

Representación de la feminidad afroamericana en la ficción histórica estadounidense

Frida Luis Maqueira*

Recibido: 11.09.2023 — Aceptado: 20.09.2023

Titre / Title / Titolo

La représentation de la féminité afro-américaine dans la fiction historique américains

The depiction of African-American femininity in american historical fiction

La rappresentazione della femminilità afroamericana nella fiction storica americana

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo analiza la construcción y significación de la mujer afroamericana transgresora y la ubicuidad de los discursos hegemónicos en la representación audiovisual contemporánea que tematiza la experiencia de la feminidad negra en el pasado. Entre estas producciones audiovisuales se encuentran *Criadas y Señoras* (2011), *Figuras Ocultas* (2016), *Harriet* (2019) y *Una mujer hecha a sí misma* (2020). Con un enfoque interdisciplinar que conjuga la epistemología del feminismo negro con la semiótica, planteamos una aproximación interpretativa sobre las contradicciones y ambivalencias de la imagen femenina racializada en *biopics* y ficciones históricas. Nuestra investigación concluye que la construcción de la feminidad afroamericana está experimentando un periodo de transición en la industria audiovisual estadounidense, entre un nuevo discurso autoconsciente y la tendencia a situarla en una otredad instrumentalizada y mistificada.

Cet article analyse la construction et la signification de la femme afro-américaine transgressive et l'omniprésence des discours hégémoniques qui explorent les expériences passées de la féminité noire. Ces productions audiovisuelles sont *The Help* (2011), *Hidden Figures* (2016), *Harriet* (2019) et *Self Made* (2020). Nous proposons une analyse interprétative des contradictions et ambivalences des représentations des femmes racisées dans les productions audiovisuelles biographiques et les fictions historiques, en utilisant une approche interdisciplinaire qui combine l'épistémologie féministe noire

et la sémiotique. Notre étude conclut que la représentation de la féminité afro-américaine traverse une période de transition dans l'industrie audiovisuelle américaine, entre une nouvelle narration consciente d'elle-même et la tendance à la dépeindre comme une altérité instrumentalisée et mystifiée.

The aim of the article is to analyse the construction and significance of the transgressive African-American womanhood and the prevalence of hegemonic discourse in contemporary audiovisual representation exploring past experiences of black femininity. These audiovisual productions include *The Help* (2011), *Hidden Figures* (2016), *Harriet* (2019) and *Self Made* (2020). We propose an interpretive analysis of the contradictions and ambivalences of representations of racialised women in biographical audiovisual productions and historical fictions, using an interdisciplinary approach that combines black feminist epistemology with semiotics. Our study concludes that the portrayal of African-American femininity is experiencing a transitional period in the US audiovisual industry, between a new self-aware narrative and the tendency to depict it as an instrumentalised and mystified otherness.

Questo articolo analizza la costruzione e la significazione della donna afroamericana trasgressiva e la pervasività dei discorsi egemonici nella rappresentazione audiovisiva contemporanea che esplora le esperienze passate della femminilità nera. Queste produzioni audiovisive sono *The Help* (2011), *Hidden Figures* (2016), *Harriet* (2019) e *Self Made* (2020). Proponiamo un'analisi interpretativa delle contraddizioni e delle ambivalenze delle rappresentazioni delle donne razzializzate nelle produzioni audiovisive biografiche e nelle fiction storiche mediante un approccio interdisciplinare che combina l'epistemologia femminista nera e la semiotica. Il nostro studio conclude che la rappresentazione della femminilità afroamericana sta attraversando un periodo di transizione nell'industria audiovisiva americana, in bilico tra una nuova narrazione consapevole di sé e la tendenza a ritrarla come un'alterità strumentalizzata e mistificata.

* Universitat de València

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Interseccionalidad, feminismo negro, representación cinematográfica, estereotipos.



Intersectionnalité, féminisme noir, représentation cinématographique, stéréotypes.



Intersectionality, black feminism, film representation, stereotypes.



Intersezionalità, femminismo nero, rappresentazione cinematografica, stereotipi.



1. Introducción

La representación de la femineidad racializada es un espacio simbólico cuya interpretación puede vincularse a diversos procesos históricos como la colonización, el *apartheid* o el feminismo y la incorporación de su epistemología a distintos ámbitos. En 1992 bell hooks¹ hizo una crítica a la institucionalización del discurso patriarcal y supremacista blanco en los productos culturales, así como al silenciamiento de la diferencia sexual racializada en los discursos teóricos. Autoras como bell hooks (1992), Giulia Colazzi (2007) o Berta Molina (2020) coinciden al indicar que los conocimientos producidos desde la Teoría Fílmica Feminista también cayeron en el mismo *impasse* por su propia imbricación con ciertos poderes y saberes situados, totalizando la categoría de Mujer² sin atender a «la historicidad de las relaciones de poder entre raza, género, clase y orientación sexual» (Parra, 249-250).

Ante estas opresiones discursivas, bell hooks acuñó el concepto de *oppositional gaze* para hablar de la capacidad de resistencia afroamericana ante la colonización simbólica y totalizadora de la negritud (1992: 116). Para la autora, dicha mirada permitió a esta comunidad experimentar tanto el placer visual como el de confrontación y distanciamiento de las imágenes *mainstream* mediante la

crítica al racismo (bell hooks, 1992: 117). Sin embargo, como sugiere hooks, la escasa preocupación de esta mirada hacia cuestiones de género articuló una relación engenerizada de la mirada que afectó a la espectadoriedad femenina negra y la construcción de la misma en el cine de Hollywood e incluso el cine negro independiente (bell hooks, 1992: 118-119). Manthia Diawara coincide al inferir que las narraciones son capaces de ubicar al espectador en posiciones de agencia donde raza, género, clase y orientación sexual influyen en cómo es ocupada dicha subjetividad (Diawara, 33).

De acuerdo con Frankie Bailey (75), más allá del espectador, la persistencia de estereotipos sobre la femineidad negra restringe enormemente los roles que actrices afroamericanas pueden interpretar en su carrera. Desde 1930 las actrices afroamericanas han contado con escasas opciones para trabajar, pues históricamente han ocupado los estereotipos de *mammy*, Jezebel y *tragic mulatta* (Bailey, 76). A partir de 1990 surgieron roles como las madres incompetentes, las chicas duras o las heroínas de acción, cuyas representaciones fueron caricaturizadas por la influencia de estereotipos precedentes (Bailey, 86-87). Bailey advierte que aunque el *color-blind casting* haya expandido los roles, también ha generado nuevas representaciones equívocas o problemáticas para las actrices afroamericanas que podrían despojarlas de su identidad étnica o influir en la interpretación que la audiencia hace del estatus, el romance o la traición mediante los marcadores étnicos (Bailey, 96).

Habida cuenta de la relevancia de esta problemática en la industria cinematográfica estadounidense, este artículo se propone analizar la construcción discursiva de la femineidad negra en una selección filmográfica que comprende desde 2010 hasta 2020. Se abordará el elenco principal de tres películas y una miniserie, respectivamente *The Help* (Tate Taylor, 2011), *Hidden Figures* (Theodore Melfi, 2016), *Harriet* (Kasi Lemmons 2019) y *Self Made* (Kasi Lemmons y DeMane Davis, 2020). Mientras las dos primeras se clasificarían como ficción histórica, el resto podemos identificarlas con el *biopic* o el filme biográfico.

Criadas y señoras (*The Help*, 2011) es una película dramática de ficción basada en la novela homónima de

¹ La autora ha sugerido públicamente que su pseudónimo se escriba en minúsculas, acorde con su voluntad de poner el foco del lector en su trabajo y no en su figura.

² Uso de la mayúscula para indicar su carácter hegemónico, jerárquico y universal.

