.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Blaxploitation: del olvido al culto: El cambio de percepción en la crítica norteamericana

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Luz Ailín Báez

Tamara Danielian

Mauro Vázquez, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2019

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Licenciatura en Ciencias de la Comunicación
Tesina de Grado

Blaxploitation: del olvido al culto

El cambio de percepción en la crítica norteamericana.

Luz Ailín Báez (DNI 35.657.172)

Tamara Danielian (DNI 35.364.718)

Tutor: Mauro Vázquez

Índice

Un abordaje del cine blaxploitation desde la comunicación

Introducción general ----página 4

Introducción

El cine de explotación---- página 9

Definiendo fronteras---- página 11

Orígenes---- página 13

Expandiendo las fronteras de la moralidad---- página 14

El negro en el cine---- página 16

La blaxploitation---- página 22

Un antes y un después del "ser negro"---- página 23

Cine "de culto"---- página 25

De la lucha por los derechos civiles al Black Nationalism y Black Power---- página 28

Período 1: 1970- 1977 ---- página 33

Sweet Sweetback's Baadasssss Song ---- página 33

Shaft----página 38

La controversia toma impulso---- página 40

El rol de la mujer---- página 44

Psicology today-----página 46

La conversación ideológica a los ojos de Hall----página 48

La blaxploitation pierde terreno en la agenda periodística---- página 53

Período 2: 1988-2000---- página 55

La parodia y el resurgimiento de la blaxploitation---- página 60

El resurgimiento de la blaxploitation----página 62

Período 3: 2000-2018----página 71

La proliferación de Blogs----página 71

The AcidLogic.com y Blaxploitation.com: exponentes de principios de siglo---página 71

Los Medios Masivos----página 74

Convergencia tecnológica----página 78

Cambio en los legitimadores:¿cambio de status para las películas blaxploitation?----página 81

Sentidos y valores de las obras según pasan los años----página 82

Al fin y al cabo:¿Qué rescatan los críticos?----página 86

Estilo----página 87

Personajes: construcción y relevancia del género femenino toman fuerza----página 91

Diálogos----página 97

Música----página 98

Reivindicación----página 100

Mensaje político----página 103

Conclusiones----página 113

Bibliografía----página 122

Anexo----página 129

Introducción general

"Dedicated to all the Brothers and Sisters who have had enough of The Man".
"Dedicado a todos los hermanos y hermanas que han tenido suficiente de El Sistema".
Lema publicitario de la película *Sweet Sweetback`s BadAsss Song.*

"I grew up watching those blaxploitation movies. Ron O´Neal, Richard Roundtree, Jim Brown, Pam Grier. For the first time, I saw `The Negro´ get over on `The Man´"
"Crecí viendo esas películas blaxploitation. Ron O'Neal, Richard Roundtree, Jim Brown, Pam Grier. Por primera vez, vi a `El Negro´ superar a `El Sistema´".
Samuel L. Jackson, actor y principal figura afroamericana de Hollywood.

Durante el armado del anteproyecto, reiteradas veces hemos hablado con críticos de cine. Una y otra vez realizamos la misma pregunta: ¿Creés que hubo un cambio de percepción positivo en relación a la blaxploitation?. La respuesta siempre fue "sí". Sin embargo, no nos quedaba claro cuándo y por qué se había dado dicho cambio. Por eso, decidimos recabar críticas cinematográficas de los últimos 45 años rastreando el camino de la crítica norteamericana donde producciones como *Coffy, Shaft o The Mack* pasaron de ser películas descartadas a convertirse en *must see*- películas que deben ser vistas- del cine de culto. Creemos que la blaxploitation es un tema relevante de estudio porque marcó un antes y un después en la forma en que se mostraba a los negros en el cine. La blaxploitation significó una reconceptualización del *ser negro* en el cine, que si bien no supuso un quiebre con los estereotipos construidos desde principios de siglo xx, los reformuló y añadió una conciencia política y social: los protagonistas de la blaxploitation representaron personajes de carácter fuerte, capaces de manejarse y sobrevivir en el *establishment* y desafiando al "sistema" o "the man", sin por ello perder su identidad negra. Lo que nos propusimos en este trabajo fue desentrañar lo que muchas veces se toma como dado ("la blaxploitation es cine de culto"), desandar para

comprender los cambios en el campo de la cultura y de la crítica cinematográfica que permitieron la revalorización del género 20 años después de su estreno en cines.

¿Blaxplo..qué?

Para definir, a modo de adelanto y de manera breve, qué es la blaxploitation, tomaremos lo propuesto por Novotny Lawrence en su libro *Películas de blaxplotation de los años 70: negrura y género (estudios en historia y cultura afroamericana)*[1], quien pone como condición *sine qua non* de la blaxploitation el protagonismo de un héroe o heroína negro/as social y políticamente comprometidos y sexualmente liberados, personajes secundarios también de raza negra, ambientación urbana en barriadas negras, villanos (la gran mayoría de las veces, blancos) que son derrotados y suprimidos por el héroe/heroína negro/a tras ejercer la violencia, inclusión de problemáticas de la comunidad negra –brutalidad policial, disturbios, drogas, peleas, proxenetismo, entre otros– acompañados siempre por música soul y funky. La blaxploitation, entonces, fue una serie de películas producidas entre 1970 y 1975 dirigidas inicialmente a la comunidad afroamericana estadounidense, cuyos contenidos explotaban el "ser negro" y la vida en el gueto. Socialmente, significó la primera vez en que personajes inmorales, ilegales (¡y negros!) se salían con la suya. Asimismo, también fue la primera vez que actores y actrices afroamericanas conseguían papeles protagónicos en el cine.

Nuestro trabajo inicial...

Nuestro trabajo inicial constó en recabar críticas de medios norteamericanos sobre películas blaxploitation desde 1970 hasta la actualidad. Nos preguntábamos ¿Qué dice el campo de la crítica cuando dice blaxploitation? ¿Qué se entiende por

[1]Traducción propia de: Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre (Studies in African American History and Culture) (2008).

blaxploitation? Al vislumbrar diferencias en las apreciaciones según corrían los años, se decidió clasificarlas en tres períodos distintos y consecutivos y la pregunta cambió ¿Qué se entiende por blaxploitation en las críticas de cada período? ¿Qué significan?

Pierre Bourdieu decía en *¿Qué es hacer hablar a un autor?* que "para comprender una obra hay que comprender primero la producción, el campo de producción" (1989:15). Es decir, la relación entre el campo en el cual la misma se produce y el campo en el que es recibida, entre las posiciones del autor y el lector en sus respectivos campos. Parafraseándolo y situándolo en el tema que nos atañe, nos preguntamos: ¿Quiénes eran y con quiénes discutían los que hablaban del cine blax a través de las diferentes publicaciones?

Cómo trabajamos (Metodología utilizada)

Para la investigación utilizamos técnicas cualitativas de análisis e interpretación de críticas norteamericanas referidas a películas de blaxploitation, concordando con la postura de Gloria Pérez Serrano que sostiene que "La ampliación del enfoque con que se comprende el análisis de contenido, favorece la obtención de resultados integrales, profundos e interpretativos más allá de los aspectos léxico-gramaticales" (1994:58). En dicho análisis de contenido nos propusimos identificar posturas a favor o en contra del subgénero blaxploitation así como los elementos estilísticos, políticos y culturales rescatados por los críticos de dichas producciones. Previamente separamos el corpus cronológicamente (en principio por película de estreno y los nudos retomados por otros críticos) y lo dividimos en tres grandes períodos que conforman los tres apartados del presente trabajo: período 1 (de 1970 a 1975), período 2 (de 1988 a 2000) y período 3 (de 2000 a 2018). Asimismo, dividimos las críticas presentes en medios en tres categorías: medios masivos (New York Times, Los Angeles Times, Chicago Tribune, Variety, Newsweek), prensa afroamericana (Jet, Ebony, Essence, Black Panthers´news) , y medios alternativos (principalmente fanzines y blogs). Esta distinción de orígenes de las

críticas nos resultó indispensable para poder problematizar las tensiones al interior del campo de la crítica.

¿Desde dónde nos paramos conceptualmente?

Abordamos nuestro objeto de estudio (las críticas de las películas de blaxploitation) desde la concepción del texto como materia significante organizada pasible de representar sentidos diversos, es decir, desde la polisemia a la que están abiertos como productos de la semiosis social, guiándonos por la premisa de Eliseo Verón de que la realidad se construye socialmente y no está dada por fuera de la circulación del sentido. Para analizarla tomamos varios recortes espacio-temporales de la semiosis (los llamamos "períodos"). A partir de allí buscamos marcas en la superficie de estos discursos que nos resultaron significativas por su remisión a otros discursos de época.

Por otra parte, la conceptualización de campos de Pierre Bourdieu nos permitió abordar el campo del cine norteamericano y los distintos períodos elegidos. Asimismo, la noción de illusio, del mismo autor, nos permitió entender a los actores en el juego, para dar una posible explicación sobre las posturas que unos y otros críticos van tomando respecto de los films, específicamente como las posiciones a favor de una revalorización del cine de explotación lograron tomar reconocimiento dentro de un sector del campo. La siguiente cita de Bourdieu en *Les Règles de l'art*, concentra nuestra postura, que considera al campo artístico como una sucesión continua de luchas que:

> Toman inevitablemente la forma de conflictos de definición, en el sentido propio del término: cada cual aspira a imponer los límites de campo más favorables a sus intereses, (...) la definición de las condiciones de la pertenencia genuina al campo (donde los títulos acreditan el estatuto de escritor, de artista o de pensador) para justificar que éste exista como existe. (1992:14)

Para colocar a la blaxploitation dentro del panorama cinematográfico partimos de la estructura propuesta por Antonio Weinrichter en el libro *Dentro y fuera de Hollywood*, donde presenta al panorama cinematográfico estadounidense como un caso único dentro del cine mundial. La conceptualización de Weinrichter es importante, porque su concepción de la escena del cine norteamericano no se basa en un concepto de sucesión, como sí ocurre en el cine europeo: una vanguardia o movimiento sucede al próximo. Sino que lo que elabora el autor es un panorama complejo cuyo principal categorizador es lo que está dentro de Hollywood y lo que está fuera de él. Así, lo que hace peculiar al cine americano, es la confluencia de diversos movimientos simultáneos que sólo compartirían su condición de postclásicas, frente al potente modelo de Hollywood.

Por último, acerca del concepto blaxploitation, elaboramos un recorrido que permite dar cuenta de las diferentes formas en que el ser negro fue expresado en la industria cinematográfica norteamericana, y el surgimiento de dicho subgénero como contraposición de las estereotipaciones imperantes. Para esto, realizamos una somera historización de -en primer lugar- los acontecimientos políticos de los 60´s que posibilitaron el fenómeno blaxploitation tomando a William Van Deburg y su libro *New day in Babylon: The Black power movement and American culture* como texto base, y -en segundo lugar- del cine afroamericano desde principio de siglo, basándonos en lo dicho por Gian Piero Brunneta en *Historia del cine 2: Estados Unidos*.

Introducción

El cine de explotación

Antonio Weinrichter en el libro *Dentro y fuera de Hollywood*, diferencia al panorama cinematográfico estadounidense del europeo:

> Dentro de la serie dedicada a los nuevos cines surgidos alrededor de los años 50's (*Free Cinema Inglés*, *Nouvelle Vague*, etc.), el cine estadounidense representa un caso particular. Esa peculiaridad se debe a la existencia de Hollywood, que distorsiona todo paralelismo entre las nuevas olas europeas y la existencia de un movimiento homologable con las mismas en el cine americano. Con Hollywood al fondo o al frente, la idea misma de renovación resulta conflictiva. (2009:9)

Es decir, lo que hace peculiar al cine americano, es la confluencia de diversos movimientos que sólo compartirán su condición de postclásicas[2], frente al potente modelo de Hollywood. Así podemos diferenciar, después de los 60's, entre el cine de explotación, el cine underground, el cine experimental, el movimiento de cine documental e incluso nuevas olas dentro del cine de Hollywood (como el llamado *Nuevo cine Americano* iniciado en 1967 de la mano de Spielberg, Coppola, Lucas, etc). La conceptualización de Weinrichter es importante, porque su concepción de la escena del cine norteamericano no se basa en un concepto de sucesión -como sí ocurre en el cine europeo: una vanguardia o movimiento sucede al próximo- sino que elabora un panorama complejo cuyo eje organizador tiene como centro la tensión entre lo que está dentro de Hollywood y lo que está fuera de él.

[2]Cine post-clásico es un término utilizado para describir los cambios narrativos en el nuevo Hollywood. Se argumenta que las nuevas aproximaciones al drama y la caracterización jugaron con la expectación de la audiencia adquirida en el período clásico: la cronología se cruzará, los guiones presentarán "finales inesperados" y las líneas que separan al antagonista y protagonista estarán difuminadas.

Según el autor, "se trata de considerar una ecléctica serie de corrientes o movimientos de carácter más o menos oposicional que han conformado una tradición de alternativas estéticas y de producción a Hollywood" (2009:10), caracterizado por la tendencia a la homogeneización de grandes masas de espectadores de superproducciones. Así pues, el panorama cinematográfico estadounidense de dicha época puede dividirse, según Weinrichter, en cinco bloques: *Nuevo Hollywood*[3], *Pop Cinema*, *Direct Cinema*[4], *Cine Underground*[5] y *Cine Independiente*[6].

En el presente trabajo nos concentraremos en el bloque *Pop Cinema*, que contiene al llamado *Cine de Explotación*. A las películas contenidas en este bloque se las califica de oposicionales por ir en contra del principio básico de Hollywood ya mencionado -la homogeneización de la audiencia- y por los tabúes expuestos en algunos de sus productos. El *Cine de Explotación* se caracterizó, por el contrario, por explotar la segmentación de la audiencia. Vale aclarar que este movimiento de multisegmentación sucedió en todos estos bloques "contra-corriente". A modo de ejemplo se puede citar al *Cine Teen* que hizo lo propio con los adolescentes, mientras que la *blaxploitation* lo hizo con la audiencia afroamericana.

---

[3]*Nuevo Hollywood* es un fenómeno cinematográfico que aparece a finales de los años sesenta con largometrajes como *Bonnie & Clyde*, (Arthur Penn, 1967) o *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), caracterizado por la frescura de nuevos realizadores jóvenes que llevaron a cabo proyectos arriesgados y de bajo presupuesto en comparación con el resto de los largometrajes que se llevaban a cabo en ese entonces, y que cosecharon gran éxito comercial.

[4]*Direct Cinema* es un género documental que se originó entre 1958 y 1962 en América del Norte, principalmente en la provincia canadiense de Quebec y los Estados Unidos, y desarrollado por Jean Rouch en Francia. Similar en muchos aspectos al género *cinéma vérité*, se caracterizó inicialmente por el deseo de los cineastas de captar directamente la realidad y representarla con la verdad, y de cuestionar la relación de la realidad con el cine.

[5]El primer uso del término *Cine Underground* ocurrió en un ensayo de 1957 del crítico cinematográfico estadounidense Manny Farber, `Underground films´. Farber lo usa para referir trabajos de directores que jugaron un rol de anti-arte en Hollywood.

[6]El *cine independiente* norteamericano se desarrolla fundamentalmente entre los años 1960 y 1980, con diversas derivaciones. En la década de 1960 surgen dos grupos de cineastas que compiten en los grandes estudios de Hollywood y se plantean la realización de producciones de bajo presupuesto, rodadas en escenarios reales, al modo de la Nouvelle vague francesa y el Free cinema inglés: El "New American Cinema Group", al que pertenecen John Cassavetes, el artista pop Andy Warhol o Maya Deren- y la "generación de la televisión", con Stanley Kramer, Robert Altman y Robert Mulligan, que trabajaban para la CBS.

El cine de explotación nació de una necesidad económica: buscó captar nuevas audiencias ofreciendo un tipo de mercancía que los grandes estudios no contemplaban. Como consecuencia se apuntó a una zona oscura de tabúes creada por los sucesivos códigos de censura. Lo realmente interesante del cine de explotación, es que nació como un negocio y sin pretenderlo, sus películas se fueron articulando en una tradición alternativa que no sólo se opondría a Hollywood, sino que también dejaría sus huellas en la industria cinematográfica muchos años después.

Definiendo fronteras

El cine de explotación no es lo mismo que *el cine clase B*, por más que siempre se los coloque en la misma bolsa. *El cine clase B* surge luego de la gran depresión de 1929, cuando, gran parte de los 23.000 cine-teatros que existían en 1930 debieron cerrar sus puertas. Los cines sobrevivientes empezaron a generar estrategias para atraer más audiencia, las cuales iban desde bajar sus precios hasta ofrecer shows de vodevil[7] como parte del espectáculo. Sin embargo estas prácticas no funcionaron en el largo plazo. El negocio se volvió más rentable para el cine de la época cuando se decidió presentar dos películas al precio de una. Esto dio nacimiento a las películas clase B, que acompañaban a los grandes estrenos taquilleros y se caracterizaron por atraer al público con títulos sensacionalistas, tener un bajo presupuesto y actores principiantes o no profesionales. Sus géneros de cabecera fueron el *Western*, el *Terror*, la *Ciencia Ficción*, el *cine de Gangsters* y el *Noir*. El término *clase B* fue usado de manera despectiva por la crítica y a pesar de que fueron ignorados por los diarios y revistas, las películas fueron muy populares en las audiencias más jóvenes. La época de esplendor de las llamadas *B movies* transcurre en la década de los 30 y 40's.

[7] El Vodevil fue un género de teatro de variedades que existió en EEUU principalmente entre los años 1880 y 1930. Es una Comedia teatral de trama basada en los enredos, de diálogos picantes y temas amorosos.

Realizar una definición del *cine de explotación* resulta una tarea difícil, ya que el término es sólo una etiqueta informal, y a pesar de que obedece a un género con una gran cantidad de corrientes y un gigantesco impacto social, ha sido vagamente definido. Para empezar, se puede decir que el *cine de explotación* retoma cierta lógica del cine *clase B*, sin embargo no todas las películas de explotación son clase B. El *cine de explotación* o cine *Grindhouse*, es un cine de bajo presupuesto pero se destaca en que su objetivo principal reside en explotar un tema específico (como el nazismo o ser negro) sin méritos artísticos, sino por mero entretenimiento o sensacionalismo.

En el libro *Teenagers and Teenpics*, el autor Thomas Doherthy, reduce los significados del término *explotación* a tres: Explotación como todas las estrategias y tácticas de promoción y publicidad aplicadas para atraer a un tipo de audiencia a la sala[8] , explotación en cuanto a cómo una película era presentada ante la audiencia "se dice que una película explota a una audiencia cuando refleja en la pantalla las expectativas y valores de dicha audiencia" (2002) señala Doherty, y por último, el término *explotación* también hace referencia a un tipo específico de película.

El término *Cine de Explotación* fue utilizado por primera vez en 1946, por la periodista Whitney Williams -de *Variety*- que calificó a ciertas películas como: "Films centrados en un tema actual y controversial (oportuno y sensacionalista), que puede ser explotado y capitalizado en la publicidad y promoción de la película" (1946). Es decir, las películas de explotación de los cincuenta, se basaron en la curiosidad y la publicidad gratuita que rodeó a ciertos eventos populares. Resumiendo, Doherty expresa que la fórmula típica del *cine de explotación* contiene 3 elementos: "Un tema actual, bizarro o controversial, un bajo presupuesto; y una audiencia adolescente" (1946). Sin embargo, ésta definición resulta reduccionista en la práctica por los múltiples géneros y corrientes que abarca.

[8]Esta definición se remonta a los inicios de la industria cinematográfica, cuando los grandes estudios tenían un departamento de explotación para promocionar los films.

Si bien el contenido de una película de explotación no puede encasillarse en un sólo género o tema, puede decirse que, en un nivel general, abordan temáticas tabú y problemáticas sociales. A veces se suele considerar que lo realmente definitorio, sobre si un film es de explotación o no, va más arraigado a lo que el espectador ve antes que al contenido de la película como tal. A diferencia de otros géneros cinematográficos que cuando hacen uso de una problemática como tema central del argumento lo desarrollan de manera que el film deje una "moraleja", las películas de explotación, más que mostrar las consecuencias de cierta cuestión social, busca satirizar y explotar el tema de tal forma que, incluso, parezca que la cinta celebra el hecho de que exista esa problemática a pesar de que al mismo tiempo la está criticando. El productor de *Blood Fest*, David F. Friedman lo define como:

> "Una película con temas prohibidos para los cineastas *mainstream*. Cualquier tema es apropiado siempre y cuando esté abordado con mal gusto (…) Soy uno de los tres sobrevivientes de ese culto del *¡Sin Cortes!¡Sin Vergüenza!¡Sin Censura!* Que tuvo sus orígenes en las trastiendas de las ferias de pesadilla".

Resumiendo, cuando hablamos del *cine de explotación* nos referimos a un género que se lo podría situar un escalón más abajo que *el cine clase B* porque, a diferencia de éste, que nació en el seno de los estudios como complemento de las producciones de clase A, el *exploit* nace fuera de la industria y es articulado y desarrollado por un grupo de personajes que se sitúan más cerca del feriante que del productor cinematográfico convencional.

Orígenes

Se pueden rastrear antecedentes del *Cine de Explotación* en los llamados *Medicine Shows* y *Freakshows* [9] americanos de los años 20. Ambos se caracterizaron por ser representaciones itinerantes, en los que se promocionaba alguna monstruosidad

[9] La historia de los *medicine shows* y los *freak shows* es abordada en artículos pertenecientes a la Feria Nacional y Archivo de Circo de la Universidad de Sheffield, Reino Unido (https://www.sheffield.ac.uk).

humana jamás vista (*Freakshow*), o algún elixir presuntamente maravilloso que actuaba como placebo (se utilizaban recursos como el *blowoff* [10]). Con los *Medicine Shows* nace el concepto del *Roadshow*: exhibición de una película de forma itinerante, trasladándose de localidad a localidad. Como en ese entonces el copyright[11] no era un problema, un pequeño productor podía vender su película a lo largo y ancho del territorio y quienes la compraban y replicaban el esquema itinerante, tenían derecho a añadir escenas, reeditar la película, diseñar la campaña publicitaria e idear cualquier otro recurso para atraer al público a las salas, como por ejemplo, contratar vagabundos para que se hicieran pasar por ciudadanos de recia moral, y se plantaran en la entrada del cine con pancartas condenatorias de la amoralidad de la cinta.

Como hito de los *Medicine Shows* podemos nombrar a *Mom And Dad* (de William Beaudine, 1945), que se lo puede inscribir dentro del subgénero de *Nacimiento de Bebés*. Según Eric Schaefer en su libro *¡Descarado! ¡Atrevido! ¡Chocante! ¡Cierto !: Una historia de las películas de explotación* (1999)[12], existieron muchísimos montajes de esta película, por ejemplo, según la versión, la historia de la joven embarazada podía desembocar en dos finales; a) la chica daba a luz y el niño era puesto en adopción, o B) el niño nacía muerto. Cabe aclarar que la existencia de diversas versiones estaba motivada por la dispar dureza legal de los diferentes estados donde se proyectaba. A veces, se le mostraba a las autoridades una versión suavizada, y se acababa proyectando la versión más explícita. También había algo llamado *Square-up Reel*, que era una bobina plagada de desnudos frontales que se proyectaba clandestinamente en caso de que el público se sintiera estafado por la distancia entre lo que prometía la publicidad y lo que vieron.

[10] Invitación al público a pagar un extra al precio de la entrada para acceder al material realmente fuerte.
[11] Copyright: derechos de autor.
[12] Traducción propia de: "*Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films*".

Expandiendo las fronteras de la moralidad

Desde el principio el *exploit* se caracterizó por contener imágenes de alto impacto pero, aún así, conservaba su contenido moral. Sin embargo, la relación entre sexo y tabú fue mutando en la sociedad estadounidense de fines de los veinte empujando cada vez más las fronteras de lo que era considerado provocativo, y produciendo la muerte de las películas sobre partos e higiene sexual de los treinta. Así emergieron otros subgéneros que irían empujando las fronteras de la censura, como la exhibición en 1968 de Blood Fest, película que inaugurará el *Gore*[13]. Durantes estos años, los productores del *exploit*, se percataron de que el público mayoritario y desatendido de la industria cinematográfica eran los adolescentes. Las películas *teen*, no sólo se elaboraron a partir de la elección de ciertos temas y géneros (*terror*, *ciencia ficción*, *Beach Movies* o *Rock Musicals*), sino también en su tono, que mostraba un descarado espíritu adolescente, lúdico y rabioso, que evitaba el infantilismo y moralismo del *mainstream*.

Fue a partir de los sesenta que el cine de explotación se expandió, gracias a la libertad cinematográfica que ofrecían las normas de censura de Estados Unidos, creando múltiples géneros, subgéneros y movimientos que convivieron en simultáneo bajo una misma etiqueta. Algunos de ellos fueron: *Giallo*[14], *Mockbusters*[15], *Monster Movies*[16], *Naziexploitation*[17], *Carsploitation*, *Nunsploitation*, *Spaghetti Western*[18], entre

[13]Al *Gore* también se lo llama "porno-tortura". Surge como un subgénero del *terror* pero difiere de éste en que se concentra más en mostrar violencia gráfica y mucha sangre. Pretende mostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano y la representación gráfica de la mutilación.

[14]El *Giallo* fue el precursor del *Slasher* (sub-género del *terror*), y su origen es italiano. Su principal característica es la presencia de un psicópata que asesina brutalmente a adolescentes y jóvenes que se encuentran fuera de la supervisión de algún adulto, como (*Viernes 13*). Se centraba generalmente en un misterioso asesino que vestía sombrero, máscara y guantes al cual se le revelaba su identidad para el final del film. El *Giallo* combina suspenso con escenas altamente violentas saturadas de *gore* y un estilo propio de cámara donde predominan tomas subjetivas del asesino.

[15]El *Mockbuster* es una película que parodia, tanto en publicidad como en argumento, films hollywoodenses creados por las grandes productoras. Además de parodiar, suelen guardar una doble intención que es la de engañar al consumidor para que compre el título incorrecto, así los vendedores de películas piratas también se beneficiaban ya que las ofrecían como secuelas.

[16]Las *Monster Movies* se enfocan en un animal o grupo de animales más grandes y agresivos que los de su especie. El típico argumento de uno de estos films consiste en la supervivencia y lucha de los seres humanos

otros. Finalmente, el cine de explotación sería reciclado y matizado por la industria. El crítico Jordi Costa comenta al respecto:

> "El *mal gusto"*[19], entendido como máximo común denominador de esa tradición paralela, llamó a las puertas de Hollywood y recibió audiencia: de la mano de cineastas como Mel Brooks, John Landis y Joe Dante, algunos elementos medulares del *exploit* pasarían a incorporarse al *mainstream* sin que temblaran los cimientos de la industria. (2002)

Dentro de los directores que retomaron la tradición del *exploit* en los noventa cabe resaltar a Quentin Tarantino, quien homenajeó al *cine de explotación* en sus películas.

En fin, el *exploit* es una ficción que nace descreída, un modelo cinematográfico que, en el fondo, trata sobre la relación entre el espectador y la pantalla. Por eso, en este universo, resulta tan importante el ritual de la proyección. Con la llegada del VHS, la memoria del *exploit* se desplazará al ámbito privado, el cual preservará parte de su memoria, pero escatimará la mitad de su experiencia: el ritual colectivo.

El negro en el cine

Desde la invención del cine a fines del siglo XIX, los medios representaron a los negros de forma tal que quedaba demostrado su estatus en América como inferiores a

---

contra un animal convertido en un monstruo debido a que fue manipulado genéticamente, o también en el combate contra criaturas prehistóricas despertadas por bombardeos atómicos**.**

[17]Las *Naziexploitation* son películas ambientadas en la Segunda Guerra Mundial y en las que se ven nazis torturando prisioneros. Explotan temáticas como el nazismo, el sexo, el sadismo, el gore y la degradación humana.

[18]El *Spaguetti Western* o western italiano, es un género popularizado en los '60 y que se diferencia del western americano por su cantidad de violencia y sus inmorales temáticas.

[19]El llamado rey del mal gusto y director de cine John Waters comenta: "tienes que tener buen gusto para saber qué es el mal gusto y así poder romper las reglas. Mis películas utilizan el mal gusto, pero como estilo, como moda y como una forma de humor". Es decir, el mal gusto en el cine hace referencia a una emancipación de la esfera estética dominante y a la aceptación de personajes *outsiders* (marginales) y *freaks* (raros).

los blancos. Películas como *A Nigger in a Woodpile* (1904) de Siegmund Lubin. y *Massa´s Sake*[20] (1911) de Joseph A. Golden, reforzaron actitudes racistas hacia los negros. Estas películas, como tantas otras de la época, presentaban a los negros sólo para ridiculizarlos, sentenciándolos a no ser tomados en serio por los blancos, a menos que se sacrifiquen por sus amos.

En *Tres o cuatro tonos de negro. El cine afroamericano*, Franco Minganti (2012) [21], profesor de literatura Americana en la Universidad de Boloña, divide la historia del cine negro en cuatro etapas: el *mudo de los orígenes* (1895-1920), de *los inicios del sonoro* a los *race films*[22](1921-1944), el *cine de posguerra* caracterizado por los *problem films*[23] de carácter cívico (1945-1960), y el *cine contemporáneo* marcado por la *blaxploitation,* las películas independientes y las nuevas atenciones de la industria (1960-actualidad).

Siguiendo a Minganti, el negro hace su aparición en el cine mudo como actor de revista, condicionado por los modos estereotipados de su puesta en escena, ya popular en la literatura y el *Vodevil*. La aparición del cine no representa un quiebre en los contenidos culturales asociados a los afroamericanos, más bien, se combina con las posturas existentes del racismo. Sin embargo, como la población estadounidense presenta altos porcentajes de individuos de reciente inmigración, ajenos al inglés y a la literatura racista del sur, durante los primeros 10 años del cine (de 1895 a 1905) se representó a los afroamericanos de forma más favorable que en la literatura y el teatro.

Según Novotny Lawrence en *Blaxploitation Films of the 70's*, películas como las antes mencionadas fueron el preludio para *El Nacimiento de una Nación* de Griffith

[20] "Un negro en una pila de leña" y "El bien de Massa", respectivamente.
[21]Este texto de Minganti se encuentra incluído en el libro *Historia mundial del cine 1: Estados Unidos* de Gian Piero Brunetta.El libro en su totalidad fue utilizado como referente.
[22]El *Race film* fue un subgénero estadounidense que funcionó entre 1915 y 1950, y que consistió en mostrar aquellas historias sobre minorías étnicas que Hollywood ignoraba.
[23]Películas sobre problemas sociales. Abarca desde el judaísmo hasta la población afroamericana.

(1915), una de las más famosas películas de la época del cine mudo estadounidense. Este film fue la adaptación de un libro de Thomas Dixon, en el que los negros eran estereotipados como salvajes, sedientos de sexo y en el cual se glorificaban las acciones del Ku Klux Klan. A pesar de los contenidos racistas de *El Nacimiento de una Nación*, la película marcó un punto de inflexión no sólo para el inicio de la industria cinematográfica estadounidense, por su innovación técnica y narrativa, sino también para la población afroamericana. A pesar de que fueron años de mayor riqueza, alfabetización, y progresos del reformismo negro, la situación de los afroamericanos empeoró. Durante la presidencia de Wilson, la discriminación, segregación y ajustes avanzaron. En el sur continuaron los linchamientos, y en el norte los guetos empeoraron la calidad de vida.

El Nacimiento de una Nación consolidó los cinco grandes estereotipos que ocuparía el negro en el cine de Hollywood: *Tom*[24], *Coon*[25], *Mammie*[26], *Tragic Mulatto*[27], y *Buck*[28]. Queda claro que la identidad negra estuvo condicionada desde un principio por los cánones del imaginario blanco. En el texto referenciado, Franco Minganti postula que "Hollywood presenta desde un principio a los negros según los estándares, los cánones y las referencias de la cultura blanca (…) con tendencia a seguir reforzándolas después,

[24] *Tom*, es aquel negro perseguido, esclavizado, insultado, que a pesar de ello, se mantiene fiel a su amo blanco. Permanecen sumisos y amables.

[25] *Coon*, es el más degradante de los estereotipos; es aquel negro del cual uno no puede fiarse, es vago, está loco y sirve nada más que para robar gallinas y comer sandías. "Es el clásico objeto de escarnio, el bufón negro, estúpido, descoordinado y de movimientos imprudentes(…) Wooieng and wedding of a Coon (1907) señala el comienzo oficial del estereotipo en pantalla: una pareja de negros particularmente estúpidos e inarticulados en viaje de novios". Historia mundial del Cine, p.1062.

[26] *Mammie*, es la versión femenina del *coon*. Es sexualmente feroz e independiente, por lo general es grande, gorda y cascarrabias. "la típica mujerona con el pañuelo en la cabeza".Historia mundial del Cine, p.1064.

[27] *Tragic Mulatto*, es aquel negro mestizo que se hace pasar por blanco. Es un personaje simpático (por su sangre blanca) y el público piensa que su vida podría haber sido productiva y feliz si no fuera por su herencia racial. Al respecto, Minganti dice: "A pesar del engañoso masculino del término inglés, se trata principalmente de un personaje femenino, que encarnará la escencia trágica del desequilibrio social entre distintas razas y tematizará melodramáticamente la infinita modulación de la problemática del *passing*. Es el rostro-no negro, sino sepia o más claro, casi <<caucásico>>, es decir, blanco- ya ampliamente mostrado en la literatura afroamericana decimonónica, del traspaso de la <<barrera del color>>". Historia mundial del Cine, p.1064.

[28] Los negros *Bucks*, son aquellos afroamericanos grandes y brutos que emanan sexualidad.

sin prestarle atención a los cambios socioculturales" (2012:1060). El cine tomó lo peor del imaginario blanco, reduciendo a los negros a ladrones de pollos, comedores de sandías, amantes traicioneros y vagos, es decir, a personas incapaces de controlar su cuerpo y sus actos, y por lo tanto, incapaces de cumplir un puesto en la sociedad.

Así, los afroamericanos buscaron una alternativa a los contenidos racistas del cine, movilizados por la urgencia de contar su verdad sobre el nacimiento de la *Black America*. Minganti comenta:

> La difundida protesta impulsa a la élite afroamericana a pensar cada vez más en una economía paralela, en un sistema que responda en todo a las necesidades de la comunidad, también en lo que respecta a la cultura y el entretenimiento. Las iniciativas de los periódicos y los sindicatos (…) son ahora las asociaciones culturales, los intelectuales y algunos emprendedores potenciales los que se vuelven a Hollywood para intentar el camino de la colaboración o comienzan a pensar en establecerse como productores cinematográficos para el público negro. (2012:1067)

A partir de 1915 comienzan a surgir productoras organizadas y llevadas a adelante por afroamericanos cuyo objetivo fue producir películas que se opongan a los estereotipos y que construyeran personajes con los que la comunidad negra se pudiera identificar. La primera de las productoras que abrió el paso al cine independiente negro, buscando el equilibrio entre el orgullo racial y los beneficios monetarios, fue la *Lincoln Motion Picture Company*, que en sus películas jugaron con los estereotipos antes mencionados, quebrantándolos. Así por ejemplo, en *Un Soldado de la tropa K*[29] (1917), el protagonista sufre una transformación: de ser un negro holgazán y desganado pasa a poseer una ética de responsabilidad y trabajo que lo lleva al amor de una doncella.

Dichas películas que surgieron a partir de 1915, fueron denominadas *Race Films* (películas sobre problemáticas raciales). En ellas se quiso mostrar la realidad de la

[29]Traducción propia de *A Trooper of Troop K*

comunidad en su forma de vida, valores y aspiraciones y sirvieron para ellos como una fuente de orgullo, reflexión y elevación, si bien tomaron como modelo los valores de la clase media negra a la que las clases bajas debían imitar.

Los años veinte ven el boom de este cine donde se presentan versiones cinematográficas de novelas negras, imitación de films de Hollywood y melodramas, especialmente sobre el tema de "hacerse pasar por blanco". El 30% de la producción estaba en manos de compañías negras. El productor negro más reconocido de esta etapa fue Oscar Micheaux, quien con su segunda película *Dentro de nuestras puertas*[30] (1920), desafió a la Norteamérica del linchamiento y la censura, demostrando cómo el sustrato racial es indiferente al cine y la televisión, haciendo a los negros intercambiables con judíos o italoamericanos. Las películas de Micheaux profundizaron en las problemáticas sociales de la comunidad negra, dejando en un segundo plano las conquistas tecno-estéticas, y presentando la imagen del nuevo negro (*new negro*): individuos poseedores de una nueva sensibilidad que combina orgullo, pasión y agresividad. Se trata de individuos conscientes de su situación y menos condescendiente a la sociedad blanca y sus salvoconductos. Nuevas temáticas aparecen en escena: el *racial passing*[31], la sexualidad entre distintas razas, el linchamiento, la violencia contra la mujer, el juego y la prostitución.

Hollywood vio la rentabilidad de las películas de raza y luego de la caída de la bolsa de 1929 -momento en que quebraron la mayoría de las compañías independientes negras- Hollywood pasó a dominar el 90% de la producción de dichos filmes. Así, el eje que caracterizó a las *race films* cambió y se desvirtuó el contenido presentando al público afroamericano filmes que no iban más allá que los clásicos géneros de Hollywood (historias de amor, gangsters, westerns, comedias, etc.), transformándose en un cine de evasión, en lugar de presentar la problemática propia de la comunidad negra.

[30]Traducción propia de *Within Our Gates*
[31]O mimetismo. Afroamericanos mestizos que se hacen pasar por blancos.

La posguerra da inicio al tercer periodo, cuando la cuestión racial dentro y fuera de los Estados Unidos gana terreno en la agenda pública. En palabras de Minganti: "Los afroamericanos de películas como *Pinky* y *Lost Boundaries*, ambas de 1949, ya no son siluetas difusas en el fondo del mundo normal, ni artistas aislados en su burbuja, sino representantes de una identidad nueva, compleja y herida humanamente" (2012:1087). Así pues, durante los años de posguerra aparecen a través de productoras independientes los *Problem Films*: películas que aparte de los conflictos principales de los personajes, poseían un conflicto social de fondo, como por ejemplo, la discriminación hacia los afroamericanos en América.

Con este contexto, en los años cincuenta se inicia la lucha por los derechos civiles, es decir, las peticiones explícitas que los afroamericanos le hacen a su país para terminar con la segregación y la desigualdad étnica. Iniciada la guerra de Vietnam en 1955, desde el gobierno de los Estados Unidos comenzaron a tener problemas con los soldados reclutados negros, que iban a pelear a Vietnam y luego desertaban y no regresaban a los Estados Unidos[32]. Algunos historiadores sostienen que desde el establishment blanco se toleró que la burguesía de color logre la integración a condición de mantener a los demás en guetos donde puedan ser controlados.[33] Sin embargo, Hollywood se demuestra incapaz de emancipar de su imaginario los estereotipos raciales de los afroamericanos. Por lo tanto, ésta tercera etapa durante los años cincuenta se conoce como los *tranquilized fifties*. Aquí la industria del entretenimiento mostró afroamericanos pasivos, tranquilos, asexuales, aceptados por la sociedad blanca, así nacieron estrellas como Sidney Poitier y Harry Belafonte. Sidney Poitier

[32]"No sabemos qué fue de ellos, el Gobierno de Estados Unidos les ofreció volver antes de la caída de Saigón en 1975, pero tenían que responder ante la justicia americana a su regreso y la mayoría no se entregó. Pensamos que más de 1.000 se quedaron en la zona", dice el cineasta afroamericano Ted Irving en una nota de la Agencia de noticias EFE, *Un cineasta en busca de los soldados negros de EEUU que desertaron en Vietnam*, **(https://www.efe.com/efe/america/gente/un-cineasta-en-busca-de-los-soldados-negros-eeuu-que-desertaron-vietnam/20000014-3069123),** ilustrativa de este tema.

[33]El historiador Howard Zinn da cuenta de esto pormenorizadamente en su libro *La otra historia de los Estados Unidos, Siglo XXI, México, 2010.*

representaba al negro perfecto para la sociedad blanca y actuaba como válvula de escape para las tensiones raciales. Sus personajes eran educados, inteligentes, estaban bien vestidos y poseían buenas maneras, era la figura perfecta para la época de la integración. Tendrían que pasar muchos años para que hechos históricos como las manifestaciones de los *freedom riders* con Martin Luther King, la protesta de Rosa Parks y la vida de individuos como Malcom X lleguen a la pantalla.[34]

Para la juventud afroamericana de los años sesenta, los personajes representados por actores como Sidney Poitier eran anacrónicos y objeto de vergüenza. Claramente, había una gran demanda de una nueva imagen del afroamericano en la pantalla, que finalmente hace su aparición en los setenta, inicio del cuarto período, con Sweet Sweetback´s Badassss Song (1971), película hito que dio nacimiento a la *blaxploitation*. En paralelo, comienza una segunda ola de cine independiente producido por negros. Al compararlo con la de los años veinte, se puede decir que ambas intentan crear una imagen positiva de los afroamericanos, reflexionando sobre su situación y combatiendo mitos y mentiras realizados por la cultura dominante. En ésta segunda oleada, las preocupaciones artísticas ocupan un lugar central para evitar la marginalización, y apuntan a un público más amplio. Es un tipo de cine culto, que nace en las facultades de cine y viene acompañado de una cultura antagonista; se piensa al cine como un lugar de resistencia, contexto en el que se lleva a cabo una profunda reflexión sobre la identidad negra, reivindicando independencia e integración.

La blaxploitation

[34]El libro de Gian Piero Brunetta, *Historia Mundial del Cine 1: Estados Unidos*, detalla el contexto histórico, político y social en el cual emergen las diversas producciones y corrientes cinematográficas. Para hacer esta tesina abrevamos, sobretodo, en el apartado titulado: *Tres o cuatro tonos de negro: el cine afroamericano,* de autoría de Franco Minganti.

La fórmula de la blaxploitation consistió en la aparición de un gánster (*Black Caesar, Cottom comes to Harlem*), un cafisho (*Sweet Sweetback*) o su contraparte femenina (*Coffy, Foxy Brown, Cleopatra Jones*), que actúa violentamente en busca de venganza, contra blancos corruptos en una versión romántica del guetto. Por romántica, entendemos una versión irreal, ficticia y glamorizada de los barrios pobres. A estos elementos hay que agregarle las importantes dosis de sexo, violencia y drogas.

La blaxploitation es un movimiento que emerge en un contexto político y social concreto, siendo los sesenta la década que cimentó las bases para aquellos cambios. Se puede definir como películas pertenecientes a la blaxploitation a todos aquellos films producidos entre 1970 y 1975 tanto por directores negros como blancos, dirigidos inicialmente a la comunidad afroamericana estadounidense, con contenidos en los que se explota el "ser negro" y la vida en el gueto. El movimiento se inicia con el estreno de *Cotton Comes to Harlem* en 1970 y seguido de algunos hitos como *Sweet Sweetbacks Badassss Song* (1970), *Shaft* (1971) y *Super Fly* (1972). Durante estos 6 años se hicieron más de 200 films. El éxito de estas películas permitieron que, por primera vez, directores negros dirijan en Hollywood con un presupuesto abultado, a pesar de que en un principio el movimiento fue incongruente con los principios de la industria.

Para caracterizar a este tipo de films viene bien atender a lo dicho por Randall Clark en *En el teatro o en el autocine*[35]*:*

> A la blaxploitation no se la puede encasillar como un género, porque este movimiento trasciende a la categoría misma (…) utilizar el término blaxploitation como una etiqueta es reduccionista porque estos films fueron producidos a través de un rango amplio de géneros. (2002:149)

Más allá de que *Blacula*, *Cleopatra Jones* o *Cotton Comes to Harlem* se parecen a las películas "de blancos" en las que fueron inspiradas, pertenecen a distintos géneros.

[35]Traducción propia. En el original: *At a Theater or Drive-In Near You* (1995)

El valor agregado es aquella identidad negra forjada en las décadas pasadas. Un ejemplo que grafica concretamente esto ocurre en *Shaft,* donde no sólo el detective blanco es reemplazado por uno negro, sino que el protagonista, aparte de resolver casos, debe enfrentarse a conflictos étnicos.

Un antes y un después del "ser negro"

La blaxploitation significó una reconceptualización del "ser negro" en el cine. Por lo tanto, si hablamos de una reconceptualización o irrupción de una identidad negra en el cine, quiere decir que no siempre se mostró a la población afroamericana de la misma manera. Como se habló en el apartado anterior, los estereotipos que se fueron consolidando mostraban por un lado al negro inofensivo, políticamente correcto, asexual, representado principalmente por el actor Sidney Poitier, y en el otro extremo al "mandinga", agresivo y sexualmente peligroso, con un gusto por las mujeres blancas. Durante los setenta, las películas de la blaxploitation crearon una estética bien definida: la violencia, las persecuciones, la venganza, la primacía del cuero y las pieles en la vestimenta del héroe o heroína que acababa con los blancos, la música funk e inclusive los peinados, construyeron una imagen propia de lo que significó ser negro y representó una estrategia social que los ubicó en el mundo y los diferenció del "otro" blanco y conservador. Básicamente se glorificó el estereotipo de mandinga[36] al que se le añadía una conciencia política y social. Los protagonistas representaban personajes de carácter fuerte, porque eran capaces de manejarse y sobrevivir en el *establishment*, sin por ello perder su identidad negra. Continuando con el ejemplo de *Shaft,* si bien el detective

[36] María José Becerra- docente especializada en estudios Afroamericanos de la maestría en Diversidad Cultural de la Universidad de Tres de Febrero y la Universidad de Córdoba- sostiene que nuestra lengua tiene muchos africanismos, no palabras africanas, porque fueron absorbidas por la cultura latina y resignificadas. A propósito de la palabra mandinga, dice que remite a una tribu originaria del continente africano. **Mandinga era una tribu difícil de domesticar, muy guerrera**. De allí la expresión "cosa e´mandinga, cosa del diablo. En *Las raíces negras de Argentina: "Cosa e mandinga",* La Izquierda Diario, 02/12/2015. La itálica es nuestra.

trabajaba para el Estado norteamericano -liderado por blancos desde sus inicios- como detective, lo hacía según sus propias reglas teniendo siempre en mira la mejora en las condiciones de vida de su comunidad.

Los protagonistas de la blaxploitation no sólo fueron héroes hombres, sino que la imagen de Pam Grier (*Coffy, Jackie Brown*) y Tamara Dobson (*Cleopatra Jones*), significó una nueva forma de mostrar a la feminidad de las mujeres afroamericanas (que siempre estuvieron condenadas a mostrarse como empleadas domésticas o prostitutas). Este cambio significó empoderamiento y liberación para muchas mujeres negras estadounidenses. Eran mujeres que harían cualquier cosa por proteger a los suyos. El género de acción se caracterizó por roles dominantes masculinos, pero la blaxploitation también tuvo fuertes heroínas. Y esto marcó el contexto para que luego Hollywood pueda adaptarlo y realizar películas de acción con protagónicos femeninos.

Estas películas se desarrollaban en un ámbito urbano, el gueto, y los personajes blancos eran convocados para ser villanos a los cuales les llegaría la justicia negra. Este tipo de conflictos, operan en una metáfora donde los blancos representan al sistema opresor. Por lo que el racismo es un tema latente en estos films.

En resumen, lo que define a la blaxploitation no son cuestiones de estructura narrativa, sino, como explica Rick Altman, de la asociación de un nuevo tipo de material o perspectiva a un género ya existente[37]. Sobre ésto trabajaremos en subsiguientes apartados, bajo la lupa teórica de Stuart Hall. Bajo la etiqueta *blaxploitation* podemos así encontrar comedias, films de terror, *westerns,* cine policíaco o películas de artes marciales. Lo que las caracteriza es, precisamente, esa adición de "lo negro" a convenciones ya previamente formuladas, principalmente a través de dos maneras: a)

[37] Rick Altman analiza el caso de las blaxploitation films en el artículo *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre.* Cinema Journal. Vol. 23, No. 3 (Spring, 1984), pp. 6-18. University of Texas Press para la Society for Cinema & Media Studies

aquellas cintas que proponen una revisión de géneros tradicionales introduciendo la perspectiva del conflicto étnico en la sociedad americana; b) las películas que sencillamente añaden a estructuras dadas una serie de elementos superficiales: el origen étnico de los actores, los ambientes mostrados, la ropa y el atrezzo, un tipo específico de música. Principalmente la identidad se afirma a través de lo superficial, de la música que se escucha y la manera de hablar, vestirse y peinarse, que delatan una manera concreta de estar en la sociedad o un desafío al *establishment* blanco, es decir- a fin de cuentas- una actitud política.

Cine "de culto"

El cine de culto es una categoría ecléctica. Esto quiere decir que no se puede categorizar a una película como "de culto" sólo por verla, porque el término no hace referencia a un elemento unificador que aparezca en una serie de películas, sino más bien, está relacionado con el comportamiento de su audiencia y la crítica -que también es audiencia. El debate sobre el cine de culto no sólo gira alrededor de su definición, sino también de las películas que pertenecen a la categoría. A continuación se expondrán sus significados predominantes.

En primer lugar la palabra culto tiene dos definiciones; una religiosa y otra sociológica. Por un lado, el culto es una de las manifestaciones esotéricas de una religión, y forma parte de las obligaciones cuya negligencia se califica como impiedad. El culto está regido por la fe o creencia y se representa a través de rituales, rutinas y elementos materiales como los templos, santuarios y formas de vestir. Por ejemplo, aspectos de un culto pueden ser las peregrinaciones, la limosna, los sacrificios y el ayuno. Por otro lado en el abordaje sociológico también interviene la religión. Según el teólogo alemán Ernst Troeltsch, un culto es una forma de expresión religiosa que se

diferencia de una iglesia o una secta[38]. Éstas se diferencian en que la iglesia proclama la universalidad de su creencia y la verdad absoluta de sus dichos, no así el culto. Su organización es menos profesional y burocrática que el de las iglesias, y no se encuentran aliadas con el poder político. A esto Howard Becker (1971) y Colin Campbell (1972) , suman que los cultos son conformados por pequeños grupos de personas y que sus prácticas son percibidas como "desviaciones" por la cultura dominante.

En el cine, el uso del término *cult film*, se comenzó a usar con frecuencia en la década de los setenta, haciendo referencia a películas que habían ganado tal popularidad que su audiencia iba repetidas veces a verla, comportándose de forma ritualista. Estos comportamientos no sólo hacían referencia al ritual de ir todos los viernes a ver la misma película, sino también al acto de recitar diálogos durante la película, responderle a la pantalla o vestirse como los personajes. El uso frecuente del término está relacionado con la emergencia de las famosas películas de medianoche (*midnight movies*[39]) que poblaron los cines alternativos de Nueva York. Aquí podemos volver a hablar de la coexistencia de diversos movimientos que según Antonio Weinrichter (2009), caracterizan al panorama norteamericano. Hablamos del encuentro entre el cine europeo *avant garde* y el *underground* norteamericano, que dieron como resultado un circuito de arte que enfatizaba el potencial contracultural del cine, adquiriendo un gusto *anti-establishment*.

En cuanto a la definición de cine de culto, Ernest Mathijs y Jamie Sexton en *Cult cinema: An introduction* (2011) distinguen entre 3 formas de abordarlo: desde un

[38]Troeltsch dedica parte de su obra a historizar esta distinción en textos como "Las Enseñanzas Sociales de la Iglesia Cristiana". Será él quien introducirá la necesidad del estudio comparado de las religiones y de la cultura. Esto no sólo con la finalidad de evidenciar mejor los aspectos propios del cristianismo, sino de considerar al cristianismo como una religión histórica, parte del devenir de las ideas religiosas que han acompañado al hombre.

[39]El término *midnight movie* o película de medianoche está arraigado en la práctica que surgió en la década de los cincuenta de las estaciones de televisión locales de los Estados Unidos que emitían películas de bajo presupuesto como programación nocturna. Como fenómeno cinematográfico, la proyección a medianoche de películas raras, clase B o fuera de lo común comenzó a principios de los setenta en unos pocos centros urbanos, particularmente en la ciudad de Nueva York con las proyecciones de "El Topo" en el Teatro Elgin, que finalmente se extendió por todo el país.

abordaje sociológico, de recepción (*reception studies*) y análisis estéticos (*aesthetic analyses*). Los estudios sociológicos asumen que el cine de culto es aquel que construye un seguimiento intenso por parte de su audiencia. Aquí la religión es reemplazada por una forma de vivir intensamente un producto cultural, incluso algunos abordajes conciben a las audiencias de dichas películas como "subculturas desviadas". Como ejemplo de este abordaje, Patrick Kinkade y Michael Katovich (1992) definen a una película de culto como aquella que su audiencia celebra temas que: a) colocan a personas normales en situaciones atípicas, b) permite la identificación de la audiencia con personajes subversivos, c) cuestionan las estructuras tradicionales de la sociedad, d) reflejan las restricciones sociales y e) ofrecen soluciones paradójicas a esas restricciones sociales. En otras palabras, diremos que un componente crucial y constitutivo del llamado "cine de culto" es la rebelión de sus audiencias contra el cine comercial y sus clichés promoviendo la idea de que "nada es sagrado" al mismo tiempo que presentan su fanatismo como sagrado.

Los estudios de recepción se dedicaron a observar la forma en que dichas películas iban construyendo un culto, a partir de su paso por distintos mercados. Autores como Staiger (1992) y Hills (1971), conciben al culto como parte del fanatismo. Los estudios de recepción, colocan el foco en el consumo y, por lo tanto en la audiencia y la manera en que comienza a seguir intensamente una película. Por otro lado, los estudios sobre análisis estéticos se concentran en ciertos géneros o subgéneros, como el cine de artes marciales, el giallo o el animé, resaltando los componentes estilísticos que impulsan reacciones, entusiasmo y la devoción por repetir una y otra vez ciertas escenas. Se pone el foco en la rareza, lo exótico y la transgresión, es decir, buscan comprender a la película de culto como algo único que opera en el nivel emotivo.

Tomaremos la definición de Mathijs y Sexton (2011) para afirmar que el cine de culto es un tipo de cine al cual se lo puede identificar por una recepción de la audiencia inusual que trasciende la expectación cinematográfica, situándose por fuera de las

estrategias de distribución y consumo comerciales, reivindicando la resistencia de una minoría. Como contraparte, directores y productores han tratado de utilizar oportunamente a esta "actitud cultista", incluyendo en sus películas contenido transgresor, exótico, ofensivo, y altamente intertextual. Sin embargo, el cine de culto no constituye una "jugada marketinera", ya que se trata de cierto tipo de películas que generan una audiencia inesperada que pretende reconfigurar la noción de espectador.

De la lucha por los derechos civiles al Black Nationalism y Black Power

La lucha por los derechos civiles fue un movimiento que tuvo como objetivo lograr la igualdad ante la ley entre ciudadanos blancos y negros. Hacemos referencia, aquí, a las luchas que tuvieron lugar entre 1955 y 1968 y que buscaron terminar con la discriminación hacia los afroamericanos y la segregación racial. Los hechos principales que dieron luz al movimiento fueron dos: el asesinato de Emmet Hill por silbarle a una mujer blanca en una tienda y la detención de Rosa Parks por negarse a cederle el asiento a un pasajero blanco, dando lugar al Boicot de Autobuses de Montgomery para protestar contra la discriminación social en el transporte público. Cabe destacar que dicho movimiento surge en el período de posguerra, como respuesta a un incremento progresivo del cuestionamiento de los derechos civiles y del rol paternalista del Estado durante la segunda Guerra Mundial, aumentando los niveles de tensión racial dentro de las fronteras estadounidenses (que fueron acompañados de duras críticas al gobierno por participar de la guerra de Vietnam en vez de trabajar en mejorar las relaciones dentro de sus fronteras). Si bien surgieron muchas asociaciones en los sesenta, la Asociación Nacional por el Avance de las Personas de Color o NAACP (por sus siglas en inglés: National Association for the Advancement of Colored People), fundada en 1909, ocupó un lugar predominante en el movimiento, exigiendo la promulgación de leyes anti

linchamiento, luchando en contra de la segregación en las escuelas, y sedimentando las bases que resultaron en el acto de los derechos civiles de 1965 y su votación en 1965.

Dentro de éste contexto es donde se retoma la frase "Black is Beautiful" -supuestamente proferida en 1858 por John Sweat Rock, activista abolicionista afroamericano- con el objetivo de finalizar con un tipo de racismo que los afroamericanos mismos reproducían al plancharse el cabello e intentar aclarar su piel, ya que, la imagen de belleza que se proyectaba sobre la comunidad afroamericana era irreal y resultaba en el odio de los rasgos que caracterizaban a los afroamericanos como afroamericanos. Si bien comenzó como un slogan, terminó por convertirse en un movimiento que se expresó de manera cultural; en desfiles de moda y conciertos.[40]

Cabe destacar que no todo militante afroamericano estaba a favor del integracionismo. De hecho, pueden diferenciarse dos tendencias: la primera buscaba integrarse a la sociedad americana, haciendo hincapié en la participación ciudadana activa, siendo su principal impulsor Martin Luther King. La segunda, llamada Black Nationalism (Nacionalismo Negro), buscó que los afroamericanos sean un sector independiente de la sociedad, tanto física como culturalmente, haciendo hincapié en lograr una acción colectiva, basándose en la herencia cultural y las preocupaciones comunes a la comunidad. El principal impulsor del Black Nationalism fue Malcom X.

Como miembro del NOI (Nation Of Islam), Malcom X impulsó el empoderamiento de los afroamericanos a través del orgullo cultural, el desarrollo económico y la formación de una comunidad afroamericana independiente dentro de la sociedad, iniciando una nueva etapa del Black Nationalism. Inicialmente su postura frente a la lucha por los derechos civiles fue de no intervención, dado que el Islam prohibía la participación en marchas. Sin embargo, Malcom X fue cambiando su

[40] Retomamos elementos para contextualizar esta época del texto *The Journal of Negro History*, Association for the Study of Negro Life and History,Vol.54,No. 4 (Oct., 1969)pp. 405–406

ideología política y religiosa hasta dejar de lado al Islam y buscar la cooperación de organizaciones que impulsaban la lucha por los derechos civiles.

El Black Power surge como producto inmediato del legado de activistas afroamericanos, líderes en la lucha por los derechos civiles, como Malcom X y Martin Luther King. Se trató principalmente de un legado actitudinal. En el libro *Nuevo día en Babilonia- El movimiento del Black Power y la cultura americana*[41], W. Deburg comenta:

> Aunque diverso en forma y modo de expresión, fue el empuje colectivo de estos activistas hacia el orgullo racial, la fuerza y la autodefinición lo que llegó a llamarse el movimiento Black Power[42]. (1998)

Es decir, podemos concebir a los años posteriores al asesinato de Malcom X y Martin Luther King como una nueva etapa en el activismo político afroamericano. En concreto, si bien no llegó a ser un movimiento formal, el Black Power significó un punto decisivo en las relaciones entre blancos y negros en Estados Unidos, por el modo en que los afroamericanos comenzaron a autopercibirse. En términos generales, el movimiento glorificaba la cultura africana y los rasgos afroamericanos y apoyaba una política separatista- con intenciones de cimentar una política y una cultura "negra". Estas características daban lugar, muchas veces, a interpretaciones erróneas como considerar al movimiento como violento, racista, con intenciones de dominar y esclavizar a los blancos, mientras que para los activistas del Black Power una política integracionista representaba sumisión y supremacía blanca.

Podría sintetizarse el movimiento Black Power diciendo que se trató de una política de liberación, de un despertar para el pueblo afroamericano, cuyas posturas se enmarcaron en el Black Nationalism. Kwame Ture, activista afroamericano, definió en

[41]Traducción propia de New day in Babylon: The Black Power movement and American culture.
[42]Traducción propia de: "Although diverse in manner and mode of expression, it was the collective Thrust of these activists towards racial pride, strength, and self-definition that came to be called the Black Power movement".

1968 al Black Power como la habilidad de los afroamericanos para organizarse políticamente y hablar desde una posición de resistencia y fortaleza, y no desde una vulnerable. Sus principales asociaciones fueron: las Panteras Negras, the Republic of New Africa, the League of Revolutionary Black Workers y the Revolutionary Action Movement. A excepción de las Panteras Negras, las organizaciones del Black Power no formaban alianzas con personas de tez blanca.

Fue en la cultura donde el Black Power tuvo una mayor repercusión. Principalmente en la industria de la música, en la cual se estableció un estilo de música, con bases en el góspel y soul, que se convirtió en la expresión predilecta de las nuevas generaciones de afroamericanos. Su ejemplo más claro fue James Brown y los títulos de algunas de sus canciones: "Say It Loud, I'm Black and I'm Proud" (1968), "Message to a Black Man," (1969). Asimismo, comenzaron a proliferar productoras audiovisuales conformados por afroamericanos, teatros, centros culturales, festivales de "arte negro", poetas que convirtieron sus recitados en canciones, dando lugar al Spoken Word (Gil Scott-Heron) y el Hip Hop, y varios años después al RAP (Rhythm and Poesy), y el afro look no sólo comenzó a usarse con orgullo, sino que mutó en formas extremistas cada vez más lejanas del pelo lacio, occidental caucásico.

Paralelamente, en el campo universitario comenzaron a aflorar organizaciones estudiantiles de afroamericanos, exigiendo becas de estudio y nuevas políticas de admisión y contratación de docentes, luchando por incluir la historia del afroamericano en los programas de ciertas materias. El Black Power se basó en derivar los esfuerzos en busca de la igualdad a educar y construir instituciones que puedan dar respuesta a los problemas cotidianos de la comunidad.

En la década de los setenta la represión por parte del gobierno hacia los negros aumentó, hubo arrestos, redadas y acosos a muchos miembros del movimiento, incluyendo el asesinato de Clark, Fred y Carl Hampton, miembros de las panteras negras. Asimismo, programas del gobierno y grupos internos como Welfare, desviaron

sus esfuerzos a desalentar al activismo militante afroamericano, y resultaron, junto con la elección de Jimmy Carter como presidente, en la muerte del Black Power.

Período 1: 1970-1977

A partir de los años cincuenta el cine de Hollywood entra en crisis, la principal causa por la que bajan los porcentajes de ventas en el cine es por el advenimiento de la televisión. Esto trajo consigo continuos intentos de llevar más público a las salas, convirtiéndose en su principal herramienta para hacerlo la segmentación de audiencias. Las películas ya no estaban destinadas a la entidad "familia" sino que comenzaron a aparecer nuevas categorías, como por ejemplo el cine adolescente. La migración de las familias de clase media acomodada desde los centros de las grandes ciudades estadounidenses a las afueras, derivó en que quedaran las viejas casas de cine a disposición de clases bajas. Este fue uno de los hechos que determinó en parte el éxito en taquilla de la blaxploitation y que pronto atrajo inversiones por parte de los grandes estudios.

Si bien *Cotton Comes to Harlem* (1970) es la película que inicia al subgénero llamado blaxploitation, son *Sweet Sweetback's Baadasssss Son*g (1971) y *Shaft* (1971) las películas que detonaron el boom de taquilla e impulsaron la producción de las cientos de películas que siguieron después. Ambas películas representan los dos polos de la realización cinematográfica: la producción independiente de bajo presupuesto (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*) y la producción mainstream hollywoodense (*Shaft*).

Sweet Sweetback's Baadasssss Song

Sweet Sweetback's Baadasssss Song es una película, dirigida y protagonizada por Melvin Van Peebles, sobre un hombre afroamericano del gueto[43] que mata a dos policías blancos para salvar a un joven afroamericano detenido, resultando su única salida huir a México. Su estreno en abril de 1971 dio inicio a un conflicto en el seno de la crítica cinematográfica. Es decir, trajo a la superficie del discurso afroamericano los quiebres y fisuras de la tensión racial y el conflicto ideológico que se encontraba latente luego de la atenuación activista post lucha por los derechos civiles. "No me hará sangrar: un análisis revolucionario de Sweet Sweetback's Baadasssss Song"[44], escrito por Huey Newton y publicado por *Los Pantera Negra*[45] junto con "El orgasmo emancipatorio: Sweetback en el país de las maravillas"[46], escrito por Lerone Bennet y publicado por *Ebony*, fueron los artículos que iniciaron la disputa dentro de los medios gráficos afroamericanos, para luego expandir su cobertura a medios masivos. Dicha disputa terminaría con la división, de la comunidad afroamericana primero y periodística luego, en dos bandos: a favor o en contra de la producción de películas blaxploitation. Si bien en un principio el género emergente no tenía nombre propio (se las conocía como películas orientadas a la comunidad afroamericana) fue *Variety* el primer medio en utilizar el término blaxploitation y definirlo a partir de su correlación con el cine de explotación: "El término blaxploitation se refiere principalmente a películas de bajo presupuesto con elencos conformados por afroamericanos, proyectadas en teatros céntricos y que, en muchos casos, dan una mirada glamorosa de la vida en el gueto"[47] (1971).

[43] Zona o barrio habitado por personas que tienen un mismo origen o condición y viven aisladas y marginadas por motivos raciales o culturales.
[44]Traducción propia de "*He Won't Bleed Me: A Revolutionary Analysis of Sweet Sweetback's Baadasssss Song".*
[45] *The Black Phanter Newspaper. Diario del partido Pantera negra que tuvo tirada entre los años 1969 a 1980.*
[46]Traducción propia de "*The Emancipation Orgasm: Sweetback in Wonderland".*
[47] Traducción propia de *"The term blaxploitation refer to mostly low-budget movies starring black casts, playing inner-city theaters, and, in many cases, glamorizing the lives of seedy, menacing ghetto characters."*

"No me hará sangrar: un análisis revolucionario de Sweet Sweetback's Baadasssss Song" representa la posición ideológica de las Panteras Negras. Newton se refiere a *Sweetback* como "la primera película afroamericana realmente revolucionaria producida y presentada a nosotros por un hombre negro"[48] (1971) y resalta que ésta refleja la necesidad de que todos los miembros e instituciones de la "comunidad de las víctimas" se unan en solidaridad. Newton continúa: "La película demuestra la importancia del amor y la unidad entre la mujer y el hombre negro"[49] cuestión que argumenta haciendo alusión a los créditos de inicio: "El film tiene como protagonista colectivo a: LA COMUNIDAD AFROAMERICANA"[50].

"El orgasmo emancipatorio: Sweetback en el País de las Maravillas" conforma una respuesta al artículo escrito por Newton, argumentando contra este último punto por punto, significando el inicio de la resistencia intelectual afroamericana contra el género emergente. Para Bennett, su autor, la representación del negro que Van Peebles configura se reduce al ideal del afroamericano fuerte y desafiante que vive en el gueto, que, según él, nace de la relación con los estereotipos racistas impuestos sobre los negros, en una instancia de compensación de los mismos. Bennet sostiene que las imágenes construidas alrededor del hombre y la mujer afroamericana no lograron librarse de las presiones e influencias "blancas". Es decir, que las representaciones en Sweetback no serían más que viejos estereotipos sobre afroamericanos reconfigurados desde otro punto de vista. El autor concluye el apartado diciendo: "Sweetback glamoriza la pobreza y miseria del guetto, y hace que algunos hombres tontamente identifiquen a la estética afroamericana con estómago vacíos y prostitutas curvilíneas".[51] (1971:106). Con dicha cita el autor expresa el mal que las películas blaxploitation pueden hacerle a

[48]Traducción propia de *"the first truly revolutionary Black film made… presented to us by a black man"*

[49]Traducción propia de *"the film demonstrates the importance of the unity and love between black men and woman"*

[50] Traducción propia de "The film stars a collective protagonist: THE BLACK COMMUNITY"

[51] Traducción propia de *"Sweetback romanticizes the poverty and misery of the ghetto and that "some men foolishly identify the black aesthetic with empty bellies and big bottomed prostitutes".*

la comunidad afroamericana, reproduciendo un estereotipo erróneo.

En oposición a lo dicho por Newton, Bennet sostiene que Sweetback no sólo no es revolucionaria sino que tampoco es afroamericana, porque le presenta al espectador un héroe que es ahistórico, egoísta e individualista, carente de un programa revolucionario, que actúa a través del pánico y la desesperación. Esta es la imagen imagen opuesta a la idea de comunidad y solidaridad por la que los afroamericanos lucharon la década anterior. Asimismo, el autor también cuestiona el uso abusivo del sexo en el film y sus formas narrativas de mostrarlo, pero no de manera conservadora, es decir, en términos de moralidad, sino en relación a la idea del sexo como medio para la liberación:

> Es perturbadora la insistencia del Sr. Van Peebles en el orgasmo emancipador. En tres ocasiones Sweetback se salva gracias a la seducción… Ahora, con todo mi respeto al arte, es necesario decir que nunca nadie ha fornicado hacia su libertad. Y es reaccionario y dañino sugerirle a la población afroamericana en el año 1971 que podrán "realizarse" fornicando. Coger no va a liberarlos. Si pudiera hacerlo, los afroamericanos hubiesen celebrado el milenio 400 años atrás.[52] (1971)

Otros intelectuales afroamericanos y críticos concordaron con la postura de Bennet haciendo foco, específicamente, en la construcción sexual de su héroe. Por ejemplo, Don Lee para *Black World*, en su reseña "El sabor amargo de Sweetback: o movete creador de dinero"[53] describió a la película como una fantasía realizada para ganar dinero que supo combinar lo obsceno con la visión distorsionada del director sobre la comunidad afroamericana. Otro ejemplo es el crítico del *New York Times*, Clayton Riley, que si bien aplaudió la innovación estética de la película, definió a Sweetback como "el último sexsista en cuyos ojos aparentemente vacíos y boca no reveladora están escritos los protocolos del

[52]Traducción propia de *"It is disturbing to note Mr. Van Peebles´ reliance on the emancipation orgasm. Sweetback saves himself three times by seduction… Now, with all due respects to the license of art, it is necessary to say frankly that nobody ever f***ed his way to freedom. And it is mischievous and reactionary for anyone to suggest to black people in 1971 that they are going to be able to sc**w their way across the Red Sea. F***ing will not set you free. If f***ing freed, black people would have celebrated the millennium 400 years ago."*

[53]Traducción propia de *The Bittersweet of Sweetback; or, Shake Yo Money Maker*

colonialismo americano"[54] (1972). Asimismo Ronald Bogle continúa con la idea de "compensación" para el *New York Times*. El periodista aclara que las formas narrativas de la blaxploitation no son más que la manera en que se decidió satisfacer las necesidades de una audiencia joven y afroamericana. Es decir, que ésta nueva imagen del afroamericano nace como producto compensatorio tras años de personajes educados y asexuales protagonizados principalmente por Sidney Poltier, construyéndose así a principios de los 70's su opuesto: un héroe negro, agresivo, sexual y arrogante.

Tanto en medios masivos, como el *New York Times*, como en medios afroamericanos, como *Ebony* o *Jet*, se atacó la relación estereotipante y asimétrica entre el hombre y la mujer que presenta *Sweetback*, especialmente la posición desfavorable en que quedaba la mujer afroamericana: más allá de su cosificación sexual, no se incluían representaciones complejas en los personajes femeninos ni se mostraba el relato desde su perspectiva en momento alguno. Como dijo el crítico del *New York Times*, Vincent Canby, se acusó a Sweetback de "comercializar" injusticia, posicionándola como "un drama de escape débil sobre un hombre negro cuyos poderes provocan sueños despiertos (y pesadillas) en habitaciones superiores del antiguo sur"[55] (1971).

Si bien en un principio la película fue apreciada por su estética y condición revolucionaria, las críticas positivas fueron escasas y no tardó en llegar la respuesta de la esfera intelectual afroamericana, como vimos con el caso de "No me hará sangrar: un análisis revolucionario de Sweet Sweetback's Baadasssss Song" y "El orgasmo emancipatorio: Sweetback en el País de las Maravillas". Dichas respuestas cuestionaron el impacto negativo de los estereotipos presentados por la película en el imaginario

[54]Traducción propia de "The ultimate sexualist in whose seemingly vacant eyes and unrevealing mouth are written the protocols of American domestic colonialism".
[55] Traducción propia de *"A slight, pale escape drama, about a black man whose priapic powers are of the sort that prompted daydreams (and nightmares) in master bedrooms of the Old South".*

colectivo y , sobretodo, si no significaban un retroceso a los derechos ganados durante la década pasada. Cabe destacar que la conversación fue principalmente ideológica, y que muchas veces se omitió la capacidad de *Sweet Sweetback´s* para entretener a las audiencias afroamericanas.

Shaft

Si *Sweetback* significó el inicio de un nuevo cine independiente afroamericano que podía ser exitoso comercialmente, *Shaft* dio comienzo al boom de películas blaxploitation producidas dentro de Hollywood. Si bien las películas eran realizadas por individuos de la comunidad afroamericana, la inversión y las ganancias comerciales estaban en manos de los estudios de hollywood. Éste detalle no fue ignorado por la prensa norteamericana. Por ejemplo en enero de 1972 *Variety* publicó la nota "Películas negras, Plata blanca"[56] dejando en claro que los que verdaderamente estaban ganando eran los inversores y productores de Hollywood.

Estrenada en julio de 1971, dirigida por Gordon Parks y producida por la MGM, *Shaft* retoma elementos del cine de detectives y del *noir*[57]: John Shaft, es un detective negro del Harlem que vive bajo sus propias reglas, y que tras el llamado de un ganster, decide ir en busca de una mujer que podría testificar contra el hijo de un importante empresario blanco (acusado de haber asesinado a un hombre negro).

En términos generales, *Shaft* fue bien recibida por la crítica, tanto blanca como afroamericana, por suponer una ruptura de la representación del negro en el cine comercial. Sin embargo Clayton Riley, para el *New York Times*, continuó con su posición originada en la reseña de *Sweetback* y se convirtió en uno de los primeros críticos en empezar a cuestionar y exponer las debilidades y peligros del nuevo género.

[56] Traducción propia de Black Films, White Money

[57] Noir: El cine noir o negro, es un género estadounidense que se desarrolla entre las décadas del 30 y 50. Dichas películas se caracterizan por girar en torno a hechos delictivos y criminales con un fuerte contenido expresivo y una característica estilización visual. Su construcción formal está cerca del expresionismo. Se emplea un lenguaje elíptico y metafórico donde se describe la escena caracterizada por una iluminación tenebrosa en claroscuro.

En su artículo "Shaft puede hacerlo todo, yo no puedo hacer nada"[58] Clayton se arriesga a decir que el género emergente funciona ofreciendo la vida en el gueto como un ejercicio de irrealidad pasiva. Lo que quiere decir con esto es justamente que la "realidad" representada en el género no es más que una "válvula de escape", es decir, la función de dichas películas como equilibrador de tensiones raciales: los negros le ganan al sistema y al "hombre" (The man) sólo en la pantalla y así montan un escenario que no existe en la vida real.

Desde el punto de vista de la verosimilitud de los personajes, Shaft representa una fantasía. Esto lo señala Clayton con la elección del título: "Shaft puede hacerlo todo, yo no puedo hacer nada". También resalta la falta de creatividad en relación a los personajes, y la representación del afroamericano como una reconstrucción de viejos estereotipos que confirman las influencias de los blancos y que "sirven para reprimir y retrasar el despertar de una conciencia política en la comunidad. Aquí coincide con lo dicho por Bennet en relación a las presiones "blancas" y capitalistas en las representaciones de *Sweetback*.

Entre las defensas de críticos afroamericanos a *Shaft*, se encuentra lo escrito por Maurice Peterson para *Essence*[59]: "Shaft es la película que todos los afroamericanos estuvieron esperando, la que todo el mundo disfrutará sea negro, blanco o mestizo, porque es la primera película que muestra a un hombre negro que vive una vida libre de tormento racial"[60] (1972). Algo similar dice el crítico de *New York Times* Vincent Can en su artículo "Shaft: Por fin - una película de Sábado a la Noche"[61] : "Una visita al cine DeMille el último sábado por la noche resultó ser la primera buena película de sábado en la noche que ví en años (...) "Shaft" no es una gran película, pero es muy entretenida

[58] Traducción propia de *Shaft Can Do Anything- I Can Do Nothing.*
[59] Revista de entretenimiento dirigida a mujeres afroamericanas.
[60]Traducción propia. Original "Shaft is the movie that all African Americans have been waiting for, the one that everybody will enjoy whether black or white, or plaid, because it is the first film to show a black man who leads a life free of racial torment".
[61]Traducción propia de 'Shaft'—At Last, a food Saturday Night Movie

(…) la película es el tipo de entretenimiento al que cualquier tipo de audiencia -afroamericana o blanca- puede responder positivamente"[62] (1971:58). Es interesante relacionar las críticas positivas de *Shaft* con el hecho de que fue la primera película blaxploitation estrenada por un estudio mainstream, específicamente la Metro Golding Mayer (MGM). Si en *Sweet Sweetbacks´s* veíamos una conversación puramente ideológica y una omisión a la capacidad de la película por entretener, en *Shaft* es lo primero que se ha rescatado como positivo. Incluso se levantan las barreras raciales al decir que la película resulta entretenida para cualquier tipo de audiencia sea blanca o negra. Incluso el periodista Vincent Can realiza esta diferenciación: "A diferencia de la reciente "Sweet Sweetback's Baadasssss Song," que fue una película de explotación técnicamente estrafalaria, sin sentido y sucia políticamente, "Shaft" está en camino de convertirse en uno de los mayores hits de taquilla de la temporada"[63] (1972:63). Cabe destacar el uso del término "sucia políticamente", de esta manera el autor vacía a Shaft de contenido ideológico y la separa de *Sweet Sweetback´s*.

La controversia toma impulso

Luego de tres éxitos de taquilla (*Cottom Comes to Harlem*, *Sweetback* y *Shaft*), en octubre de 1972 se publicó en Newsweek un artículo titulado "Afroamericanos Vs Shaf*t"*[64]. Éste representó la voz de los intelectuales afroamericanos posicionándose en contra de la proyección de películas blaxploitation y denunciándolas por crear héroes falsos que degradaban la imagen de los afroamericanos en la sociedad. Dicho texto fue el disparador de un activismo político aún mayor: grupos ya existentes como la

[62]Traducción propia de "(..) a visit to the DeMille Theater last Saturday night turned out to be the first good Saturday night movie I've seen in years (…) "Shaft" is not a great film, but it's very entertaining (…) the movie becomes the kind of entertainment to which any audience — black, white or you-name-it — can respond".
[63]Traducción propia de "(…) like the recent "Sweet Sweetback's Baadasssss Song," which was a technically fancy, absolutely mindless and dirty political exploitation film, "Shaft" is well on its way to becoming one of the major box-office hits of the current season"
[64]Traducción propia de "Blacks vs. Shaft"

Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color (NAACP, National Association for the Advancement of Colored People), *CORE* (Congress of Racial Equality) y *SCLC* (Southern Christian Leadership Conference) formaron la *CAB* (Coalition Against blaxploitation) que se ocupó de tomar acción contra la producción de éstas películas. La Coalición contra la blaxploitation estuvo constituida por más de 400 profesionales de la industria que buscaron un cambio positivo en los roles que ocupaban los afroamericanos en Hollywood. Asimismo, CAB también realizó boicots en cines que proyectaban dichos filmes y a través de negociaciones, lograron acuerdos con los productores de los estudios.

Tras los intentos de la CAB de boicotear las proyecciones de dichas películas, R. B. Frederick escribió en *Newsweek*: "Las películas (blaxploitation) no pretenden ser arte, son el resultado comercial de la furia reprimida de una comunidad vulnerable"[65] (1972:105). Desde *Newsweek* se predijo que las audiencias constituidas principalmente por afroamericanos no iban a resignar películas que disfrutaban por culpa de los grupos de derechos civiles que implementarían un sistema de calificaciones por edades, y tuvieron razón, ya que la producción de películas blaxploitation continuó hasta 1977, y si bien las medidas de la CAB tuvieron influencia en el cese de actividad, la realidad es que para 1976 las películas no contaban con la misma taquilla de los años 1971, 1972 y 1973. Por lo tanto, la desaparición de películas blaxploitation de las carteleras estuvo más asociada al paso de una moda y explotación de una fórmula que a las presiones de una organización social.

Continuando con las publicaciones de *Newsweek*, la grieta provocada dentro de la industria y de la comunidad afroamericana por la emergencia de las películas blaxploitation, fue por primera vez discutida en esa revista, de la mano del periodista Charles Michener: "El éxito de éstas películas no solo produjo "la primera mina de oro en años para una industria en lucha", sino que también dividió a la comunidad

[65]Traducción propia de "The films are not pretended to be art, they are the commercial exploitation of the repressed anger of a relatively powerless community".

afroamericana en dos: los que justificaban o excusaban a dichas películas y aquellos que las concebían como un golpe violento a la dignidad afroamericana"[66] (1972:98).

Para fines de 1972, la controversia en torno a las nuevas películas seguía ocupando artículos tanto en medios masivos como afroamericanos. Medios masivos como *Variety* o *New York Times*, abarcaron la controversia principalmente publicando entrevistas grupales o individuales a personalidades activas del conflicto (se buscó presentar la opinión de otros asumiendo una postura "objetiva", aunque también se publicaron, en menor medida, artículos de opinión). Se entrevistó especialmente a intelectuales afroamericanos, artistas, activistas, representantes de la industria, y a directores de la blaxploitation, principalmente a Melvin Van Peebles y Gordon Parks. Dichas entrevistas consistieron en debates sobre los pros y contras del nuevo género o réplicas hacia críticos que cuestionaron el modelo que proponían. Así por ejemplo, al crítico del *New York Times* Clayton Riley, Parks le contestó en el *New York Times* con una carta de opinión titulada "Movie Mailbag" donde comienza:

> No siento ninguna compulsión, como director de "Shaft", de defender los aspectos artísticos de mi película. Como artista negro, sin embargo, creo que es importante ayudar a afilar nuestras perspectivas sobre el retrato de la gente negra en las películas y "Shaft" en particular.[67] (1972)

Como bien expresa Gordon Parks, su réplica al artículo de Riley no pretende hablar de cuestiones artísticas de la película sino ideológicas. Lo que Parks encuentra molesto es que un periodista de la comunidad afroamericana tome una posición en contra de que otros afroamericanos tengan trabajo en Hollywood. Por eso concluye: "(…) autoproclamado verdugo de negros que han sobrevivido a las guaridas purgativas

[66]Traducción propia de:"The success of these films had not only produced "the first gold mine in years for a struggling industry," but it had also "split the U. S. black community" in two— with those who justified or excused the films in one group and those who saw the movies as "a violent blow to black dignity and social well-being" in the other". (Charles Michener, Black Movies, Newsweek, Octubre 23, 1972).

[67] Traducción propia de "IDON'T feel any compulsion, as the director of "Shaft," to defend the artistic aspects of my film. As a black artist, however, believe it is important to help sharpen our perspectives about the portrayal of black people in motion pictures and "Shaft" in particular".

de Hollywood para convertirse en directores y productores. . . . Cubra su espada prestada, Sr. Riley. Tu hermano no es el enemigo[68]".

En sintonía con la réplica de Gordon Parks en *New York Times*, en la crítica afroamericana, también hubo posturas contrapuestas y bien definidas que se tornaron en una cuestión personal. Por ejemplo, el redactor de *Ebony* BJ Mason expresó en su artículo "Las películas nuevas: ¿cultura o estafa?"[69] que no sólo los afroamericanos pagaban por ver una caricatura de sí mismos en pantalla, sino que también gastaban su dinero en relojes, remeras, posters, perfumes y múltiples mercaderías de Shaft y otros "héroes". De esta forma JB Mason, vió a la producción de películas blaxploitation como una mina de oro para los estudios hollywoodenses y como una estafa para sus audiencias, especialmente afroamericanas.

La postura frente al uso de drogas y su influencia en la juventud fue uno de los grandes tópicos morales de la controversia. Nuevamente, Clayton Riley culpó a los realizadores de las blaxploitation por alimentar las expectativas de niños con películas sobre bravucones y drogadictos. Y aclaraba: Hollywood descubrió una mina de oro de la mano de un nuevo mercado, "esto no me sorprende" dice Riley pero "la ayuda que están consiguiendo de artistas afroamericanos sí lo hace" (1972).

En oposición a Riley, varios críticos relacionaron el uso de drogas y sexo con un nuevo tipo de héroe afroamericano en pantalla. Por ejemplo Theophilus Green para *Ebony* en el texto "El Hombre Negro"[70] realiza una comparación entre héroes americanos y héroes de la blaxploitation glorificándolos:

> James Bond de Sean Connery nunca hizo el amor tan bellamente como Roundtree en Shaft y Tony Curtis y Jack Lemmon nunca fueron tan divertidos como Godfrey

[68]Traducción propia de "self-appointed executioner of blacks who have survived the purgatorial haunts of Hollywood to become directors and producers. . . . Sheath your borrowed sword, Mr. Riley. Your brother isn´t your enemy."
[69] Traducción propia de The New Films: Culture or Con Game
[70]Traducción propia de: The Black Man.

Cambridge y Raymond St. Jaques en Cottom llega a Harlem.[71] (1972:144).

Asimismo, defendió el contenido violento y sexual de las películas argumentando que no es lo mismo entretenimiento que realidad:

> Muchos críticos objetan lo que llamaron "el fracaso de las películas negras para expresar la realidad" y la explotación de los negros por sus héroes (...) pero los negros buscan entretenimiento como cualquier otro. No les preocupa si la escena de una película es auténtica mientras entretiene.[72] (145:1972)

David Denby, quien también estaba a favor de la idea de necesidad de héroes afroamericanos en la pantalla, otorgó el éxito de los "nuevos héroes" a la emergente conciencia de identidad de los jóvenes afroamericanos. Se trató de un cambio radical. Como dice Denby en su artículo "Getting Whitey" para la revista *The Atlantic*, "Ha llegado el día de `pagar´ por todas aquellas películas que mostraban a los afroamericanos como simples, estúpidos y vagos, y por aquel estereotipo de la posguerra del negro inteligente y bien hablado" (1977). Y continúa:

> Pero a las nuevas películas no puede importarle menos la habilidad de los personajes de hablar el inglés del rey o actuar como ciudadanos modelo. La respuesta eufórica de las audiencias afroamericanas, sin dudas, proviene de escuchar el idioma del gueto y de ver el estilo de vida del gueto plasmado en la pantalla por primera vez.[73] (1977:42)

Por lo tanto, lo que Denby defiende es un grupo de películas vulgarmente llamadas blaxploitation que tuvieron como consecuencia -probablemente no buscada-

[71]Traducción propia de: "Sean Connery´s James Bond never made love quite so beautifully as did Roundtree in Shaft and Tony Curtis and Jack Lemmon were never quite as hilarious as were Godfrey Cambridge and Raymond St. Jaques in Cottom comes to Harlem".

[72]Traducción propia de: "(...) many critics object to what they called "the failure of black films to express reality" and the exploitation of black people by their heroes (...) but blacks are looking for entertainment just like anyone else. They aren't concerned about whether a movie scene is authentic so long as it entertains" (Ebony, 145:1972).

[73] Traducción propia de: "But the new films couldn't be less concerned with the characters' ability to speak the King's English or act like model citizens. The joyous response from black audiences no doubt derives from hearing the ghetto idiom and seeing the abrasive style of ghetto life for the first time in the movies"(The Atlantic, 1977).

enriquecer a la historia fílmica afroamericana, mostrando el heroísmo ordinario de la vida en el gueto, y la lucha de sus personajes por sobrevivir con dignidad en una América racista.

El rol de la mujer

Si bien la blaxploitation significó la primera vez que hombres negros ganaban en pantalla, el rol de la mujer afroamericana se vio limitado a cuatro roles: prostitutas, enfermeras, asistentes o maestras. En relación a la nula complejidad y, por tanto, poco realistas de los roles femeninos en las películas *Jet* sentenció:

> Los cuadros de celuloide han enfatizado más movimientos de cadera, escotes y culos de actrices afroamericanas que primeros planos de sus caras, haciendo que muchos espectadores hayan generado una pervertida avaricia por querer más.[74] (1972:74)

Nuevamente, el eje de la conversación se centra en la consecuencia del contenido sobre la audiencia en su día a día, específicamente la forma en que el público masculino podría ver a las mujeres. De hecho, las críticas no fueron sólo en relación a las mujeres afroamericanas, sino también a las blancas. Así Pauline Kael escribió para la revista *The New Yorker:*

> Los héroes (negros) se acuestan con mujeres hermosas y blancas, tratándolas de manera casual. Ellos pueden tener a las mujeres blancas que deseen, pero no generan una relación con ellas; para los problemas tienen a mujeres hermosas, afroamericanas, con las que pueden contar. Actúan a partir de los miedos del hombre blanco: están armados y son sexualmente imparables como James Bond, ellos toman a sus mujeres y después las desechan (…) La imagen de la mujer Blanca es degradada a partir del mensaje que solo una

[74] Traducción propia de:"The celluloid frames of film have enlivened so many hip-twisting, cleavage-showing, rear-end-gyrating Black actresses on the big movie screens before our faces these days that many movie-goers have developed a perverted avarice for still more".

> mujer estúpida, superficial y atorranta puede desear a un hombre negro. ¿De quién es la fantasía en realidad?[75] (1972:67)

Luego de lo publicado por *Jet* y *The New Yorker,* la percepción de la blaxploitation como satisfactor de fantasías únicamente masculinas fue ganando notoriedad entre críticos. BJ Mason, de *Ebony*, también habló sobre la representación de la mujer negra en la pantalla como "bife de primera calidad", reclamando nuevos roles para las mujeres afroamericanas en la industria.

En el año 1973, a raíz de las críticas por la limitada aparición de personajes femeninos, la fórmula del supermacho-héroe-negro fue reconvertida y adaptada a papeles femeninos. Se trató de películas de acción en el gueto que replicaron los valores, la estética visual, el sexo y la violencia de sus contrapartes femeninas. Tamara Dobson (*Cleopatra Jones*-1973 y sus secuelas) y Pam Grier (*Coffy* -1973 y *Foxy Brown* -1974) se convirtieron en la imagen femenina de la blaxploitation. Representaban mujeres fuertes, violentas y sensuales que proclamaban acabar con empresarios corruptos (y blancos). Tras el estreno de *Foxy Brown* en 1973, Donald Bogle expuso la imposibilidad de que las mujeres afroamericanas puedan identificarse con los modelos expuestos por el género. Por lo tanto, incluso con estelares femeninos, la blaxploitation representaba para Bogle las expectativas y sueños masculinos.

Psicology Today

La revista *Psicology Today* publicó en febrero de 1974 el artículo "Emociones baratas que degradan a los afroamericanos"[76] que argumentó, desde una perspectiva

[75] Traducción propia de: "The heroes sleep with gorgeous white girls, treating them with casual contempt. They can have any white women they want, but they have no attachment to them; they have steady gorgeous black girls to count on in time of trouble. They act out the white men's worst fears: fully armed and sexually as indomitable as James Bond, they take the white men's women and cast them off (...) white women were degraded by the message that "only a stupid, shallow white tramp could want a black man. Whose fantasy is this?"(The New Yorker, 1972)

[76] Traducción propia de: *Cheap Thrills That Degrade Blacks*

científica, a favor de los efectos que el género tiene en la juventud afroamericana:

> Los estereotipos en estas películas son más difusos y se encuentran casi camuflados en relación a películas pasadas, pero el mismo mensaje está latente ahí: Los negros son violentos, criminales, salvajes sexuales que imitan la vida del hombre blanco como pueden desde su posición de desventaja en el gueto. . . Fomentar a que los hombres afroamericanos demuestren su hombría a través de la conquista sexual es una forma de racismo y provoca una distorsión de la realidad. Los hombres blancos en nuestra sociedad no alcanzan la adultez a través del sexo promiscuo, sino controlando las bases del poder económico y político. (1974:116)[77]

Al decir que la adultez se alcanza a través de controlar las bases del poder económico y político el Dr. Poussant toma una posición estrictamente política y cuya postura es imposible de analizar sin tener en cuenta la historia afroamericana de la década pasada. También es oportuno recordar la crítica de Lerone Bennet -titulado "El orgasmo de la emancipación: dulzura en el país de las maravillas"[78]- en relación a *Sweetback*: "es reaccionario y dañino sugerirle a la población afroamericana en el año 1971 que podrán "realizarse" fornicando. Coger no va a liberarlos"[79] (1971). Por lo tanto, para el Dr.Poussant la adultez no se alcanza de forma individual a través del sexo, sino organizándose conjuntamente en pos de ganar nuevos derechos como se realizó durante la lucha por los derechos civiles. El autor culpa a la glorificación de las figuras del Cafisho y traficante por la falta de organización de la juventud afroamericana en los setenta:

---

[77] Traducción propia de: "The stereotypes in these films are more subtle and nearly camouflaged tan in earlier films, but the same insidious message is there: blacks are violent, criminal, sexy savages who imitate the white man's ways as best they can from their disadvantaged sanctuary in the ghetto.. . . To encourage black males to demonstrate personal achievement and manhood through sexual conquest is subtle racism and a blatant distortion of reality. White men in this society do not achieve manhood primarily through promiscuous sex, but by controlling the seats of economic and political power".

[78] Traducción propia de: "The Emancipation Orgasm: Sweetback in Wonderland"

[79] Traducción propia de: "And it is mischievous and reactionary finally for anyone to suggest to black people in 1971 that they are going to be able to screw their way across the Red Sea. Fucking will not set you free".

> Cafishos y traficantes no son líderes de los derechos civiles. De hecho, la ausencia de un movimiento social fuerte en pos de justicia para la comunidad afroamericana, puede adjudicarse a la pérdida de poder en la juventud como consecuencia de una cultura de drogas y prostitución.[80] (1974:117)

Continuando con lo dicho en el apartado anterior, para el Dr. Poussant la respuesta de Hollywood de incluir personajes femeninos fuertes, como los interpretados por Tamara Dobson y Pam Grier, no cambió la relación estereotipante sobre la mujer afroamericana:

> Los estereotipos de las mujeres son igual de degradantes, muestran a mujeres blancas y negras como objetos sexuales con relaciones a largo plazo (formar una familia de manera estable) no existentes. E incluso en aquellas películas protagonizadas por mujeres como Coffy o Cleopatra Jones, ellas solo están preocupadas por llevar ropa llamativa, autos, karate y armas en sus carteras.[81] (1974:117)

Según el autor, la mujer continuó siendo cosificada en pantalla conforme las fantasías de hombres afroamericanos.

La conversación ideológica a los ojos de Hall

En el entramado de críticas suscitadas en torno a las películas blaxploitation subyace una representación de la otredad -en este caso, del ser negro- en una sociedad regida por la reglas del hombre blanco. En 1997, Stuart Hall invitaba a pensar en torno a las prácticas estereotipantes que recaen siempre sobre un otro en su libro *Sin*

[80]Traducción propia de: "Pimps and drug dealers are not civil-rights leaders. In fact, the absence of a strong movement for social justice in the black community today may be largely attributable to the loss of manpower from among the youth because of the drug and hustling culture".

[81]Traducción propia de: "The stereotypes of women are equally degrading, showing both black and white women as sex objects with long term relationships— that is, stable family life— non-existent. And even in those such as Coffy or Cleopatra Jones that feature women-heroes, the women are "preoccupied with flashy clothes, cars, karate, and packing guns in their purses".

Garantías; Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Nos preguntamos, tomando a Hall en sintonía del presente trabajo, ¿cuáles son y cómo inciden las representaciones de "la población negra" en la crítica cinematográfica de los 70s del cine blaxploitation?

Resulta inevitable, para hablar sobre las críticas realizadas a las películas blaxploitation, realizar un recorrido sobre las representaciones de la población negra construidas a lo largo de la historia y que prevalecieron, en mayor o menor medida, en las críticas recabadas.

Según Hall, las ideas occidentales acerca de "raza" y las imágenes de diferencia racial fueron formadas y consolidadas en tres fatídicos encuentros. El primero, durante el siglo XVI entre los comerciantes europeos y los reinos de África occidental-fuente de esclavos negros durante tres siglos. El segundo fue la colonización europea de África y la lucha por el control de los territorios coloniales entre las potencias europeas y el tercero fue la migración post Segunda Guerra Mundial desde el "Tercer Mundo" hacia Europa y Norte América.

El autor jamaiquino sostiene que, al calor de las colonización de África, un sinfín de imágenes y temas imperiales se propagaron por Inglaterra a través de publicidades de mercancías- productos cotidianos como jabones, cajas de té, entre otros- atiborrando las fantasías populares con representaciones de las tierras lejanas y las osadas y heroicas campañas militares. Asimismo, la exótica África negra fue ilustrada, descrita, narrada en diarios, revistas, novelas e informes oficiales. Este tráfico, dice Hall, forjó un puente imaginario, de conexión y relación de ambos "mundos":

> Las mercancías (y las imágenes de la vida doméstica inglesa) fluyeron hacia fuera. Hacia las colonias", mientras que "las materias primas (y las imágenes de la misión civilizadora en progreso) fueron traídas a casa. (1997:425)

Dicho imaginario y representación racista de África fue trasladado desde las

potencias europeas a las plantaciones de algodón en Estados Unidos, donde la esclavitud fue recién desafiada por los abolicionistas en el siglo XIX. Según Frederickson -citado por Hall- los escritos pro-esclavitud que describían al continente africano como un escenario de salvajismo, canibalismo y libertinaje sexual, sumado al argumento biológico de una supuesta inferioridad física y mental de la "raza negra", se combinó con el histórico temor blanco de un entrecruzamiento y degeneración de razas, convirtiéndose en una guerra de propaganda de los defensores de la esclavitud contra los abolicionistas. Cabe agregar que dichas características otorgadas a los negros partieron del discurso dominante conformado por el binarismo Naturaleza y Cultura: si el negro pertenecía a la naturaleza, sus características esenciales permanecerán fijas eternamente. Por más domesticado que resultase el esclavo, persistía en su interior "el bruto salvaje". Hall profundiza:

> Para los negros, el primitivismo (Cultura) y la negritud (Naturaleza) se hicieron intercambiables. Esa era su verdadera naturaleza y no podían escaparse de ella. Como ha sucedido con frecuencia en la representación de las mujeres, su biología era su destino. No solamente eran los negros representados en términos de sus características esenciales. Eran reducidos a una esencia. La pereza, fidelidad sencilla, patanería, embustes, puerilidad pertenecían a los negros como raza, como especie. (1997:428)

En otras palabras, la igualación de la cultura del negro a la naturaleza les prohibió la posibilidad de cambio. La diferencia fue fijada y asegurada para siempre y dicha diferencia parte del cuerpo negro y particular de los hombres y mujeres afroamericanos.

Como nombramos en la introducción, los personajes representados por Sidney Poitier representaron la figura del negro que los blancos consideraban aceptable: se trató de un negro bueno, asexuado y domesticado. Poitier era el negro que "encontraba la felicidad [sólo] bajo la tutela de un amo blanco" (1997:427). El blanco se encontraba ante una suerte de "obligación civilizadora" de la raza negra, cada vez más fijada en su

posición social inferior.

En consonancia con Stuart Hall, la antropóloga Rossana Reguillo sostiene, en *Políticas de representación. Poder y antropología de la comunicación*, que

> El ensanchamiento del mundo derivado de los procesos de expansión colonial va a producir la crisis de <<lo propio>>, frente a las noticias de otras formas de vida"(...) "a los pueblos subyugados les resulta difícil controlar lo que emana de la cultura dominante pero siempre pueden determinar, en grados diversos, lo que absorberán y para qué lo usarán". (2002:39-40)

Considerando a los *blaxploitation films* desde esta arista, diremos que esos "atributos" -Reguillo (2002) los llama "viejos-nuevos temores"- que consternaban a los americanos -como la violencia y el libertinaje sexual- y que intentaron dominar mediante las representaciones de los afroamericanos en el cine -específicamente mediante la figura de Sidney Poitier- fueron resignificados y tomados por la blaxploitation como centro de poder en la pantalla. Así, los protagonistas de los mismos eran hombres violentos, atractivos, sexualmente activos que podían tener a cualquier mujer blanca.

Podemos decir que la base de la discusión entre críticos de cine de 1970, pertenecientes o no a la comunidad afroamericana, tiene antecedentes en las representaciones forjadas sobre los africanos desde la migración forzada a Estados Unidos durante el siglo XIV y XV. Por un lado, críticos como Clayton Ridley y Lorene Bennet opinan que la reutilización de dichos estereotipos era dañino para la sociedad afroamericana y que significaban un retroceso a lo conseguido en la década del 60. También que impactaron negativamente en los jóvenes, promoviendo valores erróneos (como la cultura de las drogas y prostitución) y haciendo que persigan una realización individual en lugar de colectiva. Por ejemplo, en "Shaft puede hacerlo todo, yo no puedo hacer nad*a"*[82] Clayton Ridley proclama que la película lleva al espectador a un ejercicio

[82] C. Riley "Shaft can do everything, I can´t" (New York Times, Julio 1971)

de irrealidad pasiva, es decir, que Hollywood se estaba llenando de dinero mientras se les vendía a los afroamericanos la fantasía ficticia de que era posible ganarle al sistema ("the man"). Por otro lado, críticos como Huey Newton y Theophilus Green vieron a las primeras películas de la blaxploitation como un manifiesto revolucionario y una forma de liberación. Por ejemplo, en "No me hará sangrar: un análisis revolucionario de Sweet Sweetback's Baadasssss Song"[83] , Huey Newton comienza su artículo diciendo "La muy popular película llamada Sweet Sweetbacks Baadasssss Song contiene muchos mensajes importantes para toda la comunidad negra"[84] (1971) y continúa: "Van Peebles está mostrando una cosa en la pantalla pero diciendo algo completamente diferente a la audiencia. En otras palabras, está significando cosas muy pesadas"[85] (1971).

Los subsiguientes párrafos de su artículo están destinados a analizar cada escena de la película, mostrando cuál es el sentido lineal de la imagen y cual el simbólico. A modo de ejemplo, Newton describe una escena en que unas prostitutas con pechos grandes le dan de comer a un bebé, para el autor dicha imagen significa:"Estas mujeres con sus pechos grandes potencialmente podrían alimentar y alimentar al mundo, y si esto es así, tienen el potencial de criar a su libertador, porque eso es lo que es el niño pequeño, el futuro de las mujeres, de los negros, la liberación"[86]. La idea de liberación se repite luego en el texto: "Le hace el amor y después de eso las esposas ya no están. Esto significa que es la unidad entre el hombre negro y la mujer negra que puede liberarlos a ambos"[87] (1971). De esta forma vemos que las representaciones forjadas en los años de la esclavitud sirvieron en los setenta como disparador para

[83] H. Newton "He Won't Bleed Me: A Revolutionary Analysis of Sweet Sweetback's Baadasssss Song"
[84] Traducción propia de: "The very popular movie called Sweet Sweetback´s Baadasssss Song contains many important messages for the entire Black community".
[85] Traducción propia de: "Van Peebles is showing one thing on the screen but saying something completely different to the audience. In other words he is signifying some very heavy things".
[86] Traducción propia de: "these women with their large breasts potentially could feed and nourish the world, and if this is so, they have the potential to raise their liberator, for that is what the small boy is, the future of the women, of black people, liberation".
[87] Traducción propia de: "He makes love to her and after that the handcuffs are off. This signifies that is the unity between the Black man and the Black woman which is able to liberate them both".

discutir sobre la liberación la de comunidad afroamericana, teniendo en cuenta que hubo agentes a favor de la blaxploitation como una forma de liberación de los afroamericanos y agentes en contra.

Bien podemos preguntarnos ¿Por qué la blaxploitation llevó al frente los atributos de violencia física y proeza sexual? Hall también arroja luz sobre dicha pregunta y abre paso a pensar por qué hubo defensores del subgénero. El autor jamaiquino piensa que "(...) la incorporación de un código de conducta de "macho" pasó a constituir un medio para "recuperar algún nivel de poder sobre la condición de impotencia y dependencia en relación con el sujeto del amo blanco" (1997:433). Es decir, para Hall la posición de subordinación frente a los blancos que ocupó el afroamericano, sumado a la negación de ejercer autoridad, ser responsable de una familia y poseer propiedades, atributos que fueron prohibidos a los negros durante el periodo de esclavitud, derivó en la adopción, por parte de los hombres negros, de valores patriarcales como la fuerza física, la proeza sexual y el control como medios de resistencia contra el sistema represivo y violento de subordinación al que habían estado sometidos, tanto física como simbólicamente. De ese modo, un protagonista como Shaft, puede ser apreciado como aquel que redime a toda la comunidad negra, que tiene las mismas posibilidades de crecer dentro de la sociedad a la que pertenece que el blanco y que hace justicia -simbólicamente- desde la pantalla del cine.

La blaxploitation pierde terreno en la agenda periodística

A partir de 1973, la controversia en los medios prácticamente desaparece, no así la producción de las películas. Los artículos pasan a ser simples entrevistas a actores, reseñas sobre la calidad de las películas y publicidades relacionadas con los estudios para hacer más dinero. El medio británico *The Economist* determinó que "En el largo plazo, las películas trash sobre afroamericanos no se percibirán más como corruptoras de la comunidad negra, por lo menos no más que su contraparte, las películas trash sobre blancos, lo hacen a la comunidad blanca" (1973:42).[88] La nota de *The Economist*, de alguna forma pone fin la controversia en la agenda periodística comparando a la blaxploitation con otras películas de explotación protagonizadas por blancos. Ese mismo año, en un artículo publicado en *Variety* titulado "Violencia exagerada en Black Capers (1973)"[89] el actor Fred Williamson opinó:

> Es vergonzoso ver a grupos como la NAACP, CORE y el grupo de Jesse Jackson's peleándose entre sí sobre si las nuevas películas deben ser censuradas o sus guiones revisados. Es vergonzoso para los afroamericanos! Escúchenme, no hago películas para hacer subir de escala socialmente… tampoco hago películas educativas. Hago films de entretenimiento[90]. (1973:38)

Este artículo dió inicio a una mirada que proponía desintelectualizar el escándalo, por lo que la blaxploitation pasó a ser "sólo entretenimiento". La prensa masiva, en relación a la publicación de artículos relacionados a la blaxploitation, entró en silencio para 1974. No así medios independientes afroamericanos como *Jet* o *Ebony*,

[88] Tradcucción orpia de: "In the long run, the trashier black films will probably come to be seen as no more corrupting of the black community than the trashier white films are of the white community".
[89] Tradcucción orpia de: "*Violence Overdone in Black Capers"*
[90] Traducción propia de: "It's embarrassing when groups like the NAACP and CORE and Jesse Jackson's group are fighting among themselves about whether black movies should be censored or scripts be reviewed. It's embarrassing to black people! Listen, I'm not in the movies to do social uplifting. . . I don't make educational films. I make entertainment films" (*Violence Overdone in Black Capers*, Variety, 1973).

quienes hablaron de la pérdida de terreno en la industria de la blaxploitation. La producción llegó a su fin en el año 76, y con él la tensión en el seno de la comunidad afroamericana. Como mencionamos antes, el cese de producción de películas blaxploitation estuvo más asociado al paso de una moda, y por tanto pérdida de rentabilidad para Hollywood, que a las acciones llevadas a cabo por organizaciones como la CAB. Irónicamente, los argumentos a favor de la blaxploitation de los integrantes de la industria del cine (actores, asistentes, productores y directores afroamericanos) de que el subgénero fue una fuente de trabajo para ellos fue cierta. El desempleo de afroamericanos en la industria cinematográfica creció radicalmente luego del cese de actividad. Sin ir más lejos, actrices como Tamara Dobson y Pam Grier, que fueron las reinas del subgénero, no volvieron a conseguir un protagónico hasta muchos años después. En el caso de Pam Grier, el protagónico llegó en 1997 con Jackie Brown de Quentin Tarantino que representó un homenaje a la blaxploitation, y en el caso de Tamara Dobson no volvió a ocurrir: sus participaciones fueron secundarias y para la televisión[91].

[91] Datos extraídos de los perfiles de las actrices en IMDB.

Período 2: 1988-2000

Tras 12 años de silencio mediático, a principios de 1989 se estrena *I'm Gonna Git You Sucka*, película dirigida por Keenen Ivory Wayans cuyo propósito fue homenajear y parodiar a las películas blaxploitation de principios de los 70's. Si en el periodo pasado, la agenda periodística estuvo centrada en el eje político y racial de la blaxploitation, los años entre 1988 y 2000 estuvieron dominados por la presencia del regreso de la blaxploitation que se manifestó en forma de homenaje, parodia y remake, donde a partir de los nuevos lanzamientos de Hollywood se habló de las películas originales. Dicho periodo abre con la nombrada *I'm Gonna Git You Sucka* del afroamericano Keenen Ivory Wayans, director que vivió en piel propia el estreno de películas blaxploitation, y su cierre lo inicia *Jackie Brown* de Quentin Tarantino, hijo de descendientes italianos y alemanes, que conoció al subgénero a través de su trabajo en un video club. Sin lugar a dudas, se produjo en la década de los 90´s un proceso de cambio cultural, donde los productos audiovisuales influenciados por la blaxploitation pasaron a tener masividad, es decir, su consumo no estuvo limitado únicamente a audiencias afroamericanas. Sin ánimos de simplificar, y considerando la multicausalidad de los fenómenos sociales, nos centraremos, como venimos haciéndolo, en los cambios suscitados en lo relativo al campo de la crítica y afines. Expandir las fronteras de las indagaciones de otras causas de este fenómeno trasciende, por el momento, el actual trabajo.

Comenzaremos, pues, a desentrañar dicha transformación a través del cambio de perspectiva que tuvieron revistas escritas por afroamericanos com *Ebony, Jet* y *Essence*. Dichas revistas en los 70's hicieron campaña en contra de las películas blaxploitation, sin embargo, desde el estreno de *I'm Gonna Git You Sucka* comenzaron a recordar al subgénero desde otra perspectiva. Así por ejemplo, *Jet* publicó titulares como "I'm

Gonna Git You Sucka la rompe en taquilla como una divertida comedia afroamericana"[92] , demostrando que el rencor hacia la blaxploitation había quedado atrás y que los estereotipos que antes eran una mancha para la comunidad afroamericana, en los 90's pasaron a ser divertidos. Asimismo, el director y elenco de *I'm Gonna Git You Sucka* también contaron con reconocimiento. Recordemos que en la década de los setenta los directores y actores del subgénero tuvieron que defender su participación en proyectos blaxploitation, siendo acusados y sufriendo calumnias de múltiples medios periodísticos, especialmente afroamericanos. Como veremos más adelante, hacia fines de los 80's, los medios afroamericanos realizan un reconocimiento a los miembros de su comunidad que participaron en proyectos similares a *I'm Gonna Git You Sucka* colocándolos como modelos a seguir. Sin embargo, cabe destacar que dichos medios nunca hicieron uso de la palabra "blaxploitation", la prensa afroamericana no se refiere al subgénero por su nombre sino que lo reemplaza usando el término *Black films* o *70´s films* (películas de afroamericanos o películas de los setenta). Términos difusos y ambiguos que abarcan múltiples categorías de películas y que buscaron omitir el uso de la palabra blaxploitation. El artículo de *Jet* "Wayans parodia a las películas de los 70s en I´m Gonna Git You Sucka"[93], publicado en 1988 da cuenta de esta idea:

> "Muchos años atrás, Wayans decidió realizar una película, una comedia escandalosa que se propuso parodiar absolutamente todo sobre los años 70 – la ropa, los bailes, sus películas y peinados. El resultado fue el film I´m Gonna Git You Sucka, una parodia que se burla de las películas de negros, karate y cualquier otra producción de acción de esa década".[94] (1988:64)

La omisión de la palabra Blaxploitation quedó en evidencia. Otra forma en que los medios afroamericanos hablaron del subgénero, fue tomando distancia al usar

[92] Traducción propia de "I'm Gonna Git You Sucka Scores Hit As A Funny Black Film"
[93] Traducción propia de "Wayans Spoofs ´70s films in ´Gonna Git You Sucka´"
[94] Traducción propia de "Several years ago, Wayans decided to put a film together, an outrageous comedy that parodied just about everything about the Seventies- the clothes, dances, movies and hairstyles. The result is the film I'm Gonna Git You Sucka, a spoof that takes humorous jans at Black films, karate movies and every other "action-packed" production of that decade."

comillas. En la publicación de Dalton Narine "Afroamericanos en el Cine"[95] de la revista *Ebony*, el autor escribe: "A algunas películas se las denominó ´blaxploitation´ porque sus contenidos de sexo y violencia estaban destinados a explotar audiencias afroamericanas"[96] (1993, 158). Así, la omisión o uso de comillas al hablar de la blaxploitation fue frecuente en la prensa afroamericana, mientras que en la prensa masiva se reforzó el término.

Si bien la prensa afroamericana tomó un acercamiento políticamente correcto frente el término, los actores que formaron parte no dudaron en cuestionarlo. Por ejemplo Fred Williamson, actor de películas como *Boss Nigger* y Black *Caesar,* responde en una entrevista para *New York Daily News*:

> `Blaxploitation´, dice Williamson con cara de desprecio, "siempre odié esa p*** palabra. ¿Qué quiere decir? A los actores se les estaba pagando y el público las amaba, ¿quién exactamente estaba siendo explotado? Edward G. Robinson mató a todos en "Little Caesar" y nadie lo estaba tildando de Whitesploitation".[97] (juego de palabras entre blanco y explotación) (1994:24)

De esta forma, a partir del segundo periodo, notamos una tendencia por parte de la comunidad afroamericana a esquivar o cuestionar el uso de la palabra "blaxploitation" tanto de parte de periodistas como personalidades que participaron de la producción del subgénero.

Como adelantamos al inicio del apartado, otra cuestión que cambia en los 90´s es la forma de acercarse a actores, productores y directores que participaron en la producción masiva de películas blaxploitation. Si antes la prensa afroamericana cuestionó la participación de colegas en dichas películas, en los 90´s se festeja o se

[95] Traducción propia de "Black in Films"
[96] Traducción propia de "Some were termed ´Blaxploitation´ because their themes of sex and violence were deemed to exploit Black audience".
[97] Traducción propia de ""Blaxploitation," sneers Williamson. "I always hated that f-----word. What does it mean? The actors were getting paid, the audience loved it. Who exactly was getting exploited? Edward G. Robinson shot everybody up in "Little Caesar" and no one called it 'whitesploitation"

recuerdan los grandes logros de los artistas mostrándolos como modelos de la comunidad. Un ejemplo son los artículos retrospectivos sobre la carrera de Pam Grier o sobre Melvin Van Peebles (director de Sweet Sweetback´s) exponiendo un top five de sus películas, que por supuesto incluyó su ópera prima. Asimismo, la nueva camada de artistas que hizo su aparición con el regreso de la blaxploitation también recibió ese trato, así lo demuestra el artículo de *Ebony* "Keenen Ivory Wayans IN LIVING COLOR**":** "Keenen Ivory Wayans sabía que su gente vendría a rescatarlo (…) Con el éxito en taquilla de I´m Gonna Git You Sucka los productores de cadenas de televisión le rogaron que desarrolle un programa de TV. El resultado fue: In Living Color"[98] (1990, 108). Incluso lo incluyen junto a otros grandes nombres de la comunidad, como en el caso del artículo "Luchando contra la hegemonía en hollywood: jóvenes afroamericanos que cambiaron el color y ritmo en que se hace películas*"*[99] publicado por *Ebony* en 1990, en el que Keenen Ivory Wayans es nombrado junto a Spike Lee, Arsenio Hall y Eddie Murphy como un gran jugador del cine afroamericano en Hollywood. Como adelanta el título, el artículo habla sobre el nuevo escenario de cine de color en Hollywood y Wayans no duda en realizar un reconocimiento a directores de la blaxploitation como Melvin Van Peebles y Gordon Parks:

> En la historia hubo directores afroamericanos desde siempre que existió Hollywood y, dice Wayans, la nueva generación de directores afroamericanos no existiría sino fuera por pioneros de la industria del cine como Oscar Micheaux, Melvin Van Peebles, Gordon Parks y Sidney Poitier.[100] (1990:110)

Por otro lado, la prensa masiva tomó al estreno de *I'm Gonna Git You Sucka* como disparador para retomar la conversación sobre las películas blaxploitation. El

[98] Traducción propia de "Keenen Ivory Wayans always knew that Black people would come to his rescue (...) I'm Gonna Git You Sucka was a box office hot, attracting TV executives who literally begged Wayans to develop a network show. The result: In Living Color"
[99] Traducción propia de "Fighting The Power In Hollywood: Young blacks change the color and rhythm of movies"
[100] Traducción propia de "There have been Black filmmakers as long as there has been a Hollywood and, says Wayans, the new generation of black filmmakers would not exist had it not been for such pioneers in the movie industry as Oscar Micheaux, Melvin Van Peebles, Gordon Parks and Sidney Poitier."

artículo publicado por *The Inquirer* en 1989 "I'm Gonna Git You Sucka Parodia al Género Blaxploitation"[101] comienza con una breve historia sobre el subgénero:

> Nombrado blaxploitation por Variety durante los setenta, películas como Shaft, Sheba Baby y Superfly fueron lo mejor de un movimiento que mostró héroes afroamericanos cruzando la ciudad al ritmo de una música electrizante. Fueron lo más, pero el género no sobrevivió a las protestas contra los estereotipos que mostraba: personajes afroamericanos adictos al sexo con amigos vagabundos y un gusto por hábitos de clase alta.[102] (1989:33)

Una breve introducción sobre las películas de los 70´s fue muy frecuente en las reseñas de *I'm Gonna Git You Sucka* y las remakes que le siguieron. En varios casos la polémica que causó en el seno de la comunidad afroamericana es nombrada, pero a diferencia del anterior periodo, no se realizan cuestionamientos de su contenido. Por el contrario, se buscó resaltar sus rasgos positivos y los periodistas lo encontraron en la música y soundtrack que se utilizó.

I'm Gonna Git You Sucka fue recibida con mucha nostalgia por parte de la prensa masiva, que la posicionó, con muy buena críticas, como una buena comedia. Aparte de elogiar el soundtrack, fue muy usual por parte de críticos recurrir a una glamorización de los años 70´s y bajo esta perspectiva justificaron el atractivo de dicha parodia. Por ejemplo, Janet Maslin para el *New York Times* escribió: "La película reúne suficientes trajes brillantes, tipos duros fanfarroneando y ritmos de principios de los 70s para recordar al género en toda su gloria"[103] (1989:48). Una mirada parecida tuvo Cathy Burke para *United Press International*: "Igualmente hay tanta energía en esta sátira,

[101] Traducción propia de I'm Gonna Git You´ Lampoons The ´Blaxploitation´Genre"
[102] Traducción propia de "Dubbed ´Blaxploitation pix´ by Variety during their '70s heyday, action flicks like Shaft, Sheba Baby and Superfly were the best of a trend that featured electric black heroes cruising through the urban landscape to the rhyhms of electrified music. They were hot, but the genre couldn't stand the heat from protest groups objecting to the stereotyping of black characters as violent sex maniacs with a taste for lowlife friends and high-life habits"
[103] Traducción propia de "The film assembles enough shiny suits, swaggering tough guys and choice bits of early 70's memorabilia to recall the form in all its glory"

que es imposible no reírse de su encanto obsceno. Torpe, irreverente, adolescente, sí. Y muy graciosa"[104](1989).

Lo realmente importante para Cathy Burke es que *I'm Gonna Git You Sucka* logra con éxito entretener, dicho cambio habla del modo en que la blaxploitation realiza su regreso a la cultura americana: a través de la parodia.

[104] Traducción propia de "But there's so much energy in this satire, that you can't help laughing at its bawdy charm. Clumsy, irrevent, adolescent, yes. And often very funny"

La parodia y su relación con el resurgimiento de la blaxploitation.

Aquí nos parece pertinente hacer una breve disgregación sobre la parodia. La parodia es frecuentemente asociada al resurgimiento de un género, ya que donde alguna vez hubo una saturación de situaciones y contenidos, mediante el cambio al tono paródico se lo logra revitalizar y crear contenidos nuevos. A propósito de la misma -hablando de los textos escritos, pero bien vale la extrapolación a los textos audiovisuales- Pierre Bourdieu sostiene que:

> Este efecto [paródico] se ejerce, en primer lugar, sobre las llamadas obras clásicas, que no cesan de cambiar a medida que cambia el universo de las obras coexistentes. Eso se ve claramente cuando la simple «repetición» de una obra del pasado en un campo de composibles profundamente transformado produce un «efecto de parodia» del todo automático. (1990:5)

Por su parte, el lingüísta Mijail Bajtín observa que:

> Toda totalidad verbal extensa y creativa representa un sistema de relaciones muy complejo y polifacético. Cuando existe una actitud creativa hacia la lengua, no hay discurso que no tenga voz, que no pertenezca a nadie. En todo discurso se perciben voces, a veces infinitamente lejanas, anónimas, casi impersonales (voces que acompañan los matices léxicos, los estilos, etc.) casi imperceptibles, así como voces cercanas que suenan simultáneamente al momento del habla. Toda observación viva, competente y desapasionada conserva, desde cualquier punto de vista, su valor y su significado. La unilateralidad y las limitaciones del punto de vista (de la posición del observador) siempre pueden ser corregidas, completadas y transformadas (recalculadas) mediante observaciones desde otros puntos de vista, los puntos de vista desnudos (sin observaciones vivas y nuevas) son estériles. (1999:316)

Si continuamos con esta línea teórica, la aparición de la parodia en relación a la blaxploitation estaría hablando de un subgénero que se ha establecido como tal. Una vez que dichos films se encuentran "anclados" en su caracterización, el movimiento de parodización puede ponerse en marcha. Parafraseando a Bajtin puede decirse que para su existencia, la parodia requiere que el poder afinque en una lengua, se establezca, se asiente. Luego, convirtiéndola en el objeto de su representación, la parodia se sitúa necesariamente fuera de ella, y encarna en las lenguas "dominadas".

Pero la parodia es un "híbrido bilingüe premeditado", dice Bajtín (1989:436): exterior al lenguaje que cita, al poder que supuestamente socava, sin embargo pone en escena el conflicto que la anima -lo que Bajtín llama el enfrentamiento de dos puntos de vista lingüísticos concretos. En nuestra opinión, la parodia posibilita que un discurso sea ambiguo en cuanto a sus propias connotaciones ideológicas. Constantemente está presente el texto parodiado, se hace referencia al mismo, se utiliza parte de su estructura pero subvirtiendo muchas veces el mensaje, imitando el texto de manera burlesca. Y bajo dicha ambigüedad ideológica es que notamos un vaciamiento político por parte de los críticos en las reseñas de parodias y homenajes a la blaxploitation. Su única característica destacable pasó a ser su capacidad para entretener a la masa, quedando como protagonistas los rasgos estilísticos del subgénero: como el vestuario, las locaciones y la música. Creemos que el cambio de percepción sobre la blaxploitation no hubiese sido posible sin el resurgimiento del género a través de la parodia.

Por otro lado, la parodia y la sátira han sido siempre aliados de la industria del cine, el resurgimiento de la blaxploitation a partir de la parodia no fue algo nuevo para Hollywood y, en ese sentido, fue que encontramos publicaciones que cuestionaron la tendencia a reutilizar géneros de Hollywood. Así, por ejemplo Peter Travers de People Magazine dijo: "Este regreso a las violentas películas de la blaxploitation, como Shaft y

Superfly, es el caso de muy poco y muy tarde"[105] (2000), por lo que dicho resurgimiento del subgénero continuó teniendo retractores.

El resurgimiento de la blaxploitation

El resurgimiento de la blaxploitation logró poner en escena a actores y actrices que habían quedado en el olvido. A través de entrevistas y notas personalidades como Fred Williamson, Tamara Dobson, Richard Roundtree y Pam Grier tomaron la palabra al hablar de sus nuevos proyectos y de sus películas pasadas. Fue específicamente con Pam Grier, llamada la reina de la blaxploitation, quien mayor presencia tomó sobretodo luego de Jackie Brown, película de 1997 dirigida por Quentin Tarantino que le dió un protagónico a la actriz y rindió homenaje al subgénero. Es por eso que durante los 90´s se publicaron numerosas notas de Grier resumiendo su historia con la blaxploitation. Así por ejemplo, Michael Matza de *Chicago Tribune* publicó "Todavía es lo más, pero hay algo contra lo que Pam Grier no puede luchar: su *imagen"*[106] donde rememora su actuación en Coffy**:** "El mayor hit comercial de Grier fue Coffy (1973), la historia de una enfermera que decide vengarse de las basuras que hicieron a su hermana de 11 años adicta a las drogas. Interpretando a la fuerte, pero vulnerable hot mama, rol que se convirtió en su marca fetiche"[107] (1998). También Grag Braxton, para *Los Angeles Time*, escribió "Está de Regreso y Mejor que Nunca: las películas de los 70´s de Pam Grier renacieron, haciendo de ella una estrella retro (Y pensaste que Foxy Brown estaba acabada)"[108]. También fueron muy comunes las notas de listas, realizando retrospectivas

[105] Traducción propia de "This send-up of the violent black exploitation films of the 1970s, such as Shaft and Superfly, is a case of too little and too late"
[106] Traducción propia de "She`s Still B-a-a-a-d. But There´s One Thing Pam Grier Can´t Lick: Her Image"
[107] Traducción propia de ""Grier`s biggest commercial success was ``Coffy`` (1973), the story of a nurse who takes revenge against the slime bags who have addicted her 11-year-old sister to drugs. Playing the strong-but-vulnerable murderous mama that would become her cinematic trademark"
[108] Traducción propia de "She's Back and Badder Than Ever : Pam Grier's '70s blaxploitation films are a big kick again, making the star a hot retro hero. (And you thought Foxy Brown was finished)"

con las mejores películas de su carrera.

El repentino foco sobre Pam Grier por el estreno de Jackie Brown (1997) fue parte de un proceso mayor: el regreso de la blaxploitation a la cultura norteamericana. Como dijimos anteriormente, dicho camino comenzó con *I´m Gonna Git You Sucka* en 1988 y continuó con apariciones de personajes inspirados en el subgénero, como el caso de Samuel L. Jackson y su interpretación del gánster Jules Winnfield en *Pulp Fiction* (1994) y el estreno de *Original Gangstas* (1996) que contó con la participación de estrellas olvidadas de los 70´s como Fred Williamson, Jim Brown y Pam Grier. Teniendo en cuenta este contexto, y agregando el anuncio de una remake de *Shaft* y *The Mack*, el regreso de la blaxploitation estalló en los medios masivos. Lo peculiar sobre este boom fue la reincidencia con que cada medio lo cubrió, teniendo presencia desde 1995 hasta el 2000 tras cada nuevo anuncio de remake u honor al subgénero. Aquí la crítica norteamericana siempre fue un paso atrás de lo que estaba ocurriendo a nivel cultural, es por eso que su rol no trascendió el mero relato sobre lo que estaba ocurriendo, todavía no se detectan periodistas defensores del subgénero. Sin embargo, no hay que dejar de tener en cuenta que el gran número de notas positivas son indicio del incremento de su popularidad en Norteamérica. También hay que tener en cuenta, que durante este lapso, fueron muy comunes las notas de listas de películas. Es decir, notas que recomendaban bajo cierto tema cierta cantidad de películas. Así, con la excusa de reedición de varios títulos en VHS (un indicio más fuerte de la popularidad de la blaxploitation a nivel cultural y de consumo en los noventa), distintos medios armaron listas de las mejores cinco películas de la blaxploitation e incluso de sus principales artistas, como fue el caso de Pam Grier en la nota de Los Angeles Time *Nuestra Hermana Pam Grier es una Dama Letal en 5 Películas de la Blaxploitation - Ahora en Video*[109]*(1997).*

Chicago Tribune fue uno de los medios que mayor espacio le otorgó a este

[109] Traducción propia de " Sister Pam Grier Is One Lethal Lady In 5 'blaxploitation' Films Now Out On Tape"

regreso. Sus notas más destacadas fueron: “Los héroes afroamericanos de los 70s vuelven”[110](1998), “Regresan: los héroes Blaxploitation de 1970 vuelven a la pantalla grande”[111](1998), y “Hollywood hace un revival del género Blaxploitation: se impulsa nuevamente la cultura pop afroamericana o sólo se trata de otra Shaft?”[112](1997). Dichas notas principalmente se ocuparon de mencionar el regreso en protagónicos de artistas olvidados de la blaxploitation, de conmemorar el estilo ridículo de las películas, la razón por la que dejaron de realizarse, y por supuesto los nuevos planes de Hollywood para realizar remakes. En “Regresan: los héroes Blaxploitation de 1970 vuelven a la pantalla grande”, Tod Boyd escribe:

> No sólo Pam Grier está reviviendo su época de mujer patea traseros en “Jackie Brown” sino que mira quién la está siguiendo: John Shaft, Christie Love y The Mack. Los héroes de la blaxploitation de los 70´s no sólo están tomando su lugar en la pantalla chica, sino que también están regresando a la pantalla grande con películas en producción de los tres nombrados.[113] (1997)

Mientras que en “Los héroes afroamericanos de los 70s vuelven”, Mark Caro retoma el conflicto sobre si es positiva o negativa la carga sobre la comunidad afroamericana:

> El regreso de estos personajes violentos (…) era inevitable por la manía de Hollywood por revivir conceptos populares y antiguos. Mientras continúan generando controversia, algunos lo conciben como una regresión hacia estereotipos negativos de la comunidad afroamericana, mientras otros lo ven como una oportunidad para rever un periodo subestimado de la cultura popular afroamericana(…) Lo que frecuentemente es prometedor sobre volver a analizar imágenes desde una nueva era es pueden llegar a entenderse en un segundo análisis.

[110] Traducción propia de “Black Heroes Of '70s Films Blasting Back”

[111] Traducción propia de “Making a Comeback: The Heroes of 1970´s Blaxploitation are Returning to the big Screen”.

[112] Traducción propia de “Hollywood's Revival Of The `Blaxploitation' Genre a Boost For African-american Pop Culture Or Just Another Shaft?”

[113] Traducción propia de “Not only is Pam Grier reviving memories of her butt-kicking past in "Jackie Brown," but check out the posse coming up behind her: John Shaft, Christie Love and The Mack. Those heroes of the 1970s "blaxploitation" era of film and television are blasting their way back to the screen, with movies currently being developed that feature all three”

[114] (1997)

Es interesante cómo problemáticas que se presentaron en los 70´s se continúan introduciendo en este periodo, pero esta vez de forma neutral junto al concepto de "segunda mirada". De esta manera vemos a este segundo periodo como bisagra en relación a la apreciación que se da en el tercero: el periodista todavía no escribe sobre una segunda mirada de la blaxploitation, a pesar de que ya se esté realizando en otros campos, como el académico, pero sí introduce la posibilidad de hacerlo.

A modo de continuar ejemplificando el regreso de la blaxploitation, citaremos la nota *"¿*Qué está ocurriendo? La Blaxploitation ha regresado"[115](2000) de *Boston Globe*, donde Vannesa Lodge ayuda a entrever las formas en que el subgénero se ha hecho presente en la cultura. Específicamente, la periodista resalta cómo la blaxploitation fue retomada por la esfera de la música, y cómo el rap (especialmente en videoclips) ayudó a que el rol del Cafisho hoy sea visto con naturalidad:

> Cual sea la razón, el cafisho (proxeneta o chulo) ha encontrado su camino dentro la cultura popular, junto a sus autos despampanantes, trajes de Versace, puñados de efectivo y mujeres curvilíneas. Podemos llamar a la estética Ghetto Fabulous. Su influencia no es sólo en el cine y televisión, sino que también logró meterse en la música y los libros.[116] (2000)

Saliendo de la norma, *"*Tildadas de racistas en los setenta la Blaxploitation hace un regreso"[117](1996) de *Bartow Press* es de los pocos artículos de la época que resaltan lo que estuvo ocurriendo culturalmente en los noventa con respecto a dichas películas:

---

[114] Traducción propia de "The return of these violence-prone characters _ a male and female crime-buster and a livin'-large pimp _ may seem inevitable given Hollywood's mania for revisiting old, popular concepts. Yet they're also sparking controversy, as some African-Americans view a blaxploitation revival as a regressive return to negative stereotypes, others view the prospect of new blaxploitation-type films as a chance to re-examine a rich, underappreciated period of African-American pop culture (...)``What is often promising about the return of previous images to a new era is that they might be understood the second time around"

[115] Traducción propia de "Whats going on? The Blaxploitation era Makes a Comeback"

[116] Traducción propia de ""Whatever the cause, the pimp (a.k.a. mack or mack-daddy) has strutted his way into pop culture, complete with flashy cars, Versace suits, fistfuls of cash, and two armloads of scantily clad women. Call the aesthetic ghetto fabulous. And lately, it's been making headway into music, film, and books"

[117] Traducción propia de "Once patronized as racist, ´Blaxploitation´ makes a comeback"

> Hace 20 años, las películas de afroamericanos fueron denominados por críticos blancos como `blaxploitation´. Hoy, son analizadas como un género distinguido, lleno de autores (...) Hoy luego años de rap, su contenido parece sumamente contemporáneo. En los setenta Foxy Brown y Three the Hard Way nunca obtuvieron taquilla por fuera de los pequeños cines urbanos. Hoy, festivales nacionales realizan tributos a dichas películas.[118] (1996)

Queda claro que el cambio de perspectiva sobre el sub-género se da antes en otras esferas culturales. Es preciso destacar la influencia del rap en la masificación del subgénero, ya que toman de la blaxploitation la figura del cafisho (o pimp) y la glamorización de la vida en el gueto. Grupos o artistas como NWA, Wu-Tang Clan, Snoop Dog y Notorious B.I.G, ayudaron a cotidianizar las situaciones de la blaxploitation y muchos de ellos, como Ice Cube y Snoop Dog, participaron en parodias o remakes del subgénero. A dicho contexto se refiere James Godwig, autor del artículo de Bartow Press al decir "Hoy luego de años de Rap (...)"(1996).

Para ejemplificar la teoría de que el cambio de perspectiva sobre la blaxploitation ocurre primero en el ámbito académico y la recepción de películas, y luego en el de la crítica cinematográfica, vamos a profundizar en la figura de Quentin Tarantino y su influencia en el proceso de difundir y masificar al cine de explotación (entre otros géneros y movimientos). Si bien hubo múltiples formas en las que Tarantino influyó en dicha reivindicación, sólo vamos a profundizar en este apartado su impacto en el periodismo y la opinión pública luego de 1994, como consecuencia de la popularidad adquirida por *Pulp Fiction (1994)*. Aparte de las múltiples entrevistas al director que se publicaron, el director también recomendó films a través de listas de películas. Lo particular de dichas listas de Tarantino fue que abrieron el juego a valorar películas desde una perspectiva distinta. Los siguientes titulares darán una idea de esto: "Las 10

[118] Traducción propia de ""20 years ago, popular black films were dissed by white critics as ´blaxploitation´. Today, they're analyzed as a distinct genre, full of auteurs(...) today, after years of rap, they seen utterly contemporary. Back in the 70's, Foxy Brown and Three the Hard Way never got bookings outside the smallest urban theaters. Today, festivals around the country have paid tribute to the same movies"

películas más cool de todos los tiempos"[119](1997), "Las mejores escenas de muerte según Quentin Tarantino"[120](1997), "Las mejores 5 películas de venganza según Tarantino"[121] (1996), entre otros. Es pertinente hablar dichas listas ya que las películas que formaban parte representaban lo último que un crítico de cine valoraría. No solo eso, sino que Tarantino comenzó a comparar obras provenientes del cine de explotación con clásicos americanos. Un ejemplo de esto se encuentra en el artículo de 1996 "Las mejores 5 películas de venganza según Tarantino" publicado por *Chicago Tribune* donde no solo le otorga a *Coffy* el puesto número 1, sino que comenta: "Pam Grier en todo su esplendor. A pesar de que no tenían buena relación, desde cierta perspectiva Pam Grier y Jack Hill fueron la Marlene Dietrich y Josef Von Sternberg de la Blaxploitation"[122](1996).

Asimismo, en "Tarantino asegura que las películas viejas no mueren[123] de *Chicago Tribune* anuncian que: "Rolling thunder fue creado por Miramax Films para Tarantino, que quiere que el público americano conozca las películas con las que él creció, incluyendo la blaxploitation, los films de artes marciales, las películas de monstruos japonesas y piezas de autor extranjeras"[124](1996). La restauración de dichas películas significó una ruptura grande en torno a darle legitimidad a películas clase B, esto antes lo hicieron cineastas, como Martin Scorsese o Francis Ford Coppola, pero a películas calificadas como "gemas" del cine extranjero cuya misión era salvaguardarlas. Fue con Tarantino la primera vez que se remasterizaron películas tan cuyo contenido se alejaba de la imagen del cine clásico, como las provenientes del *Spaghetti Western*[125],

[119] Traducción propia de "10 Coolest movies of all time"
[120] Traducción propia de "Quentin Tarantino´s favorite death scenes"
[121] Traducción propia de " 5 Quentin Tarantino´s favorite revenge flicks"
[122] Traducción propia de "Pam Grier at her finest.' Even though they didn't really get along that well, there was a total aspect of Pam Grier and Jack Hill [as] the [Marlene] Dietrich and [Josef] von Sternberg of the Blaxploitation films"
[123] Traducción propia de " Tarantino to ensure Old films never die"
[124] Traducción propia de "Rolling thunder was created by Miramax Films for Tarantino, who wants the American public to embrace films "I grew up on" including Blaxploitation, martial arts, Japanese monsters and foreign auteur pieces"
[125] Películas de bajo presupuesto rodadas en Italia o España que tuvieron su auge en los años 60 y 70. Se caracterizaron por exagerar algunos de los elementos del Western clásico Norteamericano, resultando en una estética sucia y personajes carentes de moral, rudos y duros.

Karate japonés y, por supuesto, de la *blaxploitation*.

Por lo tanto, el segundo periodo estuvo marcado principalmente por la presencia en la prensa escrita del regreso de la blaxploitation a través de películas como *I'm Gonna Git You Sucka*, *In Living Colour*, *Original Gangstas* y *Jackie brown*, y secundariamente, por las películas originales de los 70`s a medida que personalidades como Pam Grier y Antonio Fargas ganaban notoriedad y sus pelìculas lograban la reedición en Vhs. El llamado "regreso de la blaxploitation" continuará en el próximo periodo de la mano del estreno de la remake de *Shaft* y el estreno de *Pootie Tang*, *Austin Powers and the Gold Member*, entre otros.

Período 3: 2000 - 2018

La entrada al nuevo siglo trae consigo un contexto particular: mientras la presencia de películas con temáticas blaxploitation se hace más fuerte en los medios masivos, se da en simultáneo el apogeo de Internet, y con ella, la proliferación de un nuevo formato periodístico amateur denominado blog. A través de Internet y dicho formato, autores amateurs revivieron al sub-género a partir de una segunda mirada.

La proliferación de Blogs

Tanto en Estados Unidos como en el mundo entero, el boom de los Blogs abrió la posibilidad de crear páginas personalizadas sobre un indefinido número de temas y ser la génesis de un ciberespacio en el que tuvieron lugar múltiples intercambios colectivos de conocimiento. Si en las décadas previas se habló de la audiencia como sujeto pasivo frente a los medios tradicionales (prensa, radio, televisión), los medios digitales permitieron que el receptor pasará a crear contenidos y compartirlos sin por eso abandonar su lugar como consumidor de medios. Se acuñó un término para denominar el comportamiento nuevo de las audiencias: prosumidor. En palabras de Carlos Scolari (2008) en su escrito *Hipermediaciones*, el prosumidor significó la ruptura de las categorías productor/consumidor que fundaban al proceso cultural. En otras palabras, significó la disolución de las categorías de análisis emisor/receptor. Si antes podíamos diferenciar claramente al emisor (o productor) del receptor (o consumidor), en los medios digitales notamos un desplazamiento de los usuarios desde el consumo a la producción. El prosumidor es justamente un híbrido entre ambos: el consumidor y el productor.

Anteriormente, el usuario como prosumidor era imposible de suceder a nivel masivo por las fuentes de poder de décadas pasadas, como las jerarquías burocráticas (basadas en estáticas formas de escritura como diarios y revistas), monarquías mediáticas (la televisión como imperante por sobre el resto de los medios de comunicación) y redes económicas internacionales (con base en la telefonía y tecnologías real-time) que contaban con un estricto control del flujo de información. Fueron el cambio tecnológico y la llegada de internet los que iniciaron una convergencia mediática que según Jenkins (2015) en *Cultura Transmedia*:

> Alteró la relación entre las tecnologías existentes, las industrias, los mercados, los géneros y las audiencias (...) La convergencia alteró la lógica con la que operan las industrias mediáticas y con la que procesan la información y entretenimientos los consumidores de medios. (2015:22)

Si antes se observaban audiencias de fans demográficamente fragmentadas a causa de las distancias o husos horarios y una desconexión entre productores y consumidores de medios, con la introducción de computadoras con conexión a Internet se dio lugar a una cultura participativa donde las audiencias pasaron a generar nuevas formas de participación colectiva convirtiendo al consumo de medios en un proceso que impactó en múltiples disciplinas. Más abajo profundizaremos sobre la cultura participativa de Jenkins y su relación con la blaxploitation.

Volviendo al Blog, si bien dicho formato nace con el advenimiento de internet, su esencia cuenta con precedentes en las décadas ochenta y noventa del siglo XX, donde la actitud activa, crítica y discriminatoria de las audiencias se corporizó en los *fanzines*. Los *fanzines*, publicaciones no profesionales producidas por fans de un fenómeno en particular, se emitían sin fines de lucro y se regían bajo el lema DIY (Do It Yourself). Su principal característica es que no existía censura alguna al escribir y que su red de distribución solían ser bares, centros culturales y disquerias. Su nombre proviene del

inglés “fan” y “magazine” siendo su traducción “revista de fanáticos”. Según Stephen Duncombe (2008), autor de *Notas desde el Subsuelo: Fanzines y la política de la Cultura Underground*:

> Los fanzines son un medio individual, pero, como medios que son, su función primordial es la de comunicar. Por tanto, se refieren tanto a las comunidades que se derivan de su circulación, como al hecho de que son artefactos de expresión personal. La gente crea fanzines para gritar “yo existo”. Pero además se hace para conectar a otras personas que digan lo mismo. (2008:49)

Partiendo de Duncombe, podemos decir que la esencia del blog y del *fanzine* es la misma: ambos son artefactos de expresión personal que buscan conectar con personas que opinan lo mismo. Lo que hace el cambio de siglo y la proliferación de blogs es potenciar estas voces marginales por medio de hacer accesibles y masivas las reseñas en internet. Es decir, el cambio radical fue pasar de un soporte físico a uno digital, teniendo como consecuencia directa la disponibilidad y accesibilidad del contenido y la destrucción de las barreras demográficas que antes fragmentaron a las audiencias. Así, el blog no solo se hace accesible a lo largo de un país sino que trasciende esas fronteras. Asimismo, los consumidores de medios digitales también pasaron a formar parte de la producción de información gracias a la posibilidad de dejar comentarios y dar su propia opinión, formando una cultura colaborativa entre usuarios. Específicamente, el *Blog*[126]- sitio web personal que ofrece contenidos de interés específico (desde lo culinario o académico hasta la esfera de las artes)- hizo visible el intercambio entre consumidores de medios y textos mediáticos gracias a la estructura de su plataforma- que incluye links

[126] El término "weblog" fue acuñado por Jorn Barger el 17 de diciembre de 1997. La forma corta, "blog", fue acuñada por Peter Merholz, quien dividió la palabra *weblog* en la frase *we blog* en la barra lateral de su blog Peterme.com en abril o mayo de 1999 y rápidamente fue adoptado tanto como nombre y verbo (asumiendo "*bloguear*" como "editar el weblog de alguien o añadir un mensaje en el weblog de alguien”). Los primeros blogs estadounidenses populares aparecieron en 2001: AndrewSullivan.com de Andrew Sullivan, Politics1.com de Ron Gunzburger, Political Wire de Taegan Goddard y MyDD de Jerome Armstrong, tratando principalmente temas políticos. En idioma español también aparecieron los primeros blogs en esa época. Los más destacados fueron en el año 2000 el blog llamado Terremoto.net y en el año 2001 aparecieron Claudia-P.com, donde una adolescente de Madrid explicaba su peculiar vida personal, y El hombre que comía diccionarios.

a otras publicaciones, espacio para dejar comentarios, *blogscrolling* para ver *blogs* recomendados y más. Dicho intercambio entre usuarios forma parte de la cultura participativa acuñada por Jenkins donde:

> Se considera al público no solo como consumidor de mensajes preconstruidos sino como personas que están dando forma, compartiendo, re-enmarcando y remezclando el contenido de los medios de una manera que antes era inimaginable. Y lo hacen no como individuos aislados sino dentro de comunidades y redes más amplias, que permiten propagar el contenido más allá de su proximidad geográfica inmediata. (2015:22)

La creación de blogs de temática blaxploitation, o en términos generales, de cine clase B, comenzó a expandirse a partir del 2000 gracias a que las películas también se hicieron accesibles en la web. Pensamos que la revalorización del subgénero, cuya pata importante fueron sus fans, no hubiese ocurrido sin la llegada de internet, ya que no solo le dio una voz a estos fanáticos cuya red de influencia antes era local, sino que también posibilitó a los nuevos curiosos del subgénero informarse, ver las películas y pasar a colaborar y opinar en la web.

A diferencia de los medios masivos, la conversación no se basó en las películas que a partir de 1995 homenajearon o parodiaron a la blaxploitation, sino en las películas de los setenta en sí.

TheAcidLogic.com y Blaxploitation.com: exponentes de blogging de principio de siglo

Como expusimos anteriormente, los blogs potenciaron la expresión personal y como muestra de ello su tono de comunicación fue informal, distendida y creativa. Ya encontramos algunos ejemplos referentes de la blaxploitation desde 1999, como lo fue

Blaxploitation.com y *The Acid Logic*. El tono de comunicación se percibía desde un comienzo en la presentación del blog. Por ejemplo, la bajada creativa utilizada en *Blaxploitation.com* es "Dedicated to the folks who had enough of the man"[127]. El término "The Man" representa la lucha contra el hombre blanco y todo el sistema que lo rodea y que representa el *American Way of Life*[128] y el *selfmade-man*. Es decir, el blanco que se realiza a sí mismo y concreta el *American Dream* ("sueño americano"). Este fue el eje básico de muchas películas blaxploitation como *Shaft, Super Fly* y *Coffy*. En ese sentido, esa bajada era un guiño directo a la cultura afroamericana y un ejemplo de apropiación en el blog de la jerga de las películas. Otro ejemplo interesante es el segmento que *The Acid Logic* abrió en el 2002: "Interesting Motherfuckers". Este consistía en realizar una selección de actores, directores, músicos y políticos que a los blogueros les resultase interesante. Entre personalidades como Akira Kurosawa, Dario Argento, Philip Seymour Hoffman, Thelonious Monk y Louis CK, se destacaron varios integrantes de la blaxploitation como Pam Grier, Antonio Fargas[129] y Bernie Casey[130]. Lo que aquí llama la atención fue el término con el que se referían a este conjunto de personalidades que dejaron una huella: *Interesting Motherfuckers*. En el propio segmento definieron al término como "un individuo que demuestra tal unicidad o individualidad que causaría que una habitación llena de personas exclame "Ese es un hijo de p*** interesante"[131]. Queda claro que *Interesting Motherfuckers* jamás podría haber sido la columna de un diario tradicional en los inicios del 2000. Sin ir más lejos la forma en que están escritas las biografías distan del periodismo tradicional en varios puntos. Vamos a demostrarlo tomando como ejemplo el artículo de *Interesting*

[127] Dedicado a aquellos muchachos que se hartaron del sistema. Traducción propia

[128] American way of life ("forma de vida de Estados Unidos"), a menudo simplificada (American way) es una expresión en lengua inglesa con la que se manifiesta el estilo de vida identificado con los principios explicitados en la Declaración de Independencia de 1776 ("vida, libertad y búsqueda de la felicidad"), en todos los aspectos: político, social, económico, cultural, etc.; caracterizados por el individualismo, la ética del trabajo, el pragmatismo, el optimismo, la movilidad social, la dignidad humana, la filantropía, el bien común, la democracia y los derechos civiles.

[129] Actor de reparto en películas como Foxy Brown, Shaft, Cleopatra Jones y Im Gonna Git You Sucka.

[130] Protagonista de Dr Black y Mr Hyde y actor secundario de títulos como Cleopatra Jones y Black Gunn.

[131] En el original: "An individual exhibiting such uniqueness or individuality that he or she will cause a roomful of bar cronies to exclaim, "That's one interesting motherfucker!". The Acidlogic.com (2002)

Motherfuckers sobre Pam Grier (2002).

Pero antes, una aclaración: como bien describimos párrafos más arriba, debe resaltarse que, en primer lugar, un bloguero- cualquiera sea su tópico a narrar- no necesariamente escribe sobre temas de actualidad como si lo hace el periodismo tradicional. En este caso el mismo escritor- un bloguero que escribe sobre *blaxploitation films*- explicita que él no fue contemporáneo al tema de su artículo:

> No llegué a ver las legendarias películas Blaxploitation de los setenta mientras era niño. No fue hasta fines de los ochenta cuando se esperaba que las personas blancas vean todas las películas de Spike Lee y pretendieran disfrutarlas sólo para mostrarse cool que las descubrí.[132] (2002)

En segundo lugar, los blogueros no tienen que limitarse a un número de caracteres, ya que el soporte digital permite extenderse lo que el autor crea necesario y ofrece la posibilidad de insertar videos y links.

En tercer lugar, el bloguero no intenta ser objetivo e imparcial. Por el contrario, se esfuerza por demostrarse especialista en el tema, e intenta que su audiencia comprenda su punto de vista. Mientras más personal y única sea su escritura más se valora al bloguero. Por ejemplo, en la siguiente cita, el autor revaloriza a la blaxploitation a partir de marcar como pretenciosas a las películas de Andy Warhol y a su audiencia a partir de una comparación graciosa:

> Las películas Blaxploitation protagonizadas por Pam Grier como Coffy o Foxy Brown eran sobre afroamericanos pasando un buen rato mientras que las personas blancas que querían ser "cool" pretendían disfrutar de las películas de Andy Warhol. ¿Algún afroamericano iba a ver las películas de Andy Warhol? Ninguno que quisiera ser visto con vida otra vez, hermano!! NINGUNO QUE QUISIERA

[132] en el original: "I never got to see any of the legendary Blaxploitation movies of the seventies when I was a kid. It wasn't like the late eighties when white people were expected to go to all the Spike Lee movies and pretend to enjoy the damn things just to look cool"

SER VISTO CON VIDA OTRA VEZ!!!.[133] (2002)

En cuarto lugar, y por último, es interesante observar la imparcialidad y unicidad del lenguaje utilizado así como la informalidad que pueden llegar a tener las entradas[134] en un blog. Al no poseer un filtro editorial, el texto destinado a un blog no sufre modificaciones entre que se termina de escribir y se publica. Los párrafos citados anteriormente ya demuestran la informalidad del lenguaje blogger, pero citaremos uno donde no se realiza el filtro de groserías:

> Las personas siempre se acuerdan de Foxy Brown por su final, donde Foxy le corta la pija a un tipo malo y se lo envía a su novia en un frasco de pepinillos. Por Dios, con ese final uno puede agregar a un [perro de raza] poodle bailando tap operando al cadáver de Marilyn Monroe y aun así sería "la película donde ella le corta la pija a un tipo malo y se lo envía a su novia en un frasco de pepinillos".[135] (2002)

La proliferación del nuevo formato trajo aparejado cambios en las prácticas culturales, y por consiguiente, una nueva forma de ejercer la libertad de expresión y de reseñar una película. La emergencia de la figura del bloguero o *blogger* será vista como un peligro a la hegemonía de los medios masivos clásicos y abrirá el debate y la puesta en duda sobre la profesionalidad del mismo, sobre todo en términos de saberes específicos y periodismo especializado en ciertas temáticas culturales, como la cinefilia.

---

[133] En el original: "The Blaxploitation movies Pam Grier starred in like "Coffy" and "Foxy Brown" were all about black people having a good time while white people who wanted to be cool were pretending to like Andy Warhol movies. Did any black people go to see Andy Warhol movies? None who were ever seen alive again, buddy!! NONE WHO WERE EVER SEEN ALIVE AGAIN!!!!"

[134] una "Entrada" es como se denomina cada texto publicado en el blog.

[135] En el original:"People always remember "Foxy Brown" because of the ending where Foxy cuts off the bad guy's dick and gives it to his girlfriend in a pickle jar. My goodness, with something like that at the end you could have a tap dancing poodle with a meat cleaver stuck in his head perform an appendectomy on the reanimated corpse of Marilyn Monroe in the opening scene and it would still be "the movie where she cuts off the bad guy's dick and gives it to his girlfriend in a pickle jar"

Los medios masivos

Con los planes de Hollywood para continuar con películas de temática blaxploitation: *Shaft* (2000), *Pottie Tang* (2001), *Undercover Brother* (2002), *The Barbershop* (2002), *Austin Powers in GoldMember* (2002), sumado al documental *Baaaddassss Cinema* (2002) realizado por el director británico Isaac Julien, la presencia de la blaxploitation continuó muy activa en los medios masivos durante los primeros años del nuevo milenio. En primera instancia en los medios masivos prosiguió la tendencia que observamos en el período 2 -décadas del 80´s y 90´s- donde los artículos periodísticos nombraron a algunas producciones blaxploitation a partir de reseñar las nuevas películas que homenajearon o parodiaron al subgénero. A esta tendencia ahora se sumó la proliferación de blogs que, como vimos anteriormente, pone en el mapa la crítica y revisión de las originales.

Resulta interesante cómo en los primeros meses del año 2000 se continúa hablando sobre el regreso de la Blaxploitation- especialmente con el anuncio de proyectos como *Undercover Brothe*r y *Pootie Tang*- pero también se comienza a escribir sobre la apropiación de estereotipos de la blaxploitation en la cultura masiva. En "¿Qué está pasando? La Blaxploitation hace un regreso"[136](2000), Vanessa Jones de *Chicago Tribune* expone cómo la figura del cafisho, y su estereotipo extraído de la blaxploitation, hizo su camino desde la marginalidad a la cultura masiva. Jones elabora un recorrido donde ciertos elementos que presentó la blaxploitation (el auto descapotable de alta gama, los trajes Versace, las mujeres curvilíneas y el dinero en efectivo) fueron retomados por la esfera de la música (principalmente el rap), sufriendo una resignificación que glamorizó y naturalizó el rol del Cafisho. Esto lo ejemplifica con la frase "sabés que algo importante está pasando cuando Madonna se apropia del look, al usar un abrigo de piel, en su nuevo single *Music*" (2000).[137]

[136]Traducción propia de: "*Whats going on? The Blaxploitation era makes a comeback".*
[137]Traducción propia de: "You know something´s going on if Madonna is appropriating the look by wearing a lavish

Dicha tendencia de los medios masivos a hablar reiteradas veces del regreso de la blaxploitation es expuesto por Dan DeLuca en "Manteniendo vivo al Funk: de la publicidad y la música al éxito Undercover Brother"[138], publicado en el 2002 por *Inquire*, en el que habla sobre las influencias de los setenta en la cultura masiva:

> El pop se recicla a sí mismo con inmensa inmediatez, y esta no es la primera vez que la blaxploitation resurge. Keenen Ivory Wayans tuvo a los íconos de los setenta Isaac Hayes y Jim Brown como protagonistas en I´m Gonna Git You Sucka (1988), y Quentin Tarantino rindió homenaje al género en 1997 Jackie Brown.[139] (2002)

En relación a los nuevos estrenos que realizaron un homenaje a la blaxploitation, hay dos tendencias que realizan los medios masivos en los primeros años del 2000: o continúan rebajando y minimizando las influencias del sub-género, o toman una postura a favor pero ésta nunca es explícita. Es decir, lo hacen mediante la voz de un especialista. Para ejemplificar la primera tendencia, tenemos el artículo de Kim Newman "Una película blaxploitation nunca es tan cool como su banda de sonido"[140]. Si bien la periodista de *Empire* está hablando sobre la remake de *Shaft* (2000) mediante su título generaliza y subvalora a todo un movimiento. Además, la autora escribe sobre la original:

> Shaft nunca llega a estar a la altura de su conmovedora introducción (...) El material está adornado con lugares mugrientos, jerga afroamericana y modas desconocidas de ese entonces, algunos guiños a los panteras negras y esa canción de soul de un millon de ventas. Pero el Shaft del ex modelo Richard Roundtree es un matón sin sentido del humor, usando chicass (de varias razas)

---

fur coat in the video for her upcoming single *Music*".

[138]Traducción propia de: "*Keepin´the funk alive: from ads to music to the hit film Undercover Brother"*

[139]Traducción propia de: "Pop recycles itself with increasing rapidity, and this isn´t the first time that Blaxploitation culture has come back. Keenen Ivory Wayans have 70´s icons Hayes and Jim Brown key roles in the 1988 Im Gonna Git You Sucka, and Quentin Tarantino paid homage to the genre in 1997´s Grier starring Jackie Brown"

[140]Traducción propia de: "A Blaxploitation pic that´s never quite as cool as its theme song".

como Kleenex sexual con monótona regularidad.[141] (2000)

Sin embargo, comienza a ser usual la segunda tendencia. Nuevamente en su reseña "Manteniendo vivo el Funk" (2002) Dan DeLuca cede la palabra a realizadores y actores para hablar sobre el sub-género. En este caso es Mike Myers quien habla maravillas de la blaxploitation y no el crítico: "Para el creador de Austin Powers, Mike Myers, el estilo extravagante de las películas fue su punto de diferenciación: tiene un sabor tan dulce, dijo Myers. La lengua, la música, la cinematografía, el vestuario, todo es tan *cool*" (2002)[142].

En "Blaxploitation´s Mass Appeal"[143], de 2002, el periodista James Poniewozik para *Times Magazine*, habla sobre el estreno del documental *Baddasss Movie* y aprovecha para poner al descubierto el desprecio de Hollywood por las películas de afroamericanos de los setenta. Vale aclarar que dicho desprecio no tiene que ver con la capacidad de llenar salas de dichas películas, sino con su nulo reconocimiento artístico: ""La blaxploitation ha sido una vergüenza para Hollywood y los intelectuales afroamericanos (…) En el cine afroamericano posterior a los setenta no hubo tributos a *Foxy Brown*, *Super Fly* o *Hellup in Harlem*"[144](2002). Si bien parecería que James Poniewozik está por expresar su opinión artística sobre la blaxploitation, nunca lo hace a través de su voz, sino que cede ese lugar al director de la película:

Ahora el director Isaac Julien busca colocar a la blaxploitation dentro del canon con el documental BaadAssss Cinema, que sin vergüenzas argumenta el mérito artístico

[141]Traducción propia de: "Shaft never really lives up to its soulful on-the-streets introduction (…) The material is dressed up with grimy locations, then-unfamiliar African-American slang and fashions, a few sub-Panther political footnotes and that million-selling soul score, but former model Richard Roundtree's Shaft is a humourless thug, using "chicks" (of various races) as sexual Kleenex and whupping ass with monotonous regularity".

[142] Traducción propia de:"For Austin Powers creator Mike Myers, the outrageousness of blaxploitation style was the draw: Its such a yummy flavor, he said month. "The language, the music, the cinematography, and the cloths are so cool".

[143] Frase que hace referencia al atractivo de masas que generó la blaxploitation.

[144] Traducción propia de: "Blaxploitation has been something of an embarrassment to Hollywood and the black intelligentsia (...) in the remembrances of African American cinema past that followed, there wasn´t much tribute to Foxy Brown, Super Fly o Hellup in Harlem".

> y político que tuvieron las películas (…) Puede que Los Oscars no lleguen a reconocer el legado de la Blaxploitation, pero Julien le mostrará al mundo fuera de La Academia que hay muchos fans que lo reconocen y sienten.[145] (2002)

El clímax de esta tendencia se da a partir de 2004, donde titulares como "Las películas blaxploitation adquieren una mirada seria"(2004) o "La blaxploitation reclama respeto"[146] (2005) comienzan a aparecer. Estas notas no le otorgan a la blaxploitation un lugar consagrado, sino que se limitan a mostrar lo que está ocurriendo culturalmente. Por ejemplo, en el artículo "Las películas blaxploitation adquieren una mirada seria" de Carrie Rickey para *The Inquiere*, la autora utiliza la figura de David Walker para hablar sobre este fenómeno:

> Walker es más que un fanático: es un historiador social que conecta las emociones de acción de Shaft con la fantasía blanca de Spook. En entrevistas con los productores y las estrellas de la película blaxploitation, capturó la emoción que estas películas proporcionaron a sus audiencias (…) Para los espectadores afroamericanos que crecieron viendo a los afroamericanos en papeles impotentes y serviles, fue liberador ver a Ron O'Neal (Superfly) y Pam Grier (Coffy) armados y poderosos.[147] (2004)

El nuevo milenio encontrará las críticas de la blaxploitation en los medios masivos escindidas entre las que siguen considerándolos cine de segunda categoría con poca o nula influencia social y las que toman una postura a favor de los mismos pero valiéndose de voces autorizadas y/o de especialistas. La legitimación abierta de estas

[145]Traducción propia de: "But now director Isaac Julien aims to put blaxploitation into the canon with the documentary BaadAssss Cinema, which unashamedly argues that those movies had artistic merit and political force (...) The Oscars may not recognize the legacy of blaxploitation anytime son. But, Julien shows the world outside the academy is full of fans who know it and feel it."

[146] Traducción propia de: "Blaxploitation films get a serious look" y "Blaxploitation claims respect".

[147] Traducción propia de: "Walker is more than a fan – he is a social historian connecting the action-flick thrills of Shaft with the get-whitey fantasy of the Spook Who Sat By the Door. In interviews with the producers and stars of Blaxploitation fare, he captures the rush that these films provided audiences (...) For African American moviegoers who grew up seeing blacksonlyin powerless, servile roles, it was liberating to see Ron O´Neal (Superfly) and Pam Grier (Coffy) armed and powerful".

producciones llegará de la mano de la transición del mapa mediático hacia la convergencia tecnológica comunicacional. Recién de la mano de este cambio desaparecerán los límites que hasta este entonces existían. La convergencia traerá consigo un cambio en el campo de la crítica de cine blaxploitation.

Convergencia tecnológica

Como mencionamos al inicio de este apartado, la nueva caracterización de los medios puede enmarcarse en el contexto más amplio de convergencia tecnológica, un proceso que une a las industrias de las telecomunicaciones, el audiovisual e Internet. Y es esta ligazón de diversas tecnologías la que permite realizar consumos culturales (lecturas, audiovisual, prensa gráfica) a través de un mismo dispositivo: computadora –portátil o fija–, tablets, smartphones, entre tantos otros. Ramón Salaverría, especialista en ciberperiodismo y medios digitales de la Universidad de Navarra (España), aborda este fenómeno de manera más puntual y relacionada a la actividad periodística. Sostiene que:

> La convergencia periodística es un proceso multidimensional que, propiciado por la implantación generalizada de las tecnologías digitales, afecta actualmente a las empresas de medios de comunicación y conforme al cual las esferas tecnológica, empresarial, profesional y de contenidos de esas empresas experimentan respectivos fenómenos de mudanza, caracterizados por una integración de herramientas, espacios, métodos de trabajo y lenguajes anteriormente disgregados. (2010:7)

Es especificamente a partir del año 2005 donde se da el quiebre en el campo del periodismo y donde se evidencian los procesos de mudanza en el contexto de convergencia periodística al que se refiere Salaverría. Si hasta ese entonces podíamos diferenciar entre medios afroamericanos, masivos y amateur (fanzine, bloggers), a partir del 2005 los límites comienzan a resquebrajarse, y los blogueros célebres pasaron

a tener su propia web online o su propio espacio en la versión online de medios masivos. Tal es el caso de *The Huffington Post*, periódico online o blog de noticias estadounidense creado en 2005 por Arianna Huffington, que cuenta con 250.000 usuarios activos por día y muchos columnistas invitados (bloggers), así como periodistas[148]. Asimismo, periodistas tradicionales (y específicamente críticos de cine) armaron su propia web recopilando sus notas, que incluyen artículos ya publicados y nuevos escritos exclusivamente para su plataforma online.

Estas nuevas prácticas dentro de la cultura no pasaron inadvertidas: durante todo el año 2005 el debate (que podríamos aglutinar bajo la pregunta: ¿Son los blogueros periodistas?) ocupó espacio en múltiples medios. Ante una nueva amenaza, muchos de estos medios masivos escribieron en contra del bloguero como profesional, sin terminar de entender el nuevo panorama de medios digitales. Por ejemplo Agnes Portier para *The Guardian* publicó "Blogging no es Periodismo"[149] donde expresó:

> Los lectores en estos días pueden llegar a confundirse entre artículos y comentarios de opinión. [Los primeros] fueron concebidos, investigados, escritos, articulados y editados para las páginas impresas de un diario, mientras que los blogs son reacciones rápidas de cualquier tema, precipitadamente escritas y editadas (…) Pensar que el blogging es periodismo es peligroso y engañoso. El periodismo es una profesión, no un hobby.[150] (2005)

El extracto de Agnes Portier deja entrever la amenaza para el periodismo que significaron los blogs. Al tildar al *blogging* de hobby y, por tanto, de una actividad no profesional, la autora buscó desestimar el rol del bloguero en la sociedad. Queda claro

[148]El modelo dependía de una red de blogueros no remunerados, algunos famosos y, por lo tanto menos dependientes de un buen sueldo que la mayoría, y otros dispuestos a no cobrar a cambio del prestigio de aparecer junto a esas firmas célebres. En marzo, Huffington dijo a the Guardian que los que criticaban su decisión de no pagar a miles de blogueros no entendían el funcionamiento de los sitios de Internet.

[149] Traducción propia de: Blogging is not journalism.

[150] Traducción propia de: "Readers might have become confused between articles and comment pieces, which were actually conceived, researched, written, articulated, and edited for the printed pages of a newspaper and pure blogs, quick-fired reactions on any given topic, hastily written and edited (…) To think that blogging is Journalism seems dangerous and certainly misleading. Journalism is a profession, not a hobby."

que la idea de que el periodismo sólo se concibe para las páginas de un diario impreso, no está en sintonía con los cambios sufridos a partir del advenimiento de internet.

Es el académico Jay Rosen quien analiza para *The Nation* el entramado digital contemporáneo en el artículo "Blogging, Periodismo y Credibilidad"[151]:

> He sido un observador y crítico de la prensa americana por 19 años, y en ese lapso no hubo un tiempo tan marcado por la incertidumbre como éste. Son tiempos excitantes para el periodismo. Gran parte de esto es la extensión de la prensa a personas que tradicionalmente llamamos público.[152] (2005)

Jay Rosen logra incluir en el debate dos palabras claves: en primer lugar la incertidumbre de dichos años y, por el otro, la introducción de una audiencia que consume pero que también produce. Como ya mencionamos en este trabajo, a este último fenómeno Henry Jenkins lo definió como Cultura de la Convergencia (2015), un cambio cultural en los consumidores de los distintos medios, que no buscan información en un único medio sino que van migrando a través de los distintos medios en busca de información, a la vez que producen y diseminan contenido en las mismas redes a las que acuden. Y es en relación a este nuevo panorama que el campo[153] del periodismo se transformó. Nos preguntamos entonces, ¿puede una segunda mirada y revisión de la blaxploitation estar relacionado con la transformación del campo periodístico?

[151]Traducción propia de: Blogging, Journalism and credibility.

[152]Traducción propia de: "I have been an observer and critic of the American press for 19 years. In that stretch there has never been a time so unsettled. is an exciting time in journalism. Part of the reason is the extension of "the press" to the people we have traditionally called the public".

[153] El sociólogo Pierre Bourdieu define "campo" como "(…) una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas —en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes— por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.)".

Cambio en los legitimadores: ¿Cambio de status para las películas blaxploitation?

La transformación del campo del campo del periodismo, y por tanto del subcampo de la crítica cinematográfica, produce un emergente; el reconocimiento de la palabra como "autorizada" para expedirse sobre las películas no viene por el medio en el que los bloggers redactan sus opiniones sino al revés: por escribir en dichas plataformas y ganar popularidad van siendo considerados relevantes en el campo de la crítica luego. Continuando con Jay Rosen, un ejemplo de dicha transformación es la caída de los estándares que anteriormente caracterizaban al periodismo. En su blog *PressThink* expresa:

> Siempre le decimos a nuestros alumnos universitarios que no tendrán credibilidad a no ser que obedezcan las reglas y alcancen ciertos estándares profesionales. Esto tiende a ser interpretado como <<si obedecemos las reglas del periodismo y alcanzamos los estándares de nuestros compañeros tendremos credibilidad>> y eso no es verdad.[154] (2005)

Y continúa:

> En vez de preguntarse ¿tienen los blogs credibilidad? o ¿deberían los blogs obedecer la ética periodística?, debemos entrar en un territorio más amplio, que es la confianza. La confianza se genera de diferentes formas, online y offline, y en ambos blogging y periodismo.[155] (2005)

Por lo tanto, en términos de Bourdieu diremos que, si antes regían ciertas éticas y estándares profesionales en el campo del periodismo, durante los años 2003-2006

[154] Traducción propia de: "We start telling students in graduate school they won't "have" credibility unless they meet professional standards and obey the rules, but this tends to be interpreted as: "if we obey the rules of journalism, and meet the standards of our peers, then we have credibility." And that is not true".
[155] Traducción propia de: "Instead of starting with "do blogs have credibility?" or "should blogging obey journalism ethics?" we should begin in a broader territory, which is trust. Trust as it is generated in different settings, online and off, in both blogging and in journalism".

dicho campo se transformó impulsado por la convergencia mediática. Para generar credibilidad ya no era necesario seguir estándares profesionales, sino que la generación de confianza, tanto online como offline, es el eje que pasó a gobernar el campo. En relación con ésto cabe citar a Pierre Bourdieu cuando sostiene que "una toma de posición cambia, aunque permanezca idéntica, cuando cambia el universo de las opciones que son ofrecidas simultáneamente a la elección de los productores y de los consumidores" (1989:5). Así, el sentido de una obra o conjuntos de obras -como las películas blaxploitation- cambian automáticamente cuando cambia el campo dentro del cual se sitúa para el espectador o el lector. La tesis que sostenemos es que el cambio en la concepción de las películas blaxploitation está íntimamente relacionado con la legitimación de los nuevos actores en el campo de la crítica cinematográfica. Los sentidos y valoraciones que pueden -o no- suscitar las películas en cuestión se verán trastocados en tanto cambien la conformación del cuerpo de legitimadores.

Sentidos y valores de las obras según pasan los años

Como vimos en el primer período relevado (1970-1975), las reseñas contaban con un alto grado de contenido político, contenido que fue perdiendo espacio en los siguientes dos períodos. Es interesante rescatar, dentro de las reviews del nuevo siglo, a aquellas donde se plasman sensaciones vividas por quienes en esos años eran niños y que luego se convirtieron en críticos; se trata de reseñas que permiten observar puntos de coincidencia y de disidencia entre lo que rescataba el público y lo que rescataban los críticos de las películas blaxploitation. A modo de ejemplo, tomaremos la nota de Allan Johnson publicada en *Chicago Tribune*, que rescata las vivencias de un espectador de la blaxploitation devenido en crítico y que resalta el movimiento característico que venimos rastreando: el de la despolitización de la blaxploitation. Johnson realiza una reivindicación del género como espectador y desde el lugar de la nostalgia al decir que

"las películas de blaxploitation de principios y mediados de los setenta representaron un sentido de propiedad y validación no solo para nosotros, sino también para la raza y una generación"[156](2004). Es desde su lugar como espectador y afroamericano que Johnson describe a las películas de este subgénero como "referentes culturales de millones de afroamericanos"[157] (2004), es decir, como un evento comunitario donde no importaba la restricción de edad para ver aquellas películas que mezclaban violencia, lenguaje adulto, sexo y desnudos. La descripción como evento comunitario marca estrecha relación con el cine de culto, ya que en palabras del autor "cuando aparecía una canción que había sido escuchada en la radio, el público aplaudía y cantaba, mientras que algunos saltaban a los pasillos y bailaban"[158](2004). Esto quiere decir que los espectadores no sólo observaban la película sino que respondían a la pantalla, interactuando con la misma. Asimismo, el autor nos permite ir de lo particular a lo universal: el contexto socio político en los Estados Unidos:

> La era de los blaxploitation films de los años 70 fue impulsada en parte por los movimientos de Derechos Civiles y por las panteras negras y la sensación de que las personas de color seguían siendo oprimidas por el establishment y luchando por la identidad.[159] (2004)

No obstante, al mismo tiempo que expone las subjetividades de los afroamericanos en relación a la blaxploitation, también deja ver el vaciamiento del mensaje político: "Si las películas no reflejan los mensajes políticos de "Sweetback", que así sea, siempre que haya una acción potente, música funky y ropa de cadera"[160] (2004).

---

[156]Traducción propia de: "Blaxploitation films from 70´s represent a sense of belonging not only for us,but to a whole race and generation".

[157] Traducción propia de: "a cultural touchstone for millions of African-Americans".

[158] Traducción propia de:"When we listen to a song we previously have listen on the radio, the people started clapping and singing".

[159] Traducción propia de: "The black film era of the 1970´s was in part fueled by the Civil Rights and Back Panther movements and a sense that people of color were still oppressed by the establishment and struggling for identity.

[160] Traducción propia de: "If the films didn't mirror "Sweetback's" political messages, so be it, as long as there was potent action, funky music and hip clothes."

Dicha nota da lugar a preguntarnos si el cambio de opinión de la prensa americana estuvo relacionado con un proceso de vaciamiento del significado originario. Es decir, un producto cuya significación varía, no así su fachada. Creemos que en tanto el género fue fagocitado por la industria del cine, fue perdiendo el mensaje político presente en la iniciática "Sweetback's". La película es la misma, la carcasa se mantiene intacta, pero con el pasar de los años, el contexto post Derechos Civiles en el cual emergió este subgénero se fue perdiendo.

Según la perspectiva de Bourdieu, "una obra de arte sólo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal" (1989:10). Por lo tanto, habría que considerar-a la hora de analizar una pieza artística- no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra, o, lo que es lo mismo, de la creencia en el valor de la obra. Siguiendo su lógica, entonces, se deberían considerar como contribuyentes a la producción:

> No sólo a los productores directos de la obra en su materialidad sino también a los productores del sentido y del valor de la obra — críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc.— y a todo el conjunto de los agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, como valor, empezando por los profesores (y también las familias, etc.). (1989:10)

A la luz de dicha conceptualización es que entendemos a los críticos como contribuyentes esenciales del sentido y del valor asignados a las películas en cuestión. Por ello, creemos importante ahondar un poco más en torno a los actores legitimadores de las obras en cuestión.

"En fase de equilibrio", dice el Bourdieu, "el espacio de las posiciones tiende a imponer el espacio de las tomas de posición" (1989:4). Durante las décadas del 70 y 80 las discusiones en el campo de la crítica se movían en el terreno de la política, caldeadas

por el contexto social del racismo exacerbado y de su contestación y resistencia, en forma de organizaciones antiracistas del movimiento negro (como los ya mencionados Panteras Negras).

No es menor el dato de los recorridos académicos y militantes de quienes escribían y los medios de importante tirada donde expresaban sus opiniones. Apenas un breve vistazo sobre el currículum de los críticos citados del primer período arroja un primer dato sobresaliente: todos, provenientes bien de la comunidad negra, bien de la comunidad blanca, son egresados de universidades: Vincent Canby, crítico del New York Times era licenciado en Literatura inglesa de la Universidad de Darthmouth; Lerone Bennet Junior, editor en jefe de la revista Ebony, un intelectual historiador; Clayton Riley, actor, escritor, presentador de radio, productor, profesor y activista negro.

Siguiendo al sociólogo francés y parafraseándolo, podría decirse que las transformaciones profundas del espacio de las tomas de posiciones, las revoluciones, son resultado de las transformaciones de las correlaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones. Las mismas son, a su vez, habilitadas por el encuentro entre las intenciones subversivas de una fracción de productores -en este caso, los nuevos referentes de la crítica, cuyos recorridos difieren de sus antecesores- y las expectativas de una fracción del público, externo a dicho campo. Las nuevas dinámicas propias del movimiento generado con la expansión de Internet, generaron a su vez una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder.

Los productores de fanzines y escritores en blogs de fans se desplazaron lentamente desde los márgenes hacia el centro de la escena en el campo de la crítica. La gravidez de sus palabras no fue ya validada por conocimientos académicos en arte o letras sino por su capacidad de plasmar y narrar lo experimentado como consumidores de películas y por sus conocimientos, desde ya, validados por su condición de

fan/constante consumidor en profundidad de dichos films. Antes el gigante de Hollywood tomaba la decisión de lucrar con las películas blaxploitation que llenaban salas pero desde la crítica de cine se los ignoraba. Trastocado su campo de poder, cambian los legitimadores y por lo tanto cambia la valoración del mismo producto. De cine de masas de categoría dudosa, las películas blaxploitation pasaron a ser apreciadas como cine de culto.

Al fin y al cabo, ¿Qué rescatan los críticos?

En el siguiente apartado analizaremos las cinco películas más nombradas de la blaxploitation: *Sweet Sweetback´s Badasss Song, Shaft, SuperFly, Coffy y Foxy Brown*. Nuestro objetivo es mostrar mediante esta muestra citas lo que los críticos retomaron y revalorizaron del subgénero. Incluiremos tanto críticas positivas de bloggers como de periodistas tradicionales y ejemplos de los convenios que fueron surgiendo a partir del 2005. Es decir, blogueros con acuerdos en medios masivos y periodistas tradicionales con su web personal. Uno de los componentes de relevancia dentro de las críticas hechas al cine blaxploitation desde sus inicios fue la música. Sin embargo, no debemos olvidarnos que la música ya era un tema que los críticos valorizaban en los setenta, incluso Isaac Hayes ganó un Oscar por Mejor Canción Original, canción introductoria de *Shaft*. Con grata sorpresa, observamos que otras categorías toman relevancia al adentrarnos e investigar el discurrir de las reseñas las décadas subsiguientes, como la riqueza de los personajes o el clima. Asimismo, encontramos pocas críticas nombrando y glamorizando los errores de bajo presupuesto de las películas mencionadas, el famoso "tan malo que es bueno"[161], lo que no quiere decir que dichas valoraciones no se encuentren en las más de 200 películas que

[161]"So bad its good" es una expresión americana que hace referencia a cuando un producto cultural es tan malo que se convierte en un gran entretenimiento. Algunos ejemplos de la historia del cine "The Room" (2003) de Tommy Wiseau y "Plan 9 from outer Space" (1959) de Edward Wood.

formaron parte de la blaxploitation. Drew Hunt, de Chicago Reader ejemplifica muy bien este último punto en su artículo "Top 5 Semanal: Blaxploitation"[162] :

> No todos los ejemplos del canon valen la pena -el aficionado desenfrenado hace que gran parte de Blaxploitation sea imposible de ver-, pero los mejores ejemplos constituyen algunos de los más ágiles y entretenidos, pero también serios y socialmente conscientes hasta la fecha, del cine americano.[163] (2013)

De esta manera, Drew Hunt deja en claro que el cambio de perspectiva sobre la blaxploitation no se trató de revalorizar a todas las películas que fueron parte del subgénero, sino de darle mérito artístico a algunas pocas películas que según los críticos introdujeron nuevos elementos y cambiaron el juego del cine afroamericano.

Bajo el objetivo de recopilar qué es lo que los críticos retomaron, dividimos sus apreciaciones en distintas categorías: estilo, música, personajes, trama y diálogos. Si bien un estilo incluye otras categorías como vestimenta, música y locaciones, por estilo nos referimos al resultado final que logra la mezcla de aquellas categorías, es decir su clima.

Estilo

Para dialogar sobre estilos, los críticos de cine frecuentemente recurren a las influencias de un producto audiovisual. Así por ejemplo, Stewart Home publicó en el 2005 para la revista *Mute* la nota "Clasificado como X por un jurado íntegramente blanco"[164] donde calificó al clima de Sweet Sweetback's Baadasssss Song como "un estilo audaz en sintonía con el espíritu independiente de la época, que combina el realismo

[162]Traducción propia de "Weekly top 5: Blaxploitation".
[163]Traducción propia de: "Not every example of the canon is worthwhile - rampant amateurism renders much of Blaxploitation is unwatchable - but the best examples constitute some of the most nimble and entertaining, but also serious and socially aware American cinema to date. My five favorites are after the jump".
[164]Traducción propia de: "RATED X BY AN ALL-WHITE JURY".

callejero de Paul Morrissey con la histeria sexual de Russ Meyer" (2005). Asimismo, Josh Larsen (crítico de cine para el diario Chicago Sun y, en el presente, administrador de la web larsenonfilm.com) comentó sobre Super Fly:

> Es por momentos amateur y excitante. Algunos montajes y planos de la cámara son torpes, pero después tiene explosiones de inspiración, como la escena de sexo en el jacuzzi, que es abruptamente cortada (con propósito) por una pelea callejera (...) Super Fly es un grito furioso que busca desafiarnos, y la película se ve genial mientras lo hace.[165] (2008)

Y aquí una breve disgregación: resaltan, en las críticas del nuevo milenio, las valorizaciones estéticas visuales mientras que en los setenta, como ya mencionamos, el eje predominante era político. Partiendo de la teoría de Semiosis Social, elaborada por Eliseo Verón, entendemos que el discurso de los críticos en sus artículos parte de una manifestación material -en este caso, las pelìculas *Sweet Sweetback Badasss Song* y *Super Fly*. Las condiciones productivas con la que los críticos elaboraron sus artículos tienen que ver con determinaciones que restringen su generación (condiciones de producción) y con determinaciones que limitan su recepción. Las primeras como las segundas están asociadas, no sólo con lo que el director y su producción tomó como influencia consciente o inconscientemente al momento de elaborar la película (condiciones de producción), sino también con el contexto político, económico y social del crítico y las películas que haya visto previamente (condiciones de recepción). Para dar cuenta de la importancia del contexto social a la hora de dialogar sobre una manifestación material, y sobre cómo intervienen las condiciones de recepción supongamos que un mismo crítico realiza dos críticas de una misma película. La primera al momento del estreno en cines y la segunda cuarenta años después. A principios de los setenta la crítica hubiera estado restringida desde la recepción por

[165]Traducción propia de "Super Fly is at turns amateurish and exhilarating. Some of the edits and camera placements are clumsy enough to make you cringe. But then you get a burst of inspiration, such as the woozy, bathtub sex scene, which cuts abruptly (and purposefully) to a vicious fistfight in the street. Super Fly angrily cries out in defiance. The movie just happens to look great doing it".

cierto encuadre cognitivo socializado. Nos aventuraríamos a decir que la conversación sobre la película hubiese sido estrictamente política. En cambio, si una segunda crítica se hubiese escrito cuarenta años luego, ya fuera positiva o negativa, su conversación sería principalmente estética. En el segundo periodo analizado se comienza a fundar las bases de este cambio de encuadre cognitivo. Recordemos que la conversación de los noventa se da a través de remakes y homenajes al subgénero, y es en esa reapropiación estética que realiza Hollywood donde se comienza a originar el cambio. Este doble anclaje, del sentido en lo social y de lo social en el sentido sólo se puede develar cuando se considera la producción del sentido como discursiva. Un fenómeno de sentido, una significación, no tiene un origen en la persona, en un sujeto: el origen del sentido se da en la sociedad y circula por ella, adoptando distintas formas a medida que se va transmitiendo por discursos. A su vez, no se puede decir que los fenómenos sociales son independientes de éste sentido también: "es en la semiosis donde se construye la realidad social" (2009:36). Por ello, todo acto de un individuo- las valoraciones que desde la crítica realizan a las producciones cinematográficas, en nuestro caso de estudio -supone la puesta en práctica de un encuadre cognitivo socializado, así como una estructuración socializada de las pulsiones. El análisis de los discursos sociales abre el camino al estudio de la construcción social de lo real. Es siguiendo dicho proceso de asignación de sentido que un crítico puede relacionar a *Sweet Sweetback´s* como una película “que combina el realismo callejero de Paul Morrissey con la histeria sexual de Russ Meyer” (2005).

Continuando con la categoría estilo, los críticos muchas veces hablan sobre los rasgos estilísticos de una escena determinada. A modo de ejemplo, John Knott para *Stardust Magazine* describe triunfantemente la escena más nombrada de *Shaft* por críticos de cine -su introducción:

> Un plano aéreo del 42nd Street acompañado solo por el ruido del tráfico. Luego, mientras el icónico solo de guitarra del mejor soundtrack de la historia del cine se

> abre paso, John Shaft (Roundtree) se asoma por las escaleras del subte usando un pullover de cuello de tortuga y la campera de cuero más cool que hayas visto en tu vida. Shaft camina con una confianza que solo puede ser comprendida por un soundtrack funky y un gran libido.[166] (2017)

Tim Brayton también se refirió a esta escena como "una de las secuencias introductorias más impresionantes dadas a un personaje"[167] (2014). También Andrew Pollard describe al film *Coffy* desde una perspectiva similar a John Knott en *Starbust Magazine*:

> Definitivamente hay un clima cool durante toda la película de Hill, que lo completa con un diálogo audaz (el acento jamaiquino de Grier es lo mejor). Si sumamos su soundtrack frenético, vestuario increíble, grandes dosis de sexo y un festín de bigotes y afros, tenemos un clásico de su tiempo.[168] (2018)

Por último el blogger bajo el seudónimo Mountanto realizó una apreciación general de *Sweet Sweetback´s Badassss Song* en el blog *If You Want The Gravy*:

> Es difícil decir qué deberíamos apreciar más: la dirección, la cinematografía o la edición. Van Peebles fue el responsable de realizar la primer y última tarea, y consigue tener éxito en ambos frentes. La película se filmó con energía y pasión, virando entre una realidad ácida y un surrealismo alucinógeno. Cada plano fue borroneado, mezclado, repetido, coloreado y metido dentro de un collage.[169] (2014)

---

[166]Traducción propia de "Aerial shot of 42nd Street with just the sound of traffic. Then, just as the iconic wah-wah guitar riff to The Greatest Theme Song in the History of Cinema kicks in, John Shaft (Roundtree) steps out of subway in a turtle-neck and the coolest leather coat you've ever seen. He walks with a confidence that can only be explained by a funky soundtrack and a huge libido".

[167]Traducción propia de: "One of the most impressive scenes given to a character".

[168]Traducción propia de "There's an infinitely cool vibe running throughout Hill's movie, complete with dialogue that truly bites (although Grier's brief Jamaican accent is ropey at best). Throw in a frenetic soundtrack, wonderful fashions, ample servings of sex, Sid Haig as a snarling henchman, and a fistful of moustaches and afros, then you have a classic of its time".

[169]Traducción propia de: "It's hard to say which should be credited most: the direction, the cinematography, or the editing. Van Peebles was wholly responsible for the first and last of these, and succeeds on both fronts. The film is

Como hemos visto, las apreciaciones estéticas en torno a las películas blaxploitation no giraron en torno a su condición de amateur y bajo presupuesto. Por el contrario se rescata y aprecia el trabajo en múltiples categorías como la cinematografía, el vestuario, el soundtrack y su clima cool.

Con respecto al último punto, si bien los extractos citados sólo conciernen a un reducido número de críticas, en las más de 200 críticas leídas a partir del 2000 resaltan las reiteraciones de la palabra cool o looking good (verse bien). Lo que los críticos rescatan es el valor como entretenimiento de las películas en cuestión. El clima y su estética general- de la mano de sus diálogos, su música y su vestimenta- conformó el halo de los blaxploitation films. Y fueron los nuevos críticos quienes supieron apreciar su mérito artístico en los guiones, la construcción de personajes, la edición y la dirección de cámara, poniendo el foco en esas cuestiones y no en connotaciones político-sociales, como sucedió en los setenta.

Los personajes - construcción y relevancia del género femenino toman fuerza

La segunda categoría que consideramos relevante en la revalorización de la blaxploitation es la construcción de sus personajes y cómo han trascendido con el tiempo. La blaxploitation se centra en personajes, y más aún, en personajes que hoy son leyendas. La actriz Pam Grier en sus roles como *Coffy* y *Foxy Brown* son los más nombrados. Por ejemplo F. Croce del blog *CinePassion* habla en profundidad del personaje *Coffy*:

> Además de ser buena con un arma, es una enfermera capaz que ha sido llevada a la

shot through with energy and passion, veering between gritty reality and hallucinatory surrealism. Shots are blurred, mixed, re-colored, repeated, and shaped into a collage".

> violencia y es insegura. La actuación vulnerable de Grier sella el trato (…) Grier es la fuerza erizante de la película.[170] (2009)

Rayvenn D´ Clark, de *Close Up Film* blog también habla del mismo personaje en su artículo "Coffy Baby, dulce como una barra de chocolate"[171] al decir que:

> Coffy es una renegada a seguir las reglas. Ella es imparable como la anti-heroína del film y desafiante de las convenciones mediante la fusión de varias características de un tipo de personaje masculino; el más rudo en el cuerpo de una modelo. Más que nada, son sus breves, agudos e ingeniosos discursos de despedida los que se convierten en el verdadero atractivo de la película de [el director] Hill (…) La presencia de Grier en la pantalla es innegable, su clara destreza atlética y su actuación hacen que su papel central sea mucho mejor.[172] (2015)

Mientras Rayvenn D´Clark percibe a *Coffy* según las cualidades de un personaje masculino, el crítico Al Terry de *The Reel Deal blog* la ve como un ejemplo de mujer fuerte en el cine:

> El personaje de Grier es uno de los mejores ejemplos de una mujer fuerte que guía y, como tal, está adelantada a su tiempo (…) las temáticas de raza y género son integrales al guión, incluyendo al principal antagonista que no sólo es un desagradable racista, sino también un personaje despreciable.[173] (2010)

También resulta inter*esante* la crítica de Matthew Blevins que realiza en el blog *Cult pics and trash Flicks* sobre *Coffy*, donde habla sobre el rol de la mujer en relación

[170]Traducción propia de: "On top of being handy with a shotgun, she's a capable nurse who's been driven to violence and remains unsure of herself. Grier's fine-grained, vulnerable performance seals the deal (...) Grier is the movie's bristling force".

[171]Traducción propia de "Coffy Baby, sweet as chocolate bar".

[172]Traducción propia de: Coffy is a renegade who refuses to play by the rules. She is unstoppable as the film´s anti-heroine, defying convention by amalgamating a number of different male character type characteristics; the ultimate badass in the body of a model. More than anything, it is her short, sharp and witty farewell speeches that become the true allure of Hill´s film (...) Grier´s screen presence is undeniable, her clear athleticism and acting prowess making her central role all the better".

[173]Traducción propia de: "Grier´s character is arguably one of the best examples of a strong female leads and is definitely ahead of her time (...) themes of race and gender are integral to the plot, with the primary antagonist not only being a big nasty racist but a truly despicable character".

al personaje de Pam Grier:

> Esta es una película de blaxploitation que funciona a toda máquina y, a pesar de sus momentos más explotadores, es potenciadora en su interpretación del poder femenino afroamericano (...) Pam Grier patea la puerta con su interpretación icónica de la enfermera *Coffy* y mostró al mundo que la belleza y el poder no siempre son rubios y blancos, ni necesitan sacrificar la feminidad por la ferocidad.[174] (2012)

Con esas palabras, Blevis coloca al personaje estelar femenino como potencia subversiva -al menos en las pantallas grandes y por un rato- del orden establecido por el *American Way of Life,* que relegaba a las mujeres "de color" a roles cinematográficos como sirvientas o criadas. En misma sintonía se encuentra Austin Vashaw, quien desde las web *Cinapse*, escribió el artículo "Coffy, Foxy Brown y el legado de Pam Grier"[175]:

> El póster de Coffy dice: "Ella es la madrina de todos", y esa promesa resultó ser verdad en formas que nadie podría haber imaginado. No sólo Pam es la reina indiscutible de las películas de blaxploitation, sino que probablemente sea la primera (y en opinión de este crítico, la más grande) actriz estadounidense de acción, rompiendo barreras de color y de género.[176] (2015)

Si hay un elemento que puede amalgamar a las reviews de esta época, es el sentido crítico [del *American Way of Life* establecido por "los blancos"] que se le da a las películas blaxploitation -desde la construcción de género del personaje de Pam Grier hasta la crítica a la cultura de las drogas (Coffy lucha contra el sistema y contra el narcotráfico, siendo el impulsor de su accionar la sobredosis de heroína que tuvo su

[174]Traducción propia de: "This is a blaxploitation film that hits on all cylinders, and despite its more exploitative moments it is empowering in its portrayal of black femenine power (...) Pam Grier kicks the door down with her iconic portrayal of Nurse "Coffy", and showed the world that beauty and power isn´t always blond and white, nor need to sacrifice femininity for ferocity".

[175]Traducción propia de "Coffy, Foxy Brown and the enduring legacy of Pam Grier".

[176]Traducción propia de: "The poster for Coffy claims "She's the Godmother of them all", and that promise turned out to be true in ways that nobody could have imagined. Not only is Pam the undisputed queen of blaxploitation films, but quite probably the first (and in this reviewer's opinion, greatest) female American action star, smashing both color and gender barriers".

hermana). La crítica Stacia, de *She Blogged at Night*, resume en un párrafo esto, diciendo:

> Con fuertes escenas de sexo y violencia, Coffy, la película es también muy crítica en su cuestionamiento sociales, con comentarios que afirman sin rodeos que las drogas son un problema enorme en las zonas urbanas deprimidas porque los blancos pueden ganar mucho dinero con ese tipo de negocios. La mayoría de los críticos no vieron nada que valga la pena en la película más allá de su capacidad básica para entretener. Incluso las reviews más positivas fueron con frecuencia críticas con Grier, o más bien condescendientes de su desempeño, muchas veces sin sentido. Variety, por ejemplo, llamó a Grier una "fulana/puta negra", mientras que LA Times la llamó una "chica negra totalmente antipática" y se queja de su falso acento jamaiquino … desconociendo por completo la parte de la película donde se explicaba que al tipo [hombre] con quien ella estaba tratando, le atraían específicamente las mujeres "exóticas" falsas.[177] (2015)

Queda explicitado en esta última nota cómo los roles interpretados por Pam Grier son mencionados a partir del 2000 junto a la temática de género. Diremos, a su vez, que si bien las críticas describen a Pam Grier según sus atributos y atractivos, no se utilizan palabras peyorativas como *black tart* mencionadas en la crítica precedente, sino que se busca potenciar su rol como mujer fuerte.

Así, pues, nuestra hipótesis inicial que sostenía que las críticas cinematográficas atravesaron una despolitización de sus contenidos debe ser matizada: la perspectiva dada el eje político existe pero de una manera distinta al de las críticas de los setenta. Aquí el eje no es si los estereotipos de la blaxploitation impactan positiva o

[177]Traducción propia de: "Heavy on sex and violence,Coffy is also heavy on social commentary, the kind of commentary that bluntly states that drugs are an enormous problem in the inner cities because white folks can make so much money off of dealing. Most critics didn´t see anything worthwhile in the film beyond its basic ability to entertain. Even the more positive reviews were frequently critical of Grier, or rather condescending of her performance, in a way that often didn´t make any sense. Variety, for instance, called Grier a "black tart", while the L.A Times called her a "totally unsympathetic black chick" and complains about her fake Jamaican accent... while completely missing the part in the film where it was spelled out that the guy she was trying to lure specifically liked fake "exotic" woman".

negativamente en la comunidad afroamericana. Si antes el texto estaba atravesado por el eje racial, las críticas de hoy hablan sobre problemáticas de género y cultura de las drogas, focalizan en la construcción de personajes femeninos fuertes -como vimos en las críticas citadas arriba- y en el cuestionamiento del *American Way of Life*.

Para finalizar, hemos de mencionar a Trevell Anderson -de *Los Angeles Times*- quien se hace eco de las palabras de Stephane Dunn, autora del libro *Malditas perras y descaradas supermamás: Películas de acción del Poder Negro*[178], que problematiza la cuestión de género tomando como referencia algunas películas donde el papel estelar era protagonizado por mujeres:

> "Creo que no necesitamos rechazar por completo esas películas", dijo [Stephane Dunn], y señaló que la devoción que inspiran las imágenes "no se trata de que sean perfectas o no problemáticas. Hay un amor loco a pesar de que hay una negociación de las problemáticas políticas de eso. [179] (2018)

En este caso, la crítica no se agota en la descripción física o de estilo, sino que entran a considerarse las posibles percepciones del público receptor de las historias narradas, resaltando las tensiones que podrían existir en el propio momento de mirar la película:

> A las mujeres negras no les gustaba ver a Pam Grier en 'Foxy Brown' siendo violada, o arrastrarse por el piso en 'Coffy.' No nos gustaba eso, pero lo que nos gustaba de estas películas era que el héroe negro o heroína ganaba al final. Eran los que quedaban parados, mientras iban pateando traseros en el camino. Hubo mucho escapismo psíquico y satisfacción en eso.[180] (2018)

[178] Traducción propia de: "Baad Bitches' and Sassy Supermamas: Black Power Action Films"
[179] Traducción propia de: "<<I think we need not reject those films all out>>, she [Stephane Dunn] said, noting that the devotion the pictures inspire <<isn't about them being perfect or unproblematic. There is a mad love even though there is a negotiation of the problematic politics of it>>".
[180] Traducción propia de: "Black women did not love seeing Pam Grier in 'Foxy Brown' being raped, or groveling on the floor in 'Coffy.' We didn't enjoy that, but what we loved about these movies was that the black hero or heroine wins at the end. They're the last man or woman standing and kicked ass along the way. There was both psychic escapism and fulfillment in that".

Desde esta perspectiva crítica, la blaxploitation contribuye a repensar las prácticas sociales de la sociedad americana. La nota continúa: "No los descarto como basura", continuó [Stephane Dunn]. "Valen nuestra mirada y pensamientos críticos. Si no fueran nada, solo películas de acción de grado B, ¿por qué seguimos volviendo a ellas?"[181] (2018)

Llegado este punto, y antes de continuar, diremos entonces que nuevamente, las críticas recabadas refuerzan nuestra hipótesis: cuando cambia el campo, cambian los actores legitimados para hablar, y cambian, a su vez, las críticas y sus ejes. No es un dato menor la relevancia mundial actual del movimiento feminista, que obliga a poner en agenda el tratamiento del mismo. Diremos, parafraseando a Michel Pecheux (1978), que las condiciones sociales están hablando a estos críticos del nuevo siglo; dando el parámetro, ofreciendo el abanico de posibilidades de lo que puede ser dicho en determinada coyuntura: los sujetos son hablados por horizontes de expectativas de la sociedad que habitan en su tiempo. Las nuevas críticas rescatan a los personajes femeninos: la mujer fuerte es tema de conversación y controversia.

Continuando con la categoría de personajes, aquellos secundarios, especialmente Antonio Fargas, también tienen su lugar en la críticas cinematográficas. Por ejemplo J. Anderson del blog *Combustible Celluloid* habla de Antonio Fargas en Foxy Brown:

> La película se beneficia de la memorable actuación del gran Antonio Fargas como el hermano de Foxy. La escena de apertura, en la cual Fargas intenta esquivar a un gangster furioso en un puesto de salchichas, debió haberle hecho a los tacos y al café, lo que The Godfather hizo por el spaghetti.[182] (2015)

Otro de los personajes que más trascendió la blaxploitation y que ha vuelto este año a los cines con una remake, es Youngblood Priest de *Super Fly*. Edward Wozniak

[181]Traducción propia de: "I don't dismiss them as mere trash," she [Stephane Dunn] continued. "They are worth our critical eye and thoughts. If they were nothing, just B-grade action films, why do we keep coming back to them?"

[182] Traducción propia de: "The movie benefits from a performance by the great Antonio Fargas as Foxy's brother. The film's opening scene, in which Fargas attempts to duck an angry gangster at a hot dog stand, should have done for tacos and coffee what The Godfather did for spaghetti"

habla del personaje en "Ocho Películas Blaxploitation que merecen una mirada más cercana"[183] de *Balladeer´s blog*:

> El personaje de Ron O'Neil's no era una figura unidimensional como los chulos heroicos de las primeras películas de la blaxploitation. El personaje Youngblood Priest es un complejo y talentoso hombre, con el cual el espectador puede fácilmente creer que hubiera tenido una vida exitosa y constructiva sino fuera por la desdichada pobreza y la violencia despiadada del ambiente del ghetto, en el cual nació. Youngblood Priest no encuentra romance alguno en el estilo de vida de los gangsters. O'Neil's en su caracterización nos muestra a Youngblood Priest como un caso de pura supervivencia, dentro de un contexto en el que hay que comer para no ser comido.[184] (2012)

Hemos visto hasta aquí cómo la trascendencia de los personajes masculinos y femeninos en los films mencionados está relacionada con la encarnación de tensiones propias de la sociedad y el tiempo que habitan. Como veremos a continuación, los diálogos, muestra del *slang* propio de la época, también aportará lo suyo en esta construcción de los diferentes personajes y su discurrir en los films.

Los diálogos

La revalorización de los diálogos también está íntimamente relacionado con la construcción de personajes y el estilo *cool*. Por ejemplo, Noel Murray del blog *The Dissolve* compara el diálogo de las películas de Pam Grier: "Tanto *Foxy Brown* como *Coffy* comparten parte de la sensibilidad de Hill: El diálogo con garra y

[183] Traducción propia de: "Eight Blaxploitation that deserve a closer look".

[184] Traducción propia de:""O'Neil's character was not a one- dimensional figure like the "heroic" pimps of other early blaxploitation films. His Youngblood Priest is a complex, talented man whom the viewer can easily believe would have gravitated to a much more constructive life if not for the wretched poverty and merciless violence of the ghetto environment he was born into. Priest himself clearly finds no romance in his gangster lifestyle. O'Neal's portrayal convinces us that it was purely a matter of survival for Priest in the usual "eat or be eaten" scenario".

gancho, que suena como si hubiera sido escrito para el trailer "vos decime a quién querés terminado, y yo hago todo lo que se te ocurra!"[185] (2015). Asimismo, Stuart Giesel, de *Digital distribution* rescata distintas líneas de *Foxy Brown*:

> Parte del diálogo es oro puro: "No sé cómo cantar, no sé cómo bailar y no sé cómo predicar a una no congregacion". "Soy demasiado pequeño como para ser un héroe de football, y como si fuera poco soy demasiado feo como para ser elegido alcalde", "No pellizques la fruta, marica", y "Tengo mi cinturón negro en los taburetes del bar". Brillante.[186] (2012)

Los taglines[187] de cada película también son resaltados por los críticos para hablar sobre lo divertidas que son las películas. Por ejemplo, Gary Collinson de *Flickering Myth* escribe sobre *Foxy Brown*:

> Ella es azúcar morena y picante, pero si no la tratas bien va a hacer que necesites hielo!". Esa es una de los 4 taglines atribuidos a Foxy Brown, y estate seguro de que todas ellas riman. También son indicadores de qué tan divertida es la película inclusive hasta el día de hoy, y mientras hay más que sólo diversión en este clásico de la Blaxploitation de 1974, es este aspecto el que domina la primera vez que se la ve.[188] (2013)

Podemos decir que mientras en la categoría de estilo encontramos más variedad de críticas en tanto su procedencia (periodismo tradicional o blogging), la revalorización de los personajes y sus diálogos proviene casi enteramente de blogs, especialmente los

[185]Traducción propia de: "Both Foxy Brown and Coffy share some of Hill's sensibility: the punchy dialogue that sounds like it was written for the trailer ("You tell me who you want done, and I'll do the hell out of him!"

[186]Traducción propia de "Some of the dialogue is golden: "I don't know how to sing, and I don't know how to dance, and I don't know how to preach to no congregation, I'm too small to be a football hero, and I'm too ugly to be elected mayor", "don't pinch the fruit, faggot", and "I got my black belt in bar stools"

[187]El tagline (del inglés, «línea o etiqueta») es un pequeño mensaje de texto publicitario utilizado para vender una película, similar a un eslogan de empresa o marca corporativa, que procura ser ocurrente, divertido y/o ingenioso.

[188]Traducción propia de "She's brown sugar and spice but if you don't treat her nice she'll put you on ice!". That's one of four taglines attributed to Foxy Brown, but rest assured that all of them rhyme. They're also indicative of just how much fun the film is to this day, and while there is more than just fun to this 1974 Blaxploitation classic it's this aspect that dominates upon first viewing.

diálogos que permitieron al bloguero incorporar el lenguaje informal de la blaxploitation a su escritura.

La Música

Como dijimos anteriormente, al soundtrack de las películas blaxploitation ya contaban con valor en las críticas de los setenta y fue legitimizado por grandes asociaciones de la industria cinematográfica como La Academia (organismo que organiza la entrega de Oscars) o La Asociación de Prensa Extranjera de Hollywood (asociación que organiza los Golden Globes), ya que en 1972 Isaac Hayes ganó el Oscar a la mejor canción original y el Globo de Oro a la mejor banda sonora por su trabajo en *Shaft* y Curtis Mayfield fue nominado a un Grammy por la banda sonora de *Super Fly*. Incluso los críticos que tomaron posiciones en contra celebraron la música *Funk*, como ya lo hemos visto en la crítica de Kim Newman "Una película Blaxploitation nunca es tan cool como su banda de sonido". Es por eso que no sorprende la cantidad de críticas que se encuentran a favor de la música, incluso encontramos múltiples artículos exclusivos de música como "Los 20 Mejores Discos de la Blaxploitation"[189] (Vinyl Factory: 2014) o "Can you dig it? 20 grandes canciones de la blaxploitation"[190] (Soul in stereo: 2017). En "Los 20 Mejores Discos de la Blaxploitation", Amar Ediriwira escribe sobre los soundtracks de las 5 películas aquí destacadas, entre otras. Para el autor el soundtrack de *Super Fly* es:

> Un gran éxito y una gran influencia en la banda sonora del género blaxploitation. Las letras son magistralmente conscientes de la sociedad, utilizando la narración de historias para desafiar la glamorización de la vida callejera pero sin una abierta

[189] Traducción propia de: "The 20 Best Blaxploitation Records from the 1970s".
[190] Traducción propia de: "Can you dig it? 20 greatest songs from blaxploitation soundtracks".

moralización.[191] (2014)

Y el de Coffy: “Una obra maestra del jazz-funk, no hay dudas al respecto. Más sofisticado que la banda sonora promedio de blaxploitation, Roy Ayers 'Coffy es atmosférico y rico en textura. Criminalmente infravalorado”[192](2014).

En el artículo “Blaxploitation and Badasss Songs” de Jason Draper, nuevamente escuchamos hablar sobre el soundtrack de Shaft:

> Con el icónico wah-wah riff y la profunda entonación de Isaac Hayes, la melodía del tema de la película -el elogio de "el pito privado negro que es una máquina sexual para todas las chicas"- es posiblemente el momento decisivo en la historia de la Blaxploitation, su letra sorprendentemente concisa que incluye los ingredientes clave del género (crimen, sexo, política de Black Power) e incluso una referencia a James Brown.[193] (2016)

Tim Brayton, de *Antagonie Blog* también habla sobre el soundtrack de *Shaft*:

> Y mientras esto ocurre, el funky y sexy tema musical que hizo a Isaac Hayes una estrella musical nos agarra desde el cuerpo y nos fuerza a ir dentro del corazón de los comienzos de los setenta. Tan icónico como puede ser, usando la música para enmarcar y crear una muy específica actitud de la decadencia urbana que sólo el más seguro de sí mismo, e intenso, puede sobrevivir; y dejando absolutamente claro que Shaft es esa persona.[194] (2014)

---

[191] Traducción propia de: “A huge hit and a big influence on the blaxploitation soundtrack genre. The lyrics are masterfully socially aware – using storytelling to challenge the glamorisation of street life but without overtly moralising”.

[192] Traducción propia de: “a huge hit and a big influence on the blaxploitation soundtrack genre. The lyrics are masterfully socially aware – using storytelling to challenge the glamorisation of street life but without overtly moralising.” y “A jazz-funk masterpiece, no question about it. More sophisticated than the average blaxploitation soundtrack, Roy Ayers’ Coffy is atmospheric and rich in texture. Criminally under-played”.

[193] Traducción propia de “Featuring the iconic wah-wah riff and deep-voiced intonation of Isaac Hayes, the film’s theme tune – eulogising “the black private dick who’s a sex machine to all the chicks” – is arguably the defining moment in Blaxploitation history, its startlingly economical opening lyric including the genre’s key ingredients (crime, sex, Black Power politics) and even a reference to James Brown”.

[194] Traducción propia de “(…) and while this happens, the slinky, sexy funk theme song that made Isaac Hayes a

Queda claro que tanto para los periodistas de medios tradicionales como bloggers la música de la blaxploitation ha envejecido como elemento enigmático de la blaxploitation. La música funky se ha convertido en una característica intrínseca del subgénero y en su esencia.

Reivindicación

No sólo es cierto que una segunda mirada sobre la blaxploitation cambió el foco sobre la cual se valorizaba a dichas películas; los críticos de este tercer periodo también explicitaron dicho cambio de opinión en sus artículos. Edward Wozniak de *Baladeers Blog*, habla sobre la subvalorización que ha tenido la blaxploitation:

> La Blaxploitation es un desentendimiento, un sub-género injustamente desapercibido al igual que el Spaghetti Western. No es sólo chulos, golpeadores y prostitutas. También tiene héroes callejeros tan coloridos como los de las novelas Pulp. Y además, las películas de blaxploitation tienen algunas de las mejores escenas catárticas de afroamericanos destruyendo demócratas del Ku Klux Klan y Neo-Nazis genocidas. Además, décadas antes de que exista Django Unchained, algunos Westerns mostraron esclavos convertidos en pistoleros matando dueños y traficantes de esclavos.[195] (2015)

Con dicha postura, Wozniak se desliga de los estereotipos vistos como negativos de la blaxploitation, como el cafisho, el dealer o la prostituta, para hacer foco en las

music star overnight grabs us bodily and forces us into the heart of the early '70s. It's as iconic as it gets, using music and framing and performance to create a very specific attitude of urban decay that only the most self-assured and intense can survive, and making it absolutely clear that Shaft is such a person".

[195] Traducción propia de "Blaxploitation is as misunderstood and unfairly dismissed a sub-genre as Spaghetti Westerns are. It's not all pimps, pushers and prostitutes. There were also street-level heroes as colorful as any in the old Pulps. In addition some of the most watchable blaxploitation flicks featured cathartic scenes of African-Americans blowing away Democrats of the Ku Klux Klan and genocidal neo-Nazis plus – decades before Django Unchained – a few Westerns showed former slaves turned gunslingers shooting down actual slave-owners and slave-traders".

nuevas cualidades y narrativas que introdujo, subrayando que antes del estreno de la aclamada *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012), la trama del esclavo convertido en pistolero que enfrenta al Ku Klux Klan ya había sido mostrada en las pantallas grandes. Asimismo, Gary Collinson de *Flickering Myth* habla sobre los múltiples sentidos que F*oxy Brown* puede tener para su audiencia:

> Foxy Brown es muchas cosas para muchas personas; el apéndice de un género, una carta de amor a Pam Grier, una inspiración para los directores de cine, un paso adelante e inconvencional para las mujeres en el cine. Pero la evaluación más precisa pertenece al hermano de Foxy, Link: "Ella es mi hermana y es toda una mujer".[196] (2013)

En relación a *Sweet Sweetback´s BadasssSong*, encontramos una serie de artículos que buscan distanciar a la película de la blaxploitation. Por ejemplo, *Rolling Stone* se refiere a ella como una de las mejores películas *indies* (película independiente) en el artículo "Las 30 Mejores Películas Indies Americanas"[197]: "Durante un tiempo, el Magnus Opus de Van Peebles fue el film indie más famoso, y fue puesta dentro de la vena cultural también como una fuente creativa. Es una película revolucionaria en más de un aspecto"[198]; mientras que S. Home de *Meta Mute* blog reflexiona sobre el hecho de que la película haya sido etiquetada bajo el término blaxploitation perjudicó su valorización:

> Filmada en 1970 y lanzada al año siguiente, Sweet Sweetback´s Baadasssss Song todavía sufre debido a su reputación como "la primer película de blaxploitation". Sweetback nunca recibió realmente el reconocimiento que merecía debido a la habilidad del director Melvin Van Peebles de dividir y polarizar tanto las críticas,

[196] Traducción propia de "Foxy Brown is many things to many people; the apex of a genre, a love letter to Pam Grier, an inspiration to film-makers, an unconventional step forward for women in film, but the most accurate assessment belongs to Foxy's brother Link: "That's my sister, and she's a whole lotta woman".
[197] Traducción propia de: "The 30 Greatest American Indie Films"
[198] Traducción propia de "For a while, Van Peebles' ragged magnum opus of rage was the most successful indie of all time, and tapped into cultural vein as well as a creative wellspring. It's a revolutionary movie in more ways than one".

como el efecto constante del usual e inconsciente racismo blanco sobre su recepción.[199] (2006)

Por otro lado Mountanto de *If You Want The Gravy*, cuestiona la forma en que podría valorar a *SweetBack*:

> ¿Cómo voy a evaluar un film como este? Estoy a cuarenta años de su debut, e inclusive en ese momento tampoco habría sido parte del target de audiencia. No puede ser juzgada como una narrativa tradicional, es más bien una fábula; con figuras en vez de personajes, y con un guión tan simple a medida que van apareciendo; y tan inventivo como es, además de su gloriosa filmación, dirección y edición. También no hace notar su minúsculo presupuesto ($150,000) y su veloz calendario de filmación (19 días en total). Pero no todos los geniales films puede ser fácilmente calificados, y lo grandioso de Sweet Sweetback radica en su valor como huella del cine afroamericano y en su puro poder cinemático, hay que verla para poder apreciarlo realmente. Tal vez la mejor forma de reseñarla sería simplemente diciendo que es terriblemente buena. (2014)

Por último, Neil Grey de la web *Grindhouse Database* deja en claro que no se trata de valorizar a todo el subgénero, sino de darle valor a algunas películas que lo conformaron:

> Inclusive sabiendo que no todas las películas, en cuestión, tenían la calidad de, digamos, Super Fly o Across 110th Street, había suficientes diamantes como para apelar a una audiencia mayor. Pronto estas películas iban a cruzar las líneas étnicas y raciales, y empezarían a ser acogidas por gente alrededor del mundo (...) El legado detrás de estas películas puede inclusive ser visto hoy en día. (2014)

[199] Traducción propia de "Lensed in 1970 and released the following year, Sweet Sweetback's Baadasssss Song still suffers from its notorious reputation as the 'first blaxsploitation' movie. Sweetback hasn't really received the recognition it deserves both because of director Melvin Van Peebles' ability to divide and polarise critics, and the ongoing effect of often unconscious white racism upon its reception".

Por un lado, las críticas de este nuevo período rescatan de los personajes sus acciones, su vestuario y sus diálogos, que para el momento en que se escriben las *reviews* ya se han vuelto leyenda o icónicos. Por otro lado, se observa que, debajo de la construcción de los personajes masculinos en los films mencionados, al igual que en los casos de roles femeninos, subyacen las tensiones propias de la sociedad estadounidense. Esto último es fuertemente rescatado y reivindicado por la nueva generación de críticos, e influirá, siguiendo nuestra hipótesis, el cambio de percepción de las películas blaxploitation en la crítica norteamericana.

Mensaje político

Las críticas citadas en los apartados anteriores -Estilo, Personajes, Diálogos, Música y Reivindicación- abren un interrogante: si la discusión política y social fue el eje del diálogo en el campo de la crítica de los setenta, ¿cómo se transforma el mensaje político en esta segunda revisión del subgénero teniendo en cuenta su apelación a una audiencia mayor?

Al igual que en el segundo periodo y principios del tercero, luego del 2005 también encontramos múltiples críticas con un párrafo introductorio a la blaxploitation y a los conflictos que trajo en el seno de la comunidad afroamericana. En la amplia mayoría de las críticas recabadas, dicha mención suele ser anecdótica y no un puntapié a profundizar luego. A modo de ejemplo, Tim Brayton en el reciente artículo "Historia del éxito de taquilla: soy tu dealer"[200] dice:

> Super Fly viene con historia: incluso antes de su lanzamiento, los grupos activistas fueron por su cabeza con el argumento de que glamorizaba los estereotipos negativos de la cultura afroamericana, y que con el paso de los años ha acumulado una reputación sólo superada por Scarface (1983), por su descripción glorificada de

[200] Traducción propia de: "Blockbuster history: I´m your pusherman".

> la vida del traficante de drogas como llena de extravagancia, ropa, automóviles y mujeres.[201](2018)

Asimismo, Dennis Schwartz de *Ozus World Blog* escribe:

> Esta película escapista [Super Fly] viene con un sorprendente y desolado mensaje cuestionando el sueño americano, en este caso: Un auto lujoso, ropas finas, suficiente cocaína para tomar todo el día, estéreos de ocho canales, televisores a color en cada cuarto y chicas hermosas. Se apoya en un guión familiar y lineal dentro del género del crimen, un criminal que quiere realizar un gran golpe antes de retirarse.[202] (2006)

Mientras que en la web *Larsen On Film* dirá:

> Super Fly es una película con una sorprendentemente crítica política y un tinte emocional, considerando que siempre ha sido debatida respecto a sus deslumbrantes autos y ropas. Los trajes son definitivamente algo, pero este clásico de la blaxploitation trata sobre mucho más que sus accesorios.[203] (2008)

La cuestión racial sigue estando presente pero de manera diferente: quienes escriben, generalmente, hablan de estas cuestiones con una distancia crítica- la propia que otorga el paso del tiempo y que permite hablar de las significaciones que encarnan las producciones cinematográficas desde otro lugar. Asimismo, se considera a SuperFly como una película con crítica política, pero a diferencia del primer periodo la cuestión no es racial, sino que toma otras formas, como la crítica

[201]Traducción propia de: "Super Fly comes with more baggage: even before it was released, activist groups were calling for its head on the grounds that it glamorised the tawdriest stereotypes of African-American culture, and it has through the years accrued a reputation second only to the 1983 Scarface for its glorified depiction of the drug-dealing life as full of extravagance, clothes, cars, and women".

[202]Traducción propia de: "This escapist flick comes with a surprisingly bleak message questioning the American Dream, in this case: a fancy car, fine vines (clothes), enough cocaine to snort every day, eight track stereo, color TV in every room, great pad and beautiful chicks. It relies on a familiar plot line in the crime genre of a criminal wanting to make one big score before retiring".

[203]Traducción propia de: *"Super Fly* is a movie of surprising political bite and emotional nuance, considering it is usually discussed in terms of its outrageously flashy cars and clothes. the outfits are something, but this blaxploitation classic is interested in so much more than its props".

al *American Way of Life*. La puja por la igualdad de derechos no ha sido olvidada, desde ya, pero es rescatada de forma más distante. Quienes escriben no se encuentran dando lucha por sus derechos, a pesar de no desconocer el pasado. Y eso se vislumbra fácilmente en los diálogos que entablan con los films, alejados de la efervescencia propia de los críticos de los setenta, y más cercanos a un revisionismo histórico del lugar de dichos films en el devenir de la sociedad estadounidense. A modo de ejemplo, Trevell Anderson, de *Los Angeles Times* comenta en su nota "Una mirada retrospectiva a la era de la blaxploitation a través de los ojos de 2018"[204]:

> Pero en un nuevo mundo post Black Panther, la respuesta de la audiencia antes del lanzamiento de estos proyectos, particularmente de los que consumen cine negro, es una mezcla de euforia y preocupación. Considerando lo que finalmente se convirtió en la era de la blaxploitation -cómo Hollywood traficaba con desagradables representaciones de la vida negra durante años y luego regresó en términos de imágenes e historias negras cuando el género ya no era "financiable"- no es sorprendente.[205] (2018)

En el mismo artículo, se postula a *Sweetback* como "un símbolo de desafío de proporciones míticas"[206] y se sostiene que su director "estaba rechazando las expectativas de Hollywood sobre los negros y sus pensamientos sobre cómo actuamos"[207] (2018). En el *racconto* o historización que se hace, se retoma alguna de las líneas de quienes en los setenta estaban a favor de las blaxploitation films al decir que:

---

[204]Traducción propia de: "A look back at the blaxploitation era through 2018 eyes".

[205] Traducción propia de: "But in a new post-"Black Panther" world, audience response ahead of these projects' release, particularly from black moviegoers, is a mixed bag of elation and concern. Considering what ultimately became of the blaxploitation era — how Hollywood trafficked in arguably unsavory depictions of black life for a number of years and then regressed in terms of black images and stories when the genre was no longer "bankable" — it's no surprise".

[206] Traducción del original: "a symbol of defiance of mythical proportions."

[207] Traducción propia de: "He was pushing back against Hollywood's expectation of black people and their thoughts on how we act."

> La idea era que estas películas estaban dando voces a personas que no tenían voz. Se convirtieron, de alguna manera, en figuras heroicas para la gente común (...) Esto fue realmente enriquecedor para el público porque tuviste un personaje negro que no solo tuvo la oportunidad de hablar con 'el hombre' y decir la verdad al poder, sino que lo hizo con estilo", dijo. "Fue genial y tuve un flash. Era lo que se suponía que era el cine.[208] (2018)

En la mayoría de las notas relevadas, si bien la crítica política está presente, no goza con la profundidad del artículo de Trevell Anderson, las críticas son rápidamente redirigidas hacia lo estético. El cuestionamiento sobre el impacto negativo o positivo de los estereotipos que presentó la blaxploitation en la comunidad afroamericana deja de ser el centro de las críticas cinematográficas. Y aquí, una línea interpretativa posible puede estar relacionada al surgimiento del Gansta Rap en la década del noventa. Protagonizado por figuras como NWA o Snoop Dog, tomó múltiples elementos estilísticos de la blaxploitation manteniendo la atmósfera de "gettofabulous", alarmando a periodistas conservadores. En la década del noventa, la polémica elevada por el Gansta Rap ya no era cuestionada en la esfera afroamericana meramente sino que se cuestionaban qué valores se le estaba transmitiendo a la juventud en su totalidad-sea "blanca", "negra", indistintamente.

El eje racial que dividió a la crítica en favor o en contra de la blaxploitation se desvanece en los años posteriores y en su lugar aparecen múltiples discusiones políticas según la película que está siendo reseñada: el feminismo y el papel de acción para una mujer aparece en artículos sobre Coffy, Foxy Brown y Cleopatra Jones, mientras que la crítica al *American Way of Life* aparece en texto

[208] Traducción propia de: "The idea was that these movies were giving voices to people that didn't have a voice. They became, in a way, figures that were heroic to regular people (...) This was really empowering to audiences because you had a black character who not only got the opportunity to tell off 'the man' and speak truth to power, but he did it with style," he said. "It was cool and had a flash to it. It was what cinema was supposed to be. It's what people would now call 'woke.'"

relacionados a *SuperFly* y *Across the 110th Street*. Las críticas de *Sweet Sweetbacks Badasss Song* son las únicas que mantuvieron cierta conversación racial, probablemente porque el argumento propio de la película así lo amerita. Por otro lado, las críticas de películas como *Shaft*, *Blacula* o *Boss Nigger* han sido vaciadas de su contenido político y el centro de la discusión ha pasado a ser el entretenimiento con, a lo sumo, alguna descripción anecdótica del enfrentamiento de los años setenta.

Conclusiones

A través de las críticas citadas hemos reconstruido el proceso desde el cual el subgénero denominado blaxploitation pasó de ser considerado "basura" a formar parte del llamado cine de culto. En esta tesina hemos dejado abiertos varios ejes de conclusión que ahora agrupamos para demostrar el proceso del cambio de percepción sobre la blaxploitation que tuvo la crítica cinematográfica.

A lo largo de los tres periodos presentados, vimos cómo en los orígenes del cine blaxploitation las producciones suscitaron debates políticos, propiciados por un contexto de discriminación racial estatalizada que se estaba resquebrajando, el foco estuvo puesto en si la blaxploitation impactaría positiva o negativamente sobre la comunidad afroamericana. La puesta en cuestionamiento del *status quo* en la década de los sesenta- de la mano de Martin Luther King, Malcom X y el movimiento Black Panther, entre otros- continuaba efervescente. En ese contexto, los roles protagónicos de actores y actrices "de color" ocasionaron la división de aguas al interior del campo de la crítica de cine, entre quienes veían dichos roles como empoderadores o, por el contrario, como cristalizadores de los peores prejuicios que la sociedad estadounidense tenía hacia los afroamericanos. Los directores y actores del subgénero tuvieron que defender su participación en proyectos blaxploitation, siendo acusados y sufriendo calumnias de múltiples medios periodísticos, especialmente afroamericanos. Observamos, a su vez, que quienes realizaban las críticas de las películas eran fundamentalmente egresados de carreras de literatura y bellas artes, directores de revistas o bien militantes de derechos humanos que expresaban sus opiniones respectos de estas producciones cinematográficas por la vía mediática hegemónica preferentemente.

Por el contrario hacia fines de los ochenta y principios de los noventa los medios

afroamericanos realizan un reconocimiento a los miembros de su comunidad que participaron en proyectos influenciados por el subgénero, como *I'm Gonna Git You Sucka,* colocándolos como modelos a seguir e incluso recordando con grandeza las películas de los setenta. Sin embargo, cabe destacar que dichos medios nunca hicieron uso de la palabra "blaxploitation". La prensa afroamericana no se refería al subgénero por su nombre sino que usaba el término *Black films* o *70´s films* (películas de afroamericanos o películas de los setenta). Términos difusos y ambiguos que abarcaron múltiples categorías de películas y que buscaron omitir el uso de la palabra blaxploitation, o tomar distancia al usar el término entre comillas.

Como hemos visto en el segundo período, las películas blaxploitation reaparecen durante los noventa en forma de parodia o homenaje. Entre los años 1995 y 2002 las noticias sobre "el regreso de la blaxploitation" ganan peso en la agenda periodística, especialmente luego de *Jackie Brown,* teniendo cada nuevo lanzamiento o anuncio de remake un espacio en los medios masivos. De ningún modo- como vimos- la polémica radicará en el tinte político social de las producciones, mientras que sí se resaltó cierta nostalgia por la estética de los setenta (el vestuario, los autos descapotables, los afro) y sobretodo se hizo hincapié en la calidad del soundtrack de los films. La glamorización de los años setenta justificó el atractivo de dichas parodias y el foco fue puesto sobre la capacidad de entretener. Sin embargo, hasta iniciado el nuevo siglo, la crítica norteamericana no irá más allá del relato sobre lo que estaba ocurriendo, sin registros de periodistas/críticos defensores del subgénero. Recordemos que durante el segundo periodo el foco está puesto sobre los nuevos lanzamientos inspirados en la blaxploitation, no en las películas originales. No obstante esto, el gran número de notas positivas dan cuenta del incremento de la popularidad de las películas del subgénero en Norteamérica, de la mano de la difusión masiva del rap, música que exalta la figura del cafisho y glamoriza la vida en el gueto.

Este cambio progresivo de perspectiva, propiciado por la influencia de nuevos directores como Quentin Tarantino que revalorizaron el cine de explotación y clase B poniendo dichas producciones en igualdad de condiciones que los grandes clásicos del cine norteamericano, tendrá su vuelco definitivo con el arribo de internet y los blogs. Y he allí el punto clave de nuestra tesina.

Durante el tercer período , hicimos foco en cómo se fue transformando el mensaje político. Si en un principio creíamos que la valorización de la blaxploitation estuvo relacionada con un vaciamiento de su mensaje político y que por lo tanto lo que se había legitimado era su valor estético, nos encontramos con una transformación de dicho mensaje, que fue evolucionando al calor de los principales temas de la agenda periodística como por ejemplo el feminismo. Por otro lado también encontramos ciertas categorías que fueron resaltadas únicamente por blogueros, como los diálogos, mientras que otros fueron resaltadas por medios masivos (digitales y impresos) y blogueros en igual medida. Lo que quedó claro es que en todos los medios encontramos críticas a favor de una segunda mirada positiva sobre la blaxploitation. Aquí cabe resaltar los acuerdos entre la cultura colaborativa y la industria de medios que vimos plasmados en las críticas recabadas: blogueros que pasaron a tener su columna en medios masivos digitales, y periodistas tradicionales que abrieron su web/blog. Si seguimos a Carlos Scolari en su libro *Hipermediaciones*, diremos que "en el contexto de la comunicación digital el modelo uno-a-muchos de la comunicación de masas entra en crisis, ya sea por el desarrollo de formas interpersonales y grupales de intercambio (correos electrónicos, foros, mensajerías) o por la aparición de nuevas formas posmasivas de comunicación (weblogs, wikis, plataformas colaborativas)(2008:74). Así- y aquí Scolari cita a Marshall- "los medios digitales habrían disuelto los límites entre <<las máquinas de reproducción y las de diseminación>>), dando paso a la aparición de una *transmedialidad* que atraviesa y combina los viejos lenguajes y medios" (2008:73).

En medio de este panorama complejo e inestable de nuevos dispositivos de comunicación que borran las barreras entre los medios y los contaminan entre sí, los

nuevos medios de comunicación originarios de la cultura colaborativa- otrora alternativos- ingresan en la esfera de la legitimidad e inclusive establecen dinámicas de intercambio y acuerdos con las grandes industrias de medios -como la industria cinematográfica que nos atañe. En algunos casos, el escritor amateur pasó a ser parte de medios tradicionales (sin necesariamente haber estudiado una carrera tradicional, sino que resaltaron por su posibilidad para poder difundir un mensaje), e inversamente el periodista tradicional abrió su blog personal (que operó por fuera del filtro editorial).

Desde la producción de dichas películas hasta los primeros críticos defensores del subgénero transcurrieron más de 30 años para que ciertas películas que formaron parte de la blaxploitation sean legitimadas por el campo de la crítica. Por lo tanto, vale preguntarnos nuevamente: si películas como Shaft o Coffy no cambian con el tiempo, ¿cómo es que su sentido si lo hace? la respuesta la encontramos en la transformación del campo de la crítica. Los factores de dicha transformación podemos encontrarlos tanto dentro del campo como externamente. Externamente, notamos que la legitimación de las películas blaxploitation se da primero en el campo de la cultura masiva, guiada por el regreso del subgénero en forma de parodia en 1989 y potenciada por personalidades del entretenimiento como Quentin Tarantino o Ice Cube en los noventa, quienes activamente volvieron a poner en foco a las películas de los setenta transmitiendo al público masivo nuevos ojos para el consumo de dichas películas. Este regreso en la década de los noventa también impactó positivamente en el campo académico donde investigaciones sobre la blaxploitation, y otras vertientes del cine de explotación, pasaron a ser temáticas válidas de indagación en relación a la sociología y comunicación. El mercado de entretenimiento fue reflejo de dicho cambio en el campo de cultura, reeditando y lanzando ediciones en VHS, DVD y Blu Ray de películas blaxploitation. La legitimación por parte de la crítica cinematográfica llegó a partir de los años 2000, primero a través de críticos amateur con difusión en blogs y luego en medios masivos y especializados en cine.

Como vehículos de dicho cambio, podemos identificar tres momentos claves de transformación en el campo de la crítica. El primer momento crucial, sin el cual no hubiese sido posible el cambio de percepción, es cuando a mediados de los cincuenta el grupo de críticos europeos que conformaron la *Cahiers Du Cinema* legitimaron a las películas de género. Específicamente, la revista francesa inaugurada en 1951 por el teórico de cine André Bazin, y una serie de personalidades, primero críticos y luego cineastas, significó la constitución de una erudición específica en el cine. Dicho grupo de críticos se caracterizó por realizar una relectura de ciertos filmes ignorados en el campo de la crítica, otorgándoles valor artístico. Su accionar representó un llamado de atención sobre lo que debe o no ser valorado como arte en el cine, y significó para la *Cahiers Du Cinema* tomar una nueva posición dentro del campo de la crítica cinematográfica. François Truffaut en el artículo de 1954 "Una cierta tendencia del cine francés"[209] propone una política de autores que busca reivindicar la visión personal del director, en pocas palabras: su estilo. Ya sea por la puesta en escena, los diálogos que elabora o la música que utiliza. Se trata de ver a las películas de un mismo director un conjunto. La transición de *director* a *autor* resignifica el concepto de autoría como la expresión de un yo, donde el estilo cinematográfico reveló la "concentración y despliegue de una subjetividad del director, cuyos filmes, en una supuesta coherencia (dada por el corpus), planteaba una concepción de mundo y una concepción de cine" (2009:68).

¿Cómo se relaciona la concepción de una política de autor con la blaxploitation? Su respuesta tiene que ver con la apreciación, desde Europa, de lo que para muchos críticos americanos era "sólo entretenimiento". Principalmente, estamos hablando del reconocimiento de directores como Alfred Hitchcock y Howard Hawks, representantes del *suspense* y el *western* respectivamente. Directores que no sólo eran despreciados por la crítica sino también por su industria (por ejemplo, nunca ganaron un Oscar). Bajo la propuesta de cine de autor, la *Cahiers Du Cinema* no sólo resaltó los rasgos estilísticos que conformaban un estilo de distintos directores, sino que transformó su

[209] Traducción propia de: "Une certaine tendance du cinéma français".

representación de películas de entretenimiento a arte. Como consecuencia directa, se legitimaron las películas de género. Ahora, no sólo los dramas eran elogiados y valorados como arte, sino también una película de suspenso e incluso de terror.

Eric Rohmer, sintetiza lo dicho en el anterior párrafo en su artículo "Rediscovering America": "Digamos que, después de haber sacado de la pista a los horribles melodramas vanguardistas de Broadway, es al género de suspenso que el cine estadounidense debe lo mejor de su inspiración"[210] (1955:92).

El segundo momento crucial, se da cuando en la década de los ochenta el crítico de cine Jim Hoberman resignifica la palabra "película mala". En su artículo "Bad Movies", publicado en *Film Comment* de julio/agosto de 1980, Hoberman realiza un manifiesto del por qué tener en cuenta a las películas objetivamente malas:

> Hay un número de razones para tener en cuenta a las películas malas. El más obvio es que los gustos cambian; que muchos, si no la mayoría, de los films que admiramos fueron una vez descartados como basura intrascendente; y que la basura en sí misma no es tal sin ciertos encantos socio-estéticos(...) Una tercera razón es que las películas, hasta cierto grado, tienen una vida por sí mismas. Mezclan lo documental con lo ficcional, y las peores cosas involuntarias de una pueden superar fácilmente a las mejores intenciones de otra. Esto quiere decir que para una película es posible triunfar porque ha fallado. (1980)

De esta manera el crítico reivindica una serie de películas entre las cuales también se encuentra la blaxploitation. Este paso marca un precedente ya que luego de legitimar a las "películas malas" el público comienza a ver a ciertos films con otra mirada y Hoberman lo lleva aún más lejos al asegurar que las películas malas tienen mérito artístico al romper con las reglas preestablecidas:

[210] Traducción propia de "so let us just say, after we have thrown the awful avant-gardist Broadway melodramas out of the running, it is to the thriller genre that the American cinema owes the best of its inspiration".

> El film objetivamente malo intenta reproducir el modelo de representación institucional, pero cuando falla deforma las fórmulas y clichés más simples de una manera tan absoluta que apenas puede reconocerlas (…) El film objetivamente malo reconoce esto: la mentira de la "cronología" es confundida con la continuidad imperfecta; el montaje "invisible" es quebrado por cortes mal hechos; la puesta en escena es mostrada en primer plano por pedazos compactos de negocios. Una buena película mala es una piedra filosofal que convierte errores incompetentes de basura ingenua en oro modernista. Una película supremamente mala –una anti obra maestra- proyecta una estupidez tan impresionante como genial. (1980)

La difusión de una nueva mirada sobre las "películas malas" abrió paso a el tercer momento crucial que se compone de dos etapas. La primera tuvo su inicio en cierto tipo de audiencia que comenzó a escribir de forma amateur, que como hemos dicho anteriormente se materializó durante los noventa en los *fanzines*. Los primeros fanzines bajo la temática cine de explotación y cine de medianoche comenzaron a aparecer a partir de 1989, año en que también realiza su regreso la blaxploitation al cine con el estreno de *I´m Gonna Git You Sucka*. De esta forma, el fanzine *Subhuman* comenzó a publicarse en 1989 con la bajada "eccentric film and video Kulture" (películas excéntricas y Kultura de video), le siguió *Zontar* y *Psychotronic video* (que comenzó como una guía de películas oscuras y raras que podían encontrarse en la televisión norteamericana después de la medianoche). De forma conjunta, los fanzines resignificaron la palabra *trash* (basura), término que antes fue utilizado por la prensa de forma peyorativa. Por ejemplo, el fanzine de inicios de los noventa *Confesiones de un amigo de la basura* [211], de Richard Green, comienza su segundo número de la siguiente manera:

[211] Traducción propia de: Richard Green's *Confessions of a Trash Friend*

> Bienvenido al vol. 2. El tiempo avanza y también lo hace TF. A partir de este problema, encontrará uno de los cambios de los que he estado hablando durante mucho tiempo. Mi soporte para películas y videos aún se mantiene, pero hay ciertas películas que probablemente nunca verás en los cines. El único lugar para encontrarlos es en el videocasete y veremos algunas de estas (verdaderas) oscuridades de vez en cuando. Y ahora, tomen mi mano y juntos viajaremos por el maravilloso mundo de la Basura ...[212] (1990)

La segunda etapa tuvo que ver con el consolidamiento del escritor amateur que estuvo intrínsecamente relacionado con el advenimiento de internet. Si antes observamos audiencias fragmentadas por distintos espacios geográficos y husos horarios, sumada a la acotada distribución de los fanzines, con la introducción de internet y aparición de los blogs se dio lugar a una cultura participativa donde las audiencias pasaron a generar nuevas formas de participación colectiva convirtiendo al consumo de medios en un proceso que impactó en múltiples disciplinas.

De esta manera, los bloggers amateurs significaron una ruptura en el campo de la crítica especializada de cine que puso fin a la ética periodística como único valor para generar credibilidad. En sintonía con el sociólogo francés Pierre Bourdieu sostuvimos que si en un primer momento la crítica especializada materializaba sus relaciones de poder valiéndose de sus conocimientos en literatura y bellas artes, este capital conformado por el conocimiento académico transmutó en las décadas subsiguientes hacia un capital cultural de origen práctico. De ese modo, ingresa el fan de las películas blaxploitation y empieza a ser reconocido como una voz válida en el campo de la crítica. Cabe aclarar que entendimos la legitimación de dichos actores en el campo de la crítica en un contexto de convergencia tecnológica de medios, de difuminación de los límites

[212] Traducción propia de: "Welcome to Vol. 2. Time marches on and so does TF! Starting this issue you'll find one of the changes I've been talking about for so long. My stand on film and video still holds, but there are certain films you'll probably never see in theaters. The only place to find them is on videocassette and we'll be taking a look at some of these (true) obscurities every now and then. And now, take my hand and together we'll journey through the wonderful world of Trash..."

concretos presentes en los inicios de la era del Internet y de borramiento de las fronteras entre los "grandes medios de comunicación" y los nuevos emergentes (como los blogs). El campo de la crítica de cine se transforma y el foco legitimador de quienes escriben se circunscribe al nivel de conocimiento o capital cultural en materia de cine que posean, sin importar la formación académica o medio por el cual se expresa. Así, concluímos que el ingreso de los *bloggers* amateur al campo de la crítica especializada transformó al mismo, lo que redundó en una revaloración de las películas blaxploitation. Cambio en los legitimadores, cambio de status para las películas blaxploitation.

Bibliografia

Utilizada en la introducción.

Altman, R. (1984). *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. Cinema Journal, (Vol.23, No.3). University of Texas Press para la Society for Cinema & Media Studies. pp. 6-18

Association for the Study of Negro Life and History (1969). *The Journal of Negro History.* Vol.54,No. 4 (Oct., 1969). Chicago: University of Chicago Press. pp. 405–406

Clark, R. (1995). *At a theater or drive-in near you*. New York: Garland.

Doherty, T. (2002). *Teenagers and Teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s.* Philadelphia: Temple University Press.

Mathijs, E., & Sexton, J. (2012). *Cult Cinema*. New York, NY: John Wiley & Sons.

Novotny, L. (2007). *Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre, Studies in African American History and Culture.* Routledge.

Schaefer, E. (1999). *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919–1959.* Durham: Duke University Press. ISBN 0-8223-2374-5

Staiger, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema.* Princeton: Princeton University Press.

Troeltsch, E. (1912) [English Translation 1931, Reprint 1992]. *The Social Teaching of the Christian Churches (2 Volumes).* Louisville, Kentucky: Westminster/John Knox Press.

VanDeburg, W. (1993). *New day in Babylon*:*The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975.* Chicago: Univ. of Chicago Press.

Otros: notas periodísticas consultadas.

BEL, L. *Las raíces negras de Argentina: Cosa e´mandinga,* entrevista realizada a María José Becerra, 05/12/2015, La Izquierda Diario.

Ted Irving: Un cineasta en busca de los soldados negros de EEUU que desertaron en Vietnam. Agencia EFE, 16/10/2016

Bibliografía utilizada en el Período 1.

Bakhtin, M. (2012). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

Bourdieu, P., & Kauf, T. (2015). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama

Bourdieu, P. (1989). *El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método* en *Criterios.* La Habana. pp.20-42.

Becker, H. (1971). *`Joining and deviating´* en *Sociological Work.* London: Allen Lane.

Campbell, C. (1972). *`To measure Godlessness´* en *Toward a Sociology of Irreligion*, Issue 3661.

DEN, David. *"Getting Whitey",* The Atlantic, 1977. disponible en https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1977/08/getting-whitey/376287/

Hills, M. (2002). *Fan Cultures.* London: Routledge.

Hall, S. (1997) *El espectáculo del 'Otro'* en: *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* (pp. 419-446). Popayán-Lima-Quito: Envión Editores-IEP- Instituto Pensar Universidad Andina Simón Bolívar.

Kinkade, P. & Katovich, M. (1992). *Toward a Sociology of Cult Films: Reading Rocky Horror,* The Sociological Quarterly, 33:2, 191-209, DOI:10.1111/j.1533-8525.1992.tb00371.x

Minganti, F. (2011). *Tres o cuatro tonos de negro. El cine afroamericano* en Brunetta, G. & Hernández Rodilla, I. (2011). *Historia mundial del cine*. Madrid: Akal. ISBN 9788446027522

Reguillo R. (2002). *Políticas de representación. Poder y antropología de la comunicación* en *Anuario de Investigación de la Comunicación IX*. México: CONEICC. Pp.37-54.

Rohmer,E. (1955). *Rediscovering America* en *Cahiers du Cinema 54, Christmas 1955. https://monoskop.org/images/2/20/Cahiers_du_Cinema_The_1950s_Neo-Realism_Hollywood_New_Wave.pdf*

Salaverría, R. (2009) *"Los medios de comunicación ante la convergencia digital". Actas del I Congreso Internacional de Ciberperiodismo y Web 2.0 (CD-Rom), Bilbao. 11-13 noviembre 2009.*

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva". Buenos Aires: Gedisa*

Weinrichter, A., Cueto, R., & Casas, Q. (2004). *Dentro y fuera de Hollywood*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

Corpus de críticas del Período 1.

Bennett, L. (1971, Septiembre 9). The Emancipation Orgasm: Sweetback in Wonderland. Ebony.

Frederick, R. B. (7 de marzo, 1973) Violence Overdone in Black Capers? Variety. (28 de agosto, 1972) Blacks vs. *Shaft*. Newsweek.

Green, T. (6 de agosto, 1972). Black Man as Movie Hero. Ebony.

Kisner, R. (29 de junio, 1972). What Films Are Doing to Image of Black Women. Jet.

Lee, D. (Noviembre 1971). "The Bittersweet of Sweetback; or, Shake Yo Money Maker". Black World #21.

Lee, D. L. (Noviembre, 1971). The Bittersweet of Sweetback; or, Shake Yo Money Maker. Black World#21.

Michener, C. (Octubre 23, 1972). Black Movies. Newsweek.

Mason, B. J. (Diciembre, 1972). The New Films: Culture or Con Game? Ebony.

Newton, H. (1971, Junio 19). He Won't Bleed Me: A Revolutionary Analysis of Sweet Sweetback's Baadasssss Song. The Black Phanter.

Poussaint, A. F. (22 de febrero, 1974) Cheap Thrills That Degrade Blacks. Psychology Today.

Bibliografía utilizada en Período 2.

Bajtin, M. (1989). *Estética y teoría de la novela (Esthétique et théorie du roman).* Buenos Aires: Alfaguara, pp.436, 437.

Corpus de críticas del Período 2.

Burke, C. (1989). Movie Review -- 'I'm Gonna Git You Sucka'. *United Press International.* [online] Available at: https://www.upi.com/Archives/1989/01/19/Movie-Review-Im-Gonna-Git-You-Sucka/8041601189200/.

Braxton, G. (1995). She's Back and Badder Than Ever : Pam Grier's '70s blaxploitation films are a big kick again, making the star a hot retro hero. (And you thought Foxy Brown was finished. *Los Angeles Times*

Caro, M. (1998). MAKING A COMEBACK: THE HEROES OF 1970S ``BLAXPLOITATION' ARE RETURNING TO THE BIG SCREEN*. Chicago Tribune.*

Caro, M. (1997). Is Hollywood's Revival Of The `Blaxploitation' Genre a Boost For African-american Pop Culture Or Just Another Shaft? *Chicago Tribune.*

Casey, B. (1989). I'm Gonna Git You Sucka Scores Hit As A Funny Black Film. *JET*, (Vol 79) pp.28, 30.

Collier, A. (1990). Fighting The Power In Hollywood: Young blacks change the color and rhythm of movies. *Ebony*, pp. 106,108.

Dretzka, G. (1996). Tarantino to ensure Old films never die. *Chicago Tribune.*

Jones, V. (2000). Golden Age Of Pimps What's Going On? The Blaxploitation Era Makes A Comeback*. Boston Globe.*

Ferrell, E. (1990). Keenen Ivory Wayans IN LIVING COLOR. *Ebony*, pp.108,110.

Johnson, L. (1988). Wayans Spoofs ´70s films in ´Gonna Git You Sucka. *JET*, (Vol 75), pp.52, 55.

Kriegel, M. (1996). Fred Williamson Enjoys a Super Ride in the Movies. *New York Daily News,* pp.24, 26.

Maslin, J. (1989). 'Sucka,' a Sendup. *The New York Times*, pp 48.

Matza, M. (1998). She`s Still B-a-a-a-d. But There`s One Thing Pam Grier Can`t Lick: Her Image. *Chicago Tribune.*

Matza, M. (1997) Shoot 'Em-up Sister Pam Grier Is One Lethal Lady In 5 'blaxploitation' Films Now Out On Tape. *The Inquirer.*

Narine, D. (1993). Black in Films. *Ebony*, (Vol 48), pp.158, 160.

Page, C. (1996). New ´Blaxploitation´Film Sends Confusing Message. Chicago Tribune.

Rickey, C (1989). ´I'm Gonna Git You´ Lampoons The ´Blaxploitation´Genre. *The Inquirer*, pp 33.

Bibliografía utilizada en Período 3.

Bourdieu, P. (1989). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. La Habana: Criterios.*

Pêcheux, M., Alvar Ezquerra, M., & Fuchs, C. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.

Rosen, J. (2005). Bloggers vs. Journalists is Over. PressThink. http://archive.pressthink.org/2005/01/21/berk_essy.html

Veron, E. (2009). La Semiosis Social: Fragmentos de una Teoría de la Discursividad. Buenos Aires: Gedisa.

Corpus de críticas del Período 3.

Anderson, J. M. (2015) Don't Mess Aroun' with Foxy Brown , Combustiblecelluloid *http://www.combustiblecelluloid.com/classic/foxy_brown.shtml*

Anderson, J. (2015) Coffy Review. Combustible Celluloid Blog
http://www.combustiblecelluloid.com/classic/coffy.shtml

Anderson, T. (2018) *A look back at the blaxploitation era through 2018 eyes*
http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-blaxploitation-superfly-20180608-story.html

Blevins, M. (2012). Coffy Baby. Cult Pics and Trash Flicks Blog

Bowser, E. (2017). Can you Dig it? The 20 Greatest Song from Blaxploitation. Soul in Stereo.
http://www.soulinstereo.com/2017/01/can-you-dig-it-20-greatest-songs-from-blaxploitation-soundtracks.html

Brayton, T. (2014). Shaft. Antagonie Blog

Brayton, T. (2014). Hollywood Century, 1971: In which an underserved market is tapped. Alternative Ending Blog
https://www.alternateending.com/2014/08/hollywood-century-1971-in-which-an-underserved-market-is-tapped.html

Croche, F. (2009) Coffy Review. Cine Passion Blog
http://www.cinepassion.org/Reviews/c/Coffy.html

Collinson, G. (2013). Blue Ray Review: Foxy Brown. Flickering Myth.
https://www.flickeringmyth.com/2013/06/blu-ray-review-foxy-brown-1974/

Deighan, S. (2013) Foxy Brown (blu ray review). Diabolique magazine.
https://diaboliquemagazine.com/tag/foxy-brown/

D´ Clark, R. (2015). Coffy Baby, sweet as chocolate bar. Close Up Blog

Draper, J. (2016). Blaxploitation and Badassss Songs. U Discover Music.
https://www.udiscovermusic.com/stories/blaxploitation-and-baadasssss-songs/

Home, S. (2006) Rated X by an All White Jury. Meta Mute
http://www.metamute.org/editorial/articles/rated-x-all-white-jury

Ediriwira, A. (2014). The best 20 Blaxploitation records from the 70s. The Vinyl Factory.
https://thevinylfactory.com/features/soundtrack-groove-the-20-best-blaxploitation-records-from-the-1970s/

Giesel, S. (2012). Foxy Brown Review. Digital Distribution.

http://www.digital-retribution.com/reviews/dvd1/573.php

Green, R. (1990). *Confessions of a trash friend.* Fanzine.

Hoberman, J. (1980). *Bad Movies. Film Comment,* July-August 1980

Johnson, A. (2004). 10 blaxploitation films that made an impact. Chicago Tribune

Johnson, A. (2002) *Can you dig it?* CHICAGO TRIBUNE
http://articles.chicagotribune.com/2002-08-14/features/0208140014_1_cleopatra-jones-blaxploitation-films-independent-film-channel

Knott, J. (2017). Shaft: 1971. Starburst Magazine

https://www.starburstmagazine.com/reviews/shaft-1971

Larsen, J. (2008) Super Fly Review. Larsen on Film http://www.larsenonfilm.com/super-fly

Lucking, J. (2013) *Blu-ray Review – Foxy Brown (1974).* Flickering Myth.

https://www.flickeringmyth.com/2013/06/blu-ray-review-foxy-brown-1974/ AMIE CRANSWICK

Mountanto (2014). SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG Review. If You Want The Gravy Blog.

https://ifyouwantthegravy.wordpress.com/2014/04/11/sweet-sweetbacks-baadasssss-song-review/

Murray, N. (2015). Coffy, Foxy Brown and Friday Foster. The Dissolve.
http://thedissolve.com/reviews/1637-coffy-foxy-brown-friday-foster/

Poirier, A. (2006). *Blogging is not journalism.* The Guardian.

https://www.theguardian.com/commentisfree/2006/mar/21/blogisnotjournalism

Pollard, A. (2018). Coffy. Starburst Magazine.

https://www.starburstmagazine.com/reviews/coffy

Rolling Stone (2014). "The 30 Greatest American Indie Films -
https://www.rollingstone.com/movies/pictures/declaration-of-independents-the-30-greatest-american-indie-films-20140703/18-sweet-sweetbacks-baadasssss-song-1971-0059120

Rumsen, T. (2004). Sweet Sweetback's Baadasssss Song. Not Comin soon
http://www.notcoming.com/reviews/sweetback/

Schwartz, D. (2006). "Probably the best film of the blaxploitation experience." Ozus World Blog - http://homepages.sover.net/~ozus/superfly.htm

Stacia, A. (2015) Coffy: 1973. She Blogged at Night
http://shebloggedbynight.com/2015/coffy-1973/

Terry, A. (2010). Coffy Review. The Reel Deal Blog

Vashaw, A. (2015). Coffy, Foxy Brown and the enduring legacy of Pam Grier. Cinapse

Wozniak, E. (2015). Blaxploitation in Black and White. Balladeer´s Blog
https://glitternight.com/2015/02/10/blaxploitation-in-black-and-white/

Wozniak, E. (2012) EIGHT BLAXPLOITATION FILMS THAT DESERVE A CLOSER LOOK.
Baladeers´blog para Glitternight.
https://glitternight.com/2012/03/10/eight-blaxploitation-films-that-deserve-a-closer-look/

Anexo

Pósters

SWEET SWEETBACK
A film of
MELVIN VAN PEEBLES
YOU BLED MY MOMMA — YOU BLED MY POPPA — BUT YOU WONT BLEED ME
ORIGINAL SOUNDTRACK ALBUM AVAILABLE ON STAX RECORDS
ORIGINAL PAPERBACK SOON AVAILABLE AS A LANCER PUBLICATION
MELVIN VAN PEEBLES and JERRY GROSS present "SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG"
a CINEMATION INDUSTRIES Release • COLOR
RATED X BY AN ALL-WHITE JURY

She's the "GODMOTHER" of them all

...The baddest One-Chick Hit-Squad that ever hit town!

"Coffy"

R RESTRICTED Under 17 Requires Accompanying Parent or Adult Guardian

Samuel Z. Arkoff presents an American International Picture

"COFFY"

starring PAM GRIER · BOOKER BRADSHAW · ROBERT DOQUI · WILLIAM ELLIOTT · ALLAN ARBUS as Vitroni · and SID HAIG as Omar

Produced by Robert A. Papazian · Written and Directed by Jack Hill · COLOR by Movielab

COPYRIGHT © 1973 AMERICAN INTERNATIONAL PICTURES, INC.

73/157

"COFFY"

The mob wanted
Harlem back.
They got Shaft...
up to here.
SHAFT
SHAFT's his name. SHAFT's his game.
METRO-GOLDWYN-MAYER Presents "SHAFT" Starring RICHARD ROUNDTREE · Co-Starring MOSES GUNN
Screenplay by ERNEST TIDYMAN and JOHN D. F. BLACK · Based upon the novel by ERNEST TIDYMAN
Music by ISAAC HAYES · Produced by JOEL FREEMAN · Directed by GORDON PARKS · METROCOLOR
R
MGM

PAM GRIER AS
FOXY BROWN

R RESTRICTED

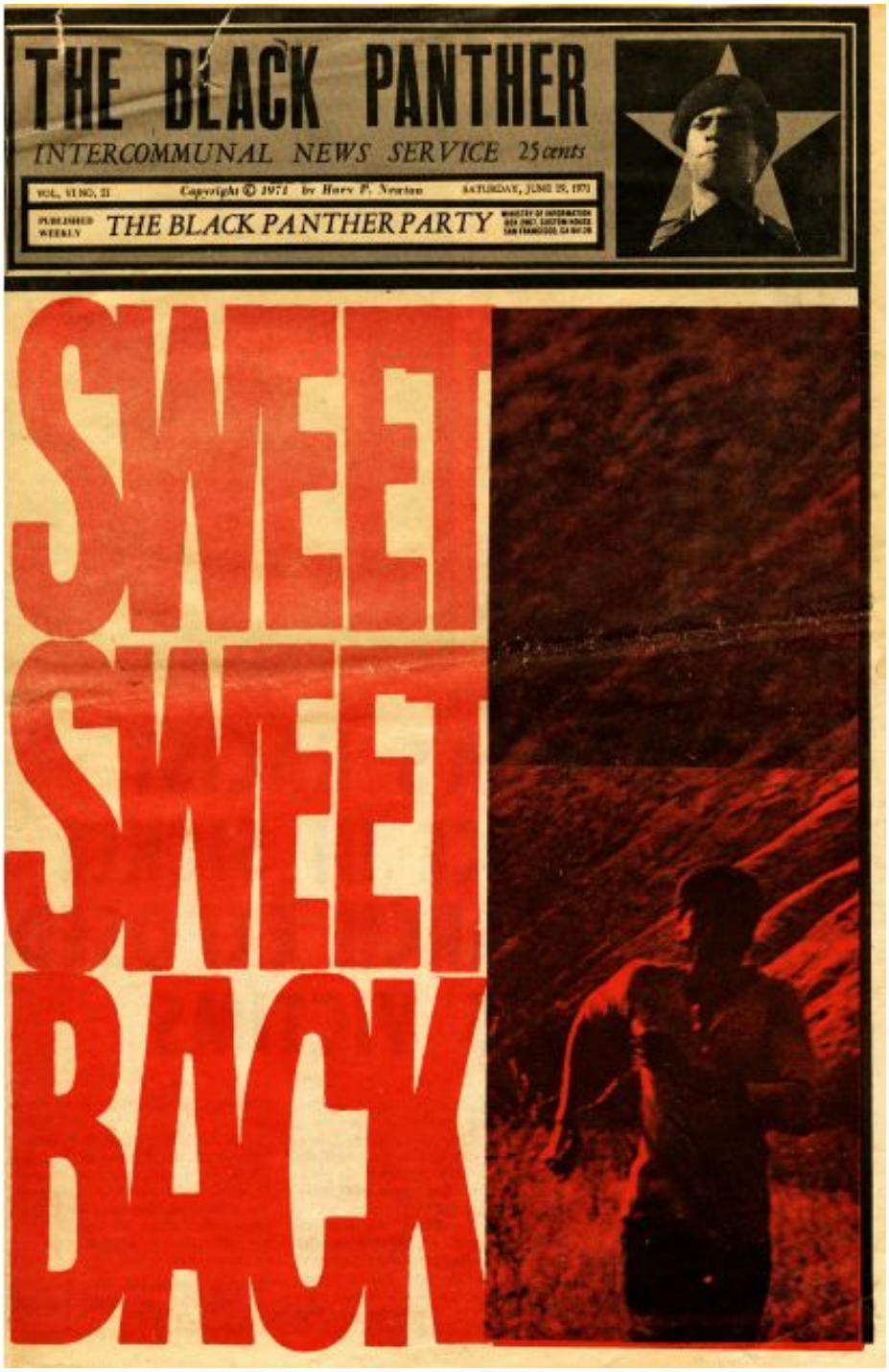
Original Music Score and Songs
Performed by WILLIE HUTCH
Soundtrack Album available on Motown Records

Also starring
PETER BROWN · TERRY CARTER as Michael · Co-starring KATHRYN LODER · HARRY HOLCOMBE
Produced by BUZZ FEITSHANS · Written and Directed by JACK HILL · COLOR by Movielab · An AMERICAN INTERNATIONAL Picture

WARNER-COLUMBIA FILM
The SIG SHORE Production
Super Fly
STARRING
RON O'NEAL
AS PRIEST
Music
CURTIS
MAYFIELD
The SIG SHORE Production "SUPER FLY" Starring RON O'NEAL · CARL LEE · JULIUS W. HARRIS · SHEILA FRAZIER
CHARLES McGREGOR · Music Composed and Arranged by CURTIS MAYFIELD · Screenplay by PHILLIP FENTY · Produced
by SIG SHORE · Directed by GORDON PARKS, JR. · from Warner Bros., a Warner Communications company

Críticas

H. Newton (1971, Junio 19). He Won’t Bleed Me: A Revolutionary Analysis of Sweet Sweetback's Baadasssss Song. The Black Phanter.



HE WON'T BLEED ME

A REVOLUTIONARY ANALYSIS OF SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG BY HUEY P. NEWTON, MINISTER OF DEFENSE, THE BLACK PANTHER PARTY, SERVANT OF THE PEOPLE

WITH AN INTRODUCTION BY BOBBY SEALE, CHAIRMAN THE BLACK PANTHER PARTY

The feeling that I have now that I am back on the scene with Brother Huey P. Newton is one where I remember the time when Brother Huey was always there to interpret the cultural things and symbolic forms and expressions of the people in different forms of art. This was over three and a half years ago, the last time Brother Huey and I were together.

Now that I am back on the scene I have had the chance to be with many righteous Party members and community people. Together we have shared the experience of going to the theatre to see "Sweet Sweetback" the latest movie on the set. Our Minister of Defense, righteous, beautiful Brother Huey P. Newton was there interpreting all the symbolic meanings of the movie, and showing the essence of the real-life experience of the Black community as it is put together in "Sweet Sweetback."

It seems that it has taken nothing more than the fact that Brother Huey P. Newton is free, and now I find myself free from Jail Number One and out in the larger social prison. But we are with our people in the Black community and Brother Huey P. Newton is now giving forth a profound in-depth analysis, a beautiful revolutionary people's analysis of "Sweet Sweetback." He is grasping for us the people all the symbolic meanings of the movie and explaining them to us.

When we have read the analysis given by Brother Huey we should unite as brothers and sisters in the struggle and go back and see "Sweet Sweetback" but not to be entertained, we should do it because we can be educated and our consciousness and understanding can be increased. I am going to see it again with Brother Huey's analysis as my guide. I hope you will too.

Bobby Seale

The very popular movie produced and directed by Melvin Van Peebles called "Sweet Sweetback's Baadasssss Song" contains many very important messages for the entire Black community. On many levels Van Peebles is attempting to communicate some crucial ideas, and motivate us to a deeper understanding and then action based upon that understanding. He has certainly made effective use of one of the most popular forms of communication--the movie--and he is dealing in revolutionary terms. The only reason this movie is available to us with its many messages is because Black people have given it their highest support. The corporate capitalist would never let such an important message be given to the community if they were not so greedy. They are so anxious to bleed us for more profits that they either ignore or fail to recognize the many ideas in the film, but because we have supported the movie with our attendance we are able to receive its message.

It is the first truly revolutionary Black film made and it is presented to us by a Black man. Many Black people who have seen the film have missed many of its significant points. I have seen the film several times and I have also talked to about 50 - 60 others who have seen it and each time I understand more.

When Van Peebles first presented the film he refused to submit it to the Motion Picture Association to be rated because he knew they were not competent to judge its content. He knew the film was not something which would upset the Black community because of its explicitness. He wanted youth and children to see it because he knew they would understand it. Yet the movie was given an "X" rating over his protests, thus making it impossible for the youth to see. But it has a real message for them, for just like "Moo Moo" one of the youthful characters in the movie, they are our future.

Minister of Defense, Huey P. Newton and Chairman Bobby Seale

Melvin Van Peebles had great difficulty obtaining the funds to make this movie, therefore it is a low-budget movie. In some parts the sound and the lighting are not as good as they might have been if he could have had greater freedom to make the film. I have found that its messages and significance are clearer when I combine viewing the film with listening to the record of the sound track and reading the book. I would urge all of you who want to understand the deep meanings of the movie completely to also buy the record and the book. (NOTE: The book is available in paperback for $1.00, and the record for $5.98. Both may be obtained for $6.00 by sending a check or money order to Lancer Books, 1560 Broadway, New York, N.Y. 10036)

"Sweet Sweetback" blows my mind everytime I talk about it because it is so simple and yet so profound. It shows the robbery which takes place in the Black community and how we are the real victims. Then it shows how the victims must deal with their situation, using many institutions and many approaches. It demonstrates that one of the key routes to our survival and the success of our resistance is unity.

"Sweet Sweetback" does all of this by using many aspects of the community, but in symbolic terms. That is, Van Peebles is showing one thing on the screen but saying something completely different to the audience. In other words he is signifying, and he is signifying some very heavy things. I am going to go through the film and analyze some of the scenes, and then I am going to talk about some of the general ideas put forth in this truly revolutionary movie.

When the movie opens we see the faces of the women; there are young faces and old faces, light faces and dark faces, but in all of them there is a sign of weariness, sadness, but also joy. You soon recognize that the women are in a house of love, a house of prostitution, a house of ill-repute, and of course it is all of these things, depending on what position you are

CONTINUED ON NEXT PAGE

HE WON'T BLEED ME

A REVOLUTIONARY ANALYSIS OF SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG

BY HUEY P. NEWTON, MINISTER OF DEFENSE, THE BLACK PANTHER PARTY, SERVANT OF THE PEOPLE

Young boy about to be baptized into manhood

CONTINUED FROM LAST PAGE

viewing it from. This is the essence of the whole film, the victim and the oppressor looking at things in a much different way, from a different point of view.

The women are tired, yet they are happy. This is because they are feeding a small boy. As you look at the women you see that they are strong and beautiful Black women, definitely African in ancestry and symbolic of Mother Africa. The size of some of their breasts signifies how Africa is potentially the breadbasket of the world. The women are feeding stew to a small boy who is apparently very hungry, and as he downs it they keep offering him more. These women with their large breasts potentially could feed and nourish the world, and if this is so, certainly they have the potential to raise their liberator, for that is what the small boy is, the future of the women, of Black people, liberation.

They are in a house of prostitution not of their own will, but because of the conditions the oppressor makes for us. They are there to survive, and they sell their love to do so, therefore our love is distorted and corrupted with the sale. When you have nothing else left you give up your body, just as when you are starving you might eat your fingers; but it's the conditions which cause this, not the desire to taste your own blood; you have to survive.

The women standing around the small boy are not saying anything but by continuing to nourish him they are telling him that they can give him more than enough, not only food, but much love. This love is not for sale, so therefore it is uncorrupted, it is pure love, sacred and holy. Even though the boy is weak and has many sores in his face, with the love and nourishment of the women he can become a very strong man. The sores in his face come from malnutrition and poor health, and Van Peebles is signifying the fine line between survival and death. Even though the women can feed him and clear up his malnutrition, they cannot do it freely and totally, because they have to also sell, they have to sell in order to provide.

I have seen small children in the Brownsville section of Brooklyn, in West Oakland, in Chicago, and in Harlem with sores on their bodies like those on the boy's face. That is why we have health and food programs, because we are determined to make them healthy again. The women in the film are doing the same thing. They know he is their future and so they give him love and nourishment that he might become a strong man, but not just a man in the physical sense, but that he might become a liberator.

Next we see the boy is healthy and growing, working as a towel boy in the house of prostitution. Then we see the prostitute making love to him. But this was a scene of pure love and therefore it was a sacred and holy act. Even though it was in a house of prostitution, it was not a distorted or corrupt thing. We see this by the very words the woman uses, because she tells the boy that he ain't at the photographer to get his picture taken; she tells him to move. In the background we hear religious music, signifying what is happening and what will happen later. First there is "Wade in the Water", and we recognize that the boy is being baptized; then there is "This little light of mine, I'm gonna let it shine," signifying what will happen in the future. The music indicates that this is not a sexual scene, this is a very sacred rite, for the boy, who was nourished to health, is now being baptized into manhood. And the act of love, the giving of manhood, is also bestowing upon the boy the characteristics which will deliver him from very difficult situations. People who look upon this as a sex scene miss the point completely; and people who look upon the movie as a sex movie miss the entire message of the film.

What happens is not a distorted act of prostitution even though it takes place in a house of prostitution. The place is profane because of the oppressive conditions, but so are our communities also oppressed. The Black community is often profane because of the dirtiness there, but this is not caused by the people, they are the victims of a very oppressive system. Yet within the heart of the community, just as in the film, the sacred rite of feeding and nourishing the youth goes on; they are brought to their manhood as liberators.

Van Peebles shows this in the film, because when the love scene is completed, the boy is no longer a boy, he has become a man. He doesn't have a climax until he reaches an adult age. Even though we may have sexual intercourse as children, we don't have a climax; it is an introduction which makes it a part of something which is not alien to us. But in the film the climax came at the appropriate time, after he has become a man; that is, he has learned the deep significance of what she was trying to teach him. It wasn't an act or any mechanical sort of thing, but it was the building of his spirit.

So he grows a moustache while he is having sexual intercourse with her, from about 10 years old he ends up about 25. But as soon as he reaches a climax, that is, as soon as he becomes a man, then he is ready to go out and fight. This is symbolized by his putting on his hat, because when you put on your hat, it symbolizes that you are fixing to go somewhere.

The whole film is centered around movement, his putting on the hat to go, and his running and running. I think this shows the alienation he feels in his position. He is constantly in movement or "in the process". When you are in process you are always going or preparing to go. These symbols are used very well.

The oppressor would not view the love scene in the same way, because his whole introduction to sex is from a perverted perspective, divorced from his whole being. That is why he rated the film "X", because what he saw was a sex movie. We know that it is much more than that. He is introduced to sex as something outside of himself, while it is hard for us to remember our first sexual experience. It is not something outside of us. It grows in

CONTINUED ON NEXT PAGE

CONTINUED FROM LAST PAGE

SWEET SWEETBACK

therefore they offer to wash the car of the police. Instead they are engaging in a very revolutionary act and they save the brother from the oppressor, while at the same time delivering a deadly blow to the police. What Sweetback has done for Moo Moo is repeated for him by the community.

Sweetback is on his own now, but he is locked into a pair of handcuffs. How does he get them off? Through unity. He goes to a woman who he has been with before, and she tells him to beg. This is obviously not the first time this has happened, but Sweetback cannot beg anymore because he has been transformed by the baptism in blood. He needs her at this moment, but sexuality cannot be based on war any longer, it has to be based on love and unity. He makes love to her and after that the handcuffs are off. This signifies that it is the unity between the Black man and the Black woman which is able to liberate them both.

In his first baptism Sweetback acquired the ability to love, but he could only truly love and unify with the woman, when he had done away with the people who made his woman the oppressor's woman and himself the oppressor's man. Then they could really have the unity which is symbolic of the liberating love of the Black man and woman.

Sweetback is on his own again, but this time without the handcuffs. In the meantime the film takes us back to the cat house and his old boss Beatle. Beatle is being hassled by the police who want to know where to find Sweetback. Beatle doesn't really know, but if he did, he would have told them, because Beatle has no consciousness, he is deaf. And to prove how true this is, the police finally deafen him.

Sweetback moves through the community, looking for the assistance he needs to get away. He doesn't get all that he needs, but he gets all that each can give. At the church he gets a Black Ave Maria and the power sign. The minister recognizes that his religion is a hype, because he tells Sweetback that Moo Moo is giving the people the real religion.

At the gambling den he gets little apparent sympathy. The manager keeps telling him he is a dead man, and he really does not need money. In this scene Van Peebles is again showing the community of the victimized, just like the performers in the freak show, because the manager explains to Sweetback that he cannot make any money on his operation. By the time he gets finished paying off everybody who is exploiting him, he pays a dollar and a dime for every dollar he makes. This is another example of the oppressor demanding more and more of the victims.

Unity between the Black man and woman can liberate both of them

But the gambler does what he can--he gives Sweetback a ride. There is some unity, but not enough; and during the ride Sweetback spots Moo Moo, the man he left behind, and they are reunited. This is as it should be, because Sweetback is leaving the community with the person who was the beginning of all this, Moo Moo. They are two unlike characters, but yet they are linked together.

Moo Moo symbolizes the revolutionary who is trying to free the people, his whole program is pointed toward people like Sweetback, community people who are very unaware, yet they are trying to survive. Sweetback then symbolizes the most unconscious persons in the community, people who are sometimes viewed as more worthless than the pimp. Sweetback is not a pimp and would not do as much as a pimp would; he is much less aggressive. A pimp will work at putting girls on the block, watching them, collecting money, beating them and controlling them. He may also steal and deal in dope and so forth. Sweetback won't do any of this and yet the women love him, because he's got such a sweet sweet back. He will just stay home and the women will bring him everything he needs. He accepts their goods, but he doesn't care what they do. So the sweetback is actually more worthless than the pimp on one level, because he won't take the chances that a pimp would to survive. He has submitted more, almost to the point where he is a vegetable and is just taken care of. So the fact that Sweetback would not stand any more victimization, that he identified with Moo Moo as being one of the victims, and the fact that Moo Moo's revolutionary program is pointed to the lowest level of consciousness in the community means that even though they are unlike characters, even though Moo Moo is young and Sweetback is older, it is not unlikely that they would be bound together because they are, in fact.

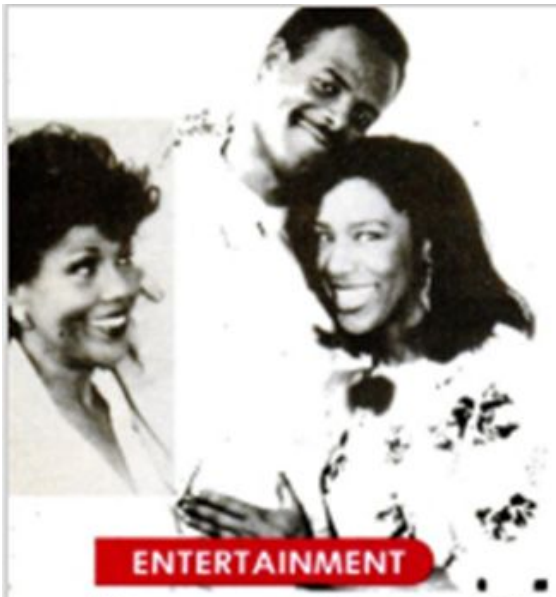
When the gamblers get Sweetback and Moo Moo to the edge of town, they tell Sweetback to buy himself a last supper because he is a dead man. Their level of consciousness is so low that they will help him to a point, but they still believe that ultimately the oppressor will triumph and Sweetback will die.

Sweetback and Moo Moo are determined to survive, however, and they begin their journey. The encounter with the motorcycle gang shows a number of things. First of all it is a triumph of the soul force (which the women gave Sweetback in the first scene) over all the mechanical developments of the oppressor. When he is challenged to a wrestling duel, the gang leader picks up a motorcycle to show brute strength. Then with the knife the gang leader shows how effectively they have mastered this weapon. When the gang leader reveals herself to be a woman, Sweetback knows that she is no match for the weapon he chooses. The gang promises to do them in after she does him in, but in the end "the Pres" is laid out on the ground in complete submission. The Black women showed him the way to liberation and he used his knowledge effectively.

Van Peebles is also signifying other things in the motorcycle gang scene. First of all there is the symbol of the strength of the white woman over the white man--and they don't even know it. Then there is the symbol of the Aryan--the superior race. The president of the gang is big and robust, the image of white superiority. The only criticism I have here is that her hair should have been blonde rather than reddish, but the idea gets across. The idea also comes across that the

CONTINUED ON NEXT PAGE

Johnson, L. (1988). Wayans Spoofs ´70s films in ´Gonna Git You Sucka. *JET*, (Vol 75), pp.52, 55.



ENTERTAINMENT

Wayans appears with co-stars Ja'Net DuBois and Dawnn Lewis.

Wayans Spoofs '70s Films In 'Gonna Git You Sucka'

As a kid growing up in the 1970s, comic Keenen Ivory Wayans recalls often going to movies, especially the Black ones and Bruce Lee classics, and laughing aloud at moments that were not intended to be funny.

Well, several years ago, Wayans decided to put a film together, an outrageous comedy that parodied just about everything about the Seventies–the clothes, dances, movies and hairstyles. The result is the film *I'm Gonna Git You Sucka*, a spoof that takes humorous jabs at Black films, karate movies and every other "action-packed" production of that decade.

Wayans, who performed in the successful *Hollywood Shuffle* with close friend Robert Townsend, wrote, directed and starred in *I'm Gonna Git You Sucka.* Stars include: Isaac Hayes, Bernie Casey, Ja'Net DuBois, Clarence Williams III, Antonio Fargas, Jim Brown, Anne Marie Johnson, Dawnn Lewis, Damon Wayans, and Kadeem Hardison.

In the film, Wayans plays Jack Spade, a man who is out to get crime boss Mr. Big (John Vernon) to avenge his younger brother's death. There are all kinds of comic obstacles in his way.

Stars in I'm Gonna Git You Sucka *with Wayans (2nd, l) include (l-r) Isaac Hayes, Bernie Casey and Jim Brown.*

Kriegel, M. (1996). Fred Williamson Enjoys a Super Ride in the Movies. *New York Daily News,* pp.24, 26.

THE END ZONE

NOW PLAYING . . .

HAMMER TIME

Fred Williamson enjoys a Super run in the movies

BLACK CAESAR walks up to the mafia don, produces the bookmaker's ear, and tosses it onto the don's plate of linguini.

"Sauce looked like it needed a little more meat," says Black Caesar.

And in the real world, in the real year of 1973, there are kids in all manner of exclamation watching Fred (The Hammer) Williamson from their seats of crushed, cruddy velvet in a rapidly decaying movie palace on 42d Street. Oh snap! To, clunk out what *Hammer* did! Put an ear in that man's spaghetti.

TOUGH AS NAILS:

SECOND ACTS

Weller, A. (1973). Coffy,' Black-Oriented Film, Arrives:The Cast. *The New York Times*.

Coffy,' Black-Oriented Film, Arrives:The Cast

A. H. WEILER JUNE 16, 1973

About the Archive

This is a digitized version of an article from The Times's print archive, before the start of online publication in 1996. To preserve these articles as they originally appeared, The Times does not alter, edit or update them.

Occasionally the digitization process introduces transcription errors or other problems. Please send reports of such problems to archive_feedback@nytimes.com.

As the obviously sexy, black heroine of several recent black-oriented, gory and, naturally, sexy shoot-'em-ups, Pam Grier again is tougher than the opposition as the titular "Coffy," which crashed into the Penthouse and 86th Street Twin I Theaters yesterday. And, if it can be called a switch, she plays a nurse who operates on bad scenes, bad guys and dolls, with explicit dialogue, but almost never in an operating room.Despite a good deal of lip service against the evils of drugs and the like, there's a maximum of footage devoted to exposing Miss Grier. She is plagued by problems. Her kid sister is hooked on drugs, so she uses a shotgun to dispatch a pusher. Then there's that bigtime white hood, Allan Arbus, who's muscled in on Robert DoQui, the black pimp and pusher. And there's Booker Bradshaw, her boyfriend and a politico in cahoots with the gang lords and cops who've maimed her admirer, William Elliott.What happens? She kills them all off, including her two-timing lover. All of which leaves a viewer with the happy thought that she now can get back to nursing and away from films like "Coffy."

The CastCOFFY; written and directed by Jack Hill; produced by Robert A. Papazian for American International Pictures. Music composed and conducted by Roy Ayers. At the Penthouse, 47th Street and Broadway, and the R.K.O. 86th Street Twin I, 125 East 86th Street. Running time: 91

The New York Times

Subscribe to debate, not division.

Get The New York Times for just €1 a week.

SUBSCRIBE NOW

Wozniak, E. (2012). Eight Blaxploitation Films That Deserve a Closer Look. *Balladeer's Blog.*

EIGHT BLAXPLOITATION FILMS THAT DESERVE A CLOSER LOOK

Blaxploitation films are often dismissed by serious film students in the same way that Spaghetti Westerns are. Despite the widespread assumption that blaxploitation flicks were about nothing but the Three P's – pimps, pushers and prostitutes – the reality is that many of them dealt with explosive issues in a way that mainstream filmmakers of the time would have shied away from. Here are eight examples that featured a premise or an approach that truly pushed the envelope.

8. FORCE FOUR (1975) – Also released under the unimaginative title *Black Force*, this film had an ingenious premise but its flawed delivery makes you wish someone would remake it.

The movie featured four covert operators with various commando and martial arts skills. The quartet, the "Force Four" of the title, were mercenaries specializing in stealing various artifacts that were plundered from African nations during the colonial period.

Force Four would retrieve those artifacts from wealthy customers of black market art and relics and then return them to their clients – the African governments who wanted those items restored to their proper place. Think *Mission: Impossible* films crossed with the Lara Croft flicks for a comparison.

Unfortunately the incredibly low budget couldn't do justice to the terrific premise, relegating *Force Four* to obscurity. This movie cries out for a remake and I've got the perfect tagline for the movie posters: "Force Four – Restoring the plundered cultural heritage of the Dark Continent!"

Mr Deathman

7. MISTER DEATHMAN (1977) – The odd title is the codename of this movie's hero – a black secret agent. There were other blaxploitation flicks that made attempts at creating a "black James Bond" for want of a better term, many of them starring Fred Williamson or Jim Kelly.

What sets *Mister Deathman* apart is the fact that it had the balls to pit its hero against the pro-Apartheid government of 1970s South Africa. Talk about a daring premise! Mister Deathman was sent in on a covert mission to recover vital technology from a space shuttle prototype that crash- landed in South Africa.

Stella Stevens was along for the ride, completing her blaxploitation hat trick of lesbian (or at least bisexual) supporting characters began in Jim Brown's *Slaughter* and Tamara Dobson's *Cleopatra Jones and the Casino of Gold*.

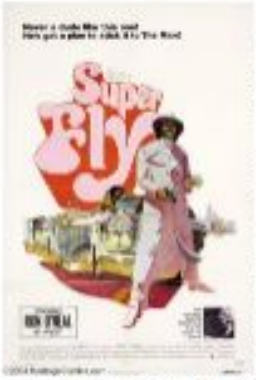
For a film with a related premise see the sequel to *Superfly* titled *Superfly: TNT*. On the plus side that movie had a script by THE Alex Hailey and an opera song performed by Robert Guillaume. On the minus side it shied away from explicitly naming the South African government and went with a fictional country with similarly oppressive racial policies. The plot involved the retired drug dealer of the original *Superfly* running guns to black rebels in that fictional African country.

6. THE BROTHERHOOD OF DEATH (1976) – If *Mister Deathman* teased us with a little bit of Poetic Justice *The Brotherhood of Death* went all the way and then some.

The members of the titular brotherhood are black Vietnam vets who return home to the American south where they run afoul of the actual Ku Klux Klan. Our heroes put the military skills they picked up in the jungles of Vietnam to good use by waging all-out war on the white- robed scumbags.

The scenes with the Brotherhood blowing away crackers in Klan robes pack a visceral punch that you can't help but feel had a cathartic effect on many audience members. And those scenes no doubt made this film a dangerous item to carry in many southern states at a time when billboard-sized recruiting posters for the KKK were still commonplace in redneckland. In fact the final shot of the movie is one of those huge posters shown in freeze- frame as the Brotherhood rides off to fight the Klan in another part of the South.

The closing credits roll by to a rousing song called *High Horse*, probably the only disco song ever written as an exhortation to rise up and fight the KKK. By the way, all the members of the Brotherhood were played by football players for the Washington Redskins in the 1970s.



3. SUPERFLY (1972) – While unfairly pigeonholed as a blaxploitation movie *Superfly* is in reality a monumentally overlooked classic of American gangster films.

Some of the blame for the lack of respect accorded this cinematic masterpiece comes from the outrageous movie posters that make it look like standard blaxploitation fare to modern film viewers. In reality *Superfly* pioneered some of the story elements that other blaxploitation flicks would turn into laughable cliches with their incessant repetition.

Another obstacle to celluloid respectability is the title, which became synonymous with the lead character, played masterfully by Ron O'Neal. Actually, O'Neal's character is named Younghlood Priest. "Superfly" was the adjective used to describe the high quality of the cocaine Priest pushed to his customers, as in the line of dialogue "Priest, you sell some superfly shit!"

And yes, cocaine is indeed the drug our protagonist deals in his New York ghetto territory, even though it wasn't until the 1980s that this particular drug became a media darling. *Superfly* gained notoriety even before its release because of the NAACP pressuring the studio to change the ending to have Youngblood Priest get killed. The organization did not want a cocaine pusher to emerge triumphant at movie's end, fearing that would send the wrong message. (I'm really tired of political and religious organizations getting in the way of art by obsessing over how people may view it)

The NAACP proved it hadn't really understood the script. Ron O'Neal's character was not a one- dimensional figure like the "heroic" pimps of other early blaxploitation films. His Younghlood Priest is a complex, talented man whom the viewer can easily believe would have gravitated to a much more constructive life if not for the wretched poverty and merciless violence of the ghetto environment he was born into. Priest himself clearly finds no romance in his gangster lifestyle. O'Neal's portrayal convinces us that it was purely a matter of survival for Priest in the usual "eat or be eaten" scenario.

The audience therefore sympathizes with Priest in his obsessive quest for one really big score so he can afford to escape the life he clearly loathes. Significantly, his white girlfriend wants him to continue his criminal ways. She doesn't really love him, but just gets vicarious thrills from sharing his outlaw lifestyle. His black girlfriend, played by Shiela Frazier, does love him and encourages him to find a way out of the ghetto for both of them, though neither of them delude themselves about the nature of Priest's business.

Frazier and O'Neal share a wordless scene that will haunt you forever after you see it. Director Gordon Parks frames a shot with the two African Americans' faces staring longingly at the camera while pressed up against iron bars, invoking images of both slavery and prison, but as the camera pulls back we see that the two aren't incarcerated. Instead the bars are part of a gate surrounding an expensive house, and in this case the figurative "bars" are blocking the young couple from the finer things in life. I literally cried the first time I saw that scene. It is perfectly rendered and is despairingly

Slaughter Head (2015). Reconsidering Blaxploitation through Olive Films. Diaboloque Magazine

Reconsidering Blaxploitation through Olive Films

Posted by: Stephen Slaughter Head | In Home Video, Slider | June 13, 2015 | 0

1971's *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* is widely regarded as having initiated the Blaxploitation genre; although an argument can be made that *Shaft*, also released in 1971 and in production before the release of *Sweet Sweetback*, equally contributed. They proved that films featuring African-American characters as the sole protagonists could turn a considerable profit. And their shared message was strong: "I'm getting tired of your shit!" says B.J. Hammer before punching a white man.

In his essay 'Black Violence as Cinema: From Cheap Thrills to Historical Agonies' (Violence and American Cinema, AFI Film Readers, 2000), author Ed Guerrero writes, the "long unspoken but strictly observed rules regarding the expression of black violence toward whites" were "beginning to erode under the political pressures of the civil rights movement and the surging black power aspirations of urban blacks." B.J. Hammer's single act exemplifies a breaking of the rules.

Murray, N. (2015). Coffy, Foxy Brown and Friday Foster. The Dissolve.

In the 1970s, not many actresses had the presence of Pam Grier. For someone so tall and statuesque, it was remarkable that Grier avoided being typecast as mere bombshells, or as physically imposing villains. She could play rough, and she could be mean, but Grier in her heyday also had an endearing exuberance about her, and a softness. When she flirted with the men in her films—giving her little half-smile—she looked genuinely enthusiastic about where the night might be going. And whenever her characters were captured by the bad guys and knocked around, no one in the audience wondered when a man would show up to save her. Grier's characters kept their wits, and had enough strength to slug their way out of a trap.

By the time Grier appeared in *Friday Foster* in 1975, she'd become one of the most popular movie stars in the country, while working almost exclusively outside the major studios. In just four years, Grier had risen from supporting parts in women's prison pictures to being a top-billed action hero. *Friday Foster* was the last film she made for American International Pictures, and in some ways is the apotheosis of the entire early 1970s "blaxploitation" genre. In the first *Shaft*/*Superfly* blaxploitation wave, the movies focused on outlaws and outsiders, defying the white establishment. *Friday Foster,* though, is about the *black* establishment, set in a milieu of African-American millionaires, fashion-designers, spiritual gurus, and congressmen—all targeted by a mysterious assassin, investigated by Grier's intrepid photojournalist. For once she's not the abused, underestimated scrapper out for revenge. Grier's Friday is as stylish as she is capable.

Friday was a level-jump of sorts from Grier's most famous role, Foxy Brown, the lethal crusader she played in the 1974 thriller of the same name. In *Foxy Brown*, the heroine's boyfriend is exposed as an undercover government agent, and when the mob shoots him, Foxy gets a job at the syndicate's most exclusive escort agency to take them down from the inside. The story takes a while to get ramped up, and the pacing's a little slack, but there's a good reason why *Foxy Brown* is generally (if wrongly) considered *the* 1970s Pam Grier film. Writer-director Jack Hill's success as a drive-in movie-maker was largely due to how well he could work sex and violence into pictures without it coming across as overly sleazy. It's not irrelevant to the popularity of *Foxy Brown* that Foxy dresses up as an expensive prostitute, seduces

In that way, *Coffy* is the opposite of *Friday Foster*. The former's a sobering story kept at street level, while the latter's more light-hearted, even though it's about a nationwide conspiracy to kill all of America's black leaders. Producer-director Arthur Marks (who also co-wrote the movie with Orville H. Hampton, adapting a short-lived newspaper comic strip) frames *Friday Foster* as a rip-roaring adventure, so sunny that it could've easily been rated PG if not for the occasional Grier nude scene. The character's not as iconic as Foxy Brown, and yet Friday is Grier's best role from this era, because it gives her the most notes to play.

No longer stuck with the usual motley assortment of criminals and victims, Grier as Friday is surrounded by a who's-who of black actors, cast as some of America's most powerful tastemakers and government officials. Plus, she anchors chase scenes that stretch from the manicured streets of Washington, D.C. to the rooftops of Los Angeles. *Friday Foster* isn't a great film, but, like *Coffy,* it's a lively one, and a fantastic showcase for its star. If the pop culture of the 1970s had been different—if it'd been more like the world depicted in *Friday Foster*, perhaps—then Grier might've made a half-dozen more Friday Fosters, and a few more Foxy Browns. Instead, she faded into the background once Hollywood decided that blaxploitation had run its course. In the years that followed, the movies proceeded awkwardly around a Grier-sized hole.

SPECIAL FEATURES