

CUANDO HOLLYWOOD ENCONTRÓ A HARLEM. CAMINOS PARA LA CREACIÓN DE UN NUEVO MODELO DE REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD AFROAMERICANA EN EL CINE DE LOS ESTUDIOS (1970-1971)¹

When Hollywood Met Harlem. How the Industry Created a New Model of Representation
of the Afro-American Identity in American Cinema (1970-1971)

JARA FERNÁNDEZ MENESES^a
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Desde una perspectiva histórica, este artículo analiza las estrategias empleadas por el cine norteamericano a comienzos de la década de 1970 para elaborar un nuevo modelo de representación de la comunidad afroamericana. A través del análisis del contexto socio-político y económico de ese periodo, el texto examina los dos principales elementos que explican dicho fenómeno: la crisis que sufrió la industria cinematográfica a finales de la década de 1960 y el nacimiento de una nueva conciencia racial dentro del movimiento de los derechos civiles a comienzos de la década de 1970. Tres películas se utilizan para ilustrar cómo se construyó este nuevo modelo y cuáles son sus principales atributos: *Algodón en Harlem* (*Cotton Comes to Harlem*, Ossie Davies, 1970), *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) y *Las noches rojas de Harlem* (*Shaft*, Gordon Parks, 1971). A través de la comparación entre cómo la industria representó a los afroamericanos en décadas previas y cómo lo hizo en el periodo estudiado, el artículo pretende demostrar cómo y por qué Hollywood cambió su actitud hacia el retrato de la comunidad afroamericana.

Palabras clave

Identidad afroamericana, directores afroamericanos, *blaxploitation*, *Cotton Comes to Harlem*, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, *Shaft*, Ossie Davies, Melvin Van Peebles, Gordon Parks.

ABSTRACT

Assuming a historical approach, this text focuses on the strategies used by American cinema to elaborate a new model of representation of the Afro-American identity in the early seventies. Through the analysis of the socio-political and economic context of the period, this text examines the two main issues we should take into consideration to explain this fact: the crisis in the cinema industry in the late sixties and the rising of a new conscience within the afroamerican civil rights movement at the beginning of the seventies. Three films are used to illustrate the construction of this new model and the principal attributes of this unusual visibility of the Afro-American experience: *Cotton Comes to Harlem* (Ossie Davies, 1970), *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) and *Shaft* (Gordon Parks, 1971). Through a comparison of the way in which the Afro-American identity was represented in these films and in the previous decades, this text attempts to demonstrate how and why the Hollywood industry changed its attitude towards the Afro-American community.

[1] La autora desea expresar su agradecimiento en la elaboración de este artículo a Luís Fernández Colorado, María Luisa Ortega, Alberto Elena, Roberto Cueto y, muy especialmente, a Valeria Camporesi. Este texto es resultado del proyecto de investigación realizado en el marco del Doctorado en Historia del Cine de la Universidad Autónoma de Madrid.

Keywords

Afro-American identity, black filmmakers, *blaxploitation*, *Cotton Comes to Harlem*, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, *Shaft*, Ossie Davies, Melvin Van Peebles, Gordon Parks.

[a] JARA FERNÁNDEZ MENESES es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, donde también cursó el Doctorado en Historia del Cine, obteniendo el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en 2009. Ha realizado el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colaboradora de la revista *Cahiers du Cinéma España*, ha participado en libros colectivos como *Neo-Noir: cine negro americano moderno* y *American Way of Death: Cine negro americano 1990-2010*. Actualmente trabaja en su tesis doctoral.

Introducción

El propósito de este texto es analizar, desde una perspectiva histórica, cómo y por qué se codificó una nueva manera de representar a la comunidad afroamericana en el cine realizado por Hollywood a comienzos de la década de 1970. El interés del fenómeno estudiado reside en que fue la primera vez que la industria respondió al deseo de los afroamericanos de encontrar modelos visuales en las pantallas que materializasen sus aspiraciones identitarias. Como señala Robert Stam, es importante tener en cuenta las condiciones sociales e institucionales bajo las que se produce y recibe el significado, en este caso, el de los textos fílmicos. Teniendo en cuenta que las representaciones mediáticas se han constituido como una fuente de elaboración de modelos de conducta, la cultura es uno de los espacios fundamentales donde se construye la subjetividad contemporánea².

En este artículo se atenderá exclusivamente a la producción llevada a cabo por los estudios, a sabiendas de que ésta no fue la única realizada en la época descrita en el texto. De forma simultánea al desarrollo de la *blaxploitation*, emergió un grupo de cineastas afroamericanos independientes conocidos como la Escuela de Los Ángeles, entre los que se encuentran Charles Burnett, Billy Woodberry, Haile Gerima y Julie Dash. Influidos por el neorrealismo italiano y el *Cinema novo* brasileño, estos directores elaboraron una serie de películas sobre la experiencia afroamericana de carácter más intimista y desde una óptica con voluntad testimonial, carentes de las pretensiones de entretenimiento y consumo masivo que tenían las realizadas por los estudios para las audiencias afroamericanas. Sin embargo, estas películas no llegaron al gran público porque se distribuyeron de manera independiente y en su mayor parte sólo se exhibieron en el circuito universitario³.

Además, si bien es cierto que con el posterior desarrollo de la *blaxploitation* hubo una llamativa presencia de heroínas femeninas —como atestiguan determinados filmes como *Cleopatra Jones* (Jack Starrett, 1973), *Coffy* (Jack Hill, 1973) o *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974)— las películas utilizadas en este texto centran su atención en los personajes masculinos. Los femeninos, o son inexistentes u ocupan un papel excesivamente secundario que no permite apoyarse en ellos para analizar la elaboración de la representación de la femineidad. Por ello, solamente se tendrá en cuenta la creación de la identidad masculina.

Estas cuestiones avalan la idea de que no hay que considerar a la comunidad afroamericana como un ente monolítico susceptible de ser representado de manera unitaria y unívoca, pero sí es cierto que el éxito comercial de las películas tratadas en este artículo revela que existía un deseo compartido entre determinados miembros de dicha comunidad de encontrar nuevas maneras de tratar la especificidad de su mundo en las pantallas. Queda fuera de las pretensiones de este escrito participar en el debate abierto por los teóricos acerca de la construcción de estereotipos que desencadenó la producción fílmica posterior que tuvo como protagonista a la comunidad afroamericana, puesto que la intención

[2] Robert Stam, «Multiculturalismo, raza y representación», en *Teorías del cine. Una introducción*, (Barcelona, Paidós Comunicación, 2001), pp. 307-321. Dentro del ámbito español cabe destacar algunos ejemplos que han tratado, de manera escueta, la problemática de la creación de la identidad afroamericana en el cine de Hollywood. Por ejemplo, Norberto Alcover hace un somero análisis de *Las noches rojas de Harlem* dentro de un análisis más amplio del género policíaco en su libro *Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los setenta* (Bilbao, Ediciones Mensajero, 1975). En el número 53-54 de «Nosferatu» (2006), Felipe Cabrerizo hace un repaso a la representación de los afroamericanos en el cine de Hollywood en su artículo titulado «Conciencia e identidad: la comunidad negra en el cine de la generación de la violencia». Más recientemente, la revista «Dirigido» ha dedicado uno de sus dossieres al *thriller* estadounidense de los años setenta en los números de enero, febrero y marzo de 2007, en el que se incluía un artículo sobre la *blaxploitation* titulado «Nuevos héroes, mismas minorías: el ascenso y caída de la *blaxploitation*» escrito por Antonio L. Alarcón. Una revisión más profunda se encuentra en «*Black Noir*. Breve introducción al cine *blaxploitation*» de Roberto Cueto, en *El thriller USA de los 70*, coordinado por Antonio José Navarro, (San Sebastián, Nosferatu, 2009).

[3] Chris Norton, «Black Independent Cinema and the Influence of Neo-Realism: Futility, Struggle and Hope in the Face of Reality» (*Images: A Journal of Film and Popular Culture*, nº 5, 1997), <<http://www.imagesjournal.com/issue05/features/black4.htm>> (20/10/2008).

no es tanto poner en relieve las consecuencias de dicha producción como hacer un recorrido histórico por los caminos que desembocaron en la elaboración de una nueva manera de representar a la comunidad afroamericana en el cine de los estudios.

Como señala Manthia Diawara, desde *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915), el retrato que la industria había hecho de la comunidad afroamericana estaba condicionado por las relaciones raciales, sin que existiese espacio para la visualización específica de su mundo y experiencia. Los blancos debían ocupar el centro de la representación dejando a los afroamericanos un solo espacio posible: su existencia en relación a ellos⁴.

[4] Manthia Diawara, «Black American Cinema: The New Realism», en *Black American Cinema* (Nueva York, Routledge, 1993), p. 4. Thomas Cripps hace un excelente análisis de *El nacimiento de una nación* en *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942* (Oxford, Oxford University Press, 1997), pp. 41-69.

[5] Ed Guerrero define la *blaxploitation* como las películas realizadas por la industria entre 1971 y 1974 centradas en las aventuras de personajes afroamericanos, interpretadas por actores afroamericanos y ambientadas en el gueto que nacen de la intención de los estudios de satisfacer las expectativas de la audiencia afroamericana con un producto de bajo presupuesto. Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film* (Filadelfia, Temple University Press, 1993), pp. 69-113.



Cleopatra Jones (Jack Starrett, 1973).

Sin embargo, el éxito comercial de *Algodón en Harlem* (*Cotton Comes to Harlem*, Ossie Davies, 1970), *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) y *Las noches rojas de Harlem* (*Shaft*, Gordon Parks, 1971) estimularon una producción en masa —se realizaron 91 películas en un período de tres años— de filmes de acción protagonizados por héroes y heroínas afroamericanos que dieron lugar a un subgénero por derecho propio denominado *blaxploitation*⁵.

Por primera vez en la historia del cine, los estudios realizaron una serie de proyectos destinados a un segmento de la comunidad afroamericana, la urbana, que mostraban las particularidades de su ámbito sin necesidad de hacer referencia al mundo de los blancos. Estas películas buscaban representar una suerte de comunidad con una serie de actitudes, aspiraciones y motivos de queja comunes. Estaban concebidas para conectar con el modo de vida de los jóvenes afroamericanos de las grandes ciudades y proporcionales un sentido de identidad desconocido hasta la fecha.

¿Por qué Hollywood fijó su mirada en el público afroamericano ignorado hasta la fecha? Un hecho fundamental explica esta decisión: la crisis económica que sufría la industria obligó a los estudios a atraer nuevas audiencias a las salas.

Además, hay que tener en cuenta la influencia de las teorías del poder negro de Stokely Carmichael dentro del movimiento de los derechos civiles, que hicieron que la comunidad afroamericana empezase a reivindicar una nueva

visibilidad en el ámbito cinematográfico. Los estudios no tuvieron más remedio que atender a estas demandas para conseguir su objetivo⁶.

Nuevos tiempos, nuevas necesidades: la crisis de la industria y el modelo de representación integracionista

La recesión de 1969 ocasionó unas pérdidas económicas de 200 millones de dólares y el número de películas realizadas por los estudios entre 1969 y 1970 descendió en un 34 por ciento. Hollywood estaba al borde del colapso económico. Esta situación forzó a la industria a concebir una nueva manera de organizarse. Los estudios estructuraron su calendario en torno a una serie de grandes producciones que potencialmente iban a ser un éxito de taquilla asumiendo que el resto de sus películas simplemente cubrirían gastos. Los proyectos eran elegidos por su potencial de mercado y por su adecuación a las nuevas audiencias. Las películas se concebían orientadas de antemano hacia determinados grupos sociales, como la comida rápida u otros productos de consumo: se desarrollaron una serie de géneros de bajo presupuesto, como las películas de acción protagonizadas por afroamericanos, las películas de artes marciales y la pornografía. El hecho de que Hollywood incluyese a los afroamericanos dentro de esta estrategia de segmentación de las audiencias se explica por diversos factores:

Por un lado, en este momento la industria se dio cuenta de un hecho fundamental: la población afroamericana constituía un 30 por ciento del público potencial de las grandes ciudades. Este incremento en la asistencia a las salas se explicaba, a su vez, por la migración de los afroamericanos desde las áreas rurales del Sur hacia las ciudades del Norte después de la Segunda Guerra Mundial. Durante la posguerra los afroamericanos se concentraron en los guetos urbanos del Norte mientras que los blancos se desplazaban a los barrios residenciales, abandonando el centro de las ciudades. Además, estadísticamente, la población joven tenía un mayor porcentaje de miembros afroamericanos que blancos, y fue esta fracción la que empezó a dominar el mercado cinematográfico⁷.

Por otro lado, la década de los años sesenta supuso un punto de inflexión en el movimiento de los derechos civiles. Las demandas de la comunidad afroamericana evolucionaron desde la inicial lucha por la integración hasta la reivindicación de una autonomía política, económica, social y cultural. Fueron años violentos que se iniciaron con los disturbios de Watts (Los Ángeles) en 1965, continuaron con los acaecidos en Newark y Detroit en 1967, y marcaron el declive de dicho movimiento porque se hizo evidente la frustración que sentían los afroamericanos con un sistema que les garantizaba la igualdad política y legal pero que, sin embargo, les dejaba en una posición marginal en el ámbito económico. Para 1966 la filosofía de Martin Luther King de la no violencia estaba muerta. Las nuevas quejas se referían a que la Ley de Derechos Civiles (1964) y la Ley de Derecho al Voto (1965) no hacían nada por aliviar los males

[6] Sistematizadas en Stokely Carmichael y Charles V. Hamilton, *Black Power: The Politics of Liberation in America* (Nueva York, Vintage Books, 1967). Carson Clayborne, en *In struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s* (Cambridge, Harvard University Press, 1981), pp. 215-225, afirma que el término *poder negro* tuvo distintos significados. Para algunos sólo era una afirmación de la conciencia y el orgullo de ser negros, para otros la demanda de que los negros controlaran las empresas, escuelas y cargos públicos en sus propias comunidades, y para algunos extremistas un llamamiento a la guerra de guerrillas urbana.

[7] David A. Cook y Lester D. Friedman explican concienzudamente la reestructuración de la industria norteamericana en *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979* (Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2000) y *Movies and the 1970s*, en *American Cinema of the 1970s. Themes and Variations* (Oxford, Rutgers University Press, 2007), respectivamente. Douglas Gomery describe los cambios originados en la composición de la audiencia cinematográfica, sus causas y consecuencias, en «La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood» en *Historia General del Cine, vol. X, Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, coordinado por Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro (Madrid, Cátedra, 1996).

de los guetos urbanos: desempleo, educación y vivienda precaria, drogas, pobreza y brutalidad policial⁸.

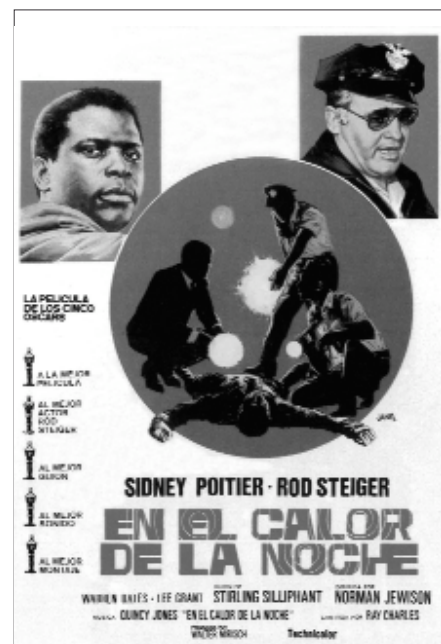
Condicionados por este sentimiento incipiente de autonomía cultural, los afroamericanos empezaron a estar cansados del retrato que Hollywood hacía de ellos, materializado en una serie de películas que daban una imagen idílica de las relaciones raciales y abogaban por la integración como mensaje principal. Frente a filmes que cuestionaban los tradicionales valores americanos en favor de la contracultura y la generación de la protesta, al tiempo que atraían a una audiencia que era cada vez más joven, como *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967) o *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), la industria, en cuanto al tema racial se refiere, mantenía una visión que se negaba a hacer referencia a las nuevas reivindicaciones de la comunidad afroamericana.

Sirvan como paradigma de esta situación tres películas que en 1967 fueron un éxito de taquilla y que ejemplifican las particularidades del modelo de representación integracionista: *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison), de MGM, que ganó el Oscar a la mejor película arrebatándosele a *Adivina quién viene esta noche* (*Guess Who's Coming to Dinner?*, Stanley Kramer) y *Rebelión en las aulas* (*To Sir with Love*, James Clavell), ambas de Columbia, protagonizadas las tres por Sidney Poitier, quien se convirtió en una de las estrellas más rentables de ese momento.

En las películas protagonizadas por Poitier era habitual presentar invariablemente al protagonista como alguien que lucha diligentemente por encajar en la sociedad blanca, localizar la acción exclusivamente en los dominios del mundo blanco, eludir describir el ámbito afroamericano y reducir la dimensión social del conflicto racial a un mero contraste de color de piel, mientras se ignora por completo el significado histórico y económico de lo que implicaba ser negro en Estados Unidos. Poitier se especializó en papeles unidimensionales e irreales porque no representaban las vivencias, aspiraciones y problemas de los estratos más desfavorecidos de la comunidad afroamericana, cuyas dificultades residían, principalmente, en la ausencia de oportunidades económicas y cuyas demandas pasaban no ya por la integración sino por la reivindicación de una autonomía cultural⁹.

[8] Se recomienda el libro de Taylor Branch, *Pillar of Fire: America in the King Years 1963-1965* (Nueva York, Touchstone, 1999), para indagar con mayor profundidad en estos sucesos, así como el de William T. Martin Riches, *The Civil Rights Movement: Struggle and Resistance* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004).

[9] Como señalan Clifford Masson y Larry Neal, dos intelectuales negros, en sendos artículos publicados en el *New York Times* en 1967, «Why Does White America Love Sidney Poitier So» de Masson y «Be aware of the Tear Baby» de Neal, contenidos en Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretative History of Blacks in Films* (Nueva York, Continuum, 2001), pp. 194-229.



Cartel de *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, 1967).

Este modelo responde a la política de integración institucional que motivó la promoción de una serie de actores afroamericanos aptos para protagonizar filmes dirigidos a una audiencia blanca porque encarnaban los valores de la clase media. Poitier era inteligente, educado, elegante, carecía del bagaje cultural del gueto y no suponía una amenaza ni para la burguesía afroamericana ni para la blanca. Los anteriores miembros invisibles de la nación, sin embargo, empezaron a demandar el reconocimiento, la visibilidad y la inclusión de sus tradiciones culturales, experiencias e identidades en el imaginario colectivo. Las nuevas audiencias estaban expuestas a mucho más de lo que Poitier ofrecía. La televisión las había familiarizado con escenas de extrema violencia¹⁰.

A finales de la década de 1960, Hollywood se dio cuenta de que los antiguos parámetros de la integración empezaban a dejar de interesar a una determinada parte del público afroamericano. Los estudios comenzaron a responder a las presiones de la revolución cultural y política de la comunidad afroamericana contratando guionistas y directores afroamericanos. Y aquí reside la principal novedad frente a épocas anteriores: el acceso de creadores afroamericanos a la industria, ámbito hasta entonces vetado para ellos. Gracias a esta estrategia, se produjo una mayor presión para que se ampliase las miras en la representación cinematográfica de las experiencias de la comunidad afroamericana. Las luchas, hostilidades y triunfos que los afroamericanos tenían que enfrentar empezaron a ser historias interesantes que contar.

Transiciones hacia la celebración de una nueva visualidad negra:
entre el realismo de Gordon Parks y la comedia de Ossie Davies

En 1969, Warner Bros. se hizo con los servicios de un consagrado fotógrafo afroamericano de la revista *Life* para realizar una película basada en su novela autobiográfica: *The Learning Tree*. A través de la mediación de John Cassavetes, Gordon Parks entró en contacto con Kenny Hyman, quien financió el proyecto con tres millones de dólares. De esta manera, Parks se convirtió en el primer director afroamericano de la historia contratado por un gran estudio. Además, pudo controlar todos los aspectos del proceso creativo, ya que también escribió el guión y compuso la banda sonora.

Parks creó una película que utilizaba los escenarios naturales de Kansas para contar la historia de una pequeña ciudad donde la mentalidad cerrada y racista afectaba tanto a la comunidad blanca como a la afroamericana. Ambientado en 1920, el filme es un estudio de la sensibilidad de Newt Winger (Kyle Johnson), un chico afroamericano de quince años que debe afrontar las decepciones y los peligros de la vida. Con la canción principal del filme interpretada por la suave voz de barítono del vocalista negro O.C. Smith, el tono amable del filme es puesto de relieve. El tratamiento delicado se percibe en el cuidado montaje que hace Parks de secuencias que combinan experiencias duras y dulces.

[10] La discrepancia visual que existía entre las noticias de la televisión y las películas producidas por Hollywood llegaba a ser casi surrealista. Los estudios se negaban a producir representaciones realistas de lo que estaba aconteciendo en el Sur. Las noticias de televisión se alzaron como la voz dominante que trataba esta temática y sólo entre 1963 y 1966 se realizaron ocho grandes documentales sobre el movimiento de los derechos civiles, que no hicieron más que exacerbar la tensión que existía entre las producciones de ficción y las de no ficción del cine y la televisión nacional. ABC fue la primera cadena en hacerse eco de la problemática racial en su horario de máxima audiencia con la emisión de una serie de documentales realizados por Robert Drew y Richard Leacock que empleaban las técnicas del *cinéma vérité*, entre los que destacan el trabajo de 1960 *The Children Were Watching*, sobre la crisis que provocó la integración en una escuela de Nueva Orleans y el de 1963 sobre el intento del gobernador, George Wallace, de bloquear la integración en la Universidad de Alabama, *Crisis: Behind a Presidential Commitment*. Allison Graham, *Framing the South: Hollywood, Television and Race During the Civil Rights Struggle* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003), pp. 154-181.

[11] Y que rompía, como señala Melvin Donalson, con los estereotipos sobre la representación de los afroamericanos manejados por el cine comercial durante la época dorada de Hollywood —de 1915 a 1945—. Los arquetipos representacionales más recurrentes eran: el sirviente, el mulato y el *entertainer*. El sirviente —como se aprecia en películas sobre plantaciones como *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) o en películas urbanas como *Vive como quieras* (*You Can't Take It with You*, Frank Capra, 1938)— era tanto un hombre como una mujer que disfrutaban del trabajo penoso y de estar sometidos a un patrón. El mulato —como queda patente en filmes como *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, John M. Stahl, 1934 y *Douglas Sirk*, 1959)— era, por lo general, un personaje que estaba física y psicológicamente perdido debido a su marginalidad racial. El *entertainer* —como en *Sun Valley Serenade* (H. Bruce Humberstone, 1941)— era un hombre o una mujer negra que cantaba, bailaba, tocaba instrumentos y desempeñaba un papel cómico. Melvin Donalson, *Black Directors in Hollywood* (Austin, University of Texas Press, 2003), pp. 3-9.

El director sugiere que detrás de la aparente belleza rural laten fuerzas de destrucción que llevan a la juventud afroamericana a desmoronarse tanto emocional como psicológicamente. La novedad que supuso *The Learning Tree* reside en que es un retrato de la vida de los afroamericanos realizado de manera seria y rigurosa desde la perspectiva de un adolescente afroamericano¹¹.

Algodón en Harlem, de United Artists, dirigida por Ossie Davies, producida por Samuel Goldwyn Jr. y basada en una novela del escritor negro Chester Himes publicada en 1965, narra las aventuras en las que se ve envuelto el dúo de policías de Harlem, Coffin Ed John y Grave Digger Jones, para detener al reverendo Deke O'Malley, un líder del nacionalismo negro que se enriquece engañando a los habitantes más desfavorecidos del gueto neoyorquino vendiéndoles viajes para que retornen a África y creen allí una auténtica nación negra (en una clara transposición de las tesis que Marcus Garvey elaboró en la década de los diez y los veinte). Funcionó bien en taquilla, consiguiendo 15,4 millones de dólares de beneficios sobre una inversión inicial de 2,2 millones.

En la tradición de los personajes desarrollados por Dashiell Hammet (Sam Spade) y Raymond Chandler (Philip Marlowe), los protagonistas creados por Himes actúan según sus propios principios, muchas veces fuera de los parámetros de la ley, pero moviéndose siempre entre el deseo de proteger a la comunidad afroamericana de Harlem y la certeza de que la estructura de poder blanca para la que trabajan, la policía de Nueva York, es la culpable de la explotación de los habitantes del gueto negro. Como otros héroes populares, albergan cierta desconfianza hacia el orden social tradicional, pero su creciente conciencia racial añade elementos nuevos a sus inquietudes. Mientras que los predecesores blancos de Coffin Ed John y Grave Digger Jones normalmente culpaban a los deslices morales individuales de los fracasos de la sociedad, los policías



Algodón en Harlem
(*Cotton Comes to Harlem*,
Ossie Davies, 1970).

afroamericanos dan salida a su rabia social. Himes defiende que el racismo y la explotación de la comunidad afroamericana son inherentes a las estructuras sociales norteamericanas, y los crímenes violentos y absurdos que los afroamericanos inflingen a su propia comunidad no son más que un microcosmos de lo que sucede en el mundo blanco¹².

El Harlem que el filme presenta es una alegoría: se concibe como una colonia donde la comunidad afroamericana es explotada. Los secundarios que la habitan son víctimas de la violencia, muchas veces responsabilidad suya, en un mundo poblado por traficantes, prostitutas, ladrones, asesinos, drogadictos y policías corruptos. Sin embargo, están descritos con un fino humor que refleja el cínico ingenio de los afroamericanos pobres que habitan las ciudades, que saben cómo engañar al mundo blanco para sobrevivir físicamente y cómo engañarse a sí mismos para sobrevivir psicológicamente. El gueto neoyorquino se construye como un laberinto de maldad y frustración en el que los policías han de desenvolverse, y para conseguir salir indemnes de él crean sus propios compromisos. Para ellos, la violencia es un comportamiento natural del ser humano y, raramente, se cuestionan la verdadera naturaleza de sus acciones. Por eso mantienen su particular código de honor: son absolutamente fieles el uno hacia el otro, tienen un fuerte compromiso en la defensa de los desamparados, ya sean explotados por negros o por blancos, y no albergan ninguna contradicción acerca de los papeles que desempeñan en el mundo en el que se mueven.

La comedia de Davis fue la primera en articular una suerte de estilo negro en el cine comercial, que se caracteriza por filmar en escenarios naturales y localizar la acción en un entorno urbano —el gueto de Harlem— dotándole de gran presen-

[12] Edward Margolies, *Which Way Did He Go?: The Private Eye in Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Chester Himes and Ross McDonald* (Nueva York y Londres, Holmes & Meier Publishers, 1982), pp. 53-70.



Algodón en Harlem
(*Cotton Comes to Harlem*,
Ossie Davis, 1970).

cia visual, utilizar un reparto mayoritariamente afroamericano, dar una especial relevancia a la música popular afroamericana contemporánea dentro de la banda sonora y enfatizar el empleo de la jerga, los giros y las expresiones propias de los afroamericanos que habitan el gueto. En suma, se presenta el microcosmos propio de la comunidad afroamericana, donde los blancos ocupan posiciones secundarias. Y es, en este sentido, como se puede hablar de un cierto estilo negro. Si bien es cierto que no se puede considerar la existencia de dicho estilo en lo que a las técnicas narrativas y formales se refiere, puesto que el filme de Davies no subvierte la continuidad espacial y temporal propia de los textos clásicos (como sí hará Melvin Van Peebles en *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*), ni abandona las convenciones del género, es su voluntad de visualizar las particularidades de la comunidad afroamericana sin necesidad de hacer protagonista del filme a las relaciones raciales que apuntaba Manthia Diawara propias del modelo integracionista lo que permite hablar de un incipiente estilo negro.

Mientras que la película de Parks se erige como un trabajo centrado en las relaciones raciales, ambientado en las zonas rurales del Sur, ubicado temporalmente en el pasado y dirigido tanto a las audiencias blancas como a las afroamericanas, la comedia de Davies se traslada al ámbito urbano contemporáneo. Está concebida para atraer a las audiencias afroamericanas de las grandes ciudades presentando las particularidades de su mundo y le otorga a la música extradiegética una presencia preferente que se utiliza con un nuevo nivel semántico: la letra de la canción es un componente textual que añade información sobre la especificidad de la problemática que afrontaba la comunidad afroamericana o que sustituye al diálogo.

Sirvan como ejemplo de lo dicho el tema musical que abre la película y que acompaña a la secuencia de los títulos de crédito, «Ain't now, but it's gonna be», compuesta por Galt MacDermont, escrita por el propio director e interpretada por Melba Moore, que relata las injusticias sociales que sufrían los habitantes del gueto de Harlem y su deseo de volver a África —estrategia que también utilizará Gordon Parks en una de las secuencias más significativas en este aspecto de *Las noches rojas de Harlem*, como se detallará más adelante—, y la canción principal de la película, de título homónimo, interpretado por George Tipton, que emplea la metáfora del algodón como reflejo del desprecio que sentía la comunidad afroamericana de los guetos del Norte hacia los blancos del Sur que crearon y perpetuaron el sistema de la esclavitud, como se aprecia en la estrofa que reza:

[13] «Down South, we sweat
and strained, we were
prisoners of Cotton,
but when cotton comes to
Harlem, we kick cotton's
ass.
Down South, cotton was king,
a black man's life meant not
a damn thing,
so when cotton comes to
Harlem, we kick cotton's
ass.
What is cotton doing here, we
gon' make him disappear.
We don't need him to remind
us, the bad old days are
long behind us».

«En el sur, sudamos y nos esforzamos, éramos prisioneros del algodón,
pero cuando el algodón viene a Harlem, le pateamos el culo al algodón.
En el sur, el algodón era el rey, la vida del hombre negro no significaba
nada,
por eso cuando el algodón viene a Harlem, le pateamos el culo al algodón.
Qué hace aquí el algodón, lo vamos a hacer desaparecer.
No necesitamos que nos recuerde, los viejos malos días hace tiempo han
quedado atrás»¹³.

Por todo ello, *Algodón en Harlem* se puede considerar como un primer paso en el proceso que desembocó en la nueva manera como Hollywood representó a los afroamericanos. Sin embargo, al inscribirse dentro de los parámetros de la comedia, la película de Davies no cuestionaba a la autoridad blanca, como sí hará *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* y, en menor medida, *Las noches rojas de Harlem*, en el sentido de que, aunque el filme avivaba los sueños de la comunidad afroamericana sobre un posible mundo donde los negros tenían cierto poder, también enfatizaba las fantasías de las audiencias blancas de un mundo negro lleno de estereotipos inofensivos que no perturbaban el mantenimiento del *statu quo*.

La ruptura definitiva con el modelo integracionista: *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*

La piedra de toque que acabó por desmoronar los presupuestos de la visión escapista que Hollywood promocionaba vino, no obstante, de fuera de la industria. Dirigida, escrita, producida y protagonizada por Melvin Van Peebles —un joven director afroamericano que había alcanzado cierto reconocimiento el año anterior con una comedia similar a la de Ossie Davies, *Watermelon Man*, realizada para Columbia—, compuso también la banda sonora de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*.

Van Peebles financió su película con fuentes totalmente independientes, desde 100.000 dólares que puso de su bolsillo hasta otros 50.000 que le pidió al actor Bill Cosby. Consiguió reducir los costes firmando un contrato de distribución con una pequeña compañía, Cinemation Industries, especializada en películas de acción de bajo presupuesto. Y catalogando su película como pornográfica, Van Peebles pudo contratar al equipo de rodaje que quiso y prescindir de pagar los impuestos de los trabajadores afiliados al sindicato. Con estos innovadores métodos de producción, Van Peebles filmó su película en menos de tres semanas, con un coste total de 500.000 dólares. Su estreno, el 23 de abril de 1971, fue modesto, sólo en dos cines, uno en Atlanta y otro en Chicago, para calibrar la reacción de las audiencias afroamericanas. Al final del año había recaudado diez millones de dólares a nivel nacional.

La película narra la historia de un buscavidas afroamericano que se enfrenta al opresivo sistema blanco y sale victorioso. El héroe del filme es un gigoló del gueto de South-Central, en Los Ángeles, que cuando ve a dos policías blancos maltratando a un joven revolucionario afroamericano inocente se enfrenta a ellos violentamente para defenderle. A partir de ese momento tiene que huir de la policía y, tras una serie de estrategias para burlar a la autoridad blanca, consigue cruzar la frontera mexicana y escapar a salvo, mientras el filme concluye con un mensaje de advertencia: «a badass nigger is coming to collect some dues»¹³.

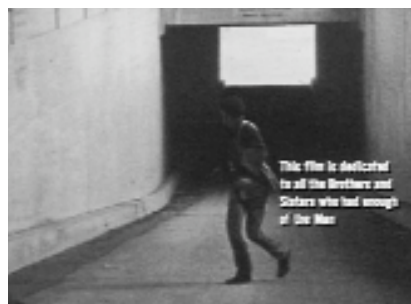
La controversia no se hizo esperar, sobretodo en lo tocante a su valor estético y su utilidad social en la lucha para la liberación del pueblo negro. La división que generó entre los propios afroamericanos fue muy significativa.

Por un lado, Huey P. Newton, líder de los Panteras Negras, que dedicó un número entero del periódico del movimiento a su análisis titulado «He Wont Bleed Me: A

Revolutionary Analysis of *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*», afirmó que era el primer filme negro auténticamente revolucionario porque promociona la necesidad de unidad entre todos los miembros e instituciones de la comunidad afroamericana. Newton coincidía con las afirmaciones que hizo el propio Van Peebles durante la promoción de la película, donde señalaba que su intención era la de crear una película que celebrase la victoria del hombre afroamericano y que presentase una colectividad donde los afroamericanos pudiesen andar orgullosos en vez de evitar la mirada de sus hermanos; como el propio director dijo:

«Todas las películas realizadas hasta la fecha sobre la comunidad afroamericana han sido contadas desde la perspectiva de la mayoría blanca anglosajona —en su ritmo y en su discurso—. En mi película, la audiencia afroamericana por fin tiene la oportunidad de ver algunas de sus fantasías escenificadas»¹⁴.

Por otro lado, Lerone Bennett respondió a Newton con un ensayo crítico publicado en *Ebony* titulado «The Emancipation Orgasm: Sweetback in Wonderland», donde cuestionaba la supuesta estética negra del filme y terminaba afirmando que *Sweetback* ni era una película negra, ni revolucionaria¹⁵. Bennet consideraba que los personajes descritos por Van Peebles no eran más que una reacción al ideal de la burguesía afroamericana, que encontraba su representación visual en los papeles interpretados por Poitier. Esta imagen del afroamericano recto, continuaba Bennet, no era más que una construcción reactiva hacia los estereotipos que se habían creado sobre la población afroamericana en épocas previas. Antes de los disturbios de Watts de 1965, la burguesía afroamericana se había esforzado por



Sweet Sweetback's Baadasssss Song
(Melvin Van Peebles, 1971).



Sweet Sweetback's Baadasssss Song
(Melvin Van Peebles, 1971).

[14] Declaraciones recogidas en los extras de la edición especial en DVD del 30 aniversario de la película, editado por Xenon Pictures en el año 2002. Manthia Diawara coincide con lo expuesto por Huey P. Newton, cuando afirma que en *Sweetback* Van Peebles visualiza las teorías del poder negro haciendo protagonista de su película a la comunidad negra, entendida ésta como una colonia dentro de Estados Unidos, y a Sweetback el héroe de la descolonización. Diawara considera que la película analiza las estrategias que la América blanca ha utilizado para establecer las relaciones de poder y vigilancia sobre los afroamericanos y que la lucha existencial —y por ende política, en tanto en cuanto liberador de la comunidad— del personaje principal del filme personifica los métodos de supervivencia, poder y autodeterminación por los que abogaba Stokely Carmichael. A través de las distintas escenas en las que la colectividad ayuda a Sweetback en su huida, el espacio opresivo del gueto —donde los afroamericanos son objetos y carecen de oportunidad y esperanza— se transforma en el espacio de la comunidad, un entorno liberador donde los afroamericanos se convierten en sujetos. Manthia Diawara, *Black American Cinema*, pp. 3-25.

[15] Lerone Bennett «The Emancipation Orgasm: Sweetback in Wonderland» (*Ebony*, no. 26, septiembre de 1971).

dar una imagen contraria a la que los blancos habían elaborado sobre ella a través de un proceso de asimilación de los valores de la clase media blanca, proceso que la alejaba de la clase trabajadora afroamericana y de sus raíces africanas y la situaba dentro de la cultura blanca dominante, con la que compartía una apacible vida en los suburbios. Sin embargo, después de los disturbios, la clase trabajadora afroamericana, consciente de sus propias aspiraciones y deseos, empezó a definirse a sí misma justo al contrario de cómo lo había hecho la burguesía afroamericana. Comenzó a identificar la experiencia negra con la cultura desafiante del gueto y su vida callejera. Bennet continuaba su argumentación aduciendo que *Sweetback* idealizaba la miseria del gueto y que algunos espectadores identificaban, de manera equivocada, la estética negra con billeteras vacías y mujeres de cuerpos generosos. Para Bennet el filme carecía de un mensaje revolucionario y fallaba estrepitosamente en su intención de articular una estética negra porque prometía al espectador sueños estériles y presentaba un héroe que era ahistórico, egoísta e individualista, sin un programa revolucionario y cuyos actos respondían a la desesperación y al pánico y no a una intención real de liberar a la comunidad¹⁶.

Sweet Sweetback's Baadasssss Song se centra en la idea de un hombre negro en fuga, idea que lleva implícitos dos significados: el histórico —escapar de la esclavitud para obtener la libertad— y el político —huir de la hegemonía racial blanca que le oprime—. Esta analogía funciona muy bien para revelar la carga que el sistema blanco impone al hombre negro, al que siempre califica y castiga por su raza. Teniendo en cuenta el desarrollo de las teorías del poder negro y del creciente movimiento de las artes negras contemporáneo a la película, los objetivos del filme eran muy apropiados para el momento¹⁷.

Sin duda, un afroamericano rompiendo sus cadenas y corriendo hacia la libertad conecta a Sweetback con sus ancestros raciales, como lo hace el uso del *gospel*, el *jazz* y el *blues* en las secuencias finales del filme. Van Peebles hace un trabajo notable para ligar al protagonista con una larga lista de afroamericanos anónimos que le precedieron. Además, el director enfatiza la tensión entre los afroamericanos y los oficiales de policía, tensión que volvió a aparecer en los años noventa con los casos de Rodney King y O.J. Simpson.



Sweet Sweetback's Baadasssss Song
(Melvin Van Peebles, 1971).

Sin embargo, la utilidad que Van Peebles le da al sexo es una de las cuestiones más discutidas por los historiadores. Por ejemplo, Melvin Donalson considera que los mensajes políticos de unidad, dignidad, autodeterminación y orgullo flaquean cuando son desmerecidos por el sexo expreso y gratuito. Donalson pone como ejemplo la secuencia en la que el protagonista elige el sexo como arma para luchar

[16] Ambos artículos se encuentran comentados en Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, pp. 87-89.

[17] Consultar William L. Andrews, Frances Smith Foster y Trudier Harris (eds), *The Oxford Companion to African American Literature* (Oxford, Oxford University Press, 1997), pp. 67-70.

[18] Melvin Donalson, *Black Directors in Hollywood*, pp. 18-23.

[19] El empleo de estas técnicas ha llevado a teóricos como Gladstone L. Yearwood a considerar el filme de Van Peebles como un trabajo seminal en la búsqueda de una estética cinematográfica negra, porque al estar producido al margen de los estudios se puede permitir desafiar las tradicionales líneas de narración e introducir elementos de la cultura popular en sus métodos de realización. Como «cine de transformación», la glorificación de la cultura urbana que encarna es utilizada para construir un texto que narra el despertar de la conciencia racial de un personaje anónimo cualquiera y lo liga con el movimiento político del momento. Como documento, los usos creativos que el director hace del lenguaje cinematográfico descrito en el cuerpo del texto, constituyen un trabajo de oposición frente al modelo de representación institucional. *Sweetback* representa una enunciación significativa de los usos políticos del cine de ficción, porque se niega a reproducir la gramática y la sintaxis del cine clásico de Hollywood. Esta estrategia le sirve para transformar la tradicional posición del espectador como consumidor pasivo, forzándole a reconsiderar su condición en relación al filme. Por todo ello, Yearwood considera que, con el rechazo que *Sweetback* hace a la tradicional representación ilusionista del cine de los estudios, consigue subvertir las relaciones de poder que lo sustentan y romper la clásica subordinación de los afroamericanos respecto a las estructuras sociales y respecto a su representación cinematográfica tradicional. Gladstone L. Yearwood, *Black Film as a Signifying Practice: Cinema, Narration and the African-American Tradition* (Nueva Jersey, Africa World Press, 2000), pp. 185-216.

[20] El libro autobiográfico de Robert Beck, más conocido como Iceberg Slim,

contra una amazona rubia. Mediante la visualización explícita de la relación sexual entre ambos, Van Peebles quiere confrontar el tabú histórico del mestizaje. *Sweetback* y el resto de afroamericanos, por asociación, han vencido al tabú racial, pero la victoria es transitoria, puesto que ha sido conseguida sólo con el falo, pero no con el intelecto ni el espíritu. Van Peebles, concluye Donalson, reduce el potencial reivindicativo de la secuencia a una mera provocación. El héroe acaba siendo sólo un semental¹⁸.

Frente a la visualidad clásica de *Algodón en Harlem*, *Sweetback* rompe con las convenciones genéricas. Se constituye así como una obra de autor con la voluntad de hacer explícito el dispositivo cinematográfico —hecho que manifiesta la deuda contraída con los recursos utilizados por los nuevos cines europeos— a través de los usos creativos que el director hace del lenguaje cinematográfico. *Sweetback* se construye a partir de una narrativa fragmentada a través de los saltos temporales y de un montaje que enfatiza las técnicas del *jump cutting* en lugar de la invisibilidad del sistema clásico. El juego se lleva a cabo con la inserción de planos metafóricos sin funcionalidad narrativa, con la fragmentación de las escenas, con las texturas de los formatos a través de la inserción de imágenes en negativo o de la superposición de planos de distinta naturaleza, con los efectos de sonido, las repeticiones visuales, la congelación de la imagen, la saturación de los colores o los frenéticos movimientos de cámara —especialmente los reencuadres, zooms y barridos que emplea, que rompen constantemente el eje visual—¹⁹.

El éxito de *Sweetback* se debió a que la visualización de un hombre negro que se enfrenta a la violencia con violencia y triunfa sobre el sistema corrupto blanco sedujo al público afroamericano —especialmente al más joven—. Después de décadas de personajes sumisos en las pantallas y de la «era Poitier», las audiencias estaban preparadas para un personaje afroamericano arrogante y enérgico, que exaltase su sexualidad y estuviese orgulloso de su raza, tanto como lo estaban para aceptar a un personaje como James Bond. Con la glorificación que Van Peebles hace del gueto, llegó la exaltación del *pimp*, el rebelde y el *outsider* como nuevo héroe aceptable²⁰.



Sweet Sweetback's Baadasssss Song
(Melvin Van Peebles, 1971).



Sweet Sweetback's Baadasssss Song
(Melvin Van Peebles, 1971).

Uno de los triunfos más significativos de *Sweetback* lo constituye el

rechazo de su director a imitar la tendencia blanca de representar al héroe negro como un mártir, recurso utilizado por una serie de películas muy populares después de la Segunda Guerra Mundial, en las que el personaje afroamericano a menudo moría en su intento por conseguir la integración racial o acababa siendo salvado por blancos benevolentes.

Sirvan como ejemplo *Home of the Brave* (Mark Robson, 1949), *Han matado a un hombre blanco* (*Intruder in the Dust*, Clarence Brown, 1949) y *Un rayo de luz* (*No Way Out*, Joseph L. Mankiewicz, 1950). *Home of the Brave*, producida por Stanley Kramer, dramatiza el problema de integrar a un soldado negro, llamado Moss, en una unidad del ejército enteramente blanca; a consecuencia del rechazo racial, el protagonista sufre una crisis psicológica de la que es curada por un doctor blanco. *Intruder in the Dust*, de Metro-Goldwyn-Mayer, presenta a un abogado sudista que consigue salvar a un hombre negro falsamente acusado del asesinato de un hombre blanco. *Un rayo de luz*, de Twentieth Century Fox, relata la historia de un doctor del Norte acusado de mala praxis, lo que desemboca en la muerte de un paciente; finalmente, también es rescatado por el director blanco del hospital²¹.

Incluso cuando los guionistas de los años sesenta introdujeron caracteres negros más fuertes, les privaban de las cualidades con las que se identificaban los afroamericanos urbanos. Por ejemplo, Virgil Tibbs, *En el calor de la noche*, aunque no es una víctima, ha de someterse a las estructuras de poder racistas y no puede rebelarse contra ellas. *Sweetback* fue un filme popular porque la comunidad afroamericana de la calle se identificó con el reflejo que hacía de su modo de vida real, el cual Hollywood ignoraba. Habían existido muchos mártires históricos, pero las películas producidas y dirigidas por blancos nunca habían representado la brutalidad que la América blanca había infligido a personas como Martin Luther King, Malcom X o a los incontables personajes anónimos que habían muerto a causa de la brutalidad policial. Muchos de los jóvenes que habían participado en los disturbios urbanos se sintieron atraídos por los aspectos heroicos de *Sweetback*. El retrato que el filme hacía del gueto y de los villanos que se alimentaban de él expresaba una realidad socio-cultural que las audiencias afroamericanas identificaron como propia de manera inmediata.

En este reconocimiento tuvo mucho que ver la incursión que hizo, a mediados de los años sesenta, en el cine de serie B, un jugador de fútbol americano profesional llamado Jim Brown. Gracias a su carisma y a su apabullante presencia física respondió a los deseos del público de encontrar un retrato en las pantallas viable para las nuevas aspiraciones del poder negro. Jim Brown sugería una violencia, una franqueza y un poder nunca antes exhibido por un actor afroamericano. Su especialización en papeles en los que representaba a un hombre grande, fuerte y orgulloso, le revelaron como un modelo siempre confiado de su propio poder. Sus primeras películas, *Río Conchos* (Gordon Douglas, 1964) y *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967), le caracterizaron como un personaje duro, aventurero, decisivo y ansioso de acción, que explotaría en sus siguientes apariciones²².

Pimp: The History of my Life, publicado en 1967, que narra las aventuras juveniles del escritor afroamericano en los bajos fondos de Chicago y sus negocios ilegales con mujeres y drogas, fue un gran éxito en el momento, sobre todo entre los lectores afroamericanos.

[21] *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962) funciona como película de transición entre esta tendencia y el modelo integracionista de los años sesenta, por eso no se ha incluido como ejemplo.

[22] *El último tren a Katanga* (*Dark of the Sun*, Jack Cardiff, 1968), *El reparto* (*The Split*, Gordon Flemyng, 1968), *Estación polar Zebra* (*Ice Station Zebra*, John Sturges, 1968), *Kenner* (Steve Sekely, 1969), *Los cien rifles* (*100 Rifles*, Tom Gries, 1969), *El motín* (*Riot*, Buzz Kulik, 1969), *Saltarina* (*The Grasshopper*, Jerry Paris, 1970), *Tic...Tic...Tic* (*Tick...Tick...Tick*, Ralph Nelson, 1970) y *El Condor* (*El Condor*, John Guillermin, 1970).

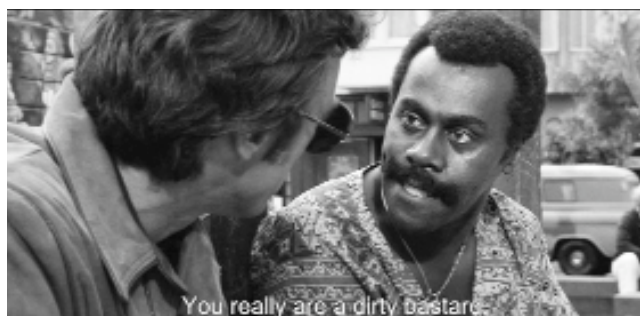
[23] Mia Mask «Movies and the Exploitation of Excess» en *American Cinema of the 1970s. Themes and Variations* (New Brunswick, Rutgers University Press, 2007), pp. 48-70.

El éxito de Brown se produjo por la capacidad de los personajes que interpretaba para hacerse con la simpatía del público: del masculino por su talento para desenvolverse en situaciones peligrosas sin perder ni un ápice de su elegancia; de los jóvenes del gueto por ser capaz de devolver a los blancos la violencia que tradicionalmente éstos habían monopolizado; de las mujeres porque su intensa sensualidad estaba estrechamente relacionada con su vigor. E, incluso, para los blancos, su manera de utilizar su corpulencia y poder a favor de la cultura blanca dominante en vez de contra ella, era motivo de aprobación. La fuerza bruta de Brown era indiscriminada y no racial. La empleaba igual con blancos y negros. Por todo ello, Brown se convirtió en el precedente directo de Sweetback, Shaft y el resto de héroes que estaban por llegar.

Esta exaltación de la masculinidad y la violencia no era exclusiva de los proyectos con protagonistas afroamericanos. Dos filmes, *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) y *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971) llevaron a los personajes masculinos hacia nuevos niveles de virilidad. Ambas películas saciaban las aspiraciones del cine comercial de representar duros policías que controlan el crimen de las grandes ciudades americanas. Sus protagonistas, Popeye Doyle y Harry Callahan respectivamente, al igual que Sweetback y Shaft, representan al tipo de hombre que escapa de la autoridad puesto que ninguna fuerza externa puede controlarle, que lucha contra el crimen y la injusticia de acuerdo con su propio código ético y no con un código social impuesto. Cada uno de ellos asume una posición en la que cualquier método es aceptable para conseguir sus propósitos cuando

tienen que enfrentarse a un sistema judicial débil y corrupto. Eran extremadamente violentos para los códigos fílmicos de la época, y, sin embargo, extremadamente populares en el imaginario colectivo²³.

La capacidad de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* para articular una fórmula comercialmente viable fue inmediatamente adoptada por Hollywood.



Harry, el sucio (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971).

Como resultado, el guión de *Las noches rojas de Harlem*, que estaba siendo escrito en ese momento, se cambió para que encajara con las aspiraciones de las audiencias afroamericanas. El personaje principal, originalmente pensado para un actor blanco, se modificó para ser interpretado por un actor afroamericano.

La consagración del mito: *Las noches rojas de Harlem*

Las noches rojas de Harlem, producida por MGM, dirigida por Gordon Parks, y protagonizada por Richard Roundtree estaba basada en novela de Ernest Tidyman, quien también escribió el guión junto con John D.F. Black y ganó un

Oscar por su trabajo en *Contra el imperio de la droga*. Con un coste de 1,2 millones de dólares, obtuvo unos beneficios de 12 millones –salvando así de la ruina a MGM–, obtuvo el Oscar para Isaac Hayes por la banda sonora, siendo el primer afroamericano en ganar dicho galardón, generó dos secuelas, *Shaft vuelve a Harlem* (*Shaft's Big Score*, Gordon Parks, 1972) –también con guión de Tidyman– y *Shaft en África* (*Shaft in Africa*, John Guillermin, 1973), ambas protagonizadas por Roundtree y una serie de televisión para la CBS –que se emitió desde octubre de 1973 hasta febrero de 1974 y que contó con un 80 por ciento de población afroamericana entre su audiencia–. Sin embargo, aunque Gordon Parks, Hugh A. Robertson, el montador e Isaac Hayes eran afroamericanos, los guionistas, el productor, Joel Freeman y los productores ejecutivos, Sterling Silliphant y Roger Lewis, eran blancos, y ellos controlaron la mayor parte de la producción.

La promoción del filme revela las estrategias que empleó MGM para conseguir hacerse con el favor de la audiencia afroamericana. El estudio contrató a una empresa de publicidad afroamericana, UniWorld, que popularizó la película utilizando la retórica del poder negro. Por ejemplo, se presentaba a Shaft como «un súper detective negro y solitario, un hombre extravagante y de aptitudes excepcionales que se divierte a costa del *establishment*» –se sobreentiende que el *establishment* blanco–. Otro de los eslóganes que UniWorld empleó fue «*Hotter than Bullit. Cooler than Bond*». Según el director de la agencia, Byron Lewis, se creó un código que los afroamericanos pudiesen entender. También afirmó que su agencia excitó las fantasías de la comunidad afroamericana no sólo en lo tocante a la descripción del héroe, sino también incidiendo en la idea de la participación de un equipo afroamericano detrás de las cámaras, buscando llamar así la atención de un público afroamericano potencial que apreciase la película como una producción negra o que pudiese fantasear, de alguna manera, con la idea de que los afroamericanos habían derrotado al sistema de estudios y habían conseguido hacerse con el control de MGM²⁴.

La película narra la historia de un detective afroamericano, John Shaft, que es contratado por un gangster afroamericano de Harlem, Bumpy Jones, interpretado por Moses Gunn, para que rescate a su hija, secuestrada por la mafia blanca y evitar, de esta manera, que ésta se haga con el control de su territorio. La policía teme que este enfrentamiento entre dos familias mafiosas rivales desemboque en un conflicto racial. Shaft, con la ayuda de un grupo de revolucionarios afroamericanos, rescata finalmente a la hija de Bumpy, consiguiendo, así, que las actividades criminales de Harlem se mantengan en las manos de un hombre afroamericano y que se evite una posible lucha racial en la ciudad de Nueva York.

Sweet Sweetback's Baadasssss Song apuntó la posibilidad del nacimiento de un cine afroamericano independiente que fuese comercialmente viable. Sin embargo, hay que considerar *Las noches rojas de Harlem* como una producción comercial, que redefinió y estandarizó las convenciones del nuevo héroe afroamericano articulado por Van Peebles. Como *Las noches rojas de Harlem*

[24] Mark A. Reid, *Redefining Black Film* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1993), pp. 83-84.

[25] Shaft vive en el Village y tiene su oficina en Times Square, dos barrios blancos por excelencia. Sin embargo, mantiene sus contactos con la comunidad negra de Harlem.

se realizó bajo los parámetros industriales del entretenimiento inofensivo, el resultado final fue mucho más seguro para las expectativas de los estudios en relación con las connotaciones anti blancas del protagonista que Van Peebles sí explotó en *Sweetback*. Aunque el filme se pensó para ser un éxito entre la audiencia afroamericana, consiguió el favor del público blanco por igual, porque John Shaft, al contrario de *Sweetback*, sí es capaz de negociar con éxito con las tensiones que genera el tener que desenvolverse en un mundo de blancos sin perder su imagen agresiva, elegante y sensual.

Con la figura de Sidney Poitier dominando la pantalla durante los años sesenta, la caracterización que llevó a cabo Richard Roundtree de John Shaft poseía otro tipo de masculinidad. Sin querer ser integrado o invitado a una casa de blancos para la cena, John Shaft refutaba las aspiraciones, ideas, deseos y sensibilidades de la clase media que descansaban sobre el ideal de la integración. John Shaft es rudo, desenvuelto, inteligente y está orgulloso de pertenecer a la comunidad de Harlem. No hay ninguna ambigüedad acerca de sus alianzas. Es afroamericano —en su actitud, lenguaje y comportamiento— y está constantemente recordándoles a los otros personajes, y a la sociedad, que ellos son los blancos, sujetos de su cólera o sarcasmo. Él conoce los códigos para sobrevivir en las calles y es, posiblemente, uno de los creadores de dichos códigos. Aunque Jones se considera a sí mismo como un mero hombre de negocios, Shaft le recuerda que es el responsable de destruir Harlem. Las lealtades de Shaft están con la comunidad afroamericana, ya que se encarga del caso para evitar una guerra en dicha comunidad. Ernest Tidyman aliñó generosamente el guión con las expresiones callejeras del momento, como «*funky, right on, dudes, you dig, we're straight, baby*». Shaft, con su distinguida vestimenta y su chaqueta de cuero, se mueve con soltura tanto en el mundo blanco como en el negro²⁵.



Las noches rojas de Harlem
(*Shaft*, Gordon Parks, 1971).

En su investigación, que tiene lugar en ambos mundos, John Shaft se mantiene firme en una actitud comprometida: discute desafiante con los policías blancos, le saca el dedo a un taxista blanco, se permite sexo recreativo y ocasional con una amante blanca, reclama respeto de los vendedores y porteros blancos, y se mantiene firme y seguro contra los gangsters blancos. Pero, a pesar de su actitud desafiante, Shaft le da dinero a un chico que está sentado fuera de un bloque de apartamentos de Harlem y se alía con un grupo de militantes del poder negro como compañeros de armas.



Las noches rojas de Harlem
(*Shaft*, Gordon Parks, 1971).

Para firmar este retrato del detective Parks filma a Roundtree sacando lo más atlético de su forma física. Un jugador de fútbol en el colegio, Roundtree se convirtió en modelo y actor. Su atractiva apariencia, su sonrisa pícaro, su voz grave y sus abruptos arranques emocionales funcionan bien con la cámara. El director utiliza planos generales que muestran a Shaft moviéndose por las calles de Nueva York, planos medios durante los diálogos, y primeros planos para resaltar las facciones más negras de Roundtree. Integra al protagonista en el ambiente, haciéndole inseparable del atractivo del entorno urbano y elige una tonalidad tenue, con predominio del negro, los marrones y los grises, para

resaltar tanto el clima invernal en el que se desarrolla la acción como la dureza y la agresividad del mundo de John Shaft²⁶.

Mucho más importante que el ritmo y el diseño de producción, es la relevancia que Parks le da a la música, compuesta e interpretada en su totalidad por Isaac Hayes. Al igual que en *Algodón en Harlem*, tiene una función estructural y el montaje se adapta a ella, y no al revés, como era normal en el sistema de representación institucional. Por ejemplo, el tema central se convierte en un ingrediente básico para definir el carácter de John Shaft, como se aprecia en la secuencia inicial del filme, construida en función de dicho tema: la canción imita un diálogo de pregunta-respuesta entre la voz principal de Hayes y un coro femenino —una fórmula tradicional del *gospel* afroamericano que también utilizó Van Peebles en *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*— que describe al protagonista como un hombre de gran maestría sexual y capacidad para salir indemne de los problemas, valiente, fiel con sus «hermanos» y complejo. Este recurso se emplea, también, en la secuencia en la que el protagonista pasea por Harlem, donde se mantiene un tempo que no atiende al progreso de la narración sino que pretende retratar la problemática socio-cultural a través de los distintos planos del gueto y la canción «Soulsville»:



Las noches rojas de Harlem (Shaft, Gordon Parks, 1971).

*«¡Hombre negro, nacido libre! Al menos esa es la manera que debería ser;
¡Las cadenas que lo amarran son difíciles de ver! A menos que recorras
este camino conmigo;
El lugar donde vive, Dios, les da nombres:
La capota, los proyectos, el gueto; todos son uno y el mismo;
Y yo lo llamo "Soulsville".
Cualquier tipo de trabajo es difícil de conseguir.
Eso significa un incremento en la cola del desempleo;
La tasa de criminalidad también está aumentando, pero
Si tu tienes hambre, ¿Qué puedes hacer?
Hace dos meses que se venció la renta, en un edificio que se viene abajo,
El pequeño necesita un par de zapatos nuevos, y esto es tan solo una parte
de... Soulsville
Algunos de los hermanos tienen mucho dinero, ardidés en los rincones son
testigos de ello.
A algunos les gusta fumar y a algunos les gusta esnifar, algunos están
incluso ansiosos por un jones de \$50
Intentar zanjar la realidad, colocándose, sólo para descubrir, que nunca
podrás alcanzar el cielo, "porque tus raíces están en Soulsville Oh sí,
allí están.*

[26] David Simon en *The Wire* (HBO, 2002-2008) utilizará una estrategia similar en lo que al tratamiento del entorno urbano se refiere. *Las noches rojas de Harlem* no puede concebirse en otro lugar que no sea Nueva York. La ciudad se convierte en un protagonista más de la cinta, como el Baltimore de la serie creada por Simon, gracias al trabajo en escenarios naturales.

[27] «Black man, born free/ At least that's the way it's supposed to be;
The chains that bind him are hard to see/ Unless you take this walk with me;
The place where he lives, God, he gives them names:
The 'Hood, 'The Projects, 'The Ghetto; they are one and the same;
 And I call it «Soulsville».
Any kind of job is hard to find/That means an increase in the welfare line;
The crime rate is rising too, but /If you are hungry, what would you do?
The rent is two months past due, in a building that's falling apart,
Little boy needs a new pair of shoes, and this is only a part of ... Soulsville
Some of the brothers' got plenty of cash, tricks on the corner is going to see to that/ Some like to smoke and some like to blow, some are even strung out on a \$50 Jones/ Trying to ditch reality, by getting so, high,
Only to find out, that you can never reach the sky, 'because your roots are in ...Soulsville
 Oh, yes they are.
Every Sunday morning, I can hear the church sisters sing «Hallelujah, Hallelujah/ Trusting the Lord to make a way, oh yeah;
I hope that He hears their prayers, because deep in their souls they believe,
Someday He'll put an end to all this misery that we have in ...Soulsville».

[28] La secuencia de introducción del personaje de Sidney Poitier *En el calor de la noche*, por poner un ejemplo, dura apenas un minuto sobre el metraje total, 1 hora y 45 min, y éste no aparece en escena hasta transcurridos diez minutos del filme, cuando ya han sido presentados el resto de protagonistas blancos. *Las noches rojas de Harlem* comienza directamente con la presentación de Shaft en una secuencia que se extiende durante cinco minutos sobre la duración total de la película –1 hora y 35 minutos–.

Cada domingo por la mañana, puedo escuchar a las hermanas de la iglesia cantar "Aleluya, Aleluya".

Confiado en que el Señor abra un camino, oh sí;

Espero que Él escuche sus plegarias, porque dentro en sus almas ellos creen,

Algún día Él pondrá fin a toda esta miseria que tenemos en... Soulsville»²⁷.

Shaft actualiza la versión del personaje clásico de las novelas de detectives, popularizado en películas como *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) y *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), es decir, un hombre autorizado por la sociedad para llevar armas, investigar crímenes y cometer actos violentos. El personaje, por tanto, combina un alto grado de individualidad con su compromiso de responsabilidad social. Sin embargo, el hecho de que se muestre al protagonista como un hombre negro orgulloso de su raza y la insistencia en retratar la especificidad del mundo negro –sus expresiones, su hábitat, su manera de vestir, su música y sus reivindicaciones políticas– remite a un nuevo modelo. La visibilidad de los afroamericanos en el cine realizado por los estudios adquirió un nuevo estatus gracias a *Las noches rojas de Harlem*: el de la autonomía. Ya no fue necesario presentarles en sus relaciones con el mundo blanco. Empezaron a ocupar el centro de la representación, dejando a los blancos en una posición periférica de la misma²⁸.

Conclusión

Thomas Cripps señala que:

«el cine afroamericano lo constituyen aquellas películas que tienen un productor, un director y un guionista negros, o cuentan con un reparto negro; que están dirigidas a las audiencias negras o, de manera tangencial, a las audiencias blancas que poseen una sensibilidad hacia las cuestiones de la raza y que nacen de la intención manifiesta, ya sea ésta política o estética, de representar las particularidades del mundo negro»²⁹.

Si se tiene en cuenta este argumento, parece oportuno afirmar que el cambio en la representación del hombre afroamericano en el cine realizado por los estudios en la década de los años setenta está menos relacionado con cuestiones formales –la búsqueda de una estética negra propia, salvo en el caso de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*– como con la voluntad dar visibilidad en las pantallas a la experiencia de los afroamericanos a través del acceso de los creadores afroamericanos a la industria, vetado hasta este momento. Por tanto, los filmes aquí tratados no están considerados tanto por su valor estético

o porque supongan una ruptura con el modelo de representación hegemónico – esta característica es sólo aplicable a la película de Mario Van Peebles, sino porque permitieron la incursión de los elementos distintivos de la cultura popular afroamericana del momento en el imaginario colectivo.

En un momento en el que la comunidad afroamericana abogaba por acciones de participación activa en la consecución de sus objetivos políticos y económicos que abandonaran los presupuestos característicos del movimiento de los derechos civiles de la no violencia, la retórica cambió del tradicional «*we shall overcome*» al «*black, proud and visible*». Y es bajo esta óptica como hay que considerar a *Algodón en Harlem*, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* y *Las noches rojas de Harlem*: los tres filmes supusieron la reivindicación del orgullo de ser negro en un país, Estados Unidos, donde los afroamericanos habían sido ciudadanos de segunda hasta 1965.

Si bien es cierto que la representación que se hizo de la comunidad afroamericana a partir de la codificación de los presupuestos distintivos de la *blaxploitation* se puede considerar lastrada por determinados estereotipos –puesto que empezó a identificarse la experiencia negra estadounidense con la violencia, la exaltación de la vida ilegal en el gueto, del materialismo y del individualismo– el que estas películas gozasen del favor de una gran parte de las audiencias afroamericanas de las grandes ciudades. Este hecho revela que conectaron con los anhelos de los afroamericanos de tener una mayor visibilidad en las pantallas. Por otro lado, las fantasías escenificadas –el hombre negro venciendo a la estructura de poder blanca– enlazaban con las aspiraciones políticas del momento. *Algodón en Harlem*, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* y *Las noches rojas de Harlem* –cada una de ellas desde sus propias particularidades de producción y sus convenciones genéricas: la comedia en el caso de Ossie Davies, el filme independiente de autor en el caso de Melvin Van Peebles y el *thriller* de acción de estudio en el caso de Gordon Parks– comparten una voluntad común. Todas ellas utilizar el medio cinematográfico para, por un lado, dar autonomía visual al hombre afroamericano frente a modelos anteriores que enfatizaban o bien la sumisión del mismo a las estructuras de poder blancas o bien su deseo de ser aceptado e integrado en la sociedad blanca. Y, por otro lado, para poner sobre la mesa la problemática contemporánea de los guetos de las grandes ciudades donde residía la comunidad afroamericana urbana del Norte y las especificidades de su cultura. Y en esta estrategia la música ocupó un papel fundamental.

Desde el nacimiento de los espirituales negros en las plantaciones de algodón que sustentaban el sistema esclavista del Sur a finales del siglo XIX, pasando por el desarrollo del *blues*, el *gospel*, el *soul*, el *jazz* y el *funk* en el siglo XX, hasta el *hip hop* actual, la comunidad afroamericana siempre ha utilizado sus géneros musicales como manera, primero, de dar salida a su rabia social y dotar de visibilidad a las particularidades de su mundo, y, segundo, como arma de reivindicación política, puesto que era el único ámbito de su cultura que la estructura de poder blanca toleraba³⁰.

[29] Thomas Cripps, *Black Film as a Genre* (Bloomington, Indiana University Press, 1978), p. 3.

[30] Sirvan como ejemplo, y sin pretensiones de exhaustividad, el tema que Sam Cooke compuso para el movimiento de los derechos civiles, *A Change is Gonna Come* (1964), la canción de Billie Holiday, *A Strange Fruit* (1939) que denunciaba los linchamientos de afroamericanos en el Sur, el *What's Going On* de Marvin Gaye (1971), sobre la pobreza que imperaba en los guetos norteamericanos o el *Fight the Power* de Public Enemy (1989) que abogaba por la consecución de un poder político real de la comunidad afroamericana en la era Reagan.

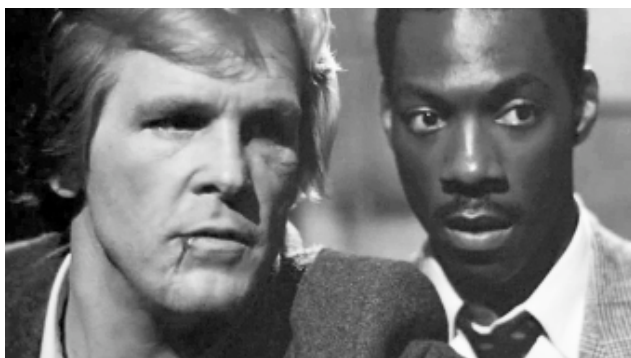
Y esta misma idea se aplicó a la producción fílmica realizada por los cineastas afroamericanos. La música adquiere un nuevo protagonismo dentro de la estructura del film al pasar del nivel intradieético al extradiegético: trasciende la funcionalidad que tenía en el Hollywood clásico de acompañamiento de las imágenes para convertirse en un elemento narrativo autónomo que añade nuevos niveles semánticos –como también hicieron películas contemporáneas como *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969)– con la intención de constituirse como un signo de identidad común susceptible de ser reconocido por las audiencias afroamericanas. Es en este sentido que se puede hablar de una voluntad estilística particular y distintiva en el cine realizado por creadores afroamericanos a comienzos de la década de los setenta, que, además, les relaciona con las innovaciones planteadas por los cineastas del Nuevo Hollywood. Como señala Jeff Smith:

«De este modo, si bien es cierto que los directores del Nuevo Hollywood ponían el énfasis en protagonistas ambivalentes, también es verdad que utilizaban las canciones pop para clarificar determinados aspectos particularmente turbios o inciertos de los personajes. Las letras de dichas canciones expresaban los sentimientos y actitudes que no se hacían explícitos a través de otras estructuras del texto»³¹.

La visualización autónoma del mundo negro en el cine norteamericano encontró su mejor herencia en el nacimiento del denominado nuevo realismo negro a finales de la década de 1980 y, muy especialmente, en la primera mitad de la década de 1990, con realizadores como Spike Lee, John Singleton, Mario Van Peebles, Albert y Allen Hughes, Forest Whitaker o Ernest R. Dickerson y el desarrollo de las conocidas como *guetto films*, filmes ambientados, de nuevo, en los guetos de las grandes ciudades norteamericanas. No obstante, frente a la voluntad de entretenimiento que tenían las películas de la *blaxploitation*, en este caso hay un deseo expreso de denuncia, un rechazo a la evasión y a la fantasía y un tratamiento hiperrealista de los males que azotaban a la comunidad afroamericana más desfavorecida. Filmes como *Los chicos del barrio* (*Boyz n the Hood*, John Singleton, 1991), *New Jack City* (Mario Van Peebles, 1991), *Juice* (Ernest R. Dickerson, 1992), *Menace II Society* (Albert y Allen Hughes, 1993), *Strapped* (Forest Whitaker, 1993) o *Camellos* (*Clockers*, Spike Lee, 1994), producciones en su mayor parte independientes –a excepción del caso de Singleton, cuya película fue financiada íntegramente por Columbia–, pero amparadas por el sistema de distribución de los estudios, presentaban historias extremadamente violentas, nihilistas y críticas a la par que ofrecían un retrato desolador de los no-lugares de la América postindustrial. Dichos filmes se ubicaban espacios donde el sueño americano sólo era accesible a través del tráfico de drogas, porque toda una generación de jóvenes afroamericanos había sido olvidada por un sistema que les negaba la oportunidad de salir del gueto. Ajenas a las producciones que la industria comenzó a promocionar en la década de los años ochenta, cuando volvió a ofrecerse una visión escapista e idílica de las

[31] «Thus, while it is true that New Hollywood directors often strived for art cinema's emphasis on ambivalent protagonists, it is also true that they used pop songs to clarify particularly murky or uncertain aspects of character. The lyrics of these songs gave voice to feelings and attitudes that were not made explicit by other structures of the text».

relaciones raciales y de la integración de la comunidad afroamericana, como en las series de *Límite 48 horas* y *48 horas más* (*48 Hours* y *Another 48 Hours*, Walter Hill, 1982 y 1990) *Superdetective en Hollywood I, II, III* (*Beverly Hills Cop I, II, III*, Martin Brest, 1984, Tony Scott, 1987, John Landis, 1994) o *Arma Letal I, II, III, IV* (*Lethal Weapon I, II, III, IV*, Richard Donner, 1987, 1989, 1992, 1998), las *guetto films* recuperaban el espíritu reivindicativo de dar visibilidad a las especificidades del mundo negro, sin necesidad de hacer referencia al mundo de los blancos, que habitaba en *Algodón en Harlem*, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* y *Las noches rojas de Harlem*.



Límite 48 horas (*48 Hours*, Walter Hill, 1982).

Mientras que las películas de la *blaxploitation* establecían el gueto como contexto, el tráfico de drogas y la violencia de las bandas como tema y el *rhythm and blues* como banda sonora del cine afroamericano, en los años noventa se reemplazó el tráfico de heroína por el de crack y el *rhythm and blues* por el *hip hop*. No obstante, una vez más, no han faltado los teóricos que han manifestado sus dudas acerca del valor de estas películas por reproducir los mismos estereotipos que los manejados por la *blaxploitation*, en lo que a la asociación de la experiencia negra con la violencia, la exaltación de la vida ilegal en el gueto, del materialismo y del individualismo se refiere³².

Estas críticas revelan que la cuestión de la representación de la identidad afroamericana en el cine norteamericano sigue siendo un debate abierto, que se mueve entre la aceptación de que la visibilidad de la experiencia afroamericana en el cine es necesaria para poner sobre la mesa la problemática que afrontan la comunidad, y la sospecha de que los caminos que se utilizan para la consecución de dicho objetivo no han sido siempre los más satisfactorios.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS, William L., SMITH FOSTER, Francis y HARRIS, Trudier (Eds), *The Oxford Companion to African American Literature* (Oxford, Oxford University Press, 1997).
- BOGLE, Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretative History of Blacks in Films* (Nueva York, Continuum, 2001).
- BRANCH, Taylor, *Pillar of Fire: America in the King Years 1963-1965* (Nueva York, Touchstone, 1999).
- CARMICHAEL, Stokely y HAMILTON, Charles V., *Black Power: The Politics of Liberation in America* (Nueva York, Vintage Books, 1967).
- CLAYBORNE, Carson, *In struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s* (Cambridge, Harvard University Press, 1981).

[32] Jeff Smith, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music* (New York, Columbia University Press, 1998), p. 170.

[33] Entre los que se encuentran Donald Boogle, Ed Guerrero, bell hooks [sic], Gladstone L. Yearwood, Thomas Cripps, Herman S. Gray, Melvin Donaldson, Manthia Diawara, Norman K. Denzin, David J. Leonard o Celeste A. Fisher.

- COOK, David A., *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979* (Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2000).
- CRIPPS, Thomas, *Slow Fade to Black: The Negro in American Film. 1900-1942* (Oxford, Oxford University Press, 1997)
- , *Black Film as a Genre* (Bloomington, Indiana University Press, 1978).
- DIAWARA, Manthia (ed.), *Black American Cinema* (Nueva York, Routledge, 1993).
- DONALSON, Melvin, *Black Directors in Hollywood* (Austin, University of Texas Press, 2003).
- FISHER, Celeste A., *Black on Black: Urban Youth Films and the Multicultural Audience* (Lanham, The Scarecrow Press, 2006).
- FRIEDMAN, Lester D. (ed.), *Movies and the 1970s*, en *American Cinema of the 1970s. Themes and Variations* (Oxford, Rutgers University Press, 2007).
- GRAHAM, Allison, *Framing the South: Hollywood, Television and Race During the Civil Rights Struggle* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003).
- GUERRERO, Ed, *Framing Blackness: The African American Image in Film* (Filadelfia, Temple University Press, 1993).
- HEREDERO, Carlos F. y TORREIRO, Casimiro (coords.), *Historia General del Cine, Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, vol. 10 (Madrid, Cátedra, 1996).
- LEONARD, David J., *Screens Fade to Black: Contemporary African-American Cinema*, (Connecticut, Praeger, 2006).
- MARGOLIES, Edward, *Which Way Did He Go?: The Private Eye in Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Chester Himes and Ross McDonald* (Nueva York y Londres, Holmes & Meier Publishers, 1982).
- MARTIN RICHES, William T., *The Civil Rights Movement: Struggle and Resistance* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004).
- NORTON, Chris, «Black Independent Cinema and the Influence of Neo-Realism: Futility, Struggle and Hope in the Face of Reality» (*Images: A Journal of Film and Popular Culture*, nº 5, 1997).
- REID, Mark A., *Redefining Black Film* (Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1993).
- SMITH, Jeff, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, (New York, Columbia University Press, 1998).
- STAM, Robert, *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona, Paidós Comunicación, 2001).
- YEARWOOD, Gladstone L., en *Black Film as a Signifying Practice: Cinema, Narration and the African-American Tradition* (Nueva Jersey, Africa World Press, 2000).