Kathryn Stockett, bajo la dirección y producción de Tate Taylor y DreamWorks SKG. Su argumento nos sitúa en el Mississippi de los años 60, cuando Skeeter Phelan regresa a la ciudad con la convicción de ser escritora tras graduarse en la universidad. Por su parte, *Figuras Ocultas* (*Hidden Figures*, 2016) es una película inspirada en las figuras históricas de tres científicas afroamericanas cuyo trabajo fue fundamental en el desarrollo del Proyecto Mercury y el Apolo 11. El argumento plantea los retos e injusticias que Katherine Johnson, Mary Jackson y Dorothy Vaughan enfrentaron al trabajar en el Centro de Investigación Langley en la Virginia (Hampton) de 1961. *Harriet* (2019) es un drama biográfico basado la vida de Harriet Tubman, abolicionista que logró escapar de la esclavitud y lideró numerosos rescates en la década de 1840 con el Ferrocarril Subterráneo³. Por último, la miniserie de Netflix *Self Made* (2020) es un *biopic* sobre la empresaria y filántropa estadounidense Sarah Breedlove, alias Madam C. J. Walker, quien a principios del siglo XX pasó de ser una lavandera de escasos recursos a construir su propio imperio y marca de productos de belleza para pelo afro.

Ante las características de la muestra filmográfica, consideramos fundamental reflexionar brevemente sobre la relación entre Cine e Historia y las implicaciones de los dos géneros cinematográficos presentes. Monterde, Selva y Solà (2001) conciben el filme como «un profuso y polimórfico testimonio histórico» de las mentalidades de la sociedad que lo produce (43). Reparar especialmente en dos de las tres relaciones Cine/Historia que identifican y cuyas definiciones nos dan ciertas claves para el ensayo que nos compete. Así pues, nos centraremos en lo que ellos denominan la «lectura histórica de la película» y la «lectura cinematográfica de la Historia» (Monterde, Selva y Solà, 38). La primera alude al papel que el Cine puede tener en el conocimiento del pasado reciente, esto es, la posibilidad de organizar un discurso histórico a partir de fuentes cinematográficas; mientras la segunda refiere a la contemplación del cine y sus medios expresivos como lugares de representación de la Historia, en el doble

sentido de ser capaz de sustituir la realidad y ser una puesta en escena (Monterde, Selva y Solà, 38).

De acuerdo con Monterde, Selva y Solà el filme, como producto cultural, está condicionado por su historicidad ya que produce Historia por el hecho de ser filmado y ser percibido por el espectador como pasado revivido en el presente (39). Es algo más que una inerte fuente histórica: es un hecho discursivo con un lugar y condiciones de enunciación que revelan una visión del mundo históricamente significativa, al mismo tiempo que un «agente de la Historia» imbricado con la sociedad que lo produce y sobre la cual también interviene (Monterde, Selva y Solà, 40-41). En resumidas cuentas, Monterde, Selva y Solà (42) sostienen que la realidad que el cine reenvía no es el «hecho» sino su referente y la forma de comprenderlo desde una época concreta. Son conscientes de que el cine no ofrece un reflejo de la realidad, por ello otorgan relevancia a su condición de «testimonio indirecto de lo que se piensa como real» (Monterde, Selva y Solà, 44).

Por un lado, interpretamos la ficción histórica como un concepto aplicable a cualquiera de las artes, entre ellas el cine. De hecho, Chicharro y Rueda aplican este concepto al relato televisivo. Según señalan, la modalidad de ficción histórica audiovisual muestra una realidad histórica difuminada en beneficio de otras cuestiones incompatibles con el rigor documental, pero con la capacidad de ofrecer relatos o evocaciones verosímiles del pasado a través de simulacros coherentes de tramas y personajes (Chicharro y Rueda, 60-61). Por ello, el cine ficcional histórico podría actuar como catalizador de significados dominantes sobre el pasado, la historia y su conocimiento; convirtiéndose en una herramienta pedagógica, socializadora y acreditativa de la veracidad de un relato (Chicharro y Rueda, 61 y 81).

Por otro lado, la definición del *biopic* como género presenta complicaciones en el terreno cinematográfico. El *biopic* canónico se caracteriza por la «ocultación sistemática» de su discurso que, por ser proferido por alguien, está en constante «oposición con el mundo real» (Moral, 143). De acuerdo con Francisco Javier Moral la aparición de un sujeto «histórico» reconocido por el espectador es condición necesaria aunque no suficiente para una definición ge-

³ El llamado Ferrocarril Subterráneo fue una red clandestina del siglo XIX que creó rutas de escape de esclavos fugitivos, principalmente por vía terrestre, desde los estados sureños de la Confederación hacia el norte de Estados Unidos y Canadá.

nérica (Moral, 119). La legitimación de un filme como biográfico pasa por la adecuación de la funcionalidad narrativa de los personajes u otros aspectos a códigos y modelos que van más allá de la impresión de realidad, la verosimilitud o la función referencial (Moral, 119-121). El relato biográfico tradicionalmente tiene clausura, su secuencia cronológica no suele exceder el periodo vital del personaje y escenifica solo los momentos que lo marcaron como individuo relevante para la posteridad (Moral, 138).

Por último, en la filmografía encontramos grandes estudios de cine comercial y directoras de cine independiente como muestra de la interdependencia de ambas formas de cine y el estrechamiento de sus fronteras (Tzioumakis y Baron), pues dentro del *Indiewood* encontramos prácticas y estéticas dominantes que facilitan su comercialización (Baron, 204).

Nuestra investigación comprende el cine y la televisión como parte activa de la industria cultural y la construcción de imaginarios colectivos, con las consiguientes implicaciones psicosociales. Nuestro objetivo es visibilizar las complejas construcciones discursivas que resultan de la interseccionalidad entre raza, género y clase, además de detectar la posible deslegitimación de las subjetividades femeninas y afroamericanas bajo una narrativa que se autoproclama neutral. Con esta finalidad adoptamos un enfoque interdisciplinar que recoge aportaciones de los Estudios de Género, especialmente del feminismo negro; de la Semiótica del Cine atendiendo a ciertos aspectos narratológicos, de la comunicación y representación; y de los Estudios Afroamericanos, particularmente reflexiones en torno a las dimensiones psicológicas de la opresión de la esclavitud o el racismo y la inseparable relación que mantienen con los medios y los productos culturales, así como sus efectos en el comportamiento, la identidad y el autoconcepto.

2. Metodología

Las cuatro producciones seleccionadas representan a la mujer afroamericana transgresora a través de todo tipo de prácticas políticas colectivas e individuales con con-

secuencias a escala macro y/o microscópica en la evolución histórica ficticia o real. Nuestras hipótesis de trabajo postulan lo siguiente: (1) la filmografía seleccionada es sintomática del periodo de transición que experimenta la representación de la feminidad negra en la industria audiovisual estadounidense. Una construcción entre la tendencia a ubicarla en una otredad⁴ que debe ser significada y un relato más consciente de las múltiples formas de discriminación interseccional. (2) Si bien las obras buscan concienciar sobre las subjetividades y experiencias de la feminidad negra, el arco de transformación de las protagonistas podría mostrar que el valor de la mujer afroamericana reside en su función utilitaria a favor del objetivo «caucásico». (3) Cuando se establecen relaciones interraciales entre personajes femeninos, la sororidad no es la consecuencia del reconocimiento genuino de la otredad sino de un contrato tácito de interés mercantil. Lejos de presumir que la representación de la mujer negra transgresora no está sujeta a estereotipos ni presiones interseccionales, el análisis fílmico revela que dichos intentos han sido insustanciales y continúan emplazándola en la lógica de la matriz dominante acriticamente. A menudo cuando un filme presume de imparcialidad, logra incorporar con más sutileza y eficacia su discurso ideológico al inconsciente social.

Por lo que refiere a la metodología, hemos optado por un enfoque interdisciplinar propio de las teorías de campo, el paradigma donde se insertan las Teorías Fílmicas Feministas y los Estudios de Género (Zurian y Herrero, 12). Según Casetti (2005, 201-202) las teorías de campo nos permiten afirmar nuestra mirada como posicionada al mismo tiempo que conocer el corpus de análisis en su singularidad. Para abordar los textos audiovisuales partimos del recorrido de análisis propuesto por Casetti y Di Chio (1990), fundamentalmente las fases de descomposición, recomposición e interpretación. Tomamos como punto de partida las siguientes perspectivas analíticas de la Semiótica: análisis de los componentes cinematográficos,

⁴ Aquello que, en una relación dicotómica, identificamos como el «Otro» diferente y ajeno a el «Yo» o el «Nosotros», que se ubica en un afuera, causa extrañeza y bien puede ser aceptado, apropiado o rechazado.

la narración y la comunicación. Por su parte, el análisis narrativo se enfoca en identificar las relaciones establecidas entre personajes, las acciones que estos ejecutan y las transformaciones que experimentan a lo largo de la historia. Todo ello para examinar el desarrollo y construcción de estereotipos de la feminidad negra, entendiendo el personaje como persona (entidad física, psicológica y de acción), rol o elemento codificado y modelo actancial; y la acción como comportamiento, función y acto. Por otro lado, el análisis de la comunicación atiende fundamentalmente a la noción del punto de vista y focalización por su importancia en el desarrollo del proceso comunicativo. Puntualmente se analizarán ciertos componentes cinematográficos como indicios gráficos y sus códigos en tanto que son principios de construcción concretos (Casetti y Di Chio, 1990).

3. Aproximación teórica

Dadas las características del objeto de estudio y la voluntad de adoptar un enfoque interseccional, nuestro acercamiento teórico parte de la epistemología del feminismo negro por tener un posicionamiento más autoconsciente de su parcialidad y vinculado a la experiencia subjetiva. Con frecuencia reconocemos como «feminismo» una de sus vertientes dominantes de corte occidental, caucásico e ilustrado⁵. Esta se fundamenta en un arquetipo concreto de mujer que replica parte de la lógica categorial, dicotómica y jerárquica del paradigma occidental moderno. Su razón eurocentrada coloniza discursivamente mediante la imposición de sus conceptos y teorías, mostrando cierta ceguera histórica a la multiplicidad de experiencias de la feminidad y del propio movimiento feminista (Parra, 250-251). Conforme a lo señalado por Mercedes Jabardo (14), tal gesto de apropiación de la memoria histórica del feminismo supone el establecimiento de las mujeres caucásicas como epicentro de la lucha, teorización y activismo. Por su parte, Colaizzi (2007:10) también reconoce que la Teoría Fílmica Feminista está imbricada con

dimensiones del poder y el saber capaces de producir o ubicar cuerpos y diferencias. De ahí que considere necesario hacer evaluaciones autorreflexivas sobre sus limitaciones teóricas. La reflexión de bell hooks (1992: 124) sobre las limitaciones de estas teorías evidencian el peligro de no revisar las convenciones de su paradigma de análisis y cuerpo teórico, el cual podría arraigarse al sexo/sexualidad como signifiante primario o exclusivo de la diferencia.

El feminismo negro se origina sobre la base de la no-categoría (la no-mujer) y toma la destructividad de la negación para repensar, exponer y superar las estrategias hegemónicas (Jabardo, 33). Para Collins (2000: 101 – 102) el *black feminist thought*, como teoría crítica social, asienta relaciones dialécticas donde la raza no es el único indicador diferencial. Lo que en términos de bell hooks (1992:124) implicaría comprender a las mujeres en sus contextos sociohistóricos concretos, o sea, como sujetos intersecados por diversas variables.

Como observa Teresa de Lauretis (7) —desde el contexto europeo— los discursos de la *différance*⁶ generan múltiples formas de opresión a un mismo colectivo. Indica que la idea de diferencia(s) sexual(es) crea un campo conceptual que impide articular las diferencias entre las mujeres, quienes son limitadas a la oposición sexual universal de la Mujer⁷ (De Lauretis, 7). Así pues, sugiere la concepción de un «sujeto en-gendrado» múltiple, contradictorio y atravesado por las relaciones de sexo, raza y clase (De Lauretis, 8). En suma, estas autoras conectan de algún modo con la definición de interseccionalidad propuesta por Collins (2015: 2), quien parte de la idea crítica que raza, capacidad, edad, nación u otras categorías no operan de forma unitaria y excluyente, sino recíprocamente conformando desigualdades complejas.

⁶ Jacques Derrida (1968) introduce la noción de la *différance* como el juego de las diferencias, lo que en lenguaje clásico se conoce como producción de diferencias y de las diferencias entre las diferencias. La *différance* supone comprender que el significado de un signo viene dado tanto por la diferenciación con otros signos como por su aplazamiento en otros signos. Según él, su locus y operación tienen cabida en el discurso que apela a la diferencia y no se trataría de un concepto sino de una coyuntura de nuestra «época» (Derrida, 1968).

⁷ Se escribe con mayúscula para indicar el carácter totalizador de la feminidad hegemónica.

⁵ En adelante, feminismo hegemónico.

La idea de la no-categoría o no-mujer es esencial para comprender el tratamiento de la mujer afroamericana en los productos culturales, concretamente en el audiovisual. Para Angela Davis (25 – 26) esta cuestión ha sido ignorada y desvirtuada a causa principalmente de la ideología decimonónica de la feminidad y su concepto de «mujer» como madre, ama de casa y esposa sumisa. Bajo esta construcción las mujeres negras y esclavizadas eran vistas como una anomalía, pues en primer lugar eran trabajadoras a jornada completa e incidentalmente todo lo demás (Davis, 25). En el contexto de esclavitud las mujeres negras debían proceder igual de «masculinas» que los hombres en el cumplimiento de su trabajo o las exigencias de sus propietarios, proceso por el cual adquirieron cualidades vetadas a la feminidad decimonónica (Davis, 32). Las relaciones de género en la comunidad esclavizada no replicaban el modelo hegemónico porque «el orden económico de la esclavitud contradecía la jerarquía de los roles sexuales incorporada en la nueva ideología» (Davis, 33). En consecuencia, esto propició que las mujeres negras tomaran un sentido de su propia fuerza y afirmaran su igualdad en las relaciones sociales y actos de resistencia (Davis, 46 y 48). De ahí que Davis critique la inverosimilitud melodramática y paródica de la mujer negra en obras como la novela abolicionista *La cabaña del tío Tom*, donde se hace una trasposición ingenua de la feminidad blanca y una aceptación plena del «culto decimonónico a la madre» en el personaje de Eliza Harris, cuya fuerza proviene de la intercesión divina y la maternidad (Davis, 50-52).

Por su parte, bell hooks no solo reflexionó sobre el impacto de la opresión esclavista y racial en la *oppositional gaze* (1992), sino además sobre la conceptualización de la «blancura» en el imaginario de las comunidades afroamericanas (1997). La autora señala que la supervivencia de la comunidad negra dependía de los conocimientos que esta poseía sobre la blancura, información que obtuvo gracias a un minucioso escrutinio. El servicio doméstico fue esencial en la obtención de interpretaciones del «Otro» caucásico. Aunque paralelamente la exposición a distintos sistemas de dominación facilitaron —todavía hoy— la internalización de «percepciones negativas de la negritud» e imitación de valores o hábitos caucásicos en

un intento de poseer su realidad legitimada (bell hooks, 1997: 338).

De acuerdo con bell hooks (1997: 340 – 341), vivir en una sociedad supremacista blanca comporta que las personas caucásicas racistas puedan imaginar «fehacientemente» que son invisibles para la «raza» negra, pues no quieren ser vistos por el «otro oscuro». En otras palabras, en una sociedad racista donde el sujeto caucásico se autopercebe como el único sujeto activo capaz de significar los objetos de su entorno, las personas caucásicas no preconiben la idea de que la comunidad negra pueda tener una construcción propia sobre lo que representa la blancura. Más adelante examinaremos cómo esta dinámica se relaciona con la construcción de la mirada entre sujeto y objeto en el relato fílmico, además de a quién se le otorga la capacidad de mirar y poder narrar. En definitiva, mientras la comunidad afroamericana se doctrinó en mantener la mirada baja, la población caucásica no percibía un estado de vigilancia porque presuponían que no era objeto de mirada y, por tanto, no había representación de la blancura en el imaginario negro.

En cuanto a la representación de la negritud en el imaginario blanco, resulta interesante abordar el fenómeno del *magical negro* y su presencia en el audiovisual más *mainstream*. De acuerdo con Glenn y Cunningham (137) existe un sector de población blanca que solo accede a la «negritud» y a su estatus actual a través de la representación fílmica, lo cual comportaría asumir como reales las relaciones raciales de la diégesis. Matthew Hughey (543) define la figura del *magical negro* como aquel personaje de clase baja, analfabeto, marginado, noble, bondadoso y con poderes mágicos; cuya función primera es ayudar en la transformación y superación de la crisis del personaje caucásico. Paradójicamente el poder mágico asignado a estos personajes es, en efecto, una expresión de su vulnerabilidad económica (Hughey, 546). En esencia, constituye una imagen de la raza mistificada cuyo mecanismo simbólico evita que el espectador medite sobre las consecuencias o validez moral de las relaciones representadas (Snead, 1994).

Hughey (543) detecta un marcado *cinematic racism* en este tipo de películas, concepto que usa para referirse al

fenómeno de producciones audiovisuales que sintetizan y proponen escenarios de cooperación racial o igualdad que encubren expresiones latentes de supremacía y normatividad blanca. Sus narrativas se presentan como racialmente progresistas pero «marginalize black agency, empower normalized and hegemonic forms of whiteness, and glorify powerful black characters in so long as they are placed in racially subservient positions» (Hughey, 543). Este «nuevo racismo» surgido tras la lucha por los derechos civiles presume un contexto social neutral, convirtiéndose en una suerte de racismo daltónico (Hughey, 550). Etman y Rojecki (2001) identifican tres propósitos que marcan el liderazgo del *magical negro*: (a) asistir al personaje caucásico, (b) ayudarlo a descubrir y utilizar su espiritualidad o (c) proporcionarle una sabiduría popular para resolver un conflicto. A su vez, Hughey (2009) describe cinco aristas de estereotipación que configuran un *magical negro* más aceptable para un público caucásico que ocasionalmente se percibe víctima del multiculturalismo y el feminismo:

La primera se vincula con la posición socioeconómica extremadamente baja que ocupan los personajes afroamericanos centrales: sacerdotisas de vudú, prisioneros o vagabundos, todas ellas son caracterizaciones que producen y establecen un discurso marginador.

En segundo lugar, este estereotipo sitúa la negritud en la deficiencia cultural y los comportamientos autodestructivos, algo que ya sucedía con la infantilización⁸ de la persona esclavizada, el Informe Moynihan⁹ o la cultura de

⁸ La infantilización, según Beatriz Alcubierre (329), es el «proceso histórico mediante el cual una porción creciente de la sociedad sería considerada como naturalmente débil, heterónoma y necesitada de protección». Es un tipo de violencia institucionalizada que podemos ver en diversas relaciones implícitamente jerarquizadas como amo/esclavo, adulto/infante, hombre/mujer, cuidador/persona con diversidad funcional...

⁹ «The Negro Family: The Case for National Action», mejor conocido como Informe Moynihan, fue escrito en 1965 por Daniel Patrick Moynihan, funcionario del Departamento de Trabajo de Estados Unidos durante la presidencia de Lyndon B. Johnson. En pleno contexto de lucha por los derechos civiles afroamericanos, el informe puso el foco y acusó a la «disfuncionalidad» de las estructuras familiares afroamericanas de obstaculizar la plena consecución de la igualdad racial y económica en Estados Unidos. El ataque de Moynihan venía motivado por el hecho de que las familias afroamericanas no respondían a la estructura familiar patriarcal, sino a un modelo matrifocal donde las mujeres eran las cabezas de familia. Sus argumentos han sido criticados por ignorar «sutilmente los factores estructurales de la segregación urbana, la discriminación y la desventaja educativa que podrían implicar el racismo contemporáneo de la población blanca en la reproducción de la pobreza» (Cooper, 43)

la pobreza¹⁰. Esta visión patologiza y demoniza la construcción de la negritud en el imaginario blanco. Además, estas contemplaciones oscurecen y mistifican los factores estructurales causantes de coyunturas como la discriminación.

La tercera arista refiere a la sabiduría popular ya que el *magical negro* está dotado de paciencia y conocimientos de origen inexplicable, muchas veces vinculados a la tierra. En definitiva, actualiza el estereotipo de la negritud altamente espiritual que se remonta a los tiempos de conversión al cristianismo de las personas esclavizadas.

La cuarta es la repentina aparición y desaparición de la vida del personaje. La rápida integración del *magical negro* que finaliza con su desaparición o sacrificio en favor del protagonista. Habita el mundo normativo blanco porque es un intruso inofensivo y temporal. El mantenimiento de este vínculo interracial entrañaría cuestiones sin resolver que de abordarse reconduciría la trama.

Por último, la quinta arista es la magia primordial, la cual es aceptada y resulta atractiva siempre que esté orientada a la servidumbre de la blancura. La autodeterminación de la alteridad afroamericana es posible solo en el espectro metafísico.

4. Análisis textual

4.1 La problemática representación de la cooperación interracial

Las obras objeto de análisis tienen la voluntad de aproximarse a la experiencia vital de las mujeres negras. Tanto la serie como las tres películas se ubican en estados sureños de EE.UU., en tiempos de esclavitud o segregación racial, donde la mujer ocupa un lugar más vulnerable a

¹⁰ De acuerdo con Oscar Lewis (54) la cultura de la pobreza es el afán de adaptación y, al mismo tiempo, «una reacción de los pobres ante su posición marginal en una sociedad capitalista, de estratificación clasista y vigoroso individualismo». Indica que sus rasgos pueden ser vistos como intentos de soluciones locales para problemáticas no resueltas por las instituciones ante la notoria improbabilidad de alcanzar el éxito en términos de una gran sociedad (Lewis, 54).

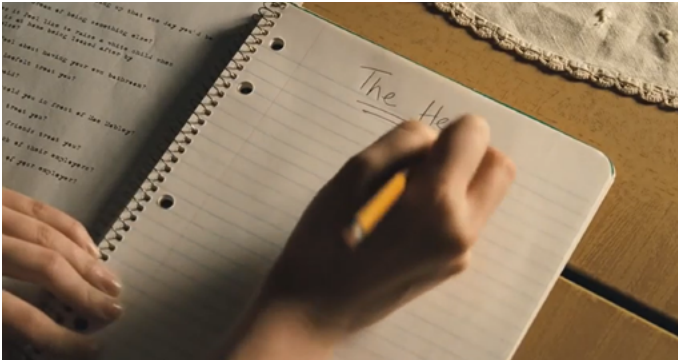


Imagen 1

causa del machismo y sexismo. En este apartado nos tendremos particularmente en la representación coral de la feminidad negra y en los casos que establecen relaciones significativas intragénero e interracial. En *Self Made* y *Harriet* las alianzas entre mujeres son intra-raciales o tratadas superficialmente, por ello serán abordadas en otros subapartados.

En *The Help* vemos que Skeeter, en busca de una oportunidad, decide entrevistar a las mujeres del servicio doméstico (Aibileen Clark y Minny Jackson) y escribir un libro relatando sus experiencias de discriminación racial. Si bien la premisa del filme es revelarnos la realidad del

servicio doméstico racializado, el plano subjetivo de Skeeter escribiendo el título de su libro y la película en la primera secuencia pone de manifiesto que el punto de vista dominante es el de ella (Imagen 1). En primera instancia el espectador se identifica con la mirada caucásica que, en términos narratológicos, ocupa el lugar de narratario porque el siguiente plano nos muestra que Aibileen es la voz narradora. Lo que se presenta es la visión blanca sobre la experiencia femenina racializada, lo cual no altera el orden social establecido por la matriz de dominación. La blanca no es sometida a un examen crítico, tan solo simula hacerlo.

El objeto de deseo que impulsa la fuerza actancial de Skeeter es devenir escritora profesional. De hecho, podríamos considerar que las entrevistas son parte de la acción de mandato que la Sra. Stein (editora del *Harper and Row* en Nueva York) le encomienda a la joven, impulsándola a instrumentalizar al servicio doméstico en beneficio propio. En ese sentido, Skeeter es presentada como el sujeto que, movido por la dimensión del deseo, activa su *performance* y opera sobre los objetos instrumentales (las criadas) y su mundo. Skeeter es consciente de la importancia del servicio doméstico en las interpretaciones de la blancura y que el imaginario negro debe tener una imagen

Imagen 2



de ella. No obstante, solo desea coquetear con esta idea. La intención de Skeeter es justificada por el sentimiento de añoranza de su antigua *mammy*, lo cual romantiza la relación entre las criadas y los hijos de familias blancas.

La primera secuencia de *Hidden Figures* es un *flashback* de la infancia de Katherine Johnson (Imagen 2), tras lo cual el relato vuelve al presente y nos presenta al reparto coral tratando de reparar la avería de su coche. A diferencia del anterior caso, el foco de percepción nos ubica desde el primer plano en la experiencia femenina negra, aun cuando la focalización interna varíe entre las protagonistas más adelante y nos muestre una historia coral.

También hay una clara diferencia en la construcción de los personajes, porque las tres constituyen sujetos que llevan a cabo sus respectivas *performances* y ponen en marcha diversos mecanismos para cambiar el mundo que les rodea, enfrentándose a una serie de obstáculos y a un antagonista común: el racismo institucionalizado. En el caso de Katherine, el ingeniero jefe Paul Stafford también ocuparía la esfera del personaje agresor o antagonista pues es la fuente principal de conRAINTENCIONES en el camino de la matemática. Las tres científicas experimentan transformaciones de mejoramiento con acciones que conducen al éxito. En el sistema de personajes caucásicos tam-

bién se produce un cambio en la actitud respecto a la raza. Todas llevan a cabo acciones eufóricas que las conducen a un final eutético, es decir, tramas afortunadas dentro de los parámetros del momento histórico en el que se sitúa el relato.

En cuanto al vínculo interracial de sororidad en *The Help*, es importante reflexionar sobre la construcción de los personajes. Skeeter no termina de encajar en la figura de mujer decimonónica blanca pues no es madre, esposa, ni hacendosa y su deseo es alcanzar la emancipación económica. Aibileen parece encarnar los rasgos de sumisión y obediencia más característicos de la *mammy*, sobre todo porque el trabajo doméstico suple las carencias de haber perdido a su hijo. Por su parte, Minny tiene un carácter más fuerte y reaccionario con mayor predisposición a crear enfrentamientos ideológicos. Tiene la valentía y capacidad de agencia para abandonar a su marido maltratador, volverse cabeza de familia y denunciar el trato denigrante recibido aun cuando su testimonio la delata. Las criadas toman consciencia de su condición, politizan su malestar transgeneracional en un acto de denuncia colectivo y anónimo (Imagen 3).

De tal modo, en la diégesis la joven escritora es la abstracción del movimiento feminista de la segunda ola,

Imagen 3



mientras que Aibileen y Minny del feminismo negro. Con este paralelismo advertimos que Skeeter proporciona las herramientas y pautas para la liberación y politización del servicio doméstico. Sin embargo, las criadas experimentan una catarsis efímera. Mientras las acciones de Skeeter la orientan a una transformación y ascenso social en base a los ideales del feminismo hegemónico, las empleadas se estancan en el punto de partida. La *performance* de Skeeter es sancionada con la pérdida de su novio (Stuart) y reprobada por Hilly Holbrook, pero los beneficios de alcanzar su objeto de deseo son mayores. Por el contrario, las criadas como objeto instrumental no experimentan grandes transformaciones colectivas y a nivel individual Aibileen pierde su trabajo como resultado del enfrentamiento con la esfera agresora (Hilly). El recurso de contar en el libro el episodio vengativo de Minny contra Hilly, quien se come una tarta de chocolate y excrementos de la criada, evita que Holbrooks las delate por «difamación» porque se señalaría. En este caso, la antagonista es castigada con la vergüenza pública pero no por ser perpetradora de la violencia sistemática y racial.

Por otra parte, es llamativo el tratamiento de la relación entre Dorothy Vaughan y Vivian Mitchell (supervisora caucásica). Al contrario de la representación sublimada de *Criadas y señoras*, en *Hidden Figures* no vemos la pretensión de crear un efecto de solidaridad entre ambos personajes y los colectivos que representan. Dorothy apela a la colaboración de Vivian para darle el cargo oficial de supervisora de las «calculadoras negras» pero recibe una negativa. La Sra. Mitchell no es su antagonista sino un obstáculo más en el camino, pues no tiene intenciones opuestas pero su sesgo racista le impide facilitarle el camino. Solo cuando Dorothy se vuelve imprescindible para la programación del IBM Vivian la ve como una igual y un medio de supervivencia ante la nueva computadora electrónica y la amenaza de que todas las calculadoras sean reemplazadas. La colaboración y sinergia surge cuando peligra la posición privilegiada de la mujer caucásica. En consecuencia, la película adopta una visión más realista sobre las connotaciones que subyacen a las relaciones interraciales de esta época, evidenciando que los cambios de mentalidad no siempre venían de reconocer la alteridad o

las dinámicas discriminatorias. Para Vivian la igualdad es conveniente porque le proporciona ventajas a su departamento y a ella.

4.2 Fuerza de trabajo, instrumentalización y capitalismo

Al observar la historia de las siete protagonistas afroamericanas detectamos que todas ellas son mujeres trabajadoras independientemente de su estrato socioeconómico. Como hemos visto anteriormente, la relación de las mujeres negras con el trabajo es sintomática del sistema económico heredado de la esclavitud pero su tratamiento adquiere diferentes matices en la representación audiovisual.

Si reparamos en el título de *Self Made*, advertimos que ya hace referencia a la fuerza de trabajo incluso en su versión española: *Una mujer hecha a sí misma*. En este contexto el término *self-made* alude al esfuerzo propio por obtener el éxito, idea reforzada por el arco de transformación de Sarah y su afinidad con la ideología burguesa y el capitalismo. Madam C. J. Walker encarna el sueño americano, el mito donde el ascenso social es posible y la prosperidad ilimitada. Al reconocer su potencial, Sarah deja de ser una unidad básica de trabajo, se convierte en un sujeto activo y luego en marca. Desde nuestra perspectiva, la marca puede considerarse una unidad compleja de trabajo pero abstracta, es el producto de una construcción simbólica. En definitiva, la acción física es cambiada por la inversión de capital (Imagen 4).

Si atendemos a la dimensión laboral, veremos que los roles desempeñados por Sarah coinciden con las fases de desarrollo del capitalismo: primero es consumidora y mano de obra barata; luego será emprendedora y comerciante ambulante con su propia producción manufacturera. Su soltura en el mercantilismo le hace ascender a la baja burguesía, pero en cuanto aumenta la demanda compra una fábrica con un pequeño laboratorio e inicia una producción en cadena. Para entonces, Sarah se inscribe en el modelo fabril del capitalismo industrial y aspectos como la publicidad ganan importancia. Por último, sus

aspiraciones imperialistas de expandirse globalmente y la obtención de capital financiero externo ascienden a Sarah y su familia a la gran burguesía intermediaria. El valor de Sarah como sujeto viene de su reconocimiento y de insertarse en la lógica mercantil, un ámbito dominado por hombres. De modo que la protagonista hace suyas cualidades del sistema capitalista y el hombre empresario. Si bien son evidentes las dificultades que supone ser mujer y afroamericana en el mundo de los negocios, Sarah hace frente a todos sus obstáculos gracias al libre comercio.

En *Hidden Figures* (2016) la instrumentalización de las científicas es expresada de forma más explícita. Al comienzo del filme vemos que todas trabajan con cálculos complejos en el mismo departamento, señalado con el rótulo de «calculadoras de color» o *colored computers*. De modo que, el sujeto constituyente de estas mujeres es sustituido por el objeto o instrumento que manejan (calculadora). Es más, su cometido es una acción automatizada y mecanizada que debe cumplir unos ritmos de producción acelerados y competitivos frente a las nuevas máquinas de cálculo desarrolladas en la época. Siempre dispuestas y al servicio de las necesidades del Ala Este (la división blanca), con escasas oportunidades de ascenso, reconocimiento y legitimación de su labor. Esto se hace patente en Dorothy, quien le pide en reiteradas ocasiones a la Sra. Mitchell que le permita ejercer de supervisora de las calculadoras con oficialidad. Ante la negativa y el peligro que representa el IBM, Dorothy se reinventa, aprende programación de forma autodidacta e instruye al resto de su departamento para volverse imprescindible en el Centro de Investigación. En pocas palabras, las calculadoras han sido objetivadas y, por ello, son susceptibles a la obsolescencia como sucede con la tecnología. El movimiento de «reciclaje» personal que inicia Dorothy es una demostración de su condición de sujeto, capaz de autodefinirse (antes calculadoras, ahora programadoras).

Por otro lado, la dicotomía entre criadas y señoras o la ideología subyacente a *The Help* junto al eslogan de su cartel promocional «Change begins with a whisper» introducen otro nivel de lectura. El término *whisper* o susurro connota aquello oculto, concepto que evoca esa presunción de invisibilidad ante la mirada de la otredad. Partien-



Imagen 4

do de las acepciones que la Real Academia Española da de «ayuda», podemos entender que a nivel denotativo el título original alude a una colaboración puntual y secundaria que viene de un agente externo y mediador que permite catapultar el esfuerzo principal hacia su fin. En tal sentido, es paradójico que un filme sobre la mujer negra trabajadora sea recogido bajo el título «la ayuda». *The Help* equipara el trabajo a la ayuda y niega el sentido de fuerza propia que la «otredad oscura» pueda derivar de su labor. Esto se vuelve más significativo hacia el final del filme cuando se sugiere que Aibileen es la verdadera autora. La criada hace explícito que la escritura es su medio de catarsis. Aun cuando la propuesta inicial viene de Skeeter, Aibileen encauza la escritura del libro mientras Skeeter ejerce de copista. Aunque la novela sea anónima, el trabajo intelectual de la criada no es reconocido más allá del mero testimonio, siempre a nivel interpersonal y privado, mientras que la joven escritora recibe el reconocimiento profesional. Skeeter se vale de Aibileen y su participación es resignificada como una labor menor.

En *Harriet* la cuestión de la mujer esclavizada como mercancía y unidad de trabajo es planteada en la primera peripecia que altera el estado inicial del relato: la liberación de Araminta Ross¹¹, su hermana y su madre Rit. Cuando Minty se casa, su padre solicita al Sr. Brodess la liberación de su esposa e hijas aportando la carta de un abogado confirmando que el deseo del bisabuelo Brodess era liberar a Rit y su familia cuando ella cumpliera 45

¹¹ También Minty y, tras su fuga, Harriet Tubman.

años. No obstante, ahora tiene 57 años. El grupo de mujeres requiere de la mediación masculina para la obtención de libertad y la condición de sujetos: sus maridos libertos, el veredicto del abogado, la voluntad del difunto amo y el beneplácito del actual. Pero lo más significativo es la edad porque la liberación de Rit estaba sujeta a su valía como unidad básica de trabajo productivo y reproductivo. Como indica Davis, la abolición de la trata internacional de esclavos convirtió la capacidad reproductiva de las mujeres negras en un valor añadido. Ante la denigrante negativa del Sr. Brodess, Minty se refugia en la oración y pide a Dios que se lleve a su amo, acción que provoca la burla en el hijo mayor de los señores (Gideon). Al poco tiempo, la súplicas de la esclava se cumplen y Gideon decide venderla como castigo. El ejercicio punitivo de venderla provocaría un daño concretamente por separar a Minty de su núcleo familiar y red de apoyo en un entorno muy hostil. La fuga de la joven no se traduce en su integración en el entramado social común, por el contrario su viaje iniciático le hace transitar de unidad de trabajo a sujeto «activista». Su esfuerzo se traduce en la obtención de un bien social abstracto: derechos humanos.

4.3. La autodefinición frente la introyección de las ideologías hegemónicas

La construcción de ciertos personajes puede reflejar la asimilación de parte de la ideología dominante, cuyos sesgos operan y limitan su capacidad de agencia, identidad y hábitos. Es llamativa la forma en que *Self Made* tematiza la discriminación intra-racial. Al principio, Addie Malone cumple la función de ayudante y proveedora: mejora la baja autoestima de Sarah al revertir su alopecia y de Malone obtiene las muestras de producto que luego mejoraría. No obstante, cuando Sarah le propone colaborar juntas en la venta de productos, Addie la humilla al sugerir que con su apariencia ninguna mujer le compraría. Este personaje siente superioridad por el hecho de ser mestiza. Mientras el tono más claro de piel, el largo pelo ondulado y los rasgos faciales aproxi-

man a Addie al fenotipo caucásico y canon de belleza hegemónico; los rasgos faciales, la tez oscura y el cabello afro ubican a Sarah en la negritud (Imagen 5). Por consiguiente, la rivalidad entre ambos personajes está estrechamente relacionada con formas de racismo interiorizado. Podríamos identificar a Addie con el estereotipo de la *tragic mulatta* porque reniega de sus orígenes negros por los valores inculcados por su madre, quien fue violada en la plantación. Su solución al racismo consiste en crear distancia respecto al mal e inferioridad que representa la «otredad». Por el contrario, Sarah desea construir un nuevo concepto de belleza alcanzable para ella y sus clientas, ya que es consciente de que bajo los preceptos decimonónicos blancos nunca serán validadas. Tener la capacidad de manipular su cabello, símbolo de sus orígenes afroamericanos, es una reconciliación con su identidad.

Si ponemos atención a las pautas que Vivian Mitchell le da a Katherine antes de unirse al Grupo de Trabajo Especial del Sr. Harrison, apreciamos que los consejos que le da no giran en torno a la dinámica laboral. Son directrices sobre su código de vestimenta y comportamientos que se alinean con la representación de la mujer decimonónica blanca. Entre las indicaciones se menciona que puede llevar únicamente un collar de perlas como joya. Este es un detalle importante porque Katherine no está en posesión de uno. Las perlas se convierten a nivel semiótico en una señal de diferencia entre caucásicas y

Imagen 5





Imagen 6

afroamericanas. En el segundo punto de giro, cuando Katherine vuelve a ser relegada al Ala Oeste a causa del IBM, la secretaria (Ruth) le hace entrega de un collar de perlas obsequiado por la esposa del Sr. Harrison. Este detalle puede interpretarse como una señal de tregua de la discriminación interracial y de aceptación intragénero, ya que son mujeres quienes hacen la compra y entrega de la joya.

Pese a tener rasgos de personalidad más irreverentes, Mary destaca por tener mayores conflictos internos por la asimilación de pensamientos limitantes. Cuando el Sr. Zielinski le propone formar parte del su equipo, esta declina el ofrecimiento porque considera imposible que una mujer negra pueda ser ingeniera. Tanto él como sus amigas le instan a romper con los esquemas establecidos, lo cual motiva a Mary a iniciar todo un proceso de solicitud para ser admitida en la Universidad de Virginia hasta llegar a los juzgados. En su alegato halla el común denominador entre su experiencia vital y la del juez, un hombre blanco y conservador: ser la primera persona en romper con lo establecido (Imagen 6). Su razonamiento y oratoria combinan la emoción y el intelecto bajo un discurso que engloba las diferencias, entablando un diálogo con el juez de sujeto a sujeto que pone de manifiesto la interseccionalidad que experimentan las diferentes posiciones sociales a investir.

4.4. Del enaltecimiento a la mistificación: la mujer negra como *magical negro*

De las cuatro obras analizadas, dos destacan por la evidente influencia del fenómeno del *magical negro* en la construcción de sus personajes y tramas. El ejemplo más evidente de mistificación lo encontramos en la figura histórica de Harriet Tubman. En la ficción, Harriet sufre frecuentes desmayos durante los cuales tiene visiones futuras a causa de un accidente en la infancia. A esto añadimos su ferviente devoción por Dios y el desarrollo de cierto complejo de mesías. Desde esta óptica, que haya sido capaz de sobrellevar el martirio de la esclavitud la convierte en un ser virtuoso, lo cual se ratifica con la proeza de recorrer decenas de kilómetros hasta la libertad. La ideología judeocristiana marca sus acciones incluso antes de que Minty inicie su viaje iniciático. Los sucesivos rescates no son representados como pruebas, ni resueltos de forma verosímil porque dependen de la voluntad del Señor. De hecho, cuando empieza a liberar personas esclavizadas con el Ferrocarril Subterráneo adopta como nombre en clave «Moisés» (Imagen 7). Esto también se traduce en un proceso de masculinización de la protagonista, pues muchos consideran que es un hombre blanco abolicionista.



Imagen 7

Este pseudónimo no es el único elemento que evoca al profeta que liberó al pueblo hebreo de la esclavitud impuesta por los egipcios. La escena en la que Minty cruza las aguas de un río durante un rescate emula el episodio bíblico del Éxodo donde Moisés abre las aguas del Mar



Imagen 8

Rojo (Imagen 8). A priori este enaltecimiento y simbología mesiánica puede ser un refuerzo positivo para la imagen de la comunidad afroamericana, pero no deja de ser la representación de un ideal. El espectador no conoce las estrategias de Harriet ni de quienes la sustentaban, generando la sensación de que los rescates son una sucesión de *deus ex machina* que simplifican la laboriosa tarea del Ferrocarril Subterráneo. Resulta sorprendente que tratándose de una película biográfica, el relato ponga tanto énfasis en el insólito empoderamiento de Harriet y su causa. Como indica Hughey, este exceso es paradójicamente una expresión de la vulnerabilidad de la clase esclavizada.

En *The Help* también hallamos un ejemplo paradigmático del *magical negro*, aunque no por un proceso de mistificación de sus protagonistas. Las criadas se tornan en una suerte de aleccionadoras morales de Skeeter y cristalizan en la figura de la *mammy*: Aibileen y Minny asisten con sus testimonios por la consecución del éxito de Skeeter y le proporcionan sabiduría popular sobre limpieza y cuidados para sus artículos en *The Jackson Journal*. A su vez, la antigua criada de Skeeter (Constantine) le ayuda a descubrir y utilizar su espiritualidad. Incluso llega a producirse el imprescindible acto de (des)aparición del *magical negro* con la aparición repentina de Skeeter, el regreso a su hogar después de un largo tiempo para cuidar a su madre. La intrusión en este espacio de colaboración es

transitoria. Una vez se publica el libro y causa furor, Skeeter recibe una oferta para trabajar en Nueva York porque, aunque sea anónimo, el reconocimiento profesional es para ella. Que las criadas hayan arriesgado su integridad al dar sus testimonios son sacrificios necesarios, por ello es imprescindible que el vínculo se rompa para que Skeeter siga adelante.

5. Conclusiones

Los resultados del análisis revelan la complejidad y los retos a superar en la representación de las mujeres negras. Es esencial distinguir cuándo el relato ofrece una revisión del pasado para redescubrir espacios conflictivos del presente o reproducir expresiones del *cinematic racism*. La muestra filmográfica presenta una diversificación de los roles desempeñados por las actrices afroamericanas, lo cual no significa que sean legitimadas.

En *The Help* consiguen idealizar la cooperación y relaciones interraciales entre *mammies* y criaturas que se alinean con la desigualdad constitutiva que pretendía criticar. El hecho de que *Harriet* se base en un personaje histórico impide que muchos aspectos de su vida sean alterados. Tengamos en cuenta que los roles de esclava y abolicionista no rompen las expectativas de la audiencia y su imaginario de los papeles que puede interpretar la negritud. Lo sorprendente de esta historia son las proezas de Harriet, quien a parte de luchar por la libertad de las personas negras esclavizadas llegó a rescatar a trescientas personas y fue la primera mujer en dirigir tropas estadounidenses en el campo de batalla. El personaje en pantalla respeta su espiritualidad original y enfatiza rasgos como la determinación o la valentía, pero al no profundizar en su psicología u omitir la planificación de los rescates deja en manos de la providencia la resolución de gran parte de los conflictos. Por tanto, acaba mistificando y mitificando a Harriet hasta situarla en una dimensión más metafísica.

Las protagonistas de *Self Made* y *Hidden Figures* se adentran en otro tipo de representaciones de la feminidad negra. Es llamativo cómo *Self Made* prácticamente se ciñe a un reparto y contexto afroamericano, con mínima re-

presentación de población blanca. Aunque la historia sea sobre el ascenso social de una mujer afroamericana desde lo más bajo de la sociedad, el orden social no es subvertido lo que permite expandir las ideas preconcebidas de la feminidad negra sin recurrir al racismo invertido. Lo mismo sucede con *Hidden Figures*, ya que su objetivo principal es enriquecer las experiencias colectivas con las narrativas marginadas de la historia oficial. En ambos casos hay un proceso de comprensión del funcionamiento del sistema de opresiones y las protagonistas han articulado sus propias herramientas individuales o colectivas para transformarlo.

Como apreciamos en el análisis, la dimensión del trabajo es casi ineludible en la representación de la mujer afroamericana, gracias en parte a la herencia de la esclavitud, pero la forma de abordarlo es divergente. En *The Help* el oficio de criada precede a las sujetos en cuestión: Aibileen y Minny continúan inscritas en la estructura de opresión interseccional, no experimentan un arco de transformación significativo y es Skeeter quien controla el medio de expresión y los significados que se incorporan a la feminidad negra y su mundo. La manifestación de la ideología burguesa en *Self Made* y la paralela evolución de Sarah con el sistema capitalista justificaría que los conflictos interraciales sean secundarios ante el poder del capital. Harriet empieza como mano de obra esclava y termina exaltada como sujeto trascendental del activismo, porque lo que prevalece en pantalla es el mito de su persona. Solo Katherine, Mary y Dorothy parecen transgredir esta frontera y autoproclamarse como sujetos. Cabe enfatizar que en ningún caso la sociedad blanca es sometida directamente al escrutinio desde el imaginario negro. Por lo general, se presentan formas de discriminación suavizadas de índole psicológica o simbólica, sin una deconstrucción de la posición caucásica privilegiada. De manera que se pierde la oportunidad de analizar la psicología del opresor, los sesgos y motivaciones tras su odio y rechazo. La única película que se aproxima a esta deshegemonización de la blancura es *Hidden Figures*.

Por otro lado, en algunas de las producciones encontramos remanentes del *magical negro* aun cuando evocan cierto realismo o son biográficas. Aunque no aglutinen

todas las características de esta figura, sí encontramos rasgos que evidencian la integración de este fenómeno en géneros alejados de la fantasía o ciencia ficción. Esto puede significar que la idea de la inferioridad o subalteridad afroamericana permanece en el imaginario social y que al representarla se añadan estos atributos a modo de protección. Hay una falta de reconocimiento del poder individual y de la comunidad afroamericana. Puede que en *The Help* haya una movilización colectiva del servicio doméstico, pero la motivación es externa. Únicamente en *Self Made* y *Hidden Figures* vemos mujeres con aspiraciones y contradicciones que usan y potencian sus cualidades como parte de su proyecto personal, ya que Harriet se encomienda a Dios.

En definitiva, la primera hipótesis se cumple ya que en *The Help* y *Harriet* la mujer afroamericana no es sujeto de la mirada y la articulación de significados es ajena a ellas (Skeeter o los rumores del rescatador Moisés). Mientras que las otras protagonistas logran desalinearse, adaptarse e incluso convertirse en su propio referente de así necesitarlo. También podemos ratificar la segunda hipótesis porque la instrumentalización de la mujer afroamericana se da en todos los casos. En parte esto responde al contexto socio-histórico donde se inscriben, pero en algunos casos caen en las mismas formas de discriminación que pretende criticar. Asimismo, la última premisa queda corroborada en tres de las cuatro producciones audiovisuales. La relaciones con Vivian o Skeeter demuestran la importancia del beneficio económico y social a la hora de establecer una colaboración interracial. La rivalidad intra-racial (mestiza-negra) se supera cuando Sarah alcanza la superioridad económica y ambas deciden dialogar sobre las particularidades de la experiencia de la negritud y feminidad.

Bibliografía

- Alcubierre Moya, Beatriz. «La infantilización del niño». *Figuras del discurso: exclusión, filosofía y política*. Coord. Armando Villegas, Natalia Talavera, Roberto Monroy. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2016, pp. 321-346.

- Bailey, Frankie Y. «Screening stereotypes: African American Women in Hollywood Films». *Women, Violence and the Media: Readings in Feminist Criminology*, Ed. Drew Humphries, Boston: Northeastern University Press, 2009, pp. 75-98.
- Baron, Cynthia. «Not Just Indie: A look at films by Dee Rees Ava DuVernay and Kasi Lemmons». *Indie reframed: Women's Filmmaking and Contemporary American Independent Cinema*, Ed. Linda Badley, Claire Perkins y Michele Schreiber, Edinburgo: Edinburgh University Press, 2017, pp. 204-220.
- bell hooks. «Representing Whiteness in the Black Imagination». *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*, 1997, pp. 338-346. <https://doi.org/10.1515/9780822382270-006>
- bell hooks. «The Oppositional Gaze: Black Female Spectators». *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992, pp. 115-131.
- Carby, Hazel. *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, Nueva York: Oxford University Press, 1987.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Chicharro Merayo, María del Mar y Rueda Laffond, José Carlos. «Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos». *Comunicación y sociedad*, Vol. 21 (2), 2008, pp. 57-84. <https://hdl.handle.net/10171/8506>
- Colaizzi, Giulia. *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra, 2021.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante: Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Nueva Biblioteca, 2007.
- Collins, Patricia Hill. «Black Feminist Thought». *Feminismos negros: Una antología*, Ed. Mercedes Jabardo, Madrid: Traficantes de Sueños, 2000, pp. 99-134.
- Collins, Patricia Hill. «Intersectionality's Definitional Dilemmas». *Annual Review of Sociology*, 41, 2015, pp. 1-20.
- Cooper, Melinda. *Los valores de la familia. Entre el neoliberalismo y el nuevo social-conservadurismo*, Madrid: Ed. Traficantes de Sueños, 2022.
- Davis, Angela. *Mujer, raza y clase*. Ed. ElSudamericano, Colección Socialismo y Libertad, 2018.
- De Lauretis, Teresa. «La tecnología del género». *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres: Macmillan Press, 1989, pp. 1-30.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Derrida, Jacques. «Différance». En *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXII, No. 3, 1968, pp. 73-101.
- Diawara, Manthia. «Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories». *Public Culture*, Vol. 3 (1), 1990, pp. 33-48. <https://doi.org/10.1215/08992363-3-1-33> Recuperado el 27 de junio de 2023.
- Dyer, Richard. «White». *Screen*, 29, 1988, pp. 44-65, <https://doi.org/10.1093/screen/29.4.44>
- Entman, Robert M. y Rojecki, Andrew. *The Black image in the White mind: Media and race in America*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226210773.001.0001>
- Glenn, Cerise L. y Cunningham, Landra J. «The Power of Black Magic: The Magical Negro and White Salvation in Film». *Journal of Black Studies*, Vol. 40 (2), 2009, pp. 135-152, <http://www.jstor.org/stable/40282626>
- Hughey, Matthew W. «Cinematic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films». *Social Problems*, 56, 2009, pp. 543-577, <https://doi.org/10.1525/sp.2009.56.3.543>
- Jabardo, Mercedes (Ed.) *Feminismos negros: Una antología*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012.
- Lewis, Oscar. «La cultura de la pobreza». *Pensamiento Crítico*, N.º. 7, 1967, pp. 52-66.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Nueva York: The Crossing Press, 1984.
- Molina García, Berta. «El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión». *Comunicación y género*, Vol. 4 (1), 2020, pp. 61-71. <http://dx.doi.org/10.5209/cgen.71072>
- Monterde, José Enrique; Selva Masoliver, Marta y Solà Arguimbau, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

Moral Martín, Francisco Javier. *Representación cinematográfica del artista plástico y biopic*. [Tesis doctoral] Valencia: Universitat Politècnica de València, 2009. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/4264>

Parra, Fabiana. «Crítica política del concepto occidental moderno de género desde una perspectiva feminista descolonial e interseccional». *Tabula Rasa*, No. 30, 2021, pp. 247-267. <https://doi.org/10.25058/20112742.n38.12>

Paz Gago, José María. «Teorías Semióticas y Semiótica Fílmica». *Cuadernos*, No. 17, 2001, pp. 371-387.

Snead, James. *White screens/Black images: Hollywood from the dark side*. New York: Routledge, 1994.

Stack, Carol B. «Sex Roles and Survival in a Urban Black Community». *Feminismos negros: Una antología*, Ed. M. Jabardo, Madrid: Traficantes de Sueños, 1974, pp. 187-206.

The Combahee River Collective. «A Black Feminist Statement». *Women's Studies Quarterly*, 42, 2014, pp. 271-280.

Trebisacce, Catalina. «Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista». *Cinta de moebio*, No. 57, 2016, pp. 285-295. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2016000300004>

Tzioumakis, Yannis. «After the "Great Studio Pull-back of '08": Late Indiewood and American Independent Film Theatrical Distribution in the Age of Streaming

(2008-2019)». *Media Industries*, 10 (1), 2023. <https://doi.org/10.3998/mij.1482>

Wells, Ida B. «Horrores sureños: la ley Lynch en todas sus fases». *Feminismos negros: Una antología*, Ed. M. Jabardo, Madrid: Traficantes de Sueños, 1892, pp. 71-96.

Zurian Hernández, Francisco A. y Herrero Jiménez, Beatriz. «Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual». *ÁREA ABIERTA*, Vol. 14 (3), 2014, pp. 5-21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

Filmografía

Harriet. Dir. Kasi Lemmons; Interp. Cynthia Eviro, Leslie Odom Jr. y Joe Alwyn; Focus Features; 2019.

Una mujer hecha a sí misma (Self made: Inspired by the Life of Madam C. J. Walker). Dir. Kasi Lemmons y DeMane Davis, Interp. Octavia Spencer, Netflix, 2020.

Figuras Ocultas (Hidden Figures). Dir. Theodore Melfi; Interp. Taraji P. Henson, Octavia Spencer y Janelle Monáe; Fox 2000 Pictures; 2016

Criadas y señoras (The Help). Dir. Tate Taylor; Interp. Emma Stone, Viola Davis y Octavia Spencer; DreamWorks SKG; 2011.

