

La construcción de las fronteras raciales de la sexualidad en el cine musical hollywoodense de los años treinta

El caso de Jeni LeGon en *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937)

María Aparisi Galán*

Recibido: 31.10.2023 — Aceptado: 16.11.2023

Titre / Title / Titolo

La construction des frontières raciales de la sexualité dans le cinéma musical hollywoodien des années 1930. Le cas de Jeni LeGon dans *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937)

The construction of racial boundaries of sexuality in 1930s Hollywood musical cinema. The case of Jeni LeGon in *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937)

La costruzione dei confini razziali della sessualità nel cinema musicale hollywoodiano degli anni Trenta. Il caso di Jeni LeGon in *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El siguiente artículo pretende realizar un análisis de la representación cinematográfica de la negritud femenina en el cine musical hollywoodense de los años treinta a través de la figura de Jeni LeGon. Concretamente, tomaremos como objeto de estudio su interpretación dancística en «Swing Is Here To Sway» de la película musical *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937). En esta secuencia se combinan dos formas de representación de la negritud: aquella vehiculada por el *blackface* de su protagonista, de Aloysius «Al» Babson, interpretado por Eddie Cantor; y aquella que articulan los diferentes artistas afroamericanos que le acompañan, entre los cuales destaca la mencionada LeGon y las cantantes afroamericanas Peter Sisters. Nuestro trabajo prestará especial atención a la reflexividad resultante de la representación simultánea de estos dos significantes raciales, como una vía de acceso a las implicaciones más profundas, los miedos y deseos, que caracterizan la entrada de la diferencia racial y sexual, dancística y musical, en el terreno cinematográfico hollywoodense.

L'article suivant vise à analyser la représentation cinématographique de la négritude féminine dans le cinéma musical hollywoodien des années 1930 à travers la figure de Jeni LeGon. Plus précisément, nous prendrons comme objet d'étude sa performance de danse dans «Swing Is Here To Sway» du film musical *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937). Dans cette séquence, deux formes de représentation de la négritude sont combinées: celle véhiculée par le *blackface* de son protagoniste, Aloysius «Al» Babson, interprété par Eddie Cantor; et celle articulée par les différents artistes afro-américains qui l'accompagnent, parmi lesquels se distinguent LeGon et les chanteurs afro-américains Peter Sisters. Notre article accordera une attention particulière à la réflexivité résultant de la représentation simultanée de ces deux signifiants raciaux, comme moyen d'accéder aux implications plus profondes, aux peurs et aux désirs, qui possèdent l'entrée de la différence raciale et sexuelle, de la danse et de la musique, dans le terrain cinématographique hollywoodien.

The following article aims to carry out an analysis of the cinematographic representation of female blackness in the Hollywood musical cinema of the 1930s through the figure of Jeni LeGon. Specifically, we will take as an object of study her dance performance in the number «Swing Is Here To Sway» from *Ali Baba Goes to Town*. This sequence combines the *blackface* of its protagonist, Aloysius «Al» Babson (Eddie Cantor) with the appearances of different African-American artists, among them the aforementioned LeGon and the Peter Sisters stand out. Our work will pay special attention to the reflexivity resulting from the simultaneous representation of these two racial signifiers, as a way of accessing the deeper implications, fears and desires, acquired by the entry of racial and sexual difference in the Hollywood cinematic terrain.

Il presente articolo si propone di analizzare la rappresentazione cinematografica della negritudine femminile nel cinema musicale hollywoodiano

* Universitat de València

degli anni Trenta attraverso la figura di Jeni LeGon. In particolare, prenderemo come oggetto di studio la sua performance in «Swing Is Here To Sway» nel film musicale *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937). In questa sequenza si combinano due forme di rappresentazione della blackness: quella veicolata dal volto nero del protagonista, Aloysius «Al» Babson, interpretato da Eddie Cantor, e quella articolata dai diversi artisti afroamericani che lo accompagnano, tra cui spiccano la già citata LeGon e le cantanti afroamericane Peter Sisters. Il nostro articolo presterà particolare attenzione alla riflessività derivante dalla rappresentazione simultanea di questi due significanti razziali come modo per accedere alle implicazioni più profonde, alle paure e ai desideri, che caratterizzano l'ingresso della differenza razziale e sessuale, della danza e della musica, nel terreno cinematografico di Hollywood.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Blackface, cine musical, Jeni LeGon, negritud, feminidad, mestizaje.

Blackface, cinéma musical, Jeni LeGon, négritude, féminité, métissage.

Blackface, musical cinema, Jeni LeGon, blackness, femininity, miscegenation.

Blackface, cinema musicale, Jeni LeGon, negritudine, femminilità, miscelazione.

