarinas hawaianas permite equipararles, otorgando a las segundas una actividad que rompe con la pasividad femenina. Desde esta perspectiva, el plano general inicial puede leerse como una forma


FOTOGRAMA 112

literal de establecimiento de una distancia ante el temor que produce esta suerte de feminidad activa.

Tal actividad se aplicará como mecanismo de erotización de la protagonista. En un nuevo plano general frontal de la orquesta y de las bailarinas, Dorothy entra en cuadro y se coloca en el centro de la composición, cuya iluminación aumenta ligeramente (Fotograma 112). En contraposición al alejamiento visual de las primeras imágenes, la cámara se aproxima a ella en un plano medio frontal. La imagen subraya su torso semidesnudo, adornado únicamente con un collar floral y la parte superior de un bikini de color plateado, e insinúa la ondulación


FOTOGRAMA 113


FOTOGRAMA 114


FOTOGRAMA 115


FOTOGRAMA 116

de sus caderas (Fotograma 113). En la medida que el erotismo deriva del movimiento, no logrará inscribir a Dorothy en la heteronormatividad. Las siguientes imágenes se contraponen a la construcción de la feminidad dancística del modo de representación institucional en su forma y contenido: mediante un *traveling* hacia atrás, la cercanía da lugar a un plano general frontal, en el que la energía y las contorsiones del cuerpo de la protagonista son seguidas en todo momento mediante panorámicas laterales y un nuevo *traveling* hacia atrás (Fotogramas 114 y 115).

El discurso tratará de contener tal actividad femenina a través de la narrativización y la fragmentación fetichista del espectáculo. La narrativización consiste en la incorporación de la división heterosexista entre sujeto y objeto de deseo que rige la historia contada. En un momento en que la intérprete se sienta para convertir sus manos y sus brazos en instrumentos de percusión, la cámara se aproxima ligeramente a la artista mediante un *traveling* hacia delante hasta un plano americano frontal (Fotograma 116). A continuación, en el único corte que se produce en la danza de los tambores, se introduce un plano medio frontal de su amado sentado en una de las mesas del local. Brooks ha acudido al hotel en el que actúa Dorothy en compañía de Cecilia (Rita Johnson), la prometida de George. El primero mira el espectáculo, la segunda contempla el rostro fascinado de este (Fotograma 117).



FOTOGRAMA 117



FOTOGRAMA 118



FOTOGRAMA 119



FOTOGRAMA 120

A través de la mirada masculina deseosa y la mirada femenina sospechosa, se pretende ligar el posicionamiento pasivo de Dorothy como objeto de deseo de Brooks en las secuencias narrativas con su posicionamiento como objeto de entretenimiento espectacular. Pero la admiración de Brooks y los celos de Cecilia provienen del erotismo exótico que interpreta Dorothy, que choca con la actitud pasiva asignada a la mujer. Después de la introducción de este punto de vista, Dorothy se levanta del suelo y, con un gesto desafiante, inicia un recorrido por todo el escenario. Este recorrido está plagado de saltos, giros a toda velocidad e increíbles flexiones de piernas, que la cámara sigue atentamente en una combinación de *travelings* hacia delante y hacia atrás y panorámicas laterales y verticales en planos de tamaño grande que captan su cuerpo entero, hasta que desaparece detrás de las intérpretes hawaianas (Fotogramas 118 y 119).

Durante los últimos segundos de la danza de los tambores se insertan los primeros compases de la melodía del *hula* de la segunda parte del espectáculo, que ralentiza el tempo de la música y del baile y disminuye la iluminación general. Nuevamente, el número musical se inicia con un gran plano general frontal de las bailarinas hawaianas, de entre las que emerge la figura de Dorothy convenientemente iluminada (Fotograma 120). Inmediatamente después se introduce un plano medio frontal, combinado


FOTOGRAMA 121


FOTOGRAMA 122


FOTOGRAMA 123


FOTOGRAMA 124

con un movimiento de seguimiento de sus brazos primeramente y posteriormente del resto de su cuerpo (Fotograma 121). Los primeros adquieren una función narrativa, es decir, configuran formas para describir visualmente el contenido de la canción que está siendo interpretada. Esta es la segunda forma de narrativización del espectáculo, aquella que trata de frenar la actividad física representada a través de la conversión del cuerpo de la intérprete en el soporte de una narración musical romántica. Este mecanismo se combina con la fragmentación fetichista, que, mediante el montaje y el movimiento de cámara, imbuye a su cuerpo de erotismo. La cámara continúa siguiendo el desplazamiento de su figura en el siguiente plano general frontal (Fotograma 122) hasta que se acerca a un nuevo plano medio mediante un *traveling* hacia delante (Fotograma 123). Con todo, en la medida que Dorothy sigue interviniendo activamente en la producción de deseabilidad, su reducción al estatuto objetual, si bien mayor que en las anteriores secuencias, no puede ser total.

La ambivalencia resultante, convenientemente explicada al inicio de este subapartado (pág. 365), se refleja en el campo visual mediante la inclusión del punto de vista de este objeto de la mirada. En las dos ocasiones en las que la cámara se aproxima a su figura en esta segunda parte, Dorothy mira al lado izquierdo del escenario. La segunda de estas miradas se corresponde con el


FOTOGRAMA 125


FOTOGRAMA 126

plano medio frontal de la pareja prometida, incluido previamente (Fotograma 124). En este último, el rostro de Brooks/George pasa de tener el ceño fruncido, como si estuviese intentando observar a alguien que se encuentra alejado de su posición, a esbozar una ligera sonrisa, que puede indicar que se ha producido cierto cruce de miradas entre los protagonistas. Cecilia, que continúa observando la reacción de su prometido, le pregunta si conoce a Dorothy, a lo que este, tratando de preservar su identidad falsa, le responde que se conocieron de forma casual en el barco. Tomando en consideración la jerarquización visual del cine clásico hollywoodense que equipara mirar con desear (*vid.* 2.1.3. y pág. 364), la inclusión del punto de vista femenino, aunque sea como forma de reclamo del deseo masculino, no puede pasar desapercibida. Seguidamente, el sujeto de la enunciación niega la visión de la intérprete principal, iniciando un *traveling* hacia arriba desde el mencionado plano medio de Dorothy hasta uno general picado de la misma rodeada de las bailarinas hawaianas (Fotograma 125).

La composición coreográfica resultante constituye el tercer intento de reinscripción de la protagonista en la feminidad normativa, realizado a través de dos procedimientos. Primeramente, a través de la centralidad y posición más elevada de Dorothy respecto al resto de bailarinas, que se han sentado y despliegan sus brazos alrededor de ella, cuestiones que enfatizan su superioridad racial (Fotograma 126). En segundo lugar, la


FOTOGRAMA 127

erección de una barrera visual. Sin recurrir al corte, la cámara se desplaza a un ángulo frontal, movimiento que desencadena el levantamiento de las bailarinas nativas. El consiguiente plano general posee un escorzo de las bailarinas hawaianas que impide y finalmente bloquea la visión completa del cuerpo de la intérprete principal (Fotograma 127).

Como se ha señalado en el subapartado 2.2.3 a propósito de la revisión del estudio de Richard Dyer desde una perspectiva de género, la blanquitud femenina que describe el autor se ve atravesada por una contradicción: su condición racial está ligada a una trascendencia inmaterial que, en su deber reproductivo, y añadiríamos


FOTOGRAMA 128


FOTOGRAMA 129


FOTOGRAMA 130


FOTOGRAMA 131

heteronormativo, jamás podrá conseguir plenamente (Dyer, 2002 [1997]: 29). Una posible forma de resolver esta contradicción es subrayando la inaccesibilidad del objeto de deseo, como por ejemplo, a través de obstáculos que entorpecen su contemplación. La secuencia finaliza con un plano medio frontal del rostro de Dorothy, que lanza una última mirada a su amado antes de desaparecer entre los brazos de las bailarinas en el siguiente *traveling* hacia delante de plano americano hasta plano medio frontal (Fotogramas 128 y 129).

A través de un *traveling* hacia delante y una panorámica vertical, pasamos del plano detalle frontal de las manos danzantes de una bailarina hawaiana a un plano detalle frontal del mismo tipo de unas manos negras y masculinas que tocan un tambor. A continuación, sin corte alguno, una panorámica diagonal realiza un recorrido por otros tres pares de manos en imágenes de características similares. Finalmente llegamos, con el conveniente aumento de la intensidad lumínica que ha caracterizado el resto de presentaciones de la protagonista y un movimiento de cámara más brusco, a un par de tacones plateados (Fotogramas 130-132). Mediante una combinación de *traveling* hacia atrás y panorámica lateral, la cámara se aleja hasta un plano general frontal en el que confirmamos que se trata



FOTOGRAMA 132



FOTOGRAMA 133

de los zapatos de claqué de Dorothy. De esta manera, la última parte del espectáculo culturalmente híbrido recupera la ruptura con las convenciones de la representación de género. La mezcla se puede apreciar musicalmente en la reemergencia de los músicos blancos que habían desaparecido al inicio del número, instalados detrás de los nativos (Fotograma 133).

La representación de la hibridación cultural tiene dos consecuencias importantes respecto a los aspectos comentados con anterioridad. Por un lado, la combinación de la sensualidad del *hula* y la fuerza de la danza india del tambor con el peculiar estilo de interpretación de claqué de Dorothy impide nuevamente su identificación con la representación normativa de la feminidad dancística. Por otro lado, y de manera parecida a lo que ocurría con "The King of Harlem", la hibridación reduce la otredad a un objeto espectacular que no solo se puede usar y tirar, sino también mejorar. La interpretación de Dorothy se inicia en el mencionado plano general frontal. Mediante el uso de ligeros reencuadres, la sensualidad que desprendía el *hula* se combina con el zapateo rítmico de la protagonista, rompiendo con su lentitud y estatismo. Por tanto, la posterior introducción del espectador en un nuevo plano medio frontal va más allá de la representación de la atracción erótica. Sonriendo, y para el descontento de su prometida, Brooks/George disfruta del espectáculo híbrido que la bailarina despliega (Fotograma 134).



FOTOGRAMA 134

Tras esta breve reintroducción de la mirada masculina, la coreografía incorpora varios de los sellos dancísticos característicos de Powell, a cada cual más espectacular, menos erótico. La intérprete se mueve por todo el escenario al ritmo de las claquetas, de sus afamados giros, y de la combinación de ambos (Fotogramas 135, 136 y 139). Igualmente, su rutina juega con las alturas, en saltos y caídas cuya bajada requiere de una flexibilidad importante (Fotogramas 137 y 138). La cámara potencia la espectacularidad de su rutina conservando en todo momento la totalidad de su figura en planos generales y acompañando su desplazamiento mediante panorámicas laterales.


FOTOGRAMA 135


FOTOGRAMA 136


FOTOGRAMA 137


FOTOGRAMA 138

La perfecta coordinación de la intérprete y la cámara establece un tipo de relación con el espacio que, siguiendo el análisis de Dyer sobre los números musicales de la Metro, podemos considerar colonialista :

> (…) lo que los blancos hacen a su entorno en estos números es precisamente apoderarse de él. En todos los ejemplos que he dado hasta ahora, el espacio del que se han apoderado ya es un espacio blanco, al que la sociedad les da derecho, pero la estructura subyacente del sentimiento es del derecho a expandirse hacia el espacio, pertenezca a quien pertenezca (2005 [1992]: 41).

En el caso de *Honolulu*, la incorporación de las expresiones artísticas hawaianas de los números musicales dancísticos anteriores permite desplegar en esta última rutina una suerte de expansionismo colonial, que configura la forma en que la protagonista se mueve y ocupa el espacio. En este sentido, dado que el "Fiesta Room" se encuentra ubicado en un paraje natural de la isla, la relación expansionista de la intérprete con el escenario reproduciría el vínculo colonialista establecido entre Estados Unidos y Hawái. Asimismo, mientras que en las anteriores secuencias lo que se observa es una imitación, más o menos lograda, el expansionismo otorga a Dorothy


FOTOGRAMA 139


FOTOGRAMA 140


FOTOGRAMA 141


FOTOGRAMA 142

el control de modificar, americanizar, los productos culturales hawaianos a través de su estilo de interpretación.

La progresiva reducción de cualquier muestra de feminidad dancística a favor del dominio colonialista de la representación posibilita la introducción de una nueva figura. Tras una tercera concatenación de giros, la recuperación de la posición central de la bailarina va acompañada de un *traveling* hacia atrás hasta un gran plano general ligeramente picado en el que entran un conjunto de hombres negros cargados con tambores, se colocan alrededor de la intérprete y se sientan (Fotograma 140). El sonido de sus instrumentos remite claramente al principio del espectáculo. Pero esta vez Dorothy no imita el baile, sino que, en otro plano general frontal, iniciado por un *traveling* hacia delante, lo transforma, sirviéndose de la precisión y la fuerza que implica (Fotograma 141).

Una modificación similar experimenta el *hula*. La cámara se aproxima al movimiento de Dorothy mediante un nuevo *traveling* hacia delante hasta un plano americano, en el que comienza a ondular su brazo mientras la banda sonora cambia (Fotograma 142). En el siguiente plano general, los músicos han sido sustituidos por el cuerpo de baile hawaiano. La sensualidad de ese primer movimiento da lugar a una concatenación de múltiples giros hacia delante, perseguida por un *traveling* hacia atrás,



FOTOGRAMA 143



FOTOGRAMA 144



FOTOGRAMA 145

que a su paso produce la caída de las bailarinas hacia los lados (Fotograma 143).

Esta imagen es el momento de más espectacularidad de toda la interpretación, resumiendo todas las cuestiones que se han abordado hasta el momento: la pérdida de la feminidad ha permitido el despliegue de un expansionismo colonial que sostiene la superioridad cultural blanca. La problemática de género que implica tal jerarquización cultural solamente puede ser resuelta en la narración. Tras haber atravesado todas las filas de las bailarinas, Dorothy interrumpe sus giros. Flexiona sus rodillas y cae al suelo. La cámara realiza un nuevo *traveling* hacia delante hasta un plano medio frontal mientras esta incorpora su torso, coloca sus brazos como en el *hula* y sonríe victoriosa, recibiendo el aplauso del público (Fotograma 145). La siguiente imagen se articula mediante un *traveling* hacia delante que pasa un plano general hasta un plano medio frontal de Brooks/George y Cecilia, en el que el primero continúa aplaudiendo cuando nadie más lo hace (Fotograma 146). Para justificar su comportamiento, Brooks/George comenta: "Que excitante, ¿verdad?". Cecilia responde: "Ojalá me miraras así de vez en cuando". Aquel contesta: "Bueno, baila de esa forma y yo te miraré así".

La conversación asegura la representación de ambas mujeres como significante del deseo de Brooks/George: Cecilia confirma su posición como la falta reclamando el interés que su prometido ha mostrado ante tal interpretación, petición que a su vez confirma la conexión no solo entre el deseo y la mirada, sino entre la interpretación dancística y la deseabilidad de Dorothy. La finalización de la secuencia asegura la posición faltante de la protagonista: oculta tras unas cortinas, Dorothy mira a la pista de baile, y atisba a Brooks/George bailando con Cecilia, ante lo cual muestra cierta decepción, y continúa contemplando a la pareja. Si bien Cecilia anhela ser investida con la deseabilidad que atrae la mirada de su prometido, como un objeto de deseo no normativo, Dorothy desea que Brooks/George la escoja como compañera, como objeto de deseo normativo.

En conclusión, esta suerte de tributo a las islas utiliza la transgresión de la dicotomía de género asociada la interpretación de las expresiones artísticas hawaianas y la transgresión de la pasividad dancística y espectacular asociada al estilo de Powell para el establecimiento de una jerarquía cultural entre la mismidad estadounidense y la otredad hawaiana. Dicha transgresión se aproxima a aquella resultante de la interpretación de Bill Robinson en el número de *blackface* "The King of Harlem". Pero, en este último caso, es producto del doble travestismo de Dorothy, utilizado para castrar simbólicamente la negritud masculina. La otredad estadounidense no puede encargase de dotar de deseabilidad al cuerpo de la protagonista, en tanto en cuanto revelaría el mestizaje que se oculta tras la americanidad. Finalmente, la heteronormatividad blanca será restablecida en el terreno de la narración, dominado por los hombres blancos heterosexuales: alertado del inminente casamiento de Brooks con Cecilia, George retornará a la isla para recuperar su identidad original.

7.3
CONCLUSIONES.

A lo largo de este y el anterior capítulo hemos tratado de demostrar la vinculación de las técnicas de racialización y de generización de los musicales de *blackface* de los años treinta. La expulsión de la negritud de la heteronormatividad posibilita su uso no solo como punto de diferenciación racial sino también como punto de diferenciación de género. El doble travestismo de *Babes in Arms* y *Honolulu* expulsa a las protagonistas de la feminidad normativa, reforzando su escasa deseabilidad, en el caso de Patsy, o sacrificándola, en el caso de Dorothy. En consecuencia, se deben introducir otras secuencias que imbuyan su cuerpo de erotismo. El número "God's Country" y la vuelta del auténtico George Smith, respectivamente, serán las que conseguirán restablecer el orden heterosexista.

Con toda esta problemática aparejada, podemos plantearnos cual es la condición de posibilidad y el objetivo de la introducción de este doble travestismo femenino en el cine musical hollywoodense de los años treinta. Como hemos señalado al inicio del presente capítulo, su causalidad responde al posicionamiento limítrofe de la mujer blanca en el universo sociosimbólico racial, soporte material del cuerpo de la nación. Igualmente, como se ha podido demostrar en el desarrollo de este apartado y en estricta relación con esta función, su fundamento también deriva del lugar que ocupa el significante femenino en el modo de representación institucional, esto es, del uso de los personajes femeninos como soporte del deseo y de la mirada, y, en la medida que estas dos cuestiones constituyen el espectáculo fílmico, de la representación y de las cuestiones que en ella se negocian (De Lauretis, 1992 [1984]: 97).

Desde esta perspectiva, en correspondencia con su posicionamiento normativo en la heteronormatividad racial, la ubicación de los personajes masculinos como sujetos de ese deseo y de esa mirada puede poner límí-

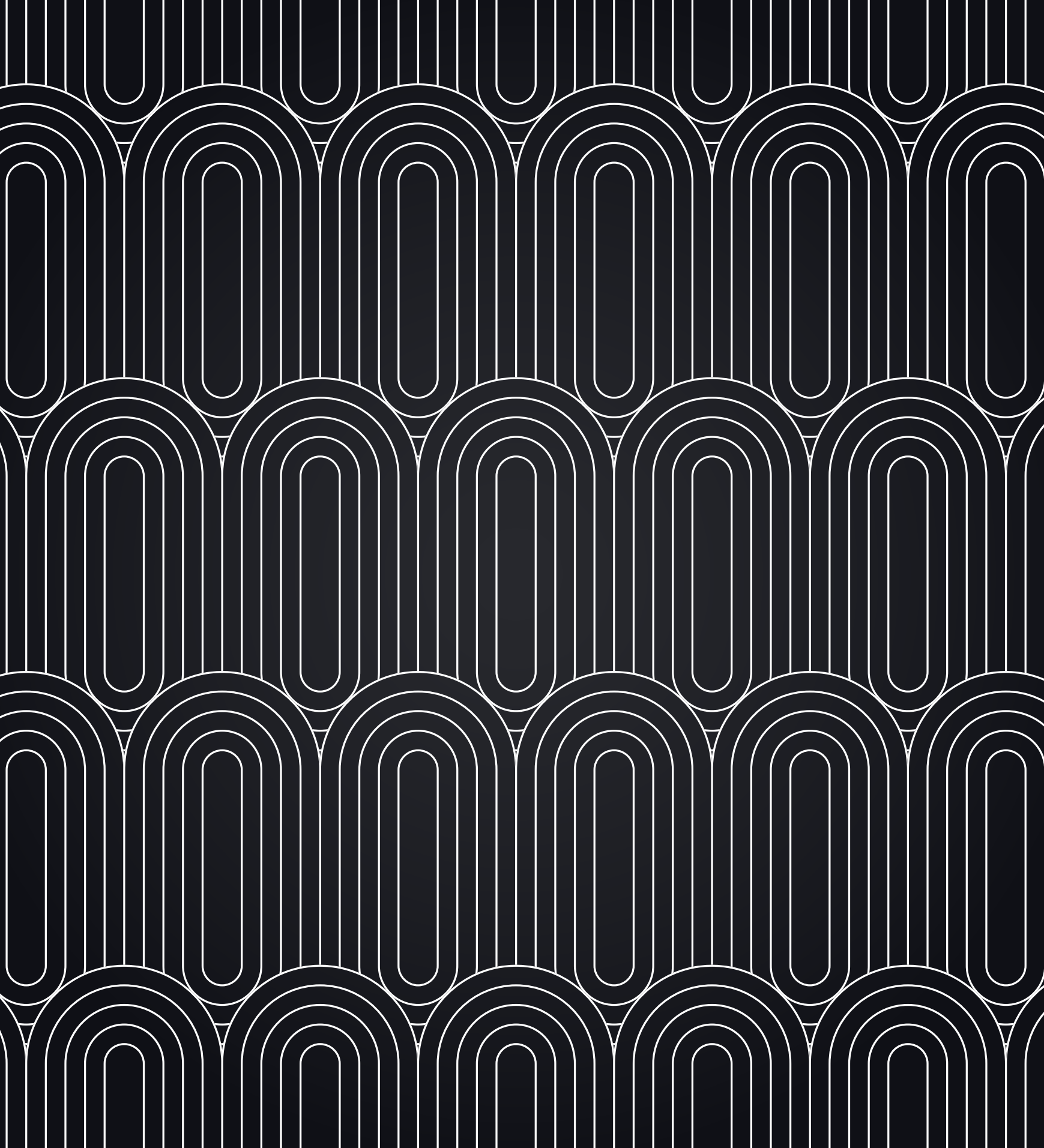
tes a las figuras que interpretan bajo la máscara. Pero, si su *performance* racial ha incluido figuras feminizadas, ¿por qué su posicionamiento normativo impide el doble travestismo? Tal y como hemos comentado al inicio de este capítulo, Eric Lott define el homoerotismo como el motor del doble travestismo en las representaciones decimonónicas del *minstrel show*, derivado a su vez de la hipersexualidad asignada al hombre negro. Tomando en consideración que durante el siglo XIX las representaciones de la mujer negra también se veían imbuidas de este tipo de sexualidad bestial (*vid.* subapartado 2.2.2), aquello que es representado podría ser, por el contrario, una mujer negra, si se quiere, fálica. El mismo autor parece plantear esta posibilidad cuando, en su explicación del origen de este tipo de interpretaciones, hace referencia a una forma de travestismo cometida por algunos hombres que se han visto sometidos a cierta feminización, en las que el objeto de representación es la madre fálica. Su origen no es tanto el deseo de ser mujer como de eliminar la amenaza de castración que produce esta figura, demostrando que "[su] feminización no les quitará su masculinidad" (Lott, 2013 [1993]: 166).

Conservando la idea de que es la mujer negra "fálica" lo que está siendo representado en el doble travestismo de los hombres enmascarados y, siguiendo nuestra interpretación del análisis de Lott, que su identificación renegada sea una forma de reconocimiento y rechazo del deseo de la otredad, la razón de la prohibición de este doble travestismo en el discurso cinematográfico responde a la amenaza de mestizaje que suscita esta figura hipersexualizada. A partir de 1877, tras el fracaso del proyecto democrático de la Reconstrucción postbélica y la amenaza de la supremacía política negra que supuestamente implicaba, la jerarquización racial se articula sobre el establecimiento de las fronteras raciales de la sexualidad, en las que la mujer blanca es el objeto en peligro, amenazado por el hombre negro y defendido por el hombre blanco (*vid.* subapartado 2.2.3). La figura de la mujer negra hipersexualizada, monumento recordatorio de la historia de las violaciones cometidas por el hombre blanco, cada vez produce más ansiedad, por lo que debe ser eliminada de cualquier forma de representación.

No ocurre el mismo proceso con el doble travestismo de las mujeres intérpretes. Su conexión con la otredad permite que el proceso de generización a través de la racialización sea bidireccional, esto es, que la *performance* racial y de género sirva para castrar la potencia sexual y/o la superioridad e influencia cultural asignada al hombre negro interpretado con el efecto de expulsar fuera del campo de la feminidad, de la deseabilidad, a la mujer blanca. Dicha transgresión de los roles y estereotipos de género contribuye a la delimitación de las fronteras sexuales y culturales jerarquizantes. En cambio, la representación del *blackface* femenino parece ser más problemática en estos filmes. La razón es que la interpretación de la otredad "mulata", en el caso de Patsy, y hawaiana, en el caso de Dorothy, trata de erotizar el cuerpo de la mujer blanca a través de figuras que comportan cierta ruptura con la representación del objeto de deseo normativo: en *Babes in Arms,* la "mulata" atraviesa las fronteras raciales de la sexualidad mientras que en *Honolulu* el problema parece derivar del juego con la sensualidad del *hula,* que se aleja de la pasividad asignada a lo femenino. La confusión de los límites raciales y de género a través del cuerpo femenino, su principal soporte, utilizada históricamente como práctica contradiscursiva de la mirada heteropatriarcal (Felten, 2017), es castigada con la finalización del espectáculo y la pérdida del deseo masculino, respectivamente.

8

CONCLUSIONES



Con la presente tesis doctoral hemos pretendido realizar una contribución al estudio de la relación entre el poder y el sujeto, centrándonos en las formas de sujeción, las formas en que el poder conforma a los individuos como sujetos sometidos. En particular, se ha abordado el vínculo que existe entre el proceso de subjetivación y el proceso de sujeción, esto es, como la constitución de determinados individuos en tanto sujetos históricos concretos, y la consiguiente adquisición de los derechos y libertades que implica dicha categoría, ha supuesto para otros la pérdida de esos mismos derechos y libertades, la deshumanización y la expulsión a la zona del no-ser. En particular, este vínculo ha sido estudiado en la década de los treinta del siglo XX, referido a la conexión que se establece entre la subjetivación blanca y la sujeción afroamericana en el contexto estadounidense. Con este propósito, hemos analizado los instrumentos coercitivos que implementan y las prácticas discursivas que configuran una representación del afroamericano que instaura y justifica la superioridad racial del individuo blanco. A partir de la abolición del sistema de explotación esclavista, dicha representación del afroamericano se hace cada vez más necesaria para el mantenimiento de la desigualdad racial en cada uno de los ámbitos de la vida social.

Tal y como se planteó en la introducción, la investigación se ha centrado en el texto cinematográfico. Esta elección responde fundamentalmente al impacto social y el funcionamiento discursivo que la representación cinematográfica ha poseído a lo largo del siglo XX, que le convierte en una tecnología de poder adecuada para el estudio de la producción y reproducción de las desigualdades sociales a través de la conformación del sujeto. El carácter masivo que el nivel de producción, distribución y exhibición cinematográfica adquiere, así como la implicación de la persona espectadora como sujeto de esa visión de la realidad que articula cada filme, otorga al espectáculo cinematográfico una capacidad de influencia colectiva e individual sin precedentes. Específicamente, la exploración del proceso de sujeción racial estadounidense se ha realizado a través del cine musical hollywoodense de los años treinta. Este género debe hacer frente, entre otras cuestiones, a la popularidad de las expresiones artísticas afroamericanas que está amenazando la jerarquía racial en el plano cultural. En este sentido, las películas musicales ponen en marcha un modo de repre-

sentación del cuerpo afroamericano que trata de negociar cualquier ataque contra la desigualdad social existente y que, desde nuestro punto de vista, permite aproximarse a la relación entre el proceso de subjetivación blanco y el proceso de sujeción afroamericano históricamente situados: el *blackface.*

El análisis del *blackface* como caso ejemplar del proceso de subjetivación racial estadounidense requiere del desarrollo de la perspectiva interseccional que esta tesis ha adoptado, por diferentes motivos. En primer lugar, en el campo estrictamente metodológico, la interseccionalidad propuesta por el feminismo antirracista ha guiado nuestra aproximación a la representación cinematográfica del *blackface* como punto de articulación entre los procesos de significación y subjetivación racial históricamente inscritos, deteniéndonos en el análisis de todas las dimensiones (histórica y psíquica, ideológica y cultural) que componen el fenómeno. En segundo lugar, en el campo epistemológico, la interseccionalidad permite aunar la reflexión crítica feminista y antirracista en una aproximación semiótica al cuerpo. Los estudios de género han investigado desde diferentes perspectivas la naturalización de la jerarquización de la desigualdad mediante la exploración de la constitución del significado atribuido al cuerpo, y la influencia de tal corporalidad en el proceso de subjetivación de los individuos. Estas cuestiones resultan de vital importancia para el análisis del significante racial, pudiendo ser complementarias a las aproximaciones postcoloniales y decoloniales que tratan el cuerpo. En tercer lugar, la relación entre la opresión racial y la opresión de género que ese tipo de reflexión interseccional detecta se traslada en nuestro estudio al hecho que la articulación de la representación degradante del otro se sirve de determinados procedimientos de generización. No obstante, para evitar subsumir una problemática en otra, hemos tomando en consideración en todo momento la particularidad de cada proceso de significación de la diferencia, cuestión que nos ha permitido analizar las distinciones y similitudes entre las representaciones de la mujer blanca, el hombre negro y la mujer negra en el universo sociosimbólico blanco y heterosexista estadounidense.

Partiendo de estas consideraciones iniciales, nuestro trabajo se ha dividido en dos grandes bloques, a saber: el marco metodológico y teórico y el análisis del objeto. El primero ha ocupado los dos apartados del capítulo segundo, el 2.1 y el 2.2 . En el primer apartado hemos definido nuestra metodología de análisis de la sujeción racial, la cual ha combinado tres tipos de aproximación al objeto: discursiva, semiótica-psicoanalítica y textual. La aproximación discursiva a la sujeción parte de una concepción foucaultiana del discurso, y en concreto del discurso de la raza, como un conjunto de criterios que determinan nuestra forma de actuar en lo referente a lo racial, trascendiendo así su naturaleza exclusivamente lingüística. Este discurso ha sido históricamente articulado por el hombre blanco, colonialista y esclavista. Su principal resultado ha sido la constitución de la otredad (Bhabha, 2002 [1994]), aquella representación diferenciadora que se adhiere al cuerpo del no blanco para asegurar el mantenimiento de la jerarquía racial. Ahora bien, en tanto que esa figura escinde la subjetividad blanca en el mismo momento en que le da forma, no deja de resultar amenazante para la integridad, coherencia y superioridad del sujeto resultante. La consecuente ambivalencia actúa como una tecnología reguladora de poder racial, una técnica que ayuda a la reproducción de las medidas que tratan de someter al otro utilizando una retórica civilizadora.

La dimensión de la otredad que asegura la reproducción de sus formas de sujeción no blanca y subjetivación blanca es la materialidad del cuerpo. El segundo subapartado del 2.1., aquel de carácter semiótico-psicoanalítico, ha explorado precisamente la importancia de la construcción de la corporalidad en el proceso de subjetivación, y el papel de cada persona en la reproducción de la posición que le ha sido asignada en la estructura social jerárquica en función de dicha percepción del cuerpo. Para ello se ha partido de una revisión de la significación como semiosis ilimitada (Eco, 2000 [1976]), aquel encadenamiento infinito de significantes que solamente se detiene, generando significado, por la acción de la voluntad de poder y los regímenes de verdad. Ahora bien, en la medida que un signo significa para una persona, debe

estar sujetado a alguien para poder significar, esa persona posee cierto margen de actuación para cambiar el significado que los regímenes de poder/saber establecen.

Este proceso se complica en la articulación del significado atribuido a uno mismo, por dos motivos. En primer lugar, porque el sistema de significación que lo rige, el universo sociosimbólico o conjunto de convenciones normativas históricamente variables y atravesadas por las relaciones de desigualdad que determinan lo que somos, posee una naturaleza inconsciente. A pesar de ello, la relación entre el individuo y la posición de sujeto, el papel que se le ha asignado dentro de este universo, también es de ida y vuelta. El individuo debe realizar una serie de acciones, en terminología butleriana actos performativos (Butler, 2007 [1990]), para sujetarse y mantenerse sujetado al universo sociosimbólico. Tal interdependencia le dota de cierta capacidad de transformación del significado atribuido a uno mismo. El segundo aspecto que complica el proceso de subjetivación es que las acciones performativas (re)producen una determinada forma de entender el cuerpo que naturaliza, normaliza, dicho posicionamiento del individuo. Su transformación supone entonces un cambio en la esfera de lo inteligible, de lo que consideramos que existe y que no existe, y de las formas de existencia social.

En el ámbito racial, la performatividad engloba los actos y los pensamientos que realizan la racialización, la subjetivación del individuo de acuerdo con los parámetros establecidos dentro del universo sociosimbólico racial, sirviéndose de la construcción de la materialidad del cuerpo como su soporte y su principal resultado. Tomando en cuenta la escisión constitutiva de la subjetividad racial, tales actos están orientados a configurar y eliminar toda relación con la otredad, que desvelaría la naturaleza construida del cuerpo y el sujeto blanco. Por tanto, el estudio de esta figura puede visibilizar cómo y qué es lo que debe ser rechazado para la constitución de lo blanco.

De entre todos los discursos que (re)producen la sujeción y la subjetivación racial, el texto cinematográfico ha sido el seleccionado para su investigación, tal y como hemos explicado en el tercer subapartado de la metodología de análisis, el 2.1.3. En concreto, nos hemos centrado en el análisis del lenguaje cinematográfico clásico, del Modo de Representación Institucional (Burch, 1991 [1987]), como práctica discursiva racial, cuestión que ha requerido del análisis de los elementos racializados que cada texto presenta, los posibles universos diegéticos, tramas y personajes que estén marcados racialmente, así como de las técnicas de racialización y generización que organizan dichos elementos. La combinación de ambas cuestiones conforma una posición de sujeto-significado (Heath, 1981) atravesada por las relaciones de desigualdad. La persona espectadora se adhiere para dar sentido a lo representado, siendo sujetada así a los sistemas de significación que determinan lo que uno es y como se relaciona con el entorno.

El texto cinematográfico, sus elementos y técnicas de sujeción, es heredero de un conjunto de prácticas discursivas procedentes de los siglos de dominación colonial y esclavista, europea y estadounidense, que, desde finales del siglo XV, han ido articulando el universo sociosimbólico racial. El marco teórico, que ocupa el segundo apartado del capítulo segundo, ha analizado tales discursos, haciendo hincapié en los aspectos más importantes para el entendimiento del sistema de significación estadounidense de los siglos XIX y XX. En el primer subapartado, el 2.2.1, hemos realizado una conceptualización del significante epidérmico, el principal soporte y resultado del proceso de racialización. El significante epidérmico ha sido definido como el conjunto de construcciones semióticas que se aplican sobre la población no blanca y en particular la afrodescendiente para justificar su asesinato y/o sometimiento y el saqueo de sus principales recursos. Dicha representación transforma su superficie corporal en un "esquema histórico-racial" (Fanon, 2016 [1952]: 112), cargado de un significado que no les pertenece y no pueden negociar.

Junto con esta motivación política y económica, el significante epidérmico tiene una existencia psíquica que permite su funcionamiento como la otredad del blanco. Esta construcción jerarquizante es el resultado del movimiento de proyección e introyección (Laplanche y Pontalis, 2004 [1967]: 306 y 205). La proyección es

la expulsión hacia fuera de aquello que uno rechaza o no reconoce en sí mismo, mientras que la introyección tiene que ver con la asimilación de un objeto o de una cualidad del objeto que produce placer. Dicha operación está directamente relacionada con la represión, que exige la negación de determinados aspectos para la adecuación a una norma imperante. Trasladado al ámbito que nos interesa, podemos afirmar que el individuo blanco proyecta determinados aspectos "reprensibles" sobre el individuo racializado y, como efecto inesperado, carga la figura resultante de cierto deseo, en tanto que su posesión permitiría recuperar esos placeres "primitivos". Tal atracción debe ser rechazada para el mantenimiento de la pureza que asegura la superioridad de lo blanco.

En este aspecto, existe cierta diferenciación entre la sexualidad asignada a la mujer negra y la sexualidad asignada al hombre negro, que determina su diferente posicionamiento en lo simbólico racial. El aproximarnos a esta distinción ha permitido desarrollar nuestra teoría sobre el proceso de racialización y las motivaciones históricas que existen detrás en los subapartados segundo y tercero del marco teórico. En cuanto a la representación de la mujer negra, analizada en el 2.2.2, las violaciones sistemáticamente cometidas por el amo blanco a lo largo de los siglos de dominación esclavista son justificadas por la asignación, desde diferentes discursos, y específicamente desde el discurso científico del siglo XVIII, de un apetito sexual desenfrenado, relacionado con su supuesto aparato genital sobredimensionado. Esta representación de la bestialidad de la mujer negra le distancia de la pasividad asociada con la feminidad dentro de la dicotomía de género heteronormativa, rechazando su condición de objeto de deseo del hombre blanco.

Por su parte, como hemos abordado en el tercer subapartado del marco teórico, el 2.2.3, el violador negro se convertirá en la imagen hegemónica de la negritud en Estados Unidos. El auge del abolicionismo que llevará al país a la guerra de Secesión (1861-1865) trajo consigo especulaciones sobre lo que ocurrirá tras el fin de la esclavitud, planteando la llegada de una supremacía política y económica negra. Dicha amenaza se expresa en términos sexuales, a través de la movilización política de la ansiedad de mestizaje que produce la representación de la sexualidad negra. De hecho, la legislación anti-mestizaje impuesta desde finales del siglo XVII se endurece en los años previos al estallido del conflicto. Esta legislación prohibía las uniones maritales interraciales y aseguraba que los hijos resultantes de la mezcla fuesen reconocidos como negros. Acabada la guerra y abolida la esclavitud, el partido Republicano en el poder inicia la denominada Reconstrucción postbélica (1865-1877). En este periodo de tiempo se intenta construir un nuevo país verdaderamente democrático, por lo que se otorga una serie de derechos a la población afroamericana. Cuando la Reconstrucción llega a su fin, se devuelve la gestión del territorio a los vencidos, que derogan lo conseguido e imponen un régimen segregacionista. Para justificar la opresión en este nuevo contexto político se articula el mito del violador negro. Dicha representación invierte los términos raciales de los abusos sexuales cometidos durante la esclavitud. El hombre negro se convierte en el abusador, la mujer blanca en la víctima y el hombre blanco en el garante de la pureza racial. Asimismo, se elimina la necesidad de representar a la mujer negra, la cual señalaba más claramente hacia las implicaciones del hombre blanco en la historia del mestizaje estadounidense.

A partir de entonces, el rechazo del deseo de mestizaje funciona como condición indispensable para el desarrollo del proceso de subjetivación racial blanca. Ello elimina una de las problemáticas aparejadas a la normatividad racial, que el cuarto y último subapartado del marco teórico, el 2.2.4, ha explicado. La constitución del significante epidérmico como representación de la diferencia racial asegura, por contraste, la condición no marcada de lo blanco. En tanto que dicha construcción sígnica se adhiere al cuerpo del negro para significar, constituyendo su materialidad o su inteligibilidad racializada, el blanco también queda libre de esa sujeción a un esquema corporal. La inmaterialidad resultante posibilita que lo blanco pueda actuar como un ideal regulador (Butler, 1990 [2007]: 266), una posición de sujeto a la que, en un principio, cualquiera puede acceder mediante la adopción de un código de conducta determinado. Al

mismo tiempo, la inmaterialidad pone en peligro la existencia de lo blanco. Para evitar este peligro, la regulación del deseo que establece la prohibición de cualquier forma de contacto interracial va conformando una corporalidad blanca racialmente pura, un cuerpo de la raza cuya defensa permitirá a los blancos mantener las relaciones de desigualdad racial en épocas postesclavistas. Así pues, la representación de lo negro funciona como lo abyecto, aquello cuya presencia resulta tanto fascinante como amenazante precisamente porque señala a la escisión de la corporalidad y subjetividad blancas.

El constante repudio que, desde prácticas, discursos y leyes estadounidenses se ejerce contra los afroamericanos viene mediado por la presencia e influencia de esta representación abyecta (Kristeva, 1989 [1988]) que derrumba las fronteras de la corporalidad y subjetividad blancas. Desde esta perspectiva, los mecanismos de discriminación racial son también procedimientos para erigir y sustentar la frontera sexual que asegura la posición de poder del hombre blanco. La constancia y repetición de este rechazo dotan al mismo de performatividad, de la capacidad de expulsar a la población afroamericana al afuera constitutivo del universo sociosimbólico racial. Dicho posicionamiento posibilita la limitación del proceso de subjetivación al individuo blanco, el único que puede acceder a las diferentes posiciones de sujeto y, si cumple los requisitos, al privilegio normativo, mientras que el individuo negro queda completamente deshumanizado.

Este razonamiento nos ha conducido al establecimiento de cierta distinción entre la otredad y la diferencia racial, definidas como lo "no blanco" y lo "negro", respectivamente. Si bien ambas representaciones articulan la dialéctica del rechazo y del deseo, de la proyección y la introyección, su ubicación en el universo sociosimbólico estadounidense es distinta: mientras que la otredad se encuentra dentro de este universo, como aquello que soporta y escinde la categoría de lo blanco pero que, bajo el cumplimiento de un determinado código de conducta, tiene la posibilidad, más o menos ilusoria, de blanqueamiento; lo negro jamás podrá acceder a la normatividad en tanto que su diferencia la fundamenta. Dentro de este afuera constitutivo, la mujer negra se sitúa en el punto más alejado de la norma. Ello es debido a que su rechazo viene mediado no solo por la representación de su diferencia racial sino también y en igual medida por la representación de su diferencia sexual, unidas en la conformación de la imagen de una mujer racializada e hipersexualizada que transgrede las fronteras raciales y de género. De esta manera, si bien la mujer blanca puede ser representada dentro del universo sociosimbólico heterosexista como la otredad sexual, lo "no hombre", aquello que en su falta confirma que el deseo pertenece al hombre, y dentro del universo sociosimbólico racial como la otredad racial, lo "no blanco", aquello cuya materialidad sexual asegura la pureza racial del hombre blanco, la mujer negra debe ser expulsada al afuera racial y sexual para asegurar la normatividad racial y la heteronormatividad.

La aproximación al *blackface* del tercer capítulo, que introduce la segunda parte de nuestra investigación dedicada al análisis del objeto, ha insertado la *performance* racial cinematográfica dentro de esta historia de la subjetivación racial estadounidense y, concretamente, dentro de la movilización psicopolítica de la ansiedad del mestizaje que la conforma. Con tal propósito, en primer lugar, se ha abordado el género musical de los años treinta como discurso que conforma una determinada imagen del otro que perpetúa las relaciones de desigualdad, analizando las técnicas de racialización y generización que sus filmes ponen en marcha y los conflictos sociohistóricos que las motivan. Aquí se ha observado una diferencia fundamental entre la representación racial y de género, relacionada con el diferente funcionamiento de sus significantes en el universo sociosimbólico racial. Los personajes afroamericanos, si aparecen en el filme, son expulsados a los márgenes de la narración y/o a los números musicales. En cambio, los personajes femeninos blancos pueden intervenir tanto en uno como en otro tipo de secuencias como el objeto de deseo y de la mirada del protagonista masculino. Igualmente, tal diferencia también tiene que ver con los conflictos sociohistóricos de la década de los treinta que su representación ayuda a negociar. En el ámbito de género, la Gran Depresión de finales de los años veinte trajo consigo un aumento

del desempleo masculino que implicó una alteración de la tradicional división sexual del trabajo, amenazando el poder heteropatriarcal del hombre blanco. Por su parte, la recesión económica aumentó la desigualdad racial: la población afroamericana era la primera en ser despedida y la última en encontrar empleo. La creciente discriminación sembró el temor a la movilización social de los afroamericanos, como había ocurrido en el barrio neoyorquino del Harlem en 1935. Del mismo modo, en los años treinta la popularidad de los productos culturales afroamericanos, concretamente de las expresiones musicales y dancísticas jazzísticas, alcanzó una magnitud sin precedentes. La explotación comercial del espectáculo negro planteó la necesidad de incorporación de sus principales intérpretes, pero tal representación debía ser convenientemente articulada para evitar el cuestionamiento de la jerarquía racial en el terreno cultural.

Una de las medidas que se pone en marcha para negociar la ruptura de la jerarquía cultural es el *blackface,* que expulsa a los intérpretes afroamericanos de la representación, eliminando el foco de ansiedad, o, si no conlleva esta expulsión, interviene en el proceso de significación de lo negro. Desde nuestra perspectiva, en el cine musical hollywoodense el *blackface* actúa como una práctica discursiva racial y una tecnología racial, esto es, como una representación del otro que combate la amenaza de la diferencia y como una estrategia para el establecimiento de las fronteras raciales jerarquizantes que permiten la subjetivación del blanco. Este último uso fue inaugurado por el *minstrel show* decimonónico*,* al cual hemos destinado el segundo apartado del tercer capítulo. En consonancia con otras representaciones de la época, el espectáculo norteño movilizó la ansiedad del mestizaje para la sujeción del individuo a la categoría normativa de lo blanco. Pero, si bien las leyes, prácticas y discursos anti-mestizaje fomentaron el rechazo del deseo de contacto con el otro, la principal técnica o estrategia del *blackface* decimonónico, y posteriormente hollywoodense, fue la identificación renegada con la otredad.

La identificación renegada consiste en la exhibición y la negación del papel de la otredad en el proceso de subjetivación blanco. El espectáculo decimonónico se sirve del artificio de la máscara para rechazar el deseo de ser el otro, y de poseer aquello que se le atribuye, que está siendo representado, subrayando la condición racial blanca del intérprete enmascarado. Sin embargo, no deja de señalar hacia la identificación, y la atracción que la motiva, que da origen al espectáculo, imprimiendo a la representación un carácter ambivalente. En este aspecto, la máscara fue utilizada por la clase trabajadora estadounidense en formación y por los migrantes europeos a mediados del siglo XIX como forma de identificación renegada con la población afroamericana proletaria o esclavizada. La representación señalaba implícitamente que las condiciones laborales o vitales de estos últimos se aproximaban a las de los primeros, por lo que, en última instancia, su diferenciación pretendía negociar esta posición oprimida compartida, y los miedos y deseos derivados de la misma.

Siguiendo este ejemplo, podemos afirmar que la ambivalencia del *blackface* no motiva una transgresión de las fronteras raciales jerarquizantes. Ello es debido a dos razones: por un lado, la violencia epistémica (Spivak, 2010a [1999]) en la que se fundamenta la interpretación, que usurpa el control sobre la significación de lo negro a los propios afroamericanos, configurando una imagen de la diferencia estratégicamente articulada, lo "no blanco"; por otro lado, la ansiedad que suscita la exposición del deseo de la otredad actúa como técnica reguladora de poder racial, es decir, como un mecanismo que sin llegar a ser desestabilizante asegura el mantenimiento de las fronteras que sostienen la subjetivación blanca a lo largo del tiempo. Las posibles implicaciones transgresoras de la ambivalencia de la *performance* racial se derivan de cuestiones que van más allá de la máscara de maquillaje racial. La primera es el contexto, como ocurrió en la década de los cincuenta del siglo XIX en la que la tensión entre abolicionistas y proesclavistas se reflejaba y negociaba en las "Uncle Tomitudes", representaciones en *blackface* de la novela de Harriet Beecher Stowe *La cabaña del tío Tom* (1852). Del mismo modo, sus consecuencias también están relacionadas con quien es el intérprete detrás de la máscara. Cuando, tras la abolición de la esclavitud, los afroamericanos deban ennegrecerse

el rostro para interpretar la imagen degradante de la negritud, puede abrirse cierto espacio de distanciamiento crítico con lo representado, que no se encuentra en el caso del blanco.

La máscara cinematográfica musical de los años treinta hereda el funcionamiento del *blackface* decimonónico, utilizando la identificación renegada como la principal técnica de la subjetivación blanca. Pero, como hemos explicado en el tercer apartado del capítulo tercero, se distancia de los usos previos del *blackface* de dos modos. En primer lugar, el musical "espectaculariza" la máscara, esto es, subraya su artificio mediante la incorporación de secuencias en las que se muestra el proceso de ennegrecimiento del/la intérprete en su camerino momentos antes de salir escena, lo que, siguiendo a Rogin, hemos denominado la escena primaria del *blackface* (1998 [1996]: 182). Dicho énfasis en la naturaleza construida de la máscara no obedece a ningún objetivo deconstructivo, sino todo lo contrario, oculta la relación de desigualdad que permite al blanco establecer el significado de lo negro y subraya la separación del/la intérprete con lo interpretado que niega la relación expuesta, lo que hemos definido como distancia performativa. En cualquier caso, la espectacularización del *blackface* tampoco impide la identificación, de tal forma que continúa movilizando la ansiedad que produce la pérdida de la pureza racial para perpetuar aquellas prácticas y discursos que sostienen la discriminación. En segundo lugar, y en estricta relación con lo anterior, la diferencia entre el *blackface* cinematográfico musical y sus antecedentes radica en que el primero "castra" la representación de lo negro, específicamente la representación del hombre negro. Tal operación es consecuencia de la prohibición del mestizaje impuesta por el Código Hays (1930-1968) desde el principio de los años treinta. Las posibles referencias al potencial sexual amenazante, jamás tan explícitas como en los espectáculos de *minstrel* o en películas como *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915), deben ser contenidas mediante otros mecanismos musicales o narrativos que lo conviertan en masculinidad fálica blanca.

La diferenciación que establece el *blackface* musical con esta figura castrada está destinada a devolver el privilegio heteropatriarcal al hombre blanco y a contener la amenaza de una revuelta negra contra la discriminación racial. Ahora bien, la ambivalencia de la interpretación exige la inclusión de otros procedimientos discursivos y/o de otros números musicales o secuencias narrativas que subrayen la distancia performativa establecida. Asimismo, este tipo de *blackface* resulta poco efectivo para restaurar la jerarquía racial en el terreno cultural que la popularidad de las expresiones artísticas y de los artistas afroamericanos/as estaba cuestionando. El artificio racial hace hincapié en la escasa autenticidad cultural del intérprete blanco que trata de imitar al afroamericano, una comparación mucho más problemática que en el siglo XIX cuando los afroamericanos no tenían la posibilidad de entrar en los circuitos de entretenimiento masivos. Por esta razón, las películas también incorporarán procedimientos que confirmen la superioridad cultural blanca, como la aparición de personajes afroamericanos que validen la interpretación del blanco enmascarado y/o la ubicación de las secuencias de *blackface* en un entorno pasado que trace una evolución histórica del entretenimiento que culmine con los intérpretes blancos.

Otro aspecto que caracteriza al *blackface* musical cinematográfico es la aplicación del maquillaje racial sobre mujeres intérpretes para representar una negritud femenina o masculina. En el conjunto de películas seleccionadas, el primer tipo de máscara puede adoptar la forma de *blackface* y de *brownface,* los cuales sirven para representar la mujer negra y la "mulata", respectivamente. La imagen que articula cada interpretación tiene diferentes implicaciones para la identificación renegada con la otredad que despliega la máscara: el *blackface* puede ser utilizado para interpretar una mujer negra hipersexualizada, cuya diferenciación está destinada a negar la posibilidad de un deseo femenino propio e inscribir a la intérprete en la pasividad asignada a la feminidad dentro del universo sociosimbólico heteronormativo, o para interpretar una niña esclavizada negra, cuyo distanciamiento resulta más problemático para la representación de género de la intérprete; el *brownface* es utilizado para interpretar el

objeto de deseo interracial, una mujer racializada pero no negra que utiliza conscientemente su atractivo para la seducción del hombre blanco, de tal manera que su distanciamiento tiene el efecto contrario, elimina cualquier muestra de erotismo asignada a la condición femenina de la intérprete. En cuanto al travestismo racial y de género de la mujer blanca, único en el espectáculo cinematográfico musical de la década de los treinta, parece ser otra de las herramientas para castrar simbólicamente al hombre negro. Pero, en contraposición a las anteriores interpretaciones de la mujer blanca, que trataban de negar la identificación, esta utilización del doble travestismo establece una conexión entre la negritud y la feminidad que deja a la intérprete en una posición liminar, castrada pero no deseada.

La mayor complejidad del *blackface* femenino respecto al *blackface* masculino, en su diversidad y papeles interpretados, se relaciona con el lugar que ocupa la representación de la mujer blanca en el universo sociosimbólico racial. La condición biológica reproductiva asignada a la feminidad permite caracterizar a la mujer como la matriz de la raza (Dorlin, 2020 [2006]), aquel cuerpo que engendra la raza blanca y que, por esta misma razón, debe ser vigilado y protegido para evitar la posibilidad de ennegrecimiento. En otras palabras, su posicionamiento como lo "no hombre" en la heteronormatividad, aquello cuya falta confirma y soporta el deseo masculino, posibilita su funcionamiento como lo "no blanco" en la normatividad racial, cuya misma falta confirma y soporta la blanquitud. Este estatuto de soporte y frontera de la blanquitud se utiliza en el terreno cinematográfico para asegurar una sexualidad racialmente pura, sacrificando en algunas ocasiones la feminidad de las intérpretes enmascaradas. Las películas deberán utilizar otros procedimientos y/o secuencias diferentes al número musical del *blackface* que devuelvan la condición de objeto de deseo al personaje femenino.

Los "fracasos" del *blackface* masculino y femenino, los fracasos premeditados que aseguran la reproducción del proceso de subjetivación, en el ámbito heteronormativo y cultural puede ser uno de los motivos que expliquen su progresiva desaparición en las siguientes décadas. Aún con todo, la máscara resulta efectiva en un aspecto importante en la configuración de la normatividad. En el caso del *blackface* masculino, interpretado por hombres o mujeres, transforma la amenaza de la diferencia racial en una falta diferenciadora, que, sin recurrir a los personajes afroamericanos, señala que el poder, el deseo y la blanquitud pertenecen al hombre blanco. En el caso del *blackface* femenino, la doble amenaza que supone la introducción de la representación de la mujer negra en el filme, racial y sexual, es negociada mediante su actuación como significante del significante del deseo del Otro, aquella representación que señala que la deseabilidad pertenece a la mujer blanca.

Todas estas tensiones y contradicciones de la máscara como forma de subjetivación del blanco a partir de la sujeción del negro a una serie de representaciones jerarquizantes, han sido abordadas en los capítulos cuarto, quinto, sexto y séptimo, que han conformado el grueso de esta segunda parte del proyecto. En estos cuatro se ha realizado un análisis textual de los números musicales de *blackface* de las ocho producciones musicales cinematográficas seleccionadas como el corpus de nuestra investigación.

El capítulo cuarto se ha destinado al análisis de la representación convencional del *blackface,* la interpretación del hombre negro por parte de un hombre blanco enmascarado. Lejos de establecer una diferencia con la figura representada, los números musicales de *blackface* de *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933) y *Swing Time* (George Stevens, 1936) muestran que la identificación con la otredad no puede ser totalmente renegada a través del *blackface* y que se requiere de otras secuencias y/o procedimientos que otorguen al protagonista la posición normativa en el terreno racial y de género. En el primer caso, la caracterización infantil y físicamente débil, el rol actancial como "adyuvante" y la posición como objeto en las dinámicas de placer visual de Eddie (Eddie Cantor), le distancian de los estereotipos y roles de género asignados a los personajes masculinos dentro del filme y en general del modo de representación institucional. En cambio, le aproximan a la figura del hombre negro castrado que interpreta en el número "Keep Young

and Beautiful", dentro de un universo diegético romano plagado de mujeres blancas esclavizadas y semidesnudas y de mujeres negras que les sirven. La vinculación entre el intérprete y el *blackface* refuerza el rechazo de la amenaza de mestizaje que podría haber desencadenado la inclusión de la representación de la masculinidad negra en un entorno feminizado y blanco. Del mismo modo, la máscara de Eddie asegura las fronteras raciales de la sexualidad en tanto en cuanto dota, por contraste, de verosimilitud a la representación de las mujeres negras que actúan como significante del significante del deseo del Otro. Esta función se refleja en su papel como el principal vehículo del proceso de construcción de la deseabilidad de las mujeres blancas, al que se destina el número musical de *blackface*. El final accidentado de la película tratará de proporcionar a Eddie el heroísmo, la capacidad de actuación y de resolución de conflictos, del que carecía, intentando sujetarle, con poco éxito, al ideal regulador asignado al hombre blanco.

En el caso de *Swing Time,* su número de *blackface* representa cierta hipersexualidad, relacionada con un deseo situado fuera de la norma. "Bojangles of Harlem" se introduce justo después del primer beso entre los protagonistas, Penny (Ginger Rogers) y Lucky (Fred Astaire), una acción que choca con el compromiso marital previo del segundo. En un principio, la interpretación del hombre negro, concebida como un homenaje al bailarín de claqué afroamericano Bill "Bojangles" Robinson, podría considerarse un mecanismo para reforzar la posición del intérprete enmascarado como sujeto de deseo, puesta en cuestión narrativamente por los rifirrafes amorosos con Penny y musicalmente por su ubicación como objeto del espectáculo. Sin embargo, tal vía de adquisición de la potencial sexual no puede ser realizada a través del *blackface* en la medida que señala hacia el deseo de mestizaje, racial y cultural, que moviliza la interpretación. Por esta razón, la secuencia despliega una serie de mecanismos castradores que subrayan la escasa verosimilitud de lo representado para negar la amenaza sexual representada, así como otros que otorgan a Lucky el control sobre la representación visual, musical y dancística para asegurar su superioridad cultural. El principal vehículo de ambos procedimientos son las *chorus girls,* que posibilitan el inicio de la interpretación del protagonista extirpando las enormes piernas que le inmovilizan, una representación del pene sobredimensionado atribuido al negro, y que son lideradas por el mismo. Así pues, la hipersexualidad negra amenazante se transforma en potencia fálica blanca, que devuelve a Lucky su papel en la heteronormatividad. Pero en tanto que el deseo obtenido comporta cierta ruptura de la convención marital, termina desencadenando la pérdida del objeto de deseo y del trabajo del protagonista. Lucky recuperará ambos al final del filme, desplazando su falta al pretendiente de Penny, el cantante y líder de orquesta latinoamericano Ricardo Romero (George Metaxa).

El capítulo quinto ha analizado la función del *blackface* en la justificación de la apropiación de los productos culturales de los intérpretes afroamericanos exitosos, que ejerce la industria cinematográfica hollywoodense. El objetivo de tal legitimación es restablecer la jerarquía cultural que se estaba viendo amenazada en una época en la que la popularidad de las expresiones artísticas afroamericanas había llegado a límites insospechados. En concreto, se centra en el estudio los números musicales de *blackface* de las películas *Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934) y *Dimples* (William A. Seiter, 1936) que se inspiran y recrean, respectivamente, uno de los espectáculos más apropiacionistas de la historia estadounidense: el *minstrel show.* Ambas secuencias combinan dos modos de representación de la negritud, dos tipos de significantes raciales: el *blackface* y el personaje afroamericano. El objetivo de esta combinación es dotar de autenticidad la interpretación negra del blanco enmascarado, demostrando que es igual de bueno o mejor que el afroamericano en la interpretación de sus productos culturales, así como "minstrelizar" (Willis, 2002; 2009) la imagen del afroamericano, esto es, asegurarse de que no trasciende la figura desexualizada, servicial y narrativamente secundaria que le asigna el cine musical hollywoodense. No obstante, dicha coincidencia introduce cierta reflexividad sobre el proceso de construcción del significante racial, las relaciones de desigualdad que lo motivan y los efectos que posee, que debe ser negociada.

En lo que respecta a *Kid Millions,* la película sitúa esta combinación en un *minstrel show* actualizado, ubicado en la contemporaneidad en un crucero de camino a Egipto, país al que Eddie (Eddie Cantor) acude a recoger la fortuna de su difunto padre. En esta "Minstrel Night" la interpretación de Eddie en *blackface* se combina con la actuación de unos jovencísimos Harold y Fayard Nicholas, los hermanos afroamericanos cuya combinación de claqué y movimientos acrobáticos les haría famosos en las siguientes décadas. El pequeño de ellos, Harold Nicholas, inicia el espectáculo de *minstrel* con el número musical "I Want to Be a Minstrel Man". Tal actuación introduce un juego con el significante racial que se puede enmarcar dentro de la tradición cultural afroamericana del "Signifyin(g)" (Gates, 1989 [1988]). El "Signifyin(g)" consiste en un tipo de utilización de los significantes articulados en el marco epistémico blanco que introduce cierta modificación de su significado original. En este caso, el significante con el que juega Harold es "minstrel man", la representación del hombre blanco que se pinta el rostro y otras partes de su cuerpo para interpretar la negritud de forma caricaturesca. El deseo de ser un hombre del *minstrel* se debate entre la reproducción de la imagen racista de lo negro establecida desde el periodo decimonónico en este tipo de espectáculos, asociada a la hipergestualidad de algunos momentos de la actuación de Harold que la proximidad de la cámara remarca, y el reclamo de la posición de sujeto del enunciado del discurso racial que le ha sido negada históricamente por el *minstrel*. En este último aspecto, la comparación entre el afroamericano y el intérprete blanco enmascarado que realiza Harold puede estar equiparando implícitamente el *blackface* con el esquema histórico-racial que se adhiere al cuerpo del afroamericano para significarlo, apuntando hacia su naturaleza construida compartida. Hacia el final del espectáculo, la ambigüedad introducida por el juego con el significante racial terminará por desestabilizar el intento de jerarquización cultural, cuando la espectacularidad de la actuación de claqué de Harold y Fayard expulse a un Eddie enmascarado de la representación. Por tal motivo los hermanos no volverán a aparecer en el resto del filme.

En cuanto a *Dimples,* la película se retrotrae a mediados del siglo XIX, la época de apogeo del *minstrel show,* para sustituir la importancia de los intérpretes y productos culturales afroamericanos por aquellos intérpretes blancos que se encargaron de comercializarlos a través del *blackface*. En esta operación de reescritura de la historia del entretenimiento estadounidense, la obra seleccionada es *Uncle Tom's Cabin,* un melodrama que se aleja de su carácter abolicionista y disruptivo original, que contribuiría al estallido de la guerra de Secesión, para ser el vehículo de la representación de la tragedia de la familia Appleby. En el estreno del espectáculo, el profesor Eustace Appleby (Frank Morgan) utiliza el *blackface* para hacerse pasar por el personaje del Tío Tom. Con este disfraz pretende huir de la policía que le busca por la venta de una antigüedad falsa que ha financiado la representación teatral, protagonizada por su nieta Dimples Appleby (Shirley Temple). Los agentes de la ley consiguen arrestarle y, todavía con el rostro enmascarado, se despide de su pequeña. En la segunda representación de la obra, la máscara se aplica sobre los personajes afroamericanos para realizar tal desplazamiento en el terreno del espectáculo propiamente. El *black blackface* se articula de dos formas distintas: por un lado, el Hall Jolson Choir y los Black Dots (Jesse Scott y Thurman Black) son enmascarados mediante un *blackface* completamente negro que oculta su condición afroamericana, por lo que la negritud queda reducida a un elemento de la puesta en escena que puede ser utilizado por cualquier individuo en el desarrollo de su interpretación; por otro lado, el *blackface* de Cícero (Stepin Fetchit) no enmascara su condición racial, desencadenando cierta reflexividad sobre el proceso de construcción de la corporalidad racial que puede abrir cierta distancia entre el intérprete y el estereotipo que está interpretando, en la línea del resto de apariciones de este personaje en el filme. La película se encarga de eliminar tal reflexividad mediante la imitación de Cícero por parte de Dimples, la estrella del espectáculo. La imitación blanca de la representación negra de la imitación blanca de lo afroamericano adhiere la máscara a la piel del afroamericano, asegurando el control sobre su significación.

Los capítulos sexto y séptimo han pretendido contribuir a la ampliación de la perspectiva teórica y metodológica de los estudios sobre el *blackface* realizados hasta el momento, centrándose en un objeto de estudio que no ha recibido tanto interés: el *blackface* de las mujeres intérpretes. Como hemos mencionado anteriormente, la condición de posibilidad de la identificación de la mujer con la negritud deriva de la representación históricamente establecida de la mujer como lo "no hombre". En este aspecto, el *blackface* de las mujeres intérpretes permite relacionar la otredad racial y de género en su función de soporte y lugar de negociación de los conflictos que atraviesan la subjetividad estadounidense del hombre blanco, relacionadas con la pérdida del poder patriarcal, la amenaza de revuelta racial y la ruptura de la jerarquía racial-cultural. Sin embargo, tiene implicaciones distintas si la máscara vehicula interpretación de una mujer negra o de un hombre negro.

En el sexto capítulo, hemos analizado la representación de la mujer negra a través del *blackface* de las protagonistas femeninas de *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935) y *Show Boat* (James Whale, 1936). Ambas producciones se retrotraen al pasado decimonónico, y concretamente a uno de sus periodos más conflictivos, los años de la guerra de Secesión. En este contexto, la utilización de la representación de la mujer blanca para sostener las fronteras raciales jerarquizantes que posibilitan la subjetivación blanca se torna mucho más relevante. El *blackface* femenino ayuda a configurar tal representación de la feminidad, de forma diferente en función de la película analizada.

En el caso de *The Littlest Rebel,* su protagonista, la pequeña Virgie Cary (Shirley Temple), no se corresponde completamente con la posición y los roles y estereotipos de género asignados a las mujeres en el cine clásico hollywoodense. El estallido de la guerra de Secesión motiva el alistamiento de su padre Herbert Cary (John Boles), propietario de una plantación sureña, en el ejército de la Confederación. En su ausencia, su poder, su valentía, iniciativa y control del campo visual, es adquirido por Virgie para combatir la ansiedad que suscita este entorno interracial. Concretamente, tales atributos se utilizan para negociar su relación con Uncle Billy (Bill Robinson), el más importante de los personajes afroamericanos esclavizados, que se encarga del cuidado de la niña. Por esta misma lógica anti-mestizaje, este es feminizado, relegado a las órdenes de los blancos y ubicado como objeto de la mirada. En las secuencias musicales-dancísticas que protagonicen junto al mismo, la mostración de la superioridad racial de la intérprete, capaz de desempeñar la misma destreza dancística que su maestro negro, exige la equiparación visual de ambos personajes y por ende la ruptura de la jerarquía de género articulada. El restablecimiento de los límites sexuales se realizará entonces a través de la reaparición de Herbert o la introducción de nuevas figuras patriarcales sustitutas del primero. Algo similar sucede con el *blackface.* Incorporado en una secuencia narrativa, caso excepcional en el cine hollywoodense del periodo, juega con la transgresión de los límites de género de la pequeña. Ante la llegada de los soldados del ejército de la Unión, Virgie se hace pasar por una de las niñas afroamericanas esclavizadas. Su desobediencia ante las órdenes del sargento unionista Dudley (Guinn Williams) desvela su verdadera condición racial, distanciándole de la pasividad y docilidad asignada a la negritud y a la feminidad en el filme. La ambigüedad de género resultante será eliminada a través de la introducción de una nueva figura patriarcal, el coronel Morrison (Jack Holt), que consolará a la pequeña Virgie y amonestará al sargento por su comportamiento.

En el caso de *Show Boat,* el restablecimiento de las fronteras sexuales y la jerarquía cultural a través del significante de la feminidad se hace más evidente puesto que la narración expone abiertamente la problemática del mestizaje. Uno de los primeros puntos de giro del filme es el desvelamiento de la sangre negra de Julie LaVerne (Helen Morgan), la intérprete femenina principal del barco-teatro Cotton Blossom. Su matrimonio con el actor blanco Steve Baker (Donald Cook), el intérprete masculino principal, atenta contra de la legislación anti-mestizaje estadounidense. Por el temor al escándalo que puede suscitar el descubrimiento de esta mezcla racial y cultural, la pareja de artistas será expulsada de la tripulación. A partir de este momento Magnolia Hawks

(Irene Dunne) pasará a desarrollar el papel principal de la obra. Su interpretación en *blackface* en el número "Gallivantin' Aroun" gestionará el contacto interracial que la película ha planteado a nivel sexual y cultural. En cuanto al primer aspecto, la figura interpretada bajo la máscara, "Liza Matilda Hill", se corresponde con la mujer negra sexualmente lasciva, representación que el filme ha establecido como la principal amenaza de las fronteras raciales sexuales y culturales a través del personaje de Julie. La distancia entre la intérprete y lo interpretado generada por la mostración del artificio racial se une con la distancia espectatorial generada por los elementos desmitificadores del *backstage* musical para negar cualquier posibilidad de identificación de Nola con lo representado, así como la verosimilitud de la mujer negra como sujeto y objeto de deseo. En el nivel cultural, la interpretación de la negritud de Nola, autentificada previamente bajo la aprobación de los personajes afroamericanos sirvientes del filme, Joe (Paul Robeson) y Queenie (Hattie McDaniel), contribuye a la representación de las expresiones artísticas afroamericanas como lo vulgar y lo vernacular que realiza el filme. La operación de apropiación se justifica entonces como una forma de profesionalización, que transforma lo crudo en un producto comercializable.

En el séptimo capítulo, se ha estudiado el fenómeno del doble travestismo, racial y de género, de las mujeres intérpretes en el cine musical hollywoodense a través del análisis del espectáculo de *minstrel* de *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939) y en el "homenaje" a Bill Robinson de *Honolulu* (Edward Buzzle, 1939). En cada producción este tipo de *blackface* es ejecutado por sus protagonistas, la cantante Patsy (Judy Garland) y la bailarina Dorothy (Eleanor Powell), respectivamente. Sus representaciones de género rompen en cierta medida los parámetros asignados a la feminidad dentro de la heteronormatividad que el cine hollywoodense reproduce. Por un lado, la apariencia física adolescente de Patsy es definida constantemente como poco atractiva, teniendo que pelear con otras pretendientes por el amor de Mickey (Mickey Rooney). Por contraposición, desde prácticamente el inicio de la narración, Dorothy es identificada como el objeto de deseo del actor Brooks Mason (Robert Young). Su poca correspondencia con la feminidad se produce en el ámbito específicamente espectacular, donde su estilo de interpretación dancística rompe con la pasividad de la *showgirl,* el anonimato de la *chorus girl*, y finalmente la delicadeza y la elegancia de otras intérpretes solistas. La fuerza y la destreza física de su baile, que combina el ritmo sincopado del claqué con su formación acrobática y de bailarina de ballet, impiden su total adscripción al objeto de contemplación erótica musical.

Por esta razón, en ninguno de los dos filmes la identificación renegada del *blackface* supone un intento de inserción de las mujeres en los roles y estereotipos asignados a su género. Todo lo contrario. La escasa heteronormatividad conecta a las intérpretes con la negritud. Tal conexión se utiliza como mecanismo de castración simbólica de la representación del hombre negro, en el ámbito sexual y en el ámbito cultural, eliminando la amenaza que su corporalidad racial y dancística supone para el hombre blanco. En el espectáculo de *minstrel* de *Babes in Arms*, la amenaza cultural se combate a través de la recreación nostálgica del pasado del entretenimiento estadounidense, que blanquea su genealogía en la sustitución de los intérpretes afroamericanos por aquellos blancos que supieron comercializar sus productos culturales. La castración de la negritud motivada por el doble travestismo de Patsy, disfrazada como uno de los dos *endmen* del espectáculo de juglares, se realiza fundamentalmente en el terreno de la sexualidad, contrarrestando la expresión del deseo del hombre negro vehiculada en canciones como "Oh Susanna". En cambio, la interpretación de Dorothy en *Honolulu* no se corresponde en ningún caso con una figura masculina hipersexualizada. Todo lo contrario, su representación del *stair dance* que hizo famoso a la estrella afroamericana Bill "Bojangles" Robinson, contribuye a la feminización de la imagen de este segundo. Su castración actúa entonces fundamentalmente en el terreno cultural, cambiando el significado dignificante que la precisión rítmica y la contención corporal otorgaba al número original de Robinson por una imitación paródica del mismo que reproduce

innatismo rítmico asociado al afroamericano y premia a la intérprete capaz de reproducirlo.

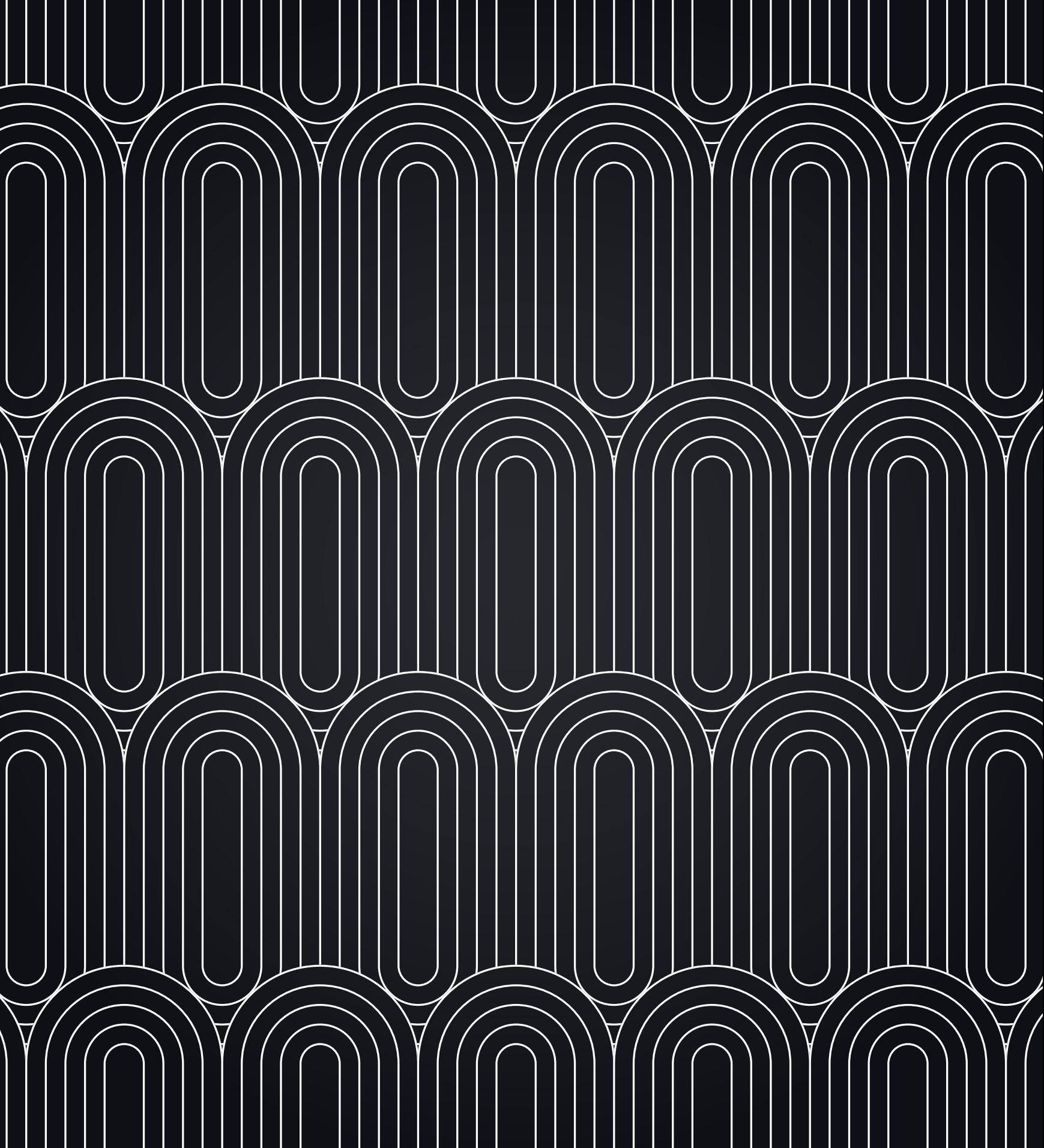
Las películas deben emplear otros mecanismos para reinscribir las figuras femeninas en la heteronormatividad. En el caso de *Babes in Arms,* la recreación nostálgica del *minstrel* utiliza el *brownface* en la tercera y última parte del espectáculo para devolver a Patsy la deseabilidad. Concretamente, este tipo de *blackface* se usa en "I'm Just Wild About Harry/Mandy" para representar a la "mulata", aquella figura racializada que, en su mezcla de feminidad blanca y sensualidad negra, suscita el deseo del hombre blanco. Dicha máscara resulta muy conflictiva porque apunta hacia la transgresión de las fronteras raciales de la sexualidad, reinsertando a la mujer negra como objeto de deseo. Por lo tanto, no puede servir como mecanismo de inscripción en la heteronormatividad y, así, conlleva la abrupta interrupción del espectáculo. Solamente la eliminación de toda mención a la negritud en el último número musical del filme, una apología del entretenimiento estadounidense como forma de liberación democrática que recibirá el nombre de "God's Country", podrá lograr identificar a Patsy con el objeto de deseo normativo, en su interpretación de la mujer del presidente de los Estados Unidos, Eleanor Roosevelt.

Algo similar ocurre con la representación de género de Dorothy. La película trata de inscribir a Dorothy en la posición pasiva de la deseabilidad en la secuencia musical dancística en la que la intérprete realiza un tributo a las islas. La representación combina la sensualidad proporcionada por la expresión artística hawaiana del *hula* con la narrativización del espectáculo y la fragmentación fetichista del cuerpo de Dorothy, convertido en el objeto de la mirada y el deseo de Brooks. No obstante, en la medida que la representación muestra como la intérprete utiliza su cuerpo conscientemente para generar el deseo de su amado, no puede inscribirle completamente en la posición pasiva de la feminidad normativa. Solamente las secuencias narrativas, en las que el avance del relato depende del deseo del protagonista masculino hacia el objeto femenino, lograrán la identificación de Dorothy con el significante de la feminidad en el universo sociosimbólico heterosexista.

A partir de todo lo concluido, esperamos que este proyecto de investigación, que ha supuesto para mí un crecimiento personal e intelectual importante, pueda servir para ampliar el conocimiento y la perspectiva de estudio del *blackface* musical hollywoodense. Asimismo, esperamos que pueda contribuir a la investigación sobre las formas de sujeción y de subjetivación racial. Como venimos señalando, en Estados Unidos estos procesos requieren de la producción de una imagen degradante, y secretamente deseada, que se adhiere a la superficie corporal del afroamericano, así como del rechazo de la necesidad de la misma para la conformación de la subjetividad blanca. De esta manera, la representación del afroamericano puede actuar como vehículo de normalización de las relaciones de desigualdad establecidas desde el periodo más puramente colonial y esclavista. Queda abierto el camino para explorar si esta dinámica de diferencia y deseo puede ser aplicable a otros colectivos no blancos y/o en otros periodos históricos. Dicha exploración tendrá la forma de otra investigación, que surgirá y será deudora de lo que aquí se plantea.

9

ABSTRACT



1
INTRODUCTION.

1.1
PRESENTATION OF THE RESEARCH.

Throughout the 20th century, in the academic and political thinking, the subject has been one of the most prominent research topics. The study of the ways in which it is shaped has captured the attention of theorists from different disciplines and social movements, who, from our point of view, have established a fundamental connection between theory and practice. This is the case of Frantz Fanon (2016 [1952]), Michel Foucault (2008 [1981]), Gloria Anzaldúa (1988 [1981]), Teresa de Lauretis (1992 [1984]) and Judith Butler (2007 [1999]), among others. The publications of these authors have shown interest in two deeply related issues: subjectification, the process by which the individual becomes a subject, and subjection, the production of subjects subject to power. In anti-racist and feminist thought, these two processes are connected in a way that, in an unequal social environment, in order for certain individuals to become subjects, others must be subjected, they must be denied access to the category of subject and the rights and freedoms it entails. From this perspective, the subjugation of the latter can be questioned on the basis of critical reflection on the shared individual or social experience. Such reflection can serve to trace a distance between subjectivation and subjection or, rather, another type of subjectivation that challenges established power relations.

The research presented in this doctoral thesis aims to contribute to the study of the link between power and the subject, that is, the way in which power shapes individuals as subjected subjects. Specifically, we intend to

make an approach to the forms of subjection, understood as the ways in which power binds individuals to a specific idea of themselves in order to maintain their subordination to others. Such a process of subordination and subjectivation aims to perpetuate the hegemonic political, economic and cultural system by reproducing the relations of inequality that structure each of these spheres. Thus, the subjection of people to that representation of themselves shaped according to the criteria established in the power relations of the different spheres of social life is the condition and effect of the maintenance of the existing *statu quo.*

The process of subjection is carried out through a series of mechanisms that we can find in our social environment. In the first place, power shapes the subject through coercive instruments. The force of violence and the legislative imperative are the most visible mechanisms of the phenomena of domination, which help to maintain the established order under the threat of punishment, physical and/or legal. But subjection, understood in the terms formulated by Foucault, also involves mechanisms of a different nature. Power articulates a series of practices and discourses, closely connected, through which people are subjected to its terms. In this sense, the way we behave is determined by the incorporation of a set of ideas about ourselves and our environment, and vice versa, the actions we take determine our understanding of who we are and what surrounds us. The place where these signifying practices converge is institutions. Institutions are instruments of power that, in their different compositions and from different spheres, are responsible for the exercise of practices and the distribution of discourses through which subjects assimilate an idea of themselves that entails their subjugation or their empowerment.

Among all the mechanisms that power uses to shape subjects, cinema has been the one selected for our reflection. Far from being a mere apparatus for capturing and reproducing reality, cinema has an extremely complex nature, defined by its institutional, industrial and discursive character. In terms of its institutional condition, cinema can be considered one of the instruments that have historically contributed to the process of subjectivation, that is, the subjection of individuals to a certain conception of themselves and their environment. Born in Europe and the United States at the end of the 19th century, and becoming an institution in the first decades of the 20th century, cinema emerges in a capitalist, sexist and colonialist context, crossed by the relations of labor, gender and racial inequality, which it maintains in its organization and its products. Its industrial structure gives it a capacity for mass production, exhibition and distribution, through which it obtains a considerable social impact. In particular, throughout the twentieth century, Hollywood cinema has played a key role in the shaping, formation and control of the social imaginary within and beyond U.S. borders (Colaizzi, 2007), shaping a vision of reality that is the product of the interests of the groups in power. This impact is constituted on the basis of the discursive functioning of each film, which interpellates the viewer to identify himself as the subject of the view of the world shaped according to the interests of power.

Taking into consideration this institutional, industrial and discursive nature, cinema has been conceptualized as a technology of the self and of the social imaginary, that is, as a technique to produce the subject and that set of images and values that structure and feed it (Colaizzi, 2007: 40). This definition has guided our research on the relationship between power and the subject, focusing on cinema as a technology of the self, that is, on the mechanisms that cinematic representation employs to subject the individual to this hierarchical and hierarchizing vision of reality, and to the position assigned to him or her within it. The reflection has been articulated through the selection of eight films belonging to Hollywood musical cinema as a specific object of study; these were films in which the representation of the African American body takes on a fundamental relevance for the process of subjection of the African American individual and the process of subjectivation of the white individual. The selection of films has led to the delimitation of a specific time period: the 1930s. In these years, the violence and racial segregation established by slave domination coexisted with the

splendor of African-American artistic expressions, which reached unprecedented popularity. As we shall see, the racial signifier will serve to negotiate this recognition of the American entertainment industry's debt to African American culture, as well as other contemporary conflicts that threaten the white man's position of power in the social hierarchy.

1.2
STATE OF THE QUESTION: THE BLACKFACE AS A PARADIGMATIC CASE OF AMERICAN RACIAL SUBJECTIVATION.

From the Transatlantic Treaty of the 16th century to the contemporary cinematic screen, along with successive war conflicts, biological theories, political movements and artistic expressions, a conceptualization of race has been articulated that has produced and reproduced relations of racial inequality from the most common places in American society. Its main mechanism, in the end, has been the construction and projection of an image of blackness over afrodescendants to ensure the superiority of white men.

Among all this amalgam of practices, discourses and institutions, the object selected to approach this process of signification and subjectivation in the American context has been the blackface, for different reasons. In the first place, the theatrical mask allows us to appreciate the necessity of otherness in the constitution of white subjectivity to a greater extent than other types of representations, pointing to the artificial condition of racial categories. This performance makes visible the use of blackness as a site of negotiation of the fears and desires of the white man, questioning the appearance of integrity, coherence and purity associated with his subjectivity and corporeality. Second, the performance reveals the hidden face of racism: the fascination with the differentiating image of otherness that justifies its inferiority. The exposure of racial artifice and the attraction of blackness make blackface a practice of crucial interest for the deconstruction of the articulation of the racial signifier and the white privilege at its center.

In this section we present the research that we have considered in order to elaborate an approach to blackface as an exemplary case of the process of formation of white subjectivity from the subjection of afrodescendants. Such a perspective does not contemplate all existing publications on racial performance, but mainly those writings that explore its semiotic, psychoanalytic and/or ideological functioning, and that focus on the cultural exchange and/or interracial contact it sets in motion. Our journey will begin with some revealing contemporary commentaries on blacking (Douglass in Lott, 2013 [1993]; Du Bois in Knight, 2002; Al Jolson in Knight, 2002) and continue with the properly academic texts, in which we must distinguish between those focused on the nineteenth-century minstrel (Toll, 1974; Saxton, 1975; Roediger, 2007 [1991]; Lott, 2013 [1993]; Lhamon, 2000 [1998]; Moore, 2021) and those addressing Hollywood musical numbers (Rogin, 1998 [1996]; Gubar, 2000 [1997]; Knight, 2002; Willis, 2002) to conclude with an explanation of the novelty of our study.

The innovation of this project consists in exploring the strategic utility of the anxiety of miscegenation mobilized by blackface in the process of white racial subjectification. To this end, our work articulates an intersectional approach to blackface that is not presented in any of the aforementioned publications, in two ways. On the one hand, it transposes the epistemological principle of the intersection of anti-racist feminist thought to the methodology of analyzing racial representation. Thus, it connects the study of the discourses and practices that articulate a temporally variable idea of race, aimed at establishing or maintaining certain discrimination, with the investigation of the process of subjectivation implied in the articulation of the desires and fears that the construction of the image of the black awakens. In turn, this requires taking into consideration the two-way relationship between text and context, that is, the text is both the result of a series of socio-historical circumstances and the starting point of a way of being, acting and knowing that determines our perception of reality and, therefore, the events to

come. On the other hand, our study can be qualified as intersectional because it takes the mutual constitution of race and gender as a fundamental relationship for understanding a performance that from its theatrical origins could imply a racial and gender transvestism and that with its incorporation into cinematic representation can also be performed by white women. In both cases, previous scholars have overlooked this interrelationship.

2
METHODOLOGICAL AND THEORETICAL FRAMEWORK.

2.1
METHODOLOGY OF ANALYSIS.

The first section of the methodological and theoretical framework articulates the basis of the perspective that will guide the analysis of the configuration of the African American body in the Hollywood musical cinema of the 1930s. Such representation will be approached from three complementary approaches, which use post-structuralist concepts and theories conveniently reviewed by decolonial, postcolonial and feminist authors. First, we have opted for a discursive approach, which studies race as a strategically articulated discursive practice that allows the subjection of the individual to the position reserved for him or her within the hierarchical social structure. Secondly, we have used semiotics and psychoanalysis to insert this process of subjectivation within a sociosymbolic universe structured on the basis of the materiality of the body, whose invisibility guarantees racial privilege. Finally, we have transferred both considerations to the study of the mode of institutional representation as a system of signification that, by its emergence in an era of clear discrimination against the African-American population and in its engagement with the subjectivity of the spectator, aids in the normalization of relations of racial inequality. We now turn to the development of each subsection.

2.1.1.
THE DISCURSIVE APPROACH: POWER AND RACIAL DISCOURSE.

The methodology of analysis of this research work is based on Foucauldian conceptualizations of power, discourse and the subject. Together with the tools of se-

miotics and psychoanalysis, to which the following subsection is devoted, the analytics of power is one of the fundamental pillars for the approach to the processes of production and reproduction of the positions of social inequality that the filmic apparatus sets in motion as a technology of subjectivation of individuals. Therefore, a first section of the present research engages in a critical dialogue with the Foucauldian archeological (Foucault, 2003 [1969]) and genealogical approaches (Foucault, 2006 [1975]; 2006 [1976]; 2007 [1976]; 2008 [1981]; 2019 [1994]) as well as with its successive revisions made from decolonial (Mignolo, 2017 [1995]; Quijano, 2000; Castro-Gómez, 2005; Quijano, 2007; Castro-Gómez, 2007) and postcolonial optics (Said, 2008 [1978]; Bhabha, 2002 [1994]; Spivak 2010a [1999]; Spivak; 2010b [1999]), and from different currents of feminist thought (Anzaldúa, 1988 [1981]; De Lauretis, 1996 [1987]; 1992 [1984]; Lugones, 2008; Lugones, 2011 [2010]; Segato, 2015).

2.1.2
THE SEMIOTIC AND PSYCHOANALYTIC APPROACH: SUBJECT, BODY AND SIGNIFICATION.

The distinction between discourse and signification in the methodology of analysis is strictly disciplinary and does not imply a true separation between the two fields of research, since the discursive formations of power/knowledge are in charge of granting validity to certain systems of signification, and, therefore, to the different representations in which their effects of meaning are anchored.

In this subsection we approach the system of signification of the body as a sociosymbolic universe, whose existence is perpetuated and goes beyond the subject and is traversed by power relations, by which the individual is placed in a position within the social hierarchy on the basis of the configuration of its materiality. Consequently, this part of the methodology aimed at investigating the connection between body and signification is subdivided into three blocks. First, a semiotic block, intended for the study of the link established between the code of signification and the individual (Colaizzi, 2006; De Lauretis, 1992 [1984]; Derrida, 1986 [1967]; 2014 [1968]; Eco, 2000 [1976]; Eco, 1993 [1979]; Mignolo, 2013 [2011]; 2020; Peirce, 1986 [1897]; Saussure, 1986 [1916]). Secondly, a psychoanalytic part, which deals with the unconscious dimension of signification (Freud, 1992a [1905]; 1991a [1913]; 1992e [1923a]; 1992e [1923b]; 1992e [1924b]; 1992e [1925]: 1992f [1931]; 1991b [1933]; Lacan, 2009a [1953]; 2008b [1957]; 1999 [1958]; 2009b [1958]), focusing specifically on the configuration of the sociosymbolic universe and the power relations that traverse it (Butler, 2007 [1990]; Irigaray, 1985 [1974]; 1985 [1977]; Rubin, 1986 [1975]; Spivak, 2010b [1999]). Finally, we introduce those approaches that, combining both epistemological fields, have studied the psychosocial significance of the body as a tool for the subjectification of the individual (Colaizzi, 2007; De Lauretis, 1996 [1987]; Foucault, 2005 [1970]), paying special attention to Judith Butler's concept of gender performativity (2007 [1990]; 2002 [1993]; 2004 [1997]; 2006 [2004]).

In the racial sphere, a first approach to the performative is Homi Bhabha's (2002 [1994]) explanation of the process of colonial normalization, referring to the civilizing mission of the colonizer. The purpose of such a mission is to produce a disciplined version of otherness, which through its Europeanized behavior gives the appearance of a world without differences. Its promises of equality conceal the desire to maintain difference, the representation of the other as a threat that requires the constant care and control of Western civilization, used to perpetuate the objectives and benefits of the colonial regime. The significance of phenotypic difference is the element that prevents that the colonized can fully occupy the place of the colonizer. But, according to Bhabha, this premeditated failure of the normalization project entails an unexpected failure that puts colonial authority in check, given that it shapes a hybrid subject, corporeally colonized but behaviorally colonizing.

Bhabha locates political transgression in parodic imitations, those moments when the badge of authority becomes a mask (2002 [1994]: 150). However, the postcolonial thinker does not explain what is the distinction between that unexpected failure and this premeditated failure, the way in which one can distinguish performative acts that do nothing more than reinforce the authority of discourse, in an ambivalent way, from those that seek to do away with it. If one takes into consideration Butler's own critique of the ambivalence of gender performativity, how is it possible to embrace the political promise of the performative (Butler, 2004 [1997]: 259) in order to question the terms that shape the racial?

The political promise of the performative becomes viable only when power is normalized, when it takes the form of a norm that uses regulation rather than coercion. In a thesis in which the object of study is the blackface of Hollywood musical cinema of the 1930s as an exemplary case of the process of white American racial subjectification, the transgressive ambivalence of otherness becomes pertinent or, at the very least, a possibility. However, this transgressive potential of the masquerade must be conveniently located in order not to fall into optimistic approaches to what is still one of the main discriminatory and appropriationist representations of the African American dance and musical talent of the time.

2.1.3 THE TEXTUAL APPROACH: THE RACIAL POWER TECHNOLOGY OF THE INSTITUTIONAL REPRESENTATION MODE (IRM).

In his famous genealogy of the language of cinema, Noël Burch (1991 [1987]) sought to denaturalize the spectatorial experience through the study of the Institutional Representation Mode (IRM), that system of signification that in most film productions and schools of cinema is taken as the essential and unquestionable guide to encode and decode any filmic text. With the deconstructive exercise of the naturalness assigned to cinematographic language par excellence, *El tragaluz del infinito* aspired to go beyond a strictly linguistic approach to show the interrelation of the process of meaning production with the place and the time that have seen it develop: the capitalist and imperialist West of the first quarter of the twentieth century (Burch, 1991 [1987]: 17).

In this regard, Edward Said devoted his second canonical work, *Culture and Imperialism,* to the study of the interaction between culture, meaning and imperial power. By shifting from the notion of discourse to that of culture as the axis of research, Said demonstrated the privileged role of the latter in the constitution of the practice, theory and attitudes of a dominant metropolitan center ruling a distant territory (2021 [1993]: 46). From the author's point of view, culture was the result of and the space where the ideas that allowed the seizure of other territories were debated, the condition of possibility of imperial domination (2021 [1993]: 15).

Taking as a starting point Burch's objective and Said's object of analysis, this subsection is devoted to the study of the mode of representation of blackness, that is, the set of techniques of racialization and genderization articulated in the institutional mode of representation to configure a representation of American racial otherness, which is acquired and maintained by spectators as a reading competence from which to give meaning to racial reality.

To this end, we will take two paths: on the one hand, the examination of the institutional cinematic mode of representation as a system of signification historically articulated on a hierarchical social structure that possesses its own discursive procedures of discrimination (Bogle, 2017 [1973]; Cripps, 1993 [1977; Shohat and Stam, 2014 [1994] Snead, 1994); on the other hand, the analysis of the process by which filmic discourse intervenes in the subjectification of the individual (De Lauretis, 1988 [1980]; 1992 [1984]; Heath, 1981 [1977]; Heath and De Lauretis, 1988 [1980]; Mulvey, 1989 [1975]; 2019 [2009]; 2021) through the construction and regulation of the meaning of black otherness and, thus, determines his or her way of interpreting and acting with respect to the African American (Doane, 2008 [1991]; Fanon, 2016 [1952]; Gaines, 1988; Modleski,

1995; Young, 2006 [1996]). We believe that both approaches, as well as the semiotic and psychoanalytic methodological tools that accompany them, can be complementary in examining the normalization of inequality set in motion by 1930s Hollywood musical cinema.

2.2
THE CONSTRUCTION OF THE RACIAL SOCIOSYMBOLIC UNIVERSE: RACIAL, GENDER AND SEXUAL DISCURSIVE REGIMES FOR WHITE MALE DOMINATION.

2.2.1
THE CONSTRUCTION OF THE RACIALIZED BODY: THE EPIDERMAL SIGNIFIER.

In one of the possibly most important texts in the history of anti-racist and anti-colonial thought, *Piel negra, máscaras blancas* (2016 [1952]), Frantz Fanon pointed out that racialization is a consequence of the encounter with a racist gaze that does not correspond only to that person who exclaims "Look, a *black*!", but mainly to a system of signification that verbally and visually interpellates the individual to assume the position that has been reserved for him, his representation as *black*. This system uses the constitution of corporeality as a primordial mechanism of dehumanizing inferiorization, subjecting the other to a disciplinary principle of obligatory visibility (Foucault, 2006 [1975]: 192) that makes him immediately cognizable and hides the racial power behind him.

The present subsection aims to put this system of racial signification under erasure (Derrida, 2014 [1967]: 21), that is, to interrupt its functioning as a mechanism of naturalization of racial stratification in order to make visible its use as a strategically articulated discursive practice that intervenes in the process of subjectivation of individuals. Taking as a starting point the link between the subject and the symbolic universe as well as the power relations that traverse it, we explore the procedures by which individuals are subjected to certain categories that shape their differentiated body morphologies, paying special attention to the causes and consequences, political and unconscious, that such body schemes have in the process of normalization of the superiority of the white man.

The deconstruction of the system of racist signification implies first of all to examine the main mechanism of racial discrimination, the "epidermal signifier". We group under its definition the set of racial markers that European epistemology configures and inscribes on the body of the non-white, and specifically of the afrodescendant, for the establishment and maintenance of a socially imposed hierarchization. This subsection addresses its nature as a discursive practice (Hall, 2017 [1994]), its colonial and slave history (Quijano, 1999; Mbembe, 2016 [2013]), the fears and desires it mobilizes (Bhabha, 2002 [1994]; Fanon, 2016 [1952]; Gordon, 1997; Kovel, 1970) and its implication in the process of subjectification of the individual (Butler, n.d, 2002 [1993]; 2006 [2004]), black and white.

2.2.2
THE CONSTRUCTION OF THE GENDERED BODY: THE LIMITS OF HETERONORMATIVITY.

The second subsection of the theoretical framework focuses on the type of oppression experienced by black women, resulting from the intersection between racial oppression and gender oppression, which distances them from both the normative category of woman and the problematic experienced by black men. To this end, it analyzes the origin and mechanisms of representation of the black woman as the constitutive outside of the American sociosymbolic universe, that which allows the functioning of the categories that structure it, that is, the representation of the white woman as the "non-man" and the representation of the black man as the racial difference. We will start from the analysis of the hypersexual character attributed to the colonized woman (Dorlin, 2020 [2006]; Gilman, 1985) and to the enslaved African-American woman (Davis, 2005 [1981]) as a fetishistic mechanism of disavowal, forclusion or

abjection (Butler, 2007 [1990]; Kristeva,1989 [1988]) of the desire it arouses, a desire that, in turn, is the fruit of the projection of everything that has to be repressed by the white man in the process of subjection. Centuries and centuries of rape by colonizers and slavers have been legitimized by alluding to the provocation and pleasure that black women felt when having sexual relations, violent or consensual, with their white masters.

2.2.3
THE CONSTRUCTION OF MISCEGENATION: THE CONSTITUTIVE THREAT OF THE WHITE.

The third subsection of the theoretical framework addresses the nineteenth-century construction of the figure of the black rapist, a consequence of the disavowal of the desire for otherness and the displacement of sexual abuse by the white master in the history of American slavery. Initially, the interracial sexual threat is articulated on African American men and women alike, from primarily scientific discursive practices formalized during the eighteenth and nineteenth centuries (Young, 2005 [1995]), but also and in equal measure from mostly anti-abolitionist political views and anti-miscegenation legislation prior to and contemporary to the aforementioned period (Pascoe, 2009).

The importance of the myth of the black rapist on the figure of the hypersexualized black woman begins with the end of the post-war Reconstruction period (1865-1877), when the achievements made in the development of racial equality are halted and a motive is required that, beyond the supposed black supremacy that would come with the end of slavery and in a democratic context, justifies the continuity of the most violent racial oppression (Davis, 2005 [1981]). The hypersexualized black man shifts the anxiety of miscegenation from the white man to an external object to attacked, reversing the terms of the American primal scene or the American primal fantasy (Calvo, 2008) and positioning the white man as the defender of the white woman in peril. Ultimately, it legitimizes the continuity of relations of racial inequality on criteria that are no longer political, nor economic, but properly sexual.

2.2.4
THE DOMINATION OF THE (IN)VISIBLE: WHITENESS, INVISIBILITY AND RACIAL POWER.

The last subsection of the theoretical framework analyzes the constitutive relationship between whiteness and blackness in the articulation of the regulatory ideal (Butler, 1990 [2007]) of the American sociosymbolic universe. To this end, it starts from the contradiction that exists within the racial category of white, derived from a material transcendence that grants it neutrality and normativity and at the same time can lead to its total non-existence (Dyer, 2002 [1997]). This paradox is resolved through two paths: on the one hand, the configuration of a differentiated class body, which implies the maintenance of racial borders through the regulation of the individual's desire, guided by discursive practices and anti-miscegenation legislations; on the other hand, and as a condition of possibility of such materiality, the configuration of the otherness, the "non-white", which supports its normative racial condition. This subsection also delves into the process of constitution and the functioning of such otherness (Bonnett, 1996; Lott, 2017; Seshadri-Crooks, 2003 [2000]), something that has led us to discover the differences that exist in this aspect between the categories of the "non-white" and the black and the different localizations of the representations of the black man and the black woman in the constitutive exterior of American racial normativity.

3
HOLLYWOOD MUSICAL CINEMA OF THE 1930S AS A DISCOURSE OF OTHERNESS

3.1.
THE TECHNOLOGIES OF RACE AND GENRE IN THE HOLLYWOOD MUSICAL CINEMA OF THE THIRTIES.

The eight films that make up the corpus of this research have been chosen for their belonging to the musical genre as a discourse of otherness, that is, for the shared use of a series of techniques and specifically of the musical blackface, in turn a vehicle for the representation of a racial, gender and cultural otherness, which helps to constitute a subject-meaning position from which to justify an unequal social reality. In this first section we examine the generic features of 1930s Hollywood musical cinema as an ideological apparatus, with special emphasis on the racial and gender technologies that, together with the mask, contribute to the subjection of the individual to such a subject-meaning position in the process of interpreting the film. With such an objective in mind, we start from the conceptualization of the musical film genre (Dyer, 2005 [1992]; Mueller, 1984; Schatz, 1981), exploring the two fundamental tendencies it presents as a function of the relationship between the narrative sequences and the musical sequences that each film presents: the tendency towards spectacularization and the tendency towards the narrativization of what is represented (Rubin, 1993). The tension between these two regimes of verisimilitude and the overtly performative nature that most numbers present, imprints a certain reflexivity to the genre, which can be used for the analysis of its tensions and contradictions. In this sense, this section investigates the construction of the signifier of femininity and blackness of this type of productions, highlighting their importance as vehicles for fears and desires related to the depressed socioeconomic context of the 1930s (Abel, 2003; Kasson, 2014;

McFadden, 2008). We are interested in looking at the similarities and differences that exist between gendered otherness (Altman, 1989 [1987]; Fischer, 1976; Mulvey, 1989 [1975]) and racial otherness (Bogle, 2017 [1973]; Cripps, 1993 [1977]; Snead, 1994; Trenka, 2021), and introducing the importance of blackface in shaping each.

3.2
THE THEATRICAL REPRESENTATION OF THE RACIAL SIGNIFIER: THE BLACKFACE AS A MECHANISM OF CONTAINMENT OF THE DESIRE FOR OTHERNESS IN THE NINETEENTH-CENTURY MINSTREL SHOW.

The second section of the third chapter explores the political and psychic functioning of nineteenth-century blackface as a discursive practice of American racialization, which supports and makes visible the constitution of white subjectivity as racially normative and hegemonically superior. To this end, it combines a survey of the history of the minstrel and the events relevant to the American nation that traverse it with an approach to the ambivalence that sets racial performance in motion, that is, the fact that demeaning and differentiating mockery is accompanied by the desire for identification with blackness.

The possible transgressive implications of this second aspect that some authors hint at (Lott, 2013 [1993]) or directly defend (Lhamon, 2000 [1998]), while others completely reject (Roediger, 2007 [1991]; Rogin, 1998 [1996]), will force us to dwell on the type of masquerade (Irigaray, 1985 [1977]; Doane, 1982) that sets racial transvestism in motion, that is, on the examination of the textual mechanisms that articulate such a burlesque or satirical identification (Bakhtin, 2003 [1974]; 2005 [1979]; Genette, 1989 [1962]). Likewise, the centrality attributed to the hypersexuality of the black man in the study of blackface, even in the investigation of those works that incorporate representations of female blackness, makes it necessary to explore the gender implications of the mask in this type of representation, raising the possibility that the hypersexuality mobilized does not only correspond to that attributed to the black man but also to the black woman (Moore, 2021).

3.3
THE BLACKFACE NUMBER IN THE HOLLYWOOD MUSICAL CINEMA OF THE THIRTIES: ELEMENTS FOR AN APPROACH.

The second section of the third chapter of our research carries out an analysis of the particularities of the 1930s musical film blackface as a discursive practice of otherness and technology of white subjection, differentiating it from its theatrical and cinematic precedent. To this end, it focuses on its use as a mechanism of renegade identification that maintains subjection to the category of the white American. The burnt cork mask rejects the desire for otherness through the disavowal of identification with it. This desire invoked and rejected through identification activates the threat of miscegenation that structures the American sociosymbolic universe, an anxiety of loss of racial purity that acts as a vehicle of expression for a series of contemporary sociohistorical conflicts. In this respect, blackface is employed as a tool that attempts to combat the popularity of African-American cultural products and that secures the gender and racial relations of inequality that had been affected by the Great Depression and the African-American revolts against discrimination.

4

PERFORMATIVITY AND RACIAL POWER: BLACKFACE AS A DISCURSIVE MECHANISM OF DISAVOWAL OF THE DESIRE FOR OTHERNESS IN *ROMAN SCANDALS* (FRANK TUTTLE, 1933) AND *SWING TIME* (GEORGE STEVENS, 1936).

In this chapter we focus on the more conventional representation of the blackface in the Hollywood musical cinema of the 1930s, that which is used by white male characters for the performance of male blackness in non-narrative sequences. The main purpose of this analysis will be to explain the textual functioning of the process of disavowal of the desire for otherness that the mask sets in motion, based on the identification of that which has been externalized as different and the differentiating unveiling of the falsity of this operation. The ultimate goal of this repudiation of otherness is to combat the threat of miscegenation that runs through the process of white male racial subjectification, to reject the black as an erotic object and/or heterosexist competitor, reducing its representation to the vehicle of the Other's desire. In this sense, this use of blackface is a consequence of the prohibition of the representation of miscegenation imposed by the code of cinematographic regulation in the 1930s (1930- 1968), also known as the Hays Code, which activates and rejects the danger of hypersexuality attributed to blackness on a less obvious plane.

The films *Roman Scandals (*Frank Tuttle, 1933) and *Swing Time* (George Stevens, 1936) present blackface musical numbers in which racial otherness is a signifier used to negotiate the threat of castration resulting from the rupture with the sexual division of labor brought about by the rise in unemployment brought on by the Great Depression. The anxiety associated with the loss of racial purity, resulting from the desire to be and to possess the other and the fear of the loss of the white object of desire, is the vehicle to manifest the discomfort of the loss of male privilege, linking the transformation of femininity into the "non-man" and of blackness into the "non-white" with the reestablishment of institutional order. The metonymic mask is intended to repudiate the

identification of the protagonists with this feminized and racialized position for the subjection of the ideal of the white male self. However, it seems that in the case of both Eddie (Eddie Cantor) and Lucky (Fred Astaire) the rejection cannot be absolute. In one way or another the characters continue to be linked to blackness after their musical performances under the blackface.

The number "Keep Young and Beautiful" from *Roman Scandals* employs the mask for the representation of an Ethiopian expert in female beauty. This interpretation of an emasculated male blackness is intended to contain any form of desire for otherness, referring on the most obvious level to the hypersexuality associated with the black man and on a second level to the lascivious sexuality assigned to the African-American woman, who, with the help of other procedures, will be expelled to the constitutive outside of femininity, of desirability. Nevertheless, by emphasizing the non-normative gender representation ascribed to the masked performer, the representation of the disavowal of otherness fails to fully reject its identification. The blackface sequence confirms Eddie's position as the otherness, the "non-white" and the "non-man," as that signifier who in its lack confirms that racially pure desire belongs to the other without arousing the consequent threat of castration.

On the contrary, *Swing Time*'s "Bojangles of Harlem" uses the blackface mask to transform black hypersexuality into white phallic potency, thus accessing a sexual relationship not regulated by the prevailing conventions. To this end, he does not use castrating ridicule but rather the removal of two enormous legs, which evoke the sexual threat attributed to the African-American male. Through the renegade identification with castrated otherness, Lucky establishes himself as the subject of desire. But precisely because this desire is linked to an extramarital relationship, it is placed outside of normativity, in the sequence immediately following Lucky will be punished with the loss of his job and the object of his desire. The character will be able to free himself from this castration towards the end of the film, through the displacement of his fault on another racialized figure, the Latin American singer and orchestra conductor Ricardo Romero (George Metaxa). Lucky's victory in the conquest of love for Penny (Ginger Rogers) then establishes an institutional order in which desire is structured on racial boundaries that prevent any interracial union.

The analysis developed in this chapter demonstrates how the representation of metonymic blackness as the lack or signifier of the desire of the other in *Roman Scandals* and *Swing Time* is used for the recuperation of the white male's position of superiority within the sexual hierarchy. Their blackface musical numbers employ the rupture of the verisimilitude of blackness performance as the main tool of containment of the emasculating threat of sexual difference, highlighting or displacing into blackness the previous feminized position of the male performer. Let us now turn to an analysis of the causes and consequences of blackface in the specifically cultural terrain, where performative distance is a problem for the maintenance of white superiority.

5
ARTIFICE AND REFLEXIVITY IN THE REPRESENTATION OF THE MASK: THE CO-PRESENCE OF THE BLACKFACE AND THE AFRICAN-AMERICAN PERFORMER IN *KID MILLIONS* (ROY DEL RUTH, 1934) AND *DIMPLES* (WILLIAM A. SEITER, 1936).

Unlike the negotiation of the threat of castration in the sexual realm that blackface can exercise, with more or less success, the renegation of identification with otherness will not prove effective in establishing white cultural superiority in the so-called the swing era, a period of time in which African-American jazz expressions and performers had conquered the hearts of the American public. Some blackface musical sequences will opt for the introduction of African-American characters to give a certain authenticity to the interpretation of that blackface. Although, once they have fulfilled their function, these figures will be eliminated from the narrative, they will leave open questions about the epistemic violence that the American entertainment industry had been developing since the time of the minstrel show.

The fifth chapter aims to analyze the interaction between two modes of representation of blackness: a) the blackface, the makeup mask whose functioning we analyzed in chapter four, b) and the African-American characters, a type of epidermal racial signifier equally degrading but which, to the extent that it is used by the degraded object itself, can pose a certain alteration of the established meaning, characteristic of the "Signifyin(g)" (Gates, 1989 [1988]) tradition.

Guided by these ideas, we will take as the object of analysis two musical numbers based on one of the most relevant shows in the history of American entertainment in the nineteenth and early twentieth centuries: the minstrel show. *Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934) introduces an updated minstrel musical sequence, "Minstrel Night", loaded with a series of visual and discursive excesses with berkeleysque overtones, in which Eddie's (Eddie Cantor) blackface is combined with the appearance of the Nicholas Brothers African-American tap-dancing duo. Meanwhile, the other film we will analyze, *Dimples* (William A. Seiter, 1936), returns to the nineteenth-centu-

ry minstrel in "Dixie-Anna", a number in which Dimples (Shirley Temple) plays the role of the interlocutor in the company of a group of masked African-American men, among whom Cicero (Stepin Fetchit) and the "Black Dots" (Jesse Scott and Thurman Black) stand out.

The analysis of these sequences demonstrates that the blackface of 1930s Hollywood musical cinema was part of a process of containment of the transgressive potential of African American cultural products with respect to the racial and cultural hierarchization. This process of "minstrelization," to use Corin Willis' (2002, 2009) term, plays out differently in each film analyzed: *Kid Millions* makes use of the reduction of the Nicholas Brothers to the status of specular object in an attempt to endow Eddie's blackface performance with authenticity; *Dimples* uses the burnt cork mask on African Americans themselves for the purpose of proposing a rewriting of the history of American entertainment that may prove useful for future representations.

Both modes of "minstrelized" representation trigger some reflection on the process of black signification. Insofar as the ridiculed object is also the subject of its own ridicule, the performance introduces the possibility of a play with the interpreted degrading racial signifier, a form of "Signifiyin(g)" that interrupts the direct association between signifier and signified. However, this interpretation is still framed within the discourse of otherness articulated by Hollywood musical cinema, which, as Arthur Knight acknowledges, poses a barrier to the critical potential that performance can possess (2002: 95).

The application of the makeup on the face of the African-American performer in *Dimples*' blackface number aspires to fix the play with signification within the parameters of the strategically constructed image of blackness and, ultimately, to reduce blackness to a vehicle of artistic expression that allows for its easy incorporation. In contrast, the absence of the burnt cork makeup in the representation of the African American performer allows for an increased possibility of alteration of meaning attributed to the epidermal signifier, for different reasons. First, because the absence of blackface reduces the degree of objectification to which the African American is subjected in Hollywood musical cinema. Moreover, the inclusion of successful African American artists in musical numbers underscores their historical role in the constitution of American cultural products and, in its more reflexive moments, may provide clues to the historical *a priori* that mediates their representation.

In this aspect, the contraposition of the two modes of representation of blackness in the case of *Kid Millions* makes visible the relations of inequality that make possible the signification of the Nicholas Brothers' body and the economic expropriation of African American cultural products. For all these reasons, we do not agree with Willis (2009: 54) when he determines that even in those representations of African Americans without blackface the use of "minstrelization" predominates. Regarding the appearances of the Nicholas Brothers in the films of the 1940s, Sean Griffith determines that: "To simply consider that minority specialty acts do nothing more than reinforce dominant conceptions of race and ethnicity ignores the complex negotiations taking place between artists and white hegemony" (Griffin, 2002: 35).

6

THE INTERRELATION OF RACIAL AND GENDERED OTHERNESS: THE REPRESENTATION OF "FEMALE" BLACKNESS IN *THE LITTLEST REBEL* (DAVID BUTLER, 1935) AND *SHOW BOAT* (JAMES WHALE, 1936).

In this chapter we analyze the interrelation of racial and gender otherness in the films *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935) and *Show Boat* (James Whale, 1936). We understand "interrelation" as the constitutive relationship that is established between both figures in the heteropatriarchal and racial sociosymbolic universe, a relationship that goes beyond the punctual connections, similarities and relations, between both representations. Unlike the rest of the films in the corpus of our research, these two melodramatic productions construct a nineteenth-century and southern diegetic universe in which interracial slave violence does not appear explicitly and its problematic has been nuanced. This nostalgic and romantic recreation of the American past reflects and helps to negotiate the tensions, anxieties and fears produced by the loss of white male patriarchal power adjacent to the economic recession at the beginning of the decade and the African-American uprising against racial discrimination. In our approach, such negotiations will occur through the differentiating signifier of otherness, which enables the emergence of a more powerful, unified, coherent American male subjectivity.

In this sense, our examination starts from the conceptualization of femininity within the heterosexist and white sociosymbolic universe as the "non-man" and the "non-white", as that sexed body which, in its sexual materiality lacking masculinity, confirms the normative racial condition of the white man. Precisely because of this lack, if not guarded and protected, this body is in danger of blackening and, consequently, may call into question the racial integrity of the nation. This gendered otherness makes possible the application of blackface on the two protagonists of *The Littlest Rebel* and *Show Boat*, Virgie Cary (Shirley Temple) and Magnolia Hawks (Irene Dunne), respectively. At the same time, this liminal racial condition requires a series of techniques to separate the

performers from the interpreted blackness, among which the denial of identification with the otherness of blackface stands out, as well as the application of different genderization on the African-American characters that surround them.

With all this in mind, this chapter aims to contribute to the production of an intersectional feminist methodological approach to blackface that expands the theoretical perspective proposed so far, focused mainly on the relationship of racial differentiation between white men and black men. From this starting point, the aim is to demonstrate that racial makeup is both a racial and a gendered discursive practice, a racist construction that conveys certain gender representations in the interest of maintaining relations of inequality within white heteronormativity.

The Littlest Rebel and *Show Boat* connect in the realization of two types of substitution. On the one hand, the articulation of a romanticized, sweetened, whitened nineteenth-century universe replaces the most explicit racial violence with a self-regulated African-American servitude. On the other hand, the plundering of African-American artistic expressions has been replaced by an operation of cultural appropriation justified by the racial and professional superiority of the white characters. In this way, the two films constitute spaces of innocence (Williams, 2001) of a familiar and interracial type that act as representations of the American nation, the Cary's southern mansion and the Hawks' ship-theater respectively, in which the arrival of an external and white danger breaks the established order. In both, the racial and gender representation of their two protagonists, the Cary's young daughter and the Hawks' not so young daughter, serve to regulate the anxiety aroused by their proximity to the racialized characters, Uncle Billy (Bill Robinson) in the case of the former and Queenie (Hattie McDaniel), Joe (Paul Robenson) and Julie Laverne (Helen Morgan) in the case of the latter, and assist in the further restoration of the broken social structure, an operation in which neither they nor they intervene.

As for *The Littlest Rebel,* the problems begin with the patriarch's departure for the Confederate front, which forces Virgie and Mrs. Cary (Karen Morely) to face the dangers of the Civil War. The melodrama is articulated on the basis of a pre-film displacement operation, typical of minstrel adaptations of the novel *Uncle Tom's Cabin* (Harriet Beecher Stowe, 1852), whereby the tragic plight of the African-American population under the slave system is redirected into the adventures and misadventures of the white family. The interracial empathy aroused by Stowe's original text is replaced by the desire for the reestablishment of a white heteropatriarchy. In the case of *Show Boat,* this displacement takes place within the film itself, endowing the text with a much more problematic character: the injustice experienced by the African-American or racialized characters because of their racial status is replaced by the problematic love story between Nola and Gaylord Ravenal (Allan Jones). This operation begins at the film's first turning point, located at the end of its first part, when the unveiling of the mixed-race identity of Julie, the troupe's lead performer, prompts the expulsion of her and her white husband Steve (Donald Cook) from the ship-theater.

The difference in the procedures of articulating the white tragic object is reflected in the mode of representation of blackness that each film sets in motion, in the representation of African American characters and in the representation of blackface. African American characters are narratively marginalized in secondary roles tied to service. But whereas *The Littlest Rebel* conveys servitude through the emasculated blackness of Uncle Billy, in *Show Boat* labor exploitation is overtly addressed in the musical number "Old Man River," performed by Joe. Consequently, the second production sets in motion a much more literal and violent feminization of the African-American character, containing the potentially revolutionary implications of this exposure of the less kindly face of the romanticized nineteenth-century universe. This is achieved through the masculinization of his romantic partner, Queenie, which leaves Joe in a feminized position within the heterosexist binarism, as well as through the use of "Old Man River" as a form of musical accompaniment to the different stages of the romance between the white protagonists.

This last aspect introduces a second important issue in the displacement operation of *Show Boat*, fundamental to its backstage character. The film differentiates between the cultural authenticity of the African-American characters and the professional skill of the interpretation of their artistic expressions by the white characters. The resulting segregation makes possible to erect a cultural hierarchy on the basis of temporality, in which the black is situated as the vernacular and the past and the white as the professional and the future. Such segregation is not used in *The Littlest Rebel*, in which the nineteenth-century diegetic universe based on relations of inequality permeates the narrative, the characterization of the characters and the visual structure. The hierarchization is constituted precisely on the basis of a proximity, albeit regulated, between black and white. The superiority of the white performers is configured on the basis of the ease Virgie demonstrates in the dance learning of Afro-American cultural products.

All of these distinctions are embodied in the blackface sequence has in each film. In the case of *The Littlest Rebel,* the introduction of the mask serves as a point of racial and gender differentiation for little Virgie, who, through her counterposition to an emasculated blackness, can momentarily possess the phallus assigned to the plantation master and thus secure the institutional order that the war has disrupted. However, the unveiling of her racial identity in the middle of the sequence turns her into an ambiguous figure in the terrain of gender, between femininity and masculinity, which confuses the binary terms in which a power based on normativity circulates. Therefore, the introduction of a patriarchal figure, Colonel Morrison, is required to reestablish the limits, the relationship of inequality, which articulates the representation of gender. In contrast, in *Show Boat,* differentiation occurs with respect to an opposite image of female blackness. This character displays a desirability outside the boundaries that heteronormativity and racial normativity assign to the feminine, whose renegade identification serves to re-erect the racial and cultural boundaries that the figure of Julie has challenged. Through the exposure of the artifice of the mask and the demystifying procedures characteristic of the backstage musical (Feuer, 1993 [1982]), the rejection of the verisimilitude of what is represented castrates female hypersexuality and confirms the position of the white woman as the object of a desire that belongs to the white man.

7
THE LIMITS OF THE PERFORMATIVE: RACIAL AND GENDER CROSS-DRESSING IN *BABES IN ARMS* (BUSBY BERKELEY, 1939) AND *HONOLULU* (EDWARD BUZZLE, 1939).

In the previous chapters we have approached the blackface as a mechanism of disavowal of identification with black otherness, aspiring to the construction of a normative masculinity and femininity. Similarly, we have examined the representation of the co-presence of the mask and some of the most famous African-American performers of the time, such as the Nicholas Brothers, Stepin Fetchit, Bill Robinson, Hattie McDaniel and Paul Robeson, as a tool of "minstrelization" of the racial signifier, which attempts to contain the expressive and transgressive potential of the racial hierarchy of African-American artistic expressions in the field of entertainment.

Along with these racial and gender representations, there is a type of blackface that we have not yet analyzed: the application of the mask on white female characters to interpret a male blackness. It is important to note that in none of the productions analyzed previously, nor generally in the Hollywood musical cinema of the 1930s, has the use of this double cross-dressing on a white male character been observed. Instead, as Eric Lott has examined in his study of the nineteenth-century minstrel show, the introduction of female impersonators was common in nineteenth-century representations of the mask. One possible reason for the disappearance of male double cross-dressing is that, according to the author, it imprints a certain sexual ambiguity on racial performance, feminizing its performers and pointing towards a certain homoerotic desire (2013 [1993]: 55-56). In Lott's reasoning this interracial homoeroticism is the driving force behind the minstrel show, resulting from the hypersexuality assigned to the black man, which the white man secretly envies and desires. This kind of ambiguity can only be allowed for female performers in the Hollywood cinematic representation of blackface.

A first explanation for the permissiveness of this transgression of heteronormativity is based on the bor-

derline positioning of the white woman in the heterosexist and white sociosymbolic universe. Although her white racial condition brings her closer to the racial norm, the sexual materiality linked to her gender prevents her from obtaining the privilege derived from it. The white woman is positioned as the "non-white", that figure who in her corporeality confirms the possession of whiteness by the man. On the basis of this representation, the renegade identification with blackness that sets in motion the female mask, in its recognition and rejection of the relationship with otherness, presents more forms and functions than in the male blackface case. On the one hand, it has been employed as a mechanism to stigmatize the inversion of the hierarchy of heteronormativity produced by some female characters such as Dot Clark (Ethel Merman), whose brownface in the minstrel show *Kid Millions* confirms and underscores her inappropriate sexual behavior. On the other hand, it has been used as a mechanism to confirm the whiteness of the masked performer, as has occurred in the musical number "Gallivantin' Aroun'" from *Show Boat,* which unites the racial and backstage musical artifice to eliminate any possible link between Magnolia Hawks and the character played.

Taking into consideration the greater complexity of female blackface, which can use renegade identification with otherness as both a gender and racial technology, and the total absence of the examination of the double cross-dressing of female performers in the rest of the studies blackface, we consider it appropriate to close the analysis part of the present research by examining this type of racial and gender *perfomance.* To this end, we take as our object the blackface numbers of the backstage musicals *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939) and *Honolulu* (Edward Buzzle, 1939). In the first film, blackface is applied to Patsy Barton (Judy Garland), one of the young performers who decide to put on a minstrel show to save her relatives from poverty. In the second film, blackface is applied to Dorothy March (Eleanor Powell), a tap dancer who uses the mask to imitate Bill Robinson at a costume party held on a ship bound for Honolulu, the capital of Hawaii.

In correspondence with their normative positioning in white heteronormativity, the location of the male characters as subjects of that desire and that gaze may place limits on their performance under the mask. But, if the racial performance of male performers has included non-normative, feminized figures, why does their normative positioning preclude double cross-dressing? Taking into consideration that during the nineteenth century representations of black women were also imbued with this type of bestial sexuality, which is represented could indeed be a "phallic" black woman. The same author seems to raise this possibility when, in his explanation of the origin of this type of interpretations, he refers to a form of transvestism committed by some men who have been subjected to a certain feminization, in which the object of representation is the phallic mother. Its origin is not the desire to be a woman but to eliminate the threat of castration produced by this figure, demonstrating their feminization will not take away their masculinity (Lott, 2013 [1993]: 166). All in all, Lott ends up subsuming this possibility into interracial homoeroticism towards black men and misogyny against white working women.

Preserving the idea that it is the "phallic" black woman that is being represented in the double cross-dressing of the masked men and, following our interpretation of Lott's analysis, that their renegade identification is a form of recognition and rejection of the desire for otherness, the reason for the prohibition of this double cross-dressing in cinematic discourse responds to the threat of miscegenation raised by this hypersexualized figure. From 1877 onwards, after the failure of the democratic project of post-war Reconstruction and the threat of black political supremacy that it supposedly implied, racial hierarchization is articulated on the establishment of racial boundaries of sexuality, in which the white woman is the object in danger, threatened by the black man and defended by the white man. The figure of the hypersexualized black woman, a reminder of the history of the violations committed by the white man, produces more and more anxiety, and must therefore be eliminated from any form of representation.

The same process does not occur with the double cross-dressing of women performers. Their connection to otherness allows the process of gendering through racialization to be bidirectional, that is, racial and gender performance serves to emasculate the sexual potency and/or cultural superiority assigned to the black male performer with the effect of expelling the white woman from the field of femininity, of desirability. Ultimately, this transgression of gender roles and stereotypes serves a seemingly more important purpose: the racial delineation of hierarchical sexual and cultural boundaries.

8
CONCLUSIONS.

With this doctoral thesis we have sought to make a contribution to the study of the relationship between power and the subject, focusing on the forms of subjection, the ways in which power shapes individuals as subjected subjects. In particular, we have addressed the link between the process of subjectivation and the process of subjection, that is, how the constitution of certain individuals as concrete historical subjects, and the consequent acquisition of the rights and freedoms that this category implies, has meant for others the loss of these same rights and freedoms, dehumanization and expulsion to the zone of non-being. In particular, this link has been studied in the thirties of the twentieth century, referring to the connection established between white subjectification and African-American subjection in the American context. For this purpose, we have analyzed the coercive instruments they implement and the discursive practices that configure a representation of the African American that establishes and justifies the racial superiority of the white individual. Since the abolition of the slave exploitation, this representation of the African American has become increasingly necessary for the maintenance of racial inequality in every sphere of social life.

As stated in the introduction, the research has focused on the cinematographic text. This choice responds fundamentally to the social impact and discursive functioning that cinematographic representation has had throughout the twentieth century, which makes it an appropriate technology of power for the study of the production and reproduction of social inequalities through the shaping of the subject. The massive character that the level of cinematographic production, distribution and exhibition acquires, as well as the involvement of the spectator as the subject of that vision of reality that each film articulates, grants the cinematographic spectacle

an unprecedented capacity for collective and individual influence. Specifically, the exploration of the process of American racial subjection has been carried out through the Hollywood musical cinema of the 1930s. This genre must confront, among other issues, the popularity of African American artistic expressions that is threatening racial hierarchy on a cultural level. In this sense, musical films set in motion a mode of representation of the African-American body that tries to negotiate any attack against the existing social inequality and that, from our point of view, allows us to approach the relationship between the process of white subjectivation and the process of historically situated African-American subjection: the blackface.

Based on these initial considerations, our work has been divided into two large blocks: the methodological and theoretical framework and the analysis of the object. The first has occupied the two sections of the second chapter, 2.1 and 2.2 . In the first section we defined our methodology for the analysis of racial subjection, which combined three types of approach to the object: discursive, semiotic-psychoanalytic and textual. The discursive approach to subjection is based on a Foucauldian conception of discourse, and specifically of the discourse of race, as a set of criteria that determine the way we act in relation to race, thus transcending its exclusively linguistic nature. This discourse has been historically articulated by the white, colonialist and slave-owning man. Its main result has been the constitution of otherness (Bhabha, 2002 [1994]), that differentiating representation that adheres to the non-white body to ensure the maintenance of the racial hierarchy. However, insofar as this figure splits white subjectivity at the very moment in which it gives it form, it does not cease to be threatening to the integrity, coherence and superiority of the resulting subject. The consequent ambivalence acts as a regulatory technology of racial power, a technique that aids the reproduction of measures that seek to subjugate the other using a civilizing rhetoric.

The dimension of otherness that ensures the reproduction of its forms of non-white subjection and white subjectivation is the materiality of the body. The second subsection of 2.1., that of a semiotic-psychoanalytic nature, explored precisely the importance of the construction of corporeality in the process of subjectivation, and the role of each person in the reproduction of the position assigned to him or her in the hierarchical social structure according to this perception of the body. To this end, we have started from a review of signification as unlimited semiosis (Eco, 2000 [1976]), that infinite chain of signifiers that only stops, generating meaning, by the action of the will to power and the regimes of truth. To the extent that a sign means for a person, it must be subject to someone in order to signify, that person possesses a certain margin of action to change the meaning that the regimes of power/knowledge establish.

This process is complicated in the articulation of the meaning attributed to oneself, for two reasons. First, because the system of signification that governs it, the sociosymbolic universe or set of normative conventions historically variable and traversed by the relations of inequality that determine who we are, possesses an unconscious nature. Despite this, the relationship between the individual and the subject position, the role assigned to him or her within this universe, is also a two-way street. The individual must perform a series of actions, in Butlerian terminology performative acts (Butler, 2007 [1990]), in order to attach and remain attached to the sociosymbolic universe. Such interdependence endows him/her with a certain capacity to transform the meaning attributed to oneself. The second aspect that complicates the process of subjectification is that performative actions (re)produce a certain way of understanding the body that naturalizes, normalizes, such positioning of the individual. Its transformation then implies a change in the sphere of the intelligible, of what we consider to exist and what does not exist, and of the forms of social existence.

In the racial sphere, performativity encompasses the acts and thoughts that perform racialization, the subjectification of the individual according to the parameters established within the racial sociosymbolic universe, using the construction of the materiality of the body as its support and its main result. Taking into account the con-

stitutive split of racial subjectivity, such acts are aimed at configuring and eliminating any relationship with otherness, which would reveal the constructed nature of the body and the subject. Therefore, the study of this figure can make visible how and what must be rejected for the constitution of the white.

Among all the discourses that (re)produce racial subjection and subjectification, the cinematographic text has been the one selected for investigation, as we have explained in the third subsection of the methodology of analysis, 2.1.3. Specifically, we have focused on the analysis of classical film language, of the Institutional Mode of Representation (Burch, 1991 [1987]), as a racial discursive practice, an issue that has required the analysis of the racialized elements that each text presents, the possible diegetic universes, plots and characters that are racially marked, as well as the techniques of racialization and genderization that organize these elements. The combination of both issues shapes a subject-meaning position (Heath, 1981) traversed by relations of inequality. The spectator adheres to give meaning to what is represented, thus being subjected to the systems of signification that determine what one is and how one relates to the environment.

The cinematographic text, its elements and techniques of subjection, is heir to a set of discursive practices from the centuries of European and American colonial and slave domination, which, since the end of the 15th century, have been articulating the racial sociosymbolic universe. The theoretical framework, which occupies the second section of chapter two, has analyzed such discourses, emphasizing the most important aspects for the understanding of the American system of signification in the 19th and 20th centuries. In the first subsection, 2.2.1, we have conceptualized the epidermal signifier, the main support and result of the racialization process. The epidermal signifier has been defined as the set of semiotic constructions applied to the non-white population and in particular the afrodescendant population to justify their murder and/or subjugation and the plundering of their main resources. Such representation transforms their bodily surface into a historical-racial schema (Fanon, 2016 [1952]: 112), loaded with a meaning that does not belong to them and they cannot negotiate.

Along with this political and economic motivation, the epidermal signifier has a psychic existence that allows it to function as the otherness of the target. This hierarchizing construction is the result of the movement of projection and introjection (Laplanche and Pontalis, 2004 [1967]: 306 and 205). Projection is the expulsion outward of that which one rejects or does not recognize in oneself, while introjection has to do with the assimilation of an object or a quality of the object that produces pleasure. This operation is directly related to repression, which demands the negation of certain aspects in order to conform to a prevailing norm. Transposed to the field that interests us, we can affirm that the white individual projects certain repressible aspects onto the racialized individual and, as an unexpected effect, carries the resulting figure of a certain desire, inasmuch as its possession would allow the recovery of those "primitive" pleasures. Such an attraction must be rejected for the maintenance of the purity that assures the superiority of the white.

In this regard, there is a certain differentiation between the sexuality assigned to black women and the sexuality assigned to black men, which determines their different positioning in the racial symbolic. Approaching this distinction has allowed us to develop our theory on the process of racialization and the historical motivations behind it in the second and third subsections of the second section of this theoretical framework. As for the representation of the black woman, analyzed in 2.2.2, the rapes systematically committed by the white master throughout the centuries of slave domination are justified by the assignment, from different discourses, and specifically from the scientific discourse of the eighteenth century, of an unbridled sexual appetite, related to her supposedly oversized genital apparatus. This representation of the bestiality of the black woman distances her from the passivity associated with femininity within the heteronormative gender dichotomy, rejecting her condition of object of desire of the white man.

For his part, as we have addressed in 2.2.3, the black rapist will become the hegemonic image of blackness

in the United States. The rise of abolitionism that will lead the country into the Civil War (1861-1865) brought speculation about what will happen after the end of slavery, positing the arrival of black political and economic supremacy. Such a threat is expressed in sexual terms, through the political mobilization of the anxiety of miscegenation produced by the representation of black sexuality. In fact, the anti-miscegenation legislation imposed since the end of the seventeenth century was tightened in the years prior to the outbreak of the conflict. This legislation prohibited interracial marital unions and ensured that the children resulting from the interratial sex were recognized as black. Once the war was over and slavery abolished, the Republican party in power began the so-called Reconstruction (1865-1877). During this period of time, an attempt was made to build a new, truly democratic country, and a series of rights were granted to the African-American population. When Reconstruction came to an end, the management of the territory was returned to the defeated, who repealed what had been achieved and imposed a segregationist regime. To justify oppression in this new political context, the myth of the black rapist is articulated. This representation inverts the racial terms of the sexual abuses committed during slavery. The black man becomes the abuser, the white woman the victim, and the white man the guarantor of racial purity. It also eliminates the need to represent the black woman, which pointed more clearly to the implications of the white man in the history of American miscegenation.

From then on, the rejection of the desire for miscegenation functions as an indispensable condition for the development of the process of white racial subjectivation. This eliminates one of the problems associated with racial normativity, which the fourth and last subsection of the theoretical framework, 2.2.4, has explained. The constitution of the epidermal signifier as a representation of racial difference ensures, by contrast, the unmarked condition of the white. Insofar as such a construction adheres to the black body in order to signify, constituting its materiality or its racialized intelligibility, the white is also freed from this subjection to a bodily schema. The resulting immateriality makes it possible for the white to act as a regulative ideal (Butler, 1990 [2007]: 266), a subject position to which, in principle, anyone can gain access by adopting a particular code of conduct. At the same time, immateriality endangers the existence of the white. To avoid this danger, the regulation of desire that establishes the prohibition of any form of interracial contact gradually shapes a racially pure white corporeality, a body of the race whose defense will allow whites to maintain the relations of racial inequality in post-slavery times.

The constant repudiation that, from practices, discourses and U.S. laws, is exercised against African Americans is mediated by the presence and influence of this abject representation (Kristeva, 1989 [1988]) that collapses the boundaries of white corporeality and subjectivity. From this perspective, the mechanisms of racial discrimination are also procedures for erecting and sustaining the sexual boundary that secures the white male position of power. The constancy and repetition of this rejection endow it with performativity, with the capacity to expel the African-American population to the constitutive outside of the racial sociosymbolic universe. Such positioning makes possible the limitation of the process of subjectivation to the white individual, the only one who can access the different subject positions and, if he meets the requirements, the normative privilege, while the black individual is completely dehumanized.

This reasoning has led us to the establishment of a certain distinction between otherness and racial difference, defined as "non-white" and "black," respectively. Although both representations articulate the dialectic of rejection and desire, of projection and introjection, their location in the American sociosymbolic universe is different: while otherness is found within this universe, as that which supports and divides the category of the white but which, under the fulfillment of a certain code of conduct, has the possibility, more or less illusory, of whitening; the black will never be able to access normativity insofar as its difference grounds it. Within this constitutive outside, the black woman is situated at the farthest point from the norm. This is due to the fact that

her rejection is mediated not only by the representation of her racial difference but also and to the same extent by the representation of her sexual difference, united in the conformation of the image of a racialized and hypersexualized woman who transgresses racial and gender boundaries. Thus, while the white woman can be represented within the heterosexist sociosymbolic universe as the sexual otherness, the "non-man", that which in its lack confirms that desire belongs to the man, and within the racial sociosymbolic universe as the racial otherness, the "non-white" that whose sexual materiality ensures the racial purity of the white man, the black woman must be expelled to the racial and sexual outside to ensure racial normativity and heteronormativity.

The approach to blackface in the third chapter, which introduces the second part of our research dedicated to the analysis of the object, has inserted the cinematic racial performance within this history of American racial subjectivation and, specifically, within the psychopolitical mobilization of the anxiety of miscegenation that shapes it. To this end, first of all, the musical genre of the 1930s has been approached as a discourse that shapes a certain image of the other that perpetuates relations of inequality, analyzing the techniques of racialization and genderization that its films set in motion and the sociohistorical conflicts that motivate them. Here we have observed a fundamental difference between racial and gender representation, related to the different functioning of their signifiers in the racial sociosymbolic universe. African American characters are pushed to the margins of the narrative and/or to the musical numbers. White female characters, on the other hand, may intervene in one or the other type of sequences as the object of desire and of the male protagonist's gaze. Likewise, such a difference also has to do with the sociohistorical conflicts of the 1930s that their representation helps to negotiate. In the gender sphere, the Great Depression brought an increase in male unemployment that implied an alteration of the traditional sexual division of labor, threatening the heteropatriarchal power of the white male. In turn, the economic recession increased racial inequality: African Americans were the first to be laid off and the last to find employment. Growing discrimination sowed fear of social mobilization of African Americans, as had happened in the New York neighborhood of Harlem in 1935. Similarly, in the 1930s, the popularity of African-American cultural products, particularly jazz music and dance, reached unprecedented proportions. The commercial exploitation of black entertainment raised the need for the incorporation of its main performers, but such representation had to be conveniently articulated in order to avoid questioning the racial hierarchy in the cultural field.

One of the measures put in place to negotiate the rupture of the cultural hierarchy is blackface*,* which expels African American performers from the representation, eliminating the focus of anxiety, or, if it does not entail this expulsion, it intervenes in the process of signification of blackness. From our perspective, in Hollywood musical cinema the blackface acts as a racial discursive practice and a racial technology, that is, as a representation of the other that combats the threat of difference and as a strategy for the establishment of hierarchizing racial boundaries that enable white subjectification. This latter use was inaugurated by the nineteenth-century minstrel show*,* to which we have devoted the second section of the third chapter. In line with other representations of the time, the northern spectacle mobilized the anxiety of miscegenation for the subjection of the individual to the normative category of the white. But, while anti-miscegenation laws, practices and discourses encouraged the rejection of the desire of the other, the main technique or strategy of nineteenth-century blackface, and later Hollywood, was the renegade identification with otherness.

The renegade identification consists in the exhibition and denial of the role of otherness in the process of white subjectification. The nineteenth-century spectacle uses the artifice of the mask to reject the desire to be the other, and to possess that which is attributed to it, which is being represented, underlining the white racial condition of the masked performer. However, it does not fail to point towards the identification, and the attraction that motivates it, which gives rise to the spectacle, imprinting the representation with an ambivalent character. In this respect, the mask was used by the American

working class in formation and by European migrants in the mid-nineteenth century as a form of renegade identification with the proletarian or enslaved African-American population. The representation implicitly signaled that the latter's working or living conditions approximated those of the former, so ultimately their differentiation was intended to negotiate this shared oppressed position, and the fears and desires derived from it.

Following this example, we can affirm that the ambivalence of blackface does not motivate a transgression of hierarchical racial boundaries. This is due to two reasons: on the one hand, the epistemic violence (Spivak, 2010a [1999]) on which the interpretation is based, that usurps control over the signification of blackness from African Americans themselves, configuring a strategically articulated image of difference, the "non-white"; on the other hand, the anxiety aroused by the exposure of the desire for otherness acts as a regulatory technique of racial power, that is, as a mechanism that, without being destabilizing, ensures the maintenance of the boundaries that sustain white subjectification over time. The possible transgressive implications of the ambivalence of racial performance derive from issues that go beyond the mask of racial makeup such as the context or the performer behind the mask.

The musical film mask of the 1930s inherits the workings of nineteenth-century blackface, using renegade identification as the main technique of white subjectification. But, as we have explained in the third section of chapter three, it distances itself from previous uses of blackface in two ways. First, the musical "spectacularizes" the mask, that is, it emphasizes its artifice by incorporating sequences showing the process of the performer's blackening in his or her dressing room moments before going on stage, which, following Michel Rogin, we have called the primary blackface scene (1998 [1996]: 182). Such emphasis on the constructed nature of the mask does not obey any deconstructive objective, but on the contrary, it conceals the relation of inequality that allows the white to establish the meaning of the black and underlines the separation of the performer from the interpreted that denies the exposed relation, what we have defined as performative distance. In any case, the spectacularization of blackface does not prevent identification either, in such a way that it continues to mobilize the anxiety produced by the loss of racial purity to perpetuate those practices and discourses that sustain discrimination. Secondly, and strictly related to the above, the difference between the musical film blackface and its antecedents lies in the fact that the former "castrates" the representation of the black, specifically the representation of the black man.

The differentiation established by the musical blackface with this emasculated figure is intended to restore heteropatriarchal privilege to the white man and to contain the threat of a black revolt against racial discrimination. But the ambivalence of the performance calls for the inclusion of other discursive procedures and other musical numbers or narrative sequences that underline the performative distance established. Likewise, this type of blackface is ineffective in restoring the racial hierarchy in the cultural arena that the popularity of African-American artistic expressions and artists was challenging. Racial artifice emphasizes the poor cultural authenticity of the white performer trying to imitate the African American, a comparison much more problematic than in the 19th century when African Americans did not have the possibility of entering the mass entertainment circuits. For this reason, the films will also incorporate procedures that confirm white cultural superiority, such as the appearance of African American characters that validate the masked white performer's performance and the placement of blackface sequences in a past setting that traces a historical evolution of entertainment that culminates with white performers.

Another aspect that characterizes the cinematic musical blackface is the application of racial makeup on female performers to represent a feminine or masculine blackness. In the selected set of films, the first type of mask can take the form of blackface and brownface, which serve to represent the black woman and the "mulatto". The image that articulates each interpretation has different implications for the renegade identification with the otherness that the mask displays: the blackface can

be used to interpret a hypersexualized black woman, whose differentiation is meant to deny the possibility of a feminine desire of her own and inscribe the performer in the passivity assigned to femininity within the heteronormative sociosymbolic universe, or to interpret a black enslaved girl, whose distancing is more problematic for the gender representation of the performer; the brownface is used to interpret the interracial object of desire, a racialized but non-black woman who consciously uses her attractiveness for the seduction of the white man, in such a way that her distancing has the opposite effect, it eliminates any display of eroticism assigned to the female condition of the performer. As for the racial and gender cross-dressing of the white woman, unique in the musical film spectacle of the 1930s, it seems to be another of the tools to symbolically emasculate the black man. In contrast to earlier interpretations of the white woman, which sought to deny identification, this use of double cross-dressing establishes a connection between blackness and femininity that leaves the performer in a liminal position, emasculated but unwanted.

The greater complexity of the female blackface with respect to the male blackface, in its diversity and interpreted roles, is related to the place occupied by the representation of the white woman in the racial sociosymbolic universe. The biological reproductive condition assigned to femininity makes it possible to characterize her as the matrix of the race (Dorlin, 2020 [2006]), that body that engenders the white race and that, for this very reason, must be guarded and protected to avoid the possibility of blackface. In other words, its positioning as the "non-man" in heteronormativity, that whose lack confirms and supports masculine desire, makes possible its functioning as the "non-white" in racial normativity, whose very lack confirms and supports whiteness. This status of support and border of whiteness is used in the cinematographic field to ensure a racially pure sexuality, sometimes sacrificing the femininity of the masked performers. Films should use procedures and/or sequences other than the blackface musical number to restore the female character's status as an object of desire.

The "failures" of the male and female blackface, the premeditated failures that ensure the reproduction of the process of subjectivation, in the heteronormative and cultural sphere may be one of the reasons that explain its progressive disappearance in the following decades. Even so, the mask is effective in an important aspect in the configuration of normativity. In the case of the male blackface, played by men or women, it transforms the threat of racial difference into a differentiating fault, which, without resorting to African-American characters, signals that power, desire and whiteness belong to the white man. In the case of the female blackface, the double threat posed by the introduction of the representation of the black woman in the film, racial and sexual, is negotiated through her performance as signifier of the signifier of the other's desire, that representation which signals that desirability belongs to the white woman.

All these tensions and contradictions of the mask as a form of subjectivation of the white person based on the subjection of the black person to a series of hierarchical representations have been addressed in the fourth, fifth, sixth and seventh chapters, which make up the bulk of this second part of the project. In these four chapters, a textual analysis of the blackface musical numbers of the eight cinematographic musical productions selected as the corpus of our research has been carried out.

Chapter four has been devoted to the analysis of the conventional representation of blackface, the performance of the black man by a masked white man. Far from establishing a difference with the depicted figure, the blackface musical numbers of *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933) and *Swing Time* (George Stevens, 1936) show that identification with otherness cannot be fully disavowed through blackface and that other sequences and procedures are required that grant the main character the normative position in the racial and gender terrain. In the first case, the childlike and physically weak characterization, the role as "adjuvant" and the position as object in Eddie's (Eddie Cantor) visual pleasure dynamics, distance him from the stereotypes and gender roles assigned to male characters within the film and in general from the institutional mode of representation.

Instead, they bring him closer to the figure of the emasculated black man he plays in the musical number "Keep Young and Beautiful," within a Roman diegetic universe rife with enslaved, half-naked white women and black women who serve them. The link between the performer and the blackface reinforces the rejection of the threat of miscegenation that could have been triggered by the inclusion of the representation of black masculinity in a feminized, white environment. Similarly, Eddie's mask secures the racial boundaries of sexuality insofar as it endows, by contrast, verisimilitude to the representation of black women who act as signifier of the signifier of the other's desire. This function is reflected in its role as the main vehicle for the process of constructing the desirability of white women, to which the blackface musical number is addressed. The film's eventful ending will attempt to provide Eddie with the heroism, the capacity for performance and conflict resolution, that he lacked, attempting to subject him, with little success, to the regulatory ideal assigned to the white male.

In the case of *Swing Time,* its blackface number represents a certain hypersexuality, related to a desire placed outside the norm. "Bojangles of Harlem" is introduced just after the first kiss between the protagonists, Penny (Ginger Rogers) and Lucky (Fred Astaire), an action that clashes with the latter's previous marital engagement. At first, the black man's performance, conceived as a kind of "tribute" to the African-American tap dancer Bill "Bojangles" Robinson, could be seen as a device to reinforce the masked performer's position as the subject of desire, narratively called into question by the love quarrels with Penny and musically by his placement as the object of spectacle. However, such a way of acquiring sexual potential cannot be realized through the blackface insofar as it points to the desire for racial and cultural miscegenation that mobilizes the performance. For this reason, the sequence deploys a series of emasculating mechanisms that underscore the implausibility of what is represented in order to negate the sexual threat represented, as well as others that grant Lucky control over the visual, musical and dance representation to ensure his cultural superiority. The main vehicle for both procedures are the chorus girls, who enable the beginning of Lucky's performance by removing the enormous legs that immobilize him, a representation of the oversized penis attributed to the black man, and who are led by the black man himself. Thus, threatening black hypersexuality is transformed into white phallic potency, which restores Lucky to his role in heteronormativity. But insofar as the desire obtained entails a certain rupture of marital convention, it ends up triggering the loss of the object of desire and of the protagonist's job. Lucky will recover both at the end of the film, displacing his lack to Penny's suitor, the Latin American singer and orchestra leader Ricardo Romero (George Metaxa).

Chapter five has analyzed the role of blackface in justifying the appropriation of the cultural products of successful African American performers by the Hollywood film industry. The aim of such legitimization is to restore the cultural hierarchy that was being threatened at a time when the popularity of African American artistic expressions had reached unsuspected limits. Specifically, it focuses on the study of the blackface musical numbers of the films *Kid Millions (*Roy del Ruth, 1934) and *Dimples* (William A. Seiter, 1936) which are inspired by and recreate, respectively, one of the most appropriationist spectacles in American history: the minstrel show. Both sequences combine two modes of representation of blackness, two types of racial signifiers: the blackface or black signifier and the African-American character or epidermal signifier. The aim of this combination is to endow the black interpretation of the masked white with authenticity, demonstrating that he is as good or better than the African American in the interpretation of his cultural products, as well as to "minstrelize" (Willis, 2002; 2009) the image of the African American, meaning, to make sure that he does not transcend the desexualized, servile and narratively secondary figure assigned to him by Hollywood musical cinema. Nevertheless, such coincidence introduces a certain reflexivity about the process of construction of the racial signifier, the relations of inequality that motivate it and the effects it possesses, which must be negotiated.

As for *Kid Millions,* the film places this combination in an updated minstrel show, set in contemporary times on a cruise ship en route to Egypt, where Eddie (Eddie Cantor) goes to collect his late father's fortune. In this "Minstrel Night" Eddie's blackface performance is combined with a performance by a very young Harold and Fayard Nicholas, the African-American brothers whose combination of tap dancing and acrobatic moves would make them famous in the following decades. The youngest of them, Harold Nicholas, opens the minstrel show with the musical number "I Want to Be a Minstrel Man". Such a performance introduces a play with racial signifier that can be framed within the African American cultural tradition of "Signifyin(g)" (Gates, 1989 [1988]). "Signifyin(g)" consists of a type of utilization of signifiers articulated in the white epistemic framework that introduces some modification of their original meaning. In this case, the signifier Harold plays with is "minstrel man," the representation of the white man who paints his face and other parts of his body to interpret blackness in a caricatured way. The desire to be a minstrel man is torn between the reproduction of the racist image of blackness established since the nineteenth-century period in this type of performance, associated with the hypergesturality of some moments of Harold's performance that the proximity of the camera highlights, and the reclamation of the subject position of the enunciation of racial discourse that has been historically denied him by the minstrel. In the latter respect, Harold's comparison between the African American and the masked white performer may be implicitly equating the blackface with the historical-racial schema that attaches itself to the African American body to signify it, pointing toward its shared constructed nature. Towards the end of the show, the ambiguity introduced by the play with the racial signifier will ultimately destabilize the attempt at cultural hierarchization, when the spectacularity of Harold and Fayard's tap performance drives a masked Eddie out of the performance. For this reason, the brothers will not appear again in the rest of the film.

As for *Dimples,* the film goes back to the mid-19th century, the heyday of the minstrel show, to replace the importance of African-American performers and cultural products with those white performers who took it upon themselves to market them through blackface. In this operation of rewriting the history of American entertainment, the selected play is *Uncle Tom's Cabin,* a melodrama that moves away from its original abolitionist and disruptive character, which would contribute to the outbreak of the Civil War, to be the vehicle for the representation of the tragedy of the Appleby family. At the opening of the show, Professor Eustace Appleby (Frank Morgan) uses blackface to impersonate the character of Uncle Tom. With this disguise he intends to flee from the police who are looking for him for selling a fake antique. That antique has financed the theatrical performance, starring his granddaughter Dimples Appleby (Shirley Temple). The lawmen manage to arrest him and, still with his face masked, he says goodbye to his little girl. In the second performance of the play, the mask is applied to the African-American characters to make such a shift into the realm of spectacle itself. The blackface is articulated in two different ways: on the one hand, the Hall Jolson Choir and the Black Dots (Jesse Scott and Thurman Black) are masked with a blackface that hides their African-American condition, so that blackness is reduced to an element of the staging that can be used by any individual in the development of his interpretation; on the other hand, Cícero's (Stepin Fetchit) blackface does not mask his racial condition, triggering a certain reflexivity on the process of construction of racial corporeality that can open a certain distance between the performer and the stereotype he is interpreting, in line with the rest of the appearances of this character in the film. The film takes care to eliminate such reflexivity through the imitation of Cicero by Dimples, the star of the show. The white imitation of the black representation of the white imitation of the African American adheres the mask to the skin of the African American, ensuring control over its signification.

The sixth and seventh chapters have sought to contribute to the broadening of the theoretical and methodological perspective of the studies on blackface carried out so far, focusing on an object of study that has not

received as much interest: the female blackface. The condition of possibility for the identification of women with blackface derives from the historically established representation of women as the "non-man". In this respect, the blackface of women performers allows us to relate racial and gendered otherness in its function as a support and site of negotiation of the conflicts that traverse white male American subjectivity, related to the loss of patriarchal power, the threat of racial revolt, and the breakdown of racial-cultural hierarchy. However, it has different implications if the mask conveys the interpretation of a black woman or a black man.

In the sixth chapter, we analyzed the representation of black women through the blackface of the female main characters of *The Littlest Rebel (*David Butler, 1935) and *Show Boat* (James Whale, 1936). Both productions go back to the nineteenth-century past, and specifically to one of its most conflictive periods, the years of the Civil War. In this context, the use of the representation of white women to sustain the hierarchizing racial boundaries that make white subjectification possible becomes much more relevant. The female blackface helps to configure such representation of femininity, in different ways depending on the film analyzed.

In the case of *The Littlest Rebel,* its protagonist, little Virgie Cary (Shirley Temple), does not completely correspond to the position and gender roles and stereotypes assigned to women in classic Hollywood cinema. The outbreak of the Civil War motivates the enlistment of her father Herbert Cary (John Boles), a Southern plantation owner, in the Confederate army. In his absence, his power, his courage, initiative and control of the visual field, is acquired by Virgie to combat the anxiety aroused by this interracial environment. Specifically, such attributes are used to negotiate her relationship with Uncle Billy (Bill Robinson), the most important of the enslaved African-American characters, who is charged with the girl's care. By this same anti-miscegenation logic, the latter is feminized, relegated to the orders of the whites and placed as the object of the gaze. In the musical-dance sequences that stars alongside him, the display of the racial superiority of the young performer, capable of performing the same dance skills as her black master, demands the visual equalization of both characters and thus the rupture of the articulated gender hierarchy. The restoration of sexual boundaries will then be realized through the reappearance of Herbert or the introduction of new patriarchal figures substituting for the former. Something similar happens with the blackface. Incorporated in a narrative sequence, an exceptional case in the Hollywood cinema of the period, it plays with the transgression of the gender limits of the little girl. Before the arrival of the Union army soldiers, Virgie pretends to be one of the enslaved African-American girls. Her disobedience to the orders of Unionist Sergeant Dudley (Guinn Williams) reveals her true racial status, distancing her from the passivity and docility assigned to blackness and femininity in the film. The resulting gender ambiguity is eliminated through the introduction of a new patriarchal figure, Colonel Morrison (Jack Holt), who comforts little Virgie and admonishes the sergeant for his behavior.

In the case of *Show Boat,* the restoration of sexual boundaries and cultural hierarchy through the signifier of femininity becomes more evident as the narrative openly exposes the problematic of miscegenation. One of the film's first turning points is the unveiling of the black blood of Julie LaVerne (Helen Morgan), the lead female performer on the ship-theater Cotton Blossom. Her marriage to white actor Steve Baker (Donald Cook), the male lead performer, go against the U.S. anti-miscegenation legislation. Fearing the scandal that may arise from the discovery of this racial and cultural mix, the pair of performers will be expelled from the crew. From this moment on, Magnolia Hawks (Irene Dunne) will play the lead role in the play. Her blackface performance in the number "Gallivantin' Aroun" will manage the interracial contact that the film has raised on a sexual and cultural level. Regarding the first aspect, the figure interpreted under the mask, "Liza Matilda Hill", corresponds to the sexually lascivious black woman, a representation that the film has established as the main threat of sexual and cultural racial boundaries through Julie's character. The distance between the performer and the performed generated by the display of racial artifice joins with the

spectatorial distance generated by the demystifying elements of the musical backstage to negate any possibility of Nola's identification with the represented, as well as the verisimilitude of the black woman as subject and object of desire. On the cultural level, the interpretation of Nola's blackness, previously authenticated under the approval of the film's African American servant characters, Joe (Paul Robeson) and Queenie (Hattie McDaniel), contributes to the film's representation of African American artistic expressions as the vulgar and the vernacular. The operation of appropriation is then justified as a form of professionalization, which transforms the raw into a marketable product.

In the seventh chapter, the phenomenon of double cross-dressing, racial and gender, of female performers in Hollywood musical cinema has been studied through the analysis of the minstrel show in *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939) and in the "tribute" to Bill Robinson in *Honolulu* (Edward Buzzle, 1939). In each production this type of blackface is performed by their leading ladies, the singer Patsy (Judy Garland) and the dancer Dorothy (Eleanor Powell), respectively. Their gender representations break to some extent the parameters assigned to femininity within the heteronormativity that Hollywood cinema reproduces. On the one hand, Patsy's adolescent physical appearance is constantly defined as unattractive, having to fight with other suitors for the love of Mickey (Mickey Rooney). On the other hand, from practically the beginning of the narrative, Dorothy is identified as the object of desire of the actor Brooks Mason (Robert Young). Her mismatch with femininity occurs in the specifically spectacular realm, where her dance performance style breaks with the passivity of the showgirl, the anonymity of the chorus girl, and finally the delicacy and elegance of other solo performers. The strength and physical dexterity of her dance, which combines the syncopated rhythm of tap dance with her acrobatic and ballet dancer training, prevent her total ascription to the object of erotic musical contemplation.

For this reason, in neither film does the renegade identification of blackface imply an attempt to insert women into the roles and stereotypes assigned to their gender. Quite the contrary. The sparse heteronormativity connects the performers with blackness. Such a connection is used as a mechanism of symbolic castration of the representation of black men, sexually and culturally, eliminating the threat that their racial and dance corporeality poses to white men. In the minstrel show of *Babes in Arms*, the cultural threat is combated through the nostalgic recreation of the past of American entertainment, which whitewashes its genealogy in the replacement of African-American performers with those whites who knew how to market their cultural products. The emasculation of blackness motivated by Patsy's double cross-dressing, disguised as one of the two *endmen* in the minstrel show, is fundamentally realized in the realm of sexuality, counteracting the expression of black male desire conveyed in songs like "Oh Susanna." In contrast, Dorothy's performance in *Honolulu* in no way corresponds to a hypersexualized male figure. On the contrary, her representation of the *stair dance* made famous by the African-American star Bill "Bojangles" Robinson, contributes to the feminization of the latter's image. Her emasculation then acts fundamentally on the cultural terrain, changing the dignifying meaning that rhythmic precision and bodily restraint gave to Robinson's original number for a parodic imitation of it that reproduces the rhythmic innatism associated with the African American and rewards the performer capable of reproducing it.

Films must employ other mechanisms to reinscribe female figures into heteronormativity. In the case of *Babes in Arms,* the nostalgic recreation of the minstrel uses brownface in the third and final part of the show to restore Patsy to desirability. Specifically, this type of blackface is used in "I'm Just Wild About Harry/Mandy" to represent the "mulatto", that racialized figure who, in her mixture of white femininity and black sensuality, arouses the desire of the white man. Such a mask is highly conflictive because it points toward the transgression of racial boundaries of sexuality, reinserting the black woman as an object of desire. Therefore, it cannot serve as a mechanism of inscription in heteronormativity and, thus, entails the abrupt interruption of the spectacle. Only the elimination of blackness in the film's final mu-

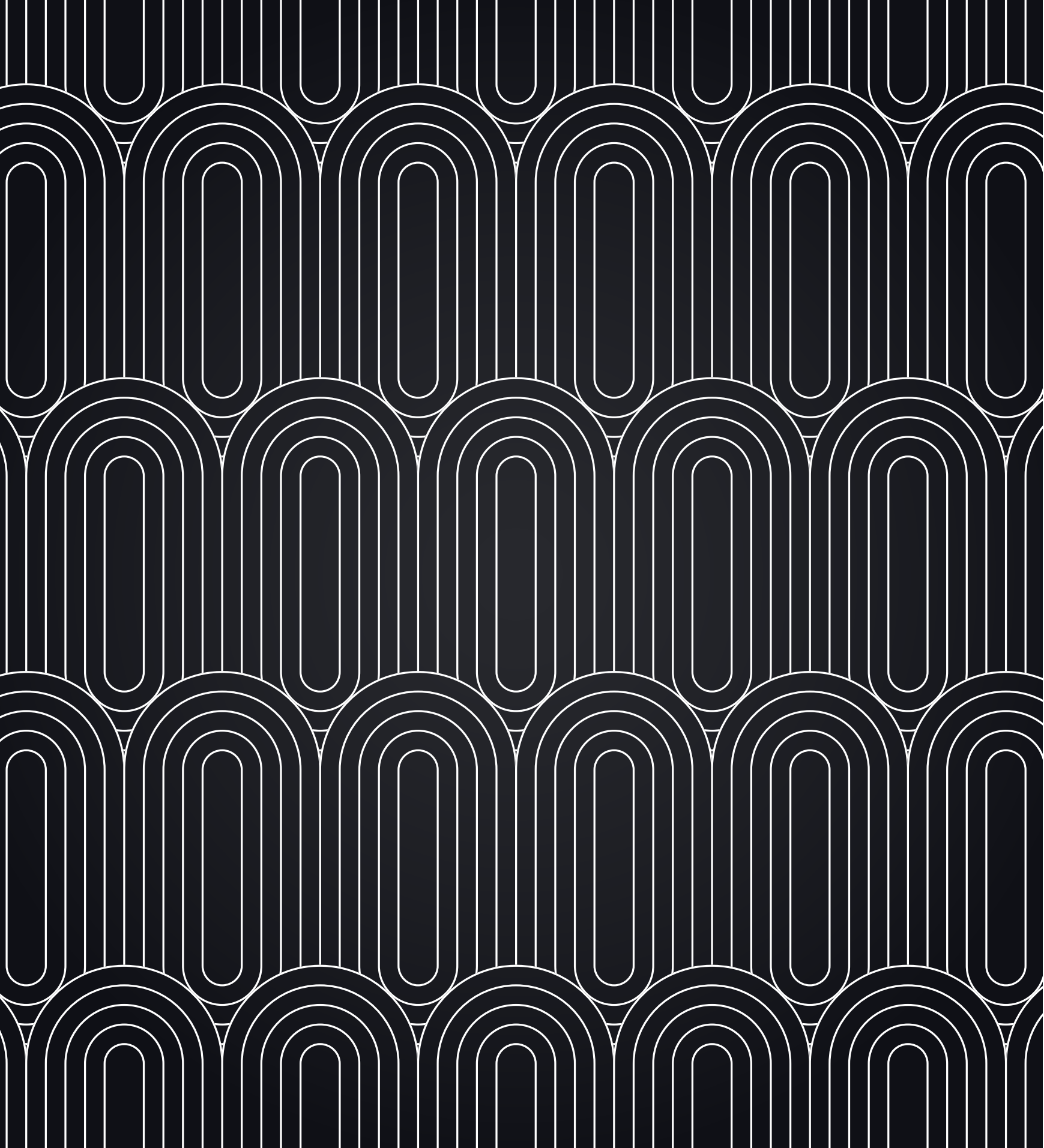
sical number, an advocacy for American entertainment as a form of democratic liberation that will be given the name "God's Country," can succeed in identifying Patsy with the normative object of desire, in her interpretation of the wife of the President of the United States, Eleanor Roosevelt.

Something similar happens with Dorothy's gender representation. The film attempts to inscribe Dorothy in the passive position of desirability in the dance music sequence in which the performer performs a tribute to the islands. The performance combines the sensuality provided by the Hawaiian artistic expression of *hula* with the narrativization of spectacle and the fetishistic fragmentation of Dorothy's body, made the object of Brooks' gaze and desire. However, insofar as the performance shows how the performer consciously uses her body to generate her beloved's desire, it cannot fully inscribe her in the passive position of normative femininity. Only the narrative sequences, in which the progress of the story depends on the male protagonist's desire for the female object, will achieve Dorothy's identification with the signifier of femininity in the heterosexist sociosymbolic universe.

From all that has been concluded, we hope that this research project, that has meant an important personal and intellectual growth for me, can serve to expand the knowledge and the perspective of study of the Hollywood musical blackface. We also hope that it can contribute to research on forms of subjection and racial subjectification. As we have been pointing out, in the United States these processes require the production of a degrading, and secretly desired, image that adheres to the body surface of the African American, as well as the rejection of the necessity of the same for the conformation of white subjectivity. In this way, the representation of the African American can act as a vehicle for the normalization of relations of inequality established since the most purely colonial and slave-owning period. The way remains open to explore whether this dynamic of difference and desire may be applicable to other non-white collectives and/or in other historical periods. Such an exploration will take the form of another investigation, which will emerge from and be indebted to what is proposed here.

10

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



A

Abel, Elizabeth (2003). "Shadows". *Representations*, vol. 84, n. 1, págs. 166-199.

Althusser, Louis (2003 [1988]). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Altman, Rick (1989 [1987]). *The American Film Musical.* Bloomington y Indianápolis: Indiana University Press.

Ames, Jerry y Siegelman, Jim (1977). *The Book of Tap.* Nueva York: David McKay Company.

B

Babington, Bruce y Evans, Peter Williams (1985). *Blue Skies and Silver Linings. Aspects of the Hollywood Musical.* Manchester y New Hampshire: Manchester University Press.

Bajtín, Mijaíl (2003 [1974]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Madrid: Alianza Editorial.

Bajtín, Mijaíl (2005 [1979]). *Problemas de la poética de Dostoievski.* Méjico: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (2009 [1957]). *Mitologías.* México y Madrid: Siglo XXI Editores**.**

Barthes, Roland (2011 [1972]). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Barthes, Roland (1994 [1984]). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura.* Barcelona y Buenos Aires: Paidós.

Baldwin, James (1998). "On being 'White'… and Other Lies". En Roediger, David R. (ed.). *Black Writers on What it Means to Be White*. Nueva York, Schocken Books, págs. 177-180.

Benveniste, Émile (1997 [1966]). *Problemas de lingüística general I.* Madrid: Siglo XXI Editores.

Bhabha, Homi (2002 [1994]). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bogle, Donald (2017 [1973]). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks. An Interpretive History of Blacks*

in American Films. Nueva York y Londres: Bloomsbury Academic.

Bonnet, Alastair (1996). "Anti-racism and the Critique of 'White' Identities". *New Communities,* vol. 1, n.22, págs. 97-110.

Brooks, Virginia (2002). "From Méliès to Streaming Video: A Century of Moving Dance Images". En Mitoma, Judy *et. al* (ed.). *Envisioning Dance on Film and Video.* Nueva York y Londres: Routledge.

Burch, Noël (1991 [1987]). *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico.* Madrid: Cátedra.

Butler, Judith (2007 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2002 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2004 [1997]). *Lenguaje, poder e identidad.* Madrid: Editorial Síntesis.

Butler, Judith (2006 [2004]). *Deshacer el género.* Barcelona: Paidós.

C

Calvo, Luz (2008). "Racial fantasies and the primal scene of miscegenation". *International Journal of Psychoanalysis,* vol. 98, n. 1, págs. 50-77.

Cassetti, Francesco y Di Chio, Federico (2010 [1990]). *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós Ibérica.

Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (ed.) (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Castro-Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada* (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Castro-Gómez, Santiago (2007). "Michel Foucault y la colonialidad del poder". *Tabula Rasa,* n. 6, págs.. 153-172.

Césaire, Aimé (2006 [1950]). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.

Chow, Rey (2010). "The Politics of Admittance. Female Sexual Agency, Miscegenation, and the Formation of Community in Frantz Fanon". En Bowman, Paul (ed.). *They Rey Chow Reader.* Nueva York: Columbia University Press, págs. 56-74.

Christian, Barbara (1989 [1985]). *Black Feminist Criticism. Perspectives on Black Women Writers*. Oxford: Pergamon Press.

Cohan, Steven (1993). "'Feminizing' the Song-and-dance Man. Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical". En Cohan, Steven y Hark, Ina Rae (eds.). *Screeing the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema.* Londres y Nueva York: Routledge, págs. 46-69.

Cohan, Steve (ed.) (2002). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.

Cohan, Steven (2005). *Incongruous Entertainment. Camp, Cultural Value and the MGM Musical*. Durham y Londres: Duke University Press.

Colaizzi, Giulia (1993). *La construcción del imaginario sociosexual.* Valencia: Universitat de València. Centro de semiótica y teoría del espectáculo.

Colaizzi, Giulia (1995). "El cuerpo ciborguesco, o del grotesco tecnológico". En Romera Castillo, José, García-Page, Mario y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds). *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral.* Madrid: Visor Madrid, págs. 103-125.

Colaizzi, Giulia (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme.

Colaizzi, Giulia (2001). "El acto cinematográfico: género y texto fílmico". *Lectora: revista de dones i textualitat,* n. 7, págs. 5-13.

Colaizzi, Giulia (2006). *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Colaizzi, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Collins, Patricia Hill (2002 [1990]). *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York y Londres: Routledge.

Courtney, Susan (2005). *Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular narratives of Gender and Race, 1903-1967.* Princeton y Oxford: Princeton University Press.

Crenshaw, Kimberlé (2012 [1991]). "Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color". En Platero Méndez, Raquel Lucas (coord.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, págs. 87- 122.

Cripps, Thomas (1993 [1977]). *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942.* Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

Croce, Arlene (1972). *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book.* Nueva York: Galahad Books.

D

Davis, Angela (2005 [1981]). *Mujeres, raza y clase.* Madrid: Ediciones Akal.

De Lauretis, Teresa (1992 [1984]). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine.* Madrid: Cátedra.

De Lauretis, Teresa (1996 [1989]). "La tecnología del género". *Revista Mora*, n. 2, págs. 6-34.

De Lauretis, Teresa (1991). "Queer Theory: Lesbian and Gay Textualities *An Introduction*". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies,* vol. 3, n. 2, págs. iii–xviii.

De Lauretis, Teresa (2015). "Género y teoría queer", *Revisa Mora,* n.21, págs. 107 -117.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002 [1980]). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-textos.

Derrida, Jacques (1986 [1967]). *De la Gramatología.* México: Siglo XXI Editores.

Derrida, Jacques (2014 [1977]). *Posiciones.* Valencia: Pre-textos.

Derrida, Jacques (1994). *Márgenes de la filosofía.* Madrid: Cátedra.

Doane, Mary Ann (2008 [1991]). *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York y Londres: Routledge.

Doane, Mary Ann (1982). "Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator". *Screen,* vol. 23, n. 3-4, págs. 74-88.

Dorlin, Elsa (2020 [2006]). *La matriz de la raza. Genealogía sexual y colonial.* Navarra: Txalaparta.

Douglass, Fredrick (2010 [1845]). *Vida de un esclavo americano escrita por él mismo.* Madrid: Capitán Swing.

Dyer, Richard (2004 [1986]). *Heavenly Bodies. Film Stars and Society.* Londres y Nueva York: Routledge.

Dyer, Richard (2005 [1992]). *Only entertainment.* Londres y Nueva York: Routledge.

Dyer, Richard (1993). " 'I seem to find the happiness I seek'. Heterosexuality and Dance in the Musical". En Thomas, Helen (ed.). *Dance, Gender and Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres: The Macmillan Press Ltd, págs. 49-65.

Dyer, Richard (2002 [1997]). *White: Essays on Race and Culture.* Londres y Nueva York: Routledge.

Dunson, Stephanie (2011). "Black Misrepresentation in Nineteenth- Century Sheet Music Illustration". En Brundage, W. Fitzhugh (ed.). *Beyond Blackface: African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890-1930*, págs. 45-65.

E

Eco, Umberto (2000 [1976]). *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, Umberto (1993 [1979]). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Barcelona: Editorial Lumen.

Ellison, Ralph (1972). *Shadow and Act.* Nueva York: Vintage Books.

F

Fanon, Frantz (2016 [1952]). *Piel negra, máscaras blancas.* Madrid: Akal.

Fanon, Frantz (1983 [1961]). *Los condenados de la tierra.* México: Fondo de cultura económica.

Felten, Uta (2018). "Feminidades nomádicas en la fotografía del siglo XX". *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 18, n. 1, págs. 97-110.

Feuer, Jane (1978). "The Theme of Popular vs. Elite Art In the Hollywood Musical". *Journal of Popular Culture,* vol. 12, n. 3, págs. 491-499.

Feuer, Jane (1993 [1982]). *The Hollywood Musical*. Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press.

Fischer, Lucy (1976). "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of *Dames*". *Film Quarterly*, vol. 30, n.1, págs. 2-11.

Foucault, Michel (2003 [1969]). *La arqueología del saber.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel (2005 [1970]). *El orden del discurso.* Buenos Aires: Tusquets.

Foucault, Michel (2006 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel (2006 [1976]). *Genealogía del racismo.* Buenos Aires: Editorial Altamira.

Foucault, Michel (2007 [1976]). *Historia de la sexualidad. 1- la voluntad del saber.* Madrid: Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel (2008 [1981]). *Tecnologías del yo y otros textos afines.* Buenos Aires: Paidós.

Foucault, Michael (2000 [1984]). "La ética del cuidado de si como práctica de la libertad". *Nombres. Revista de filosofía,* n.15, págs. 257-280.

Foucault, Michel (1988). "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología,* vol.50, n.3, págs. 3-20.

Foucault, Michel (2019 [1994]). *Microfísica del poder.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Freud, Sigmund (1992a [1953]). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 7 (1901-1905). Fragmento de análisis de un caso de histeria. Tres ensayos de teoría sexual y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, Sigmund (1991a [1955]). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 13 (1913-1914). Tótem y tabú y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, Sigmund (1992b [1957]). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 14 (1914-1916). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, Sigmund (1992c [1955]). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 17 (1917-1919). De la historia de la neurosis infantil y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, Sigmund (1992d [1955]). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 18 (1920-1922). Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, Sigmund (1992e [1961]). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 19 (1923-25). El yo y el ello y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, Sigmund (1992f [1961]). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 21 (1927-1931). El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, Sigmund (1991b [1964]). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 22 (1932-1936). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

G

Gabbard, Krin (1996). *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema.* Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Gaines, Jane (1988). "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory". *Screen,* vol. 29, n.4, págs. 12-27.

Gates, Henry Louis (1989 [1988]). *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism.* Nueva York y Oxford: Oxford University Press.

Gaudreault, André (2007). "Del 'cine primitivo' a la 'cinematografía atracción' ". *Secuencias: Revista de historia del cine,* n. 26, págs. 10-28.

Genette, Gerard (1989 [1962]). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

Gilbert, Nora (2018). "Sex and the Storyworld: Narrativizing Desirability in the Early Films of Fred Astaire". *JNT: Journal of Narrative Theory,* vol. 48, n. 1, págs. 29-52.

Gilman, Sander L. (1985). "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature". *Critical Inquiry,* vol. 12, n. 1, págs. 204-242.

Griffin, Sean (2002). "The Gang's All Here: Generic versus Racial Integration in the 1940s Musical" . *Cinema Journal*, vol. 42, n. 1, págs. 21-45.

Griffin, Sean (2011). "Judy Garland and Mickey Rooney". En *What Dreams Were Made of: Movie Stars of the 1940s.* Piscataway: Rutgers University Press, págs. 120-141.

Grosfoguel, Ramón (2013). "Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI". *Tabula Rasa,* n. 19, págs. 31-58.

Grosfoguel, Ramón (2016). "Caos sistémico, crisis civilizatoria y proyectos decoloniales: pensar más allá del proceso civilizatorio de la modernidad/colonialidad". *Tabula Rasa,* n. 25, págs. 153-174.

Griffith, Sean (2002). "The Gang's All Here: Generic versus Racial Integration in the 1940s Musical". *Cinema Journal,* vol.42, n.1, págs. 21-45.

Gordon, Lewis (1997). "Sex, Race and the Matrices of Desire in an Antiblack World". En *Her Majesty's Other Children. Sketches of Racism from a Neocolonial Age.* Lanham: Rowman & Littlefield, págs.73-88.

Gubar, Susan (2000 [1997]). *Racechanges: White Skin, Black Face in American Culture.* Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

Guerrero, Edward (1993). *Framing Blackness. The African American Image in Film.* Filadelfia: Temple University Press.

H

Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Popayán: Envión Editores.

Hall, Stuart (2017 [1994]). *The Fateful Triangle. Race, Ethnicity and Nation.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Haskell, Molly (1987 [1973]). *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies.* Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Hatch, Kristen (2015). *Shirley Temple and the Performance of Girlhood.* Nuevo Brunswick, Nueva Jersey y Londres: Rutgers University Press.

Heath, Stephen (1978). "Difference". *Screen,* vol. 19, n. 3, págs. 51-112.

Heath, Stephen (1981). *Questions of cinema.* Londres y Basingstoke: The Macmillan Press Limited.

Heat, Stephen y De Lauretis, Teresa (1988 [1980]). *The Cinematic Apparatus.* Houndmills, Basingstoke, Hampshire, y Londres: The Macmillan Press Limited.

Hill, Constance Vallis (2002). *Brotherhood in Rhythm. The Jazz Tap Dancing of Nicholas Brothers.* Nueva York: Cooper Square Press.

Hill, Constance Vallis (2010). *Tap Dancing in America: a Cultural History.* Nueva York: Oxford University Press.

hooks, bell (1995). *Killing Rage. Ending Racism.* Nueva York: Henry Holt and Company.

I

Irigaray, Luce (1985 [1974]). *Speculum of the Other Woman.* Nueva York: Cornell University Press.

Irigaray, Luce (1985 [1977]). *This Sex Which is not One.* Nueva York: Cornell University Press.

J

Jewell, K. Sue (2003 [1993]). *From Mammy to Miss America and Beyond. Cultural Images in the Shaping of US Social Policy*. London y New York: Routledge.

Johnson, Stephen (ed.) (2012). *Burnt Cork. Tradition and Legacies of Blackface Minstrelsy.* Massachusetts: University of Massachusetts Press.

K

Kaplan, E. Ann (1998 [1983]). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara.* Madrid: Cátedra**.**

Kasson, John F. (2014). *The Little Girl Who Fought the Great Depression.* Nueva York y Londres: W.W. Norton and Company.

Kendi, Ibram X. (2021 [2016]). *Marcados al nacer. La historia definitiva de las ideas racistas en Estados Unidos.* Barcelona: Penguin Random House.

Ketiti, Awatef (2020). "Colonialidad de la mirada y crisis del orden visual en el Islam". *Filosofi(e)Semiotiche*, vol. 7, n. 2, págs. 107-120.

Knight, Arthur (2002). *Disintegrating the Musical. Black Performance and American Musical Film.* Londres y Durham: Duke University Press.

Kontopoulos, Kyriakos M. (2016 [1993]). *The Logics of Social Structure.* Cambridge: Cambridge University Press.

Kovel, Joel (1970). *White Racism: A Psychohistory.* Nueva York: Pantheon Books.

Kristeva, Julia (1981 [1969]). *Semiótica I.* Madrid: Fundamentos.

Kristeva, Julia (1989 [1988]). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

L

Lacan, Jacques (2009a [1966]). *Escritos 1.* Méjico: Siglo XXI Editores.

Lacan, Jacques (2009b [1966]). *Escritos 2.* Méjico: Siglo XXI Editores.

Lacan, Jacques (2008a [1978]). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica 1954-1955.* Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (2008b [1994]). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación con el objeto 1956-1957.* Buenos Aires: Paidós SAICF.

Lacan, Jacques (1999 [1998]). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formaciones del inconsciente 1957-1958.* Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (1987 [1973]). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964.* Buenos Aires: Paidós.

Lander, Edgard (comp.) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales.* Buenos Aires: CLACSO.

Lane, Christopher (ed.) (1998). *The Psychoanalysis of Race.* Nueva York: Columbia University Press.

Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (2004 [1967]). *Diccionario de psicoanálisis.* Barcelona: Paidós.

Lemire, Elise (2002). *"Miscegenation". Making Race in America.* Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Lévi-Strauss (1969 [1949]). *Las estructuras elementales del parentesco.* Barcelona y Buenos Aires: Paidós Ibérica.

Lewis, David Levering (2014 [1979]). *Cuando el Harlem estaba de moda.* Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo/ BAAM.

Lhamon, W. T. (2000 [1998]). *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop.* Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press.

Lotman, Iuri M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Lott, Eric (1993). "White Like Me: Racial Cross-Dressing and the Construction of American Whiteness". En Kaplan, Amy y Pease, Donald E. (ed.). *Cultures of United States Imperialism.* Durham y Londres: Duke University Press, págs. 474 -495.

Lott, Eric (2013 [1993]). *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class.* Nueva York: Oxford University Press.

Lott, Eric (2017). *Black Mirror. The Cultural Contradiction of American Racism.* Cambridge y Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press.

Lugones, María (2003). *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions.* Lanham y Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.

Lugones, María (2008). "Colonialidad y género". *Tabula Rasa,* n. 9, págs. 73- 101.

Lugones, María (2011 [2010]). "Hacia un feminismo descolonial". *La manzana de la discordia,* vol. 6, n. 2, págs. 105-119.

M

Malamud, Margaret (2004). "An American Immigrant in Imperial Caesar's Court: Romans in 1930s Films". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 12, n.2, págs. 127-159.

Malone, Jacqui (1996). *Steppin' on the Blues. The Visible Rhythms of African American Dance*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

Marx, Karl y Engels, Friedrich (1973). *Obras escogidas, 1.* Moscú: Editorial Progreso.

Marx, Karl (2014). *El fetichismo de la mercancía y su secreto.* Logroño: Pepitas de calabaza.

Mbembe, Achille (2016 [2013]). *Crítica de la razón negra.* Buenos Aires: Futuro Anterior.

McClintock, Anne (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest.* Nueva York y Londres: Routledge.

McFadden, Margaret T. (2008). "Shall We Dance?: Gender and Class Conflict in Astaire-Rogers Dace Musicals". *Women's Studies,* vol. 37, n. 6, págs. 678-706.

Metz, Christian (2001 [1977]). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine.* Barcelona: Paidós.

Mezzadra, Sandro (2008) (comp.). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Mignolo, Walter (2020). "Colonial semiosis and decolonial institutions". *Echo. Rivista Interdisciplinare di Comunicazione, Linguaggi, Culture, Società,* n. 2, págs. 8-15.

Mignolo, Walter (2013 [2011]). *De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar descolonial.* Quito: Ediciones Abya-Yala.

Mignolo, Walter (2017 [1995]). *El lado más oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización.* Popayán: Universidad del Cauca.

Mignolo, Walter (2015). *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mizejewski, Linda (1999). *Ziegfeld Girl. Imagen and Icon in Culture and Cinema.* Durham y Londres: Duke University Press.

Moore, Karina Thompson (2021). "Black Women in the Antebellum Minstrel Show". *The Journal of American Culture,* vol. 4, n. 44, págs. 318-335.

Morage, Cherríe y Castillo, Ana (eds.) (1988 [1981]). *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos.* San Francisco: Ism Press.

Morrison, Toni (2019 [1992]). *Jugando en la oscuridad. El punto de vista blanco en la imaginación literaria.* Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Mueller, John (1984). "Fred Astaire and the Integrated Musical". *Cinema Journal,* vol. 24, n. 1, págs. 28-40.

Mueller, John E. (1991 [1985]). *Astaire Dancing: The Musical Films.* Nueva York: Wings Books.

Mulvey, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures.* Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Nueva York: Palgrave.

Mulvey, Laura (2019). *Afterimages. On Cinema, Women and Changing Times.* Londres: Reaktion Books.

N

Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood.* Londres y Nueva York: Routledge.

Nyong'o, Tavia (2002). "Racial Kitsch and Black Performance". *The Yale Journal of Criticism,* vol. 15, n. 2, págs. 371-425.

O

Osterweil, Ara (2009). "Reconstructing Shirley: Pedophilia and Interracial Romance in Hollywood's Age of Innocence". *Camera Obscura,* vol. 72, n. 3, págs. 1-39.

P

Pascoe, Peggy (2009). *What Comes Naturally. Miscegenation Law and the Making of Race in America.* Nueva York: Oxford University Press.

Peirce, Charles Sanders (1986). *La ciencia de la semiótica.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Q

Quijano, Aníbal (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Perú Indígena,* vol. 13, n. 29, págs. 11-20.

Quijano, Aníbal (1999). "¡Qué tal la raza!". *Ecuador Debate,* n.48, págs.141-152.

R

Read, Alan (ed.) (1996). *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation.* Londres y Seattle: Institute of Contemporary Arts y Baby Press.

Rivière, Joan (2007 [1929]). "La femineidad como máscara". *Athenea Digital,* n.11, págs. 219-226.

Roediger, David R. (2007 [1991]). *The Wages of Whiteness. Race and the Making of American Working Class.* Londres: Verso.

Rogin, Michael (1998 [1996]). *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Routt, William D. y Thompson, Richard D. (1990). "Keep Young and Beautiful": Surplus and Subversion in *Roman Scandals*". *Journal of Film and Video,* vol. 42, n. 1, págs. 17-35.

Rubin, Gayle (1986 [1975]). "El tráfico de las mujeres: notas sobre la economía política del sexo". *Revista Nueva Antropología,* vol. 9, n. 30, págs. 95-145.

Rubin, Gayle (1989). "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". En Vance, Carole (comp.). *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina.* Madrid: Editorial Revolución, págs. 113-190.

Rubin, Martin (1993). *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle.* Nueva York: Columbia University Press.

S

Said, Edward (2008 [1978]). *Orientalismo.* Barcelona: Liberduplex.

Said, Edward (2021 [1993]). *Cultura e imperialismo.* Barcelona: Penguin Random House.

Saussure, Ferdinand de (1986 [1916]). *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Editorial Losada.

Saxton, Alexander (1975). "Blackface Minstrelsy and Jacksonian Ideology". *American Quarterly,* vol. 27, n. 1, págs. 3-28.

Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System.* Nueva York: Random House.

Schatz, Thomas (1999). "Hollywood: The Triumph of the Studio System". En Nowell-Smith, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema.* Oxford: Oxford University Press, págs. 220-234.

Segato, Rita (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología a demanda.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Sharpley-Whiting, T. Denean (1999). *Black Venus. Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French.* Durham: Duke University Press.

Shaw, Arnold (1989 [1987]). *The Jazz Age. Popular Music in the 1920's.* Nueva York: Oxford University Press.

Seshadri-Crooks, Kalpana (2003 [2000]). *Desiring Whiteness. A Lacanian Analysis of Race.* Londres y Nueva York: Routledge.

Shohat, Ella (1991). "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema". *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 13, n. 1-3, págs. 45-84.

Shohat, Ella y Stam, Robert (2014 [1994]). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media.* Londres: Routledge.

Silvermann, Kaja (2016 [1992]). *Male Subjectivity at the Margins.* Londres y Nueva York: Routledge.

Simmons, Jerald (1997). "A Damned Nuisance: The Production Code and the Profanity Amedment of 1954". *Journal of Popular Film and Television*, vol. 25, n. 2, págs. 76-82.

Smith, Susan (2005). *The Musical. Race, Gender and Performance.* Londres: Wallflower.

Snead, James (1994). *White Screens, Black Images: Hollywood from the Dark Side*. Nueva York y Londres: Routledge.

Soler, Ann Laura (1995). *Race and the Education of Desire.* Durham y Londres: Duke University Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2010a [1999]). *¿Pueden hablar los subalternos?.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2010b [1999]). *Crítica de la razón postcolonial. Hacia una historia del presente evanescente.* Madrid: Akal.

Stanfield, Peter (2000). "From the Vulgar to the Refined: American Vernacular and Blackface Minstrelsy in *Showboat*". En Marshall, Bill y Stilwell, Robynn (eds). *Musicals: Hollywood and Beyond.* Exeter y Portland: Intellect Books, págs. 147-157.

Stam, Robert y Spence, Louis (1983). "Colonialism, Racism and Representation. An Introduction by Robert Stam and Louis Spence". *Screen,* vol. 24, n.2, págs. 2-20.

Stearns, Marshall y Stearns, Jean (1994 [1968]). *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance.* Nueva York: Da capo Press.

Stowe, Harriet Beecher (2022 [1998]). *La cabaña del Tío Tom.* Madrid: Cátedra.

Swezd, John (2005 [1975]). *Crossovers. Essays on Race, Music and American Culture.* Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

T

Talens, Jenaro (2010 [1986]). *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou, de Luis Buñuel.* Madrid: Cátedra.

Toll, Robert (1974). *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America.* Nueva York: Oxford University press.

Trenka, Susie (2021). *Jumping the Color Line. Vernacular Jazz Dance in American Film, 1929-1945*. Londres: John Libbey Publishing Ltd.

V

Vasey, Ruth (1995). "Beyond Sex and Violence: 'Industry Policy' and the Regulation of Hollywood Movies, 1922–1939". *Quarterly Review of Film and Video,* vol.15, n.4, págs. 65-85.

W

Williams, Linda (1989). *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible".* Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Williams, Linda (2001). *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Thompson.* Princeton: Princeton University Press.

Willis, Corin (2002). Tesis doctoral: *The Signifier Returns to Haunt the Referent. Blackface and the Stereotyping of African-Americans in Hollywood Early Sound Film.* University of Warwick.

Willis, Corin (2009). "Blackface Minstrelsy and Jazz Signification in Hollywood's Early Sound Era". En Lock, Graham y Murray, David (eds.). *Thriving on a Riff. Jazz and Blues Influences in African American Literature and Film*. Nueva York: Oxford University Press, págs. 40-61.

Y

Yancy, George (2017 [2016]). *Black Bodies, White Gazes. The Counting Significance of Race in America.* Maryland: Rowman & Littlefield.

Young, Lola (2006 [1996]). *Fear of Dark. 'Race', Gender and Sexuality in Cinema.* London y Nueva York: Routledge.

Young, Robert J. C. (2005 [1995]). *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race.* Nueva York: Routledge.

Z

Žižek, Slavoj (2008 [2006]). *Cómo leer a Lacan.* Buenos Aires: Paidós.

Zurián, Francisco A. (2011). "Héroes, machos o, *simplemente*, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades". *Secuencias: Revista de historia del cine,* nº 34, págs. 32-53.