1. Reflexividad y performatividad identitaria en los filmes musicales de Eddie Cantor

Eddie Cantor es el pseudónimo que adoptó el intérprete judío Israel Iskowitz con su entrada en el mundo del espectáculo de las primeras décadas del siglo XX. Cantor saltó al estrellato por su aparición en *blackface* en una serie de sketches cómicos pertenecientes a las Ziegfeld Follies, una de las representaciones teatrales más famosas y costosas de la década de los veinte, junto al actor afroamericano Bert Williams, también enmascarado (Rogin, 153). El artista se ganaría un hueco en la industria hollywoodense por sus números musicales realizados bajo la máscara de corcho quemado, combinados con la interpretación de un hombre tímido, inocente y físicamente débil de origen judío. Este personaje sería repre-

sentado en producciones tales como *Whoopee!* (Thornton Freeland, 1930), *Palmy Days* (Edward Sutherland, 1931), *The Kid from Spain* (Leo McCarey, 1932), *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933) y *Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934).

Ali Baba Goes to Town (1937) es la última producción que Cantor protagoniza en los años treinta, producida por la 20th Century Fox y dirigida por David Butler. La película cuenta la historia de Aloysius «Al» Babson, quien accidentalmente cae del tren que le lleva a Hollywood para conseguir los autógrafos de sus estrellas de cine favoritas y en su vagabundeo por el desierto californiano acaba interrumpiendo el rodaje de la nueva producción de la Fox, *Ali Baba*. Para evitar que Al interponga una demanda al estudio por el accidente causado, que le ha llevado a la enfermería del recinto, uno de los mandamases de la Fox le otorga un papel de extra en la producción y le permite pedir autógrafos a todas las estrellas que trabajan en el filme. Sin embargo, durante la filmación de su primera secuencia, Al ingiere una dosis excesiva de las pastillas que le han recomendado para el dolor y cae en un sueño profundo, ambientado en el mismo universo diegético árabe que trataba de recrear el filme.

En todas las película protagonizadas por Cantor observamos que el *blackface* no impide la aparición de otros personajes racializados, mayoritariamente de origen afroamericano, si bien en papeles serviciales narrativamente secundarios o en los números musicales menos narrativamente integrados. La combinación de ambos modos de representación de la negritud ha suscitado diferentes lecturas en torno a las consecuencias que puede poseer en el terreno de la significación racial. Todas ellas exploran la posibilidad de una deconstrucción política de lo negro. En su sentido epistemológico derridiano, la deconstrucción es la búsqueda de aquello que se ha disimulado o prohibido para la construcción de un discurso (Derrida, 21). Desde nuestro punto de vista, nos encontramos ante una deconstrucción política si la visibilización de lo reprimido implica cierta modificación de la estructura de la significación que le ha dado lugar.

Uno de los primeros autores que trató de analizar este aspecto de la máscara fue Michael Rogin. En su libro sobre el *blackface* cinematográfico como mecanismo de americanización de las estrellas hollywoodenses judías, como Al Jolson y el propio Cantor, Rogin la califica de

«self- reflexive» (167) puesto que no aspira a sustituir de forma realista al afroamericano sino que muestra la condición artificiosa de lo negro para la diferenciación racial del intérprete enmascarado. De acuerdo con el autor, la exposición de las condiciones de producción de la máscara no resulta políticamente deconstructiva, en la medida que continúa ocultando la desigualdad que permite la reducción del afroamericano a un esquema epidérmico de usar y tirar, atribuyendo la habilidad de cambiar de identidad al individuo detrás de la máscara (182-183).

En lo que respecta a las secuencias que combinan el *blackface* con personajes afroamericanos, Rogin indica que la máscara se utiliza para otorgar autenticidad cultural a la interpretación racial del blanco, en un periodo en el que algunos artistas afroamericanos comienzan a ser bastante reconocidos. No obstante, el consiguiente desvelamiento de la identidad del intérprete enmascarado pone en duda la blanquitud a la que aspira, remarcando por el contrario la proximidad de la población judía con la afroamericana, «a reminder that the immigrant Jew could never really wipe himself clean» (*ib.*: 189). De este modo, la representación conjunta del *blackface* y del personaje afroamericano termina por reforzar la estructura de la significación que racializa a la población por motivos que van más allá de su condición racial.

Por su parte, el estudio de Arthur Knight sobre la crítica afroamericana del *blackface* cinematográfico coincide con la lectura reflexiva de la máscara de Rogin, destacando la espectacularización que posee el disfraz en el cine musical hollywoodense (50). No obstante, defiende que el uso conjunto de ambos mecanismos de representación racial sí que tiene un efecto políticamente deconstructivo, «representing white dependence on blacks, black vengeance against whites, and white desire for blacks» así como «hint[ing] at the constructedness of race» (82). Desde la perspectiva del teórico, los afroamericanos estuvieron interesados en las películas en las que el *blackface* se combinaba con personajes afroamericanos porque manifestaban la dependencia cultural e identitaria hacia la otredad negra en la significación del entretenimiento y la subjetividad blanca estadounidense.

Estas dos lecturas contrapuestas no solo manifiestan las diversas interpretaciones de la *performance* racial en función del punto de vista adoptado, blanco y negro respectivamente, sino también plantean la contradicción inherente a la máscara. Siguiendo el afamado estudio de Eric Lott sobre el minstrel show decimonónico (2013), todos los autores parten de la utilización simultánea de la máscara como mecanismo de identificación con la otredad, que muestra la necesidad de constitución de una imagen del otro afroamericano en la constitución de la mismidad blanca, y como mecanismo de diferenciación con la otredad, que atribuye una identidad originaria al intérprete por contraste. Con la inclusión de un personaje afroamericano, en la medida que se reconoce la distancia entre el otro afroamericano y la otredad que el sujeto blanco interpreta, la naturaleza paradójica se enfatiza y, así, la necesidad de convertir al afroamericano en una imagen estratégicamente articulada. Pero, ¿este reconocimiento es suficiente para cuestionar las relaciones de desigualdad que estructuran el modo de representación de la negritud?

En el caso de las películas que protagoniza Eddie Cantor, la etnicidad judía no es el motivo desencadenante de la máscara y, por ende, tampoco aquello que se desestabiliza en la simultaneidad de ambos modos de representación. El conflicto identitario parece manifestarse de otra forma. En *Ali Baba Goes to Town*, Al se disfraza de hombre árabe dispuesto a asesinar un traidor en la corte del sultán, de hombre negro que dirige una orquesta de músicos africanos y finalmente de cortesana árabe que seduce al príncipe Musah (Douglass Dumbridle). Estos múltiples travestismos raciales y de género vienen motivados por el cambio de la diégesis «real» hollywoodense, los estudios de la Fox ubicados en el desierto californiano, a la diégesis onírica de Bagdad, producto de la imaginación de Al, y, salvo el *blackface*, todos ellos presentan cierta verosimilitud. La combinación de personajes y universos diegéticos parece poner en duda la estabilidad, unicidad e integridad identitaria del personaje principal así como del efecto de realidad atribuido a la representación cinematográfica dentro del denominado Modo de Representación Institucional (Burch). No obstante, la película se enmarca dentro del género musical, un discurso caracterizado por la mostración del artificio en el plano narrativo, cuando el ar-

gumento se centra en la puesta en marcha de un espectáculo, o en el plano propiamente cinematográfico, cuando las secuencias espectaculares rompen momentáneamente con las reglas de significación institucionales.

En este aspecto, Jane Feuer destacó que los subgéneros musicales de *backstage* y *film-within-a-film* acompañaban esta «desmitificación» con un nuevo movimiento de «remistificación» que evitaba cualquier cuestionamiento final de la estructura de significación clásica (43). En el caso de *Ali Baba Goes to Town*, la desmitificación y la remitificación se aplican sobre la industria cinematográfica hollywoodense. Las secuencias metacinematográficas iniciales exhiben los elementos necesarios para llevar a cabo cualquier película: decorados, productores, directores, extras, y, por encima de todos ellos, estrellas. La desmitificación resultante se sutura a través de la ensoñación de Eddie, en la que todos los aspectos mencionados se convierten en parte de la representación. Y, si bien la mayor parte pueden ser visualmente identificables en el paso de un universo diegético a otro, no hay rastro de la tecnología necesaria para realizar la producción. La tecnología ha sido la causante del sueño de Eddie narrativamente, pero cinematográficamente la que lo permite, siendo el elemento artificioso mejor ocultado.

Pensamos que es posible aplicar el doble movimiento de desmitificación y remitificación al funcionamiento de la representación racial de este mismo filme. Para ello debemos diferenciar entre la otredad árabe y la otredad negra. Mientras que la primera es exhibida como producto cinematográfico, convenientemente camuflado en el sueño de Al, la segunda es presentada como un artificio tanto cinematográfico como diegético. Además, la otredad árabe es interpretada por actores y actrices blancas, de manera que puede ser asimilada y desplazada cuando se requiera. En cambio, la otredad negra es interpretada por actores afroamericanos y por Al en *blackface*. La remistificación de la negritud hollywoodense a través del universo diegético de Bagdad solamente puede darse en el caso de los personajes que aparecen como sirvientes en uno y otro contexto, afianzando su posición de inferioridad social y cultural. En lo que respecta a la orquesta de músicos afroamericanos, la bailarina de claqué Jeni LeGon y las Peter Sisters la ocultación de las condiciones de explotación racial se realiza de otra forma.

2. Entre el deseo sexual y la atracción espectacular: la representación cinematográfica de la negritud femenina. El caso de Jeni LeGon

De forma general, los artistas afroamericanos que querían hacerse un hueco en el espectáculo hollywoodense de los años treinta estaban condenados a la segregación y estereotipación. Los músicos y bailarines solamente podían lucirse en tres tipos de producciones: las denominadas «race films», películas fundamentalmente musicales con reparto exclusivamente afroamericano, destinado a un público racializado y realizadas por directores blancos y negros fuera del sistema de producción hollywoodense (Knight, 2); los «black-cast musicals», filmes musicales que contaban con intérpretes únicamente afroamericanos pero poseían una financiación y una dirección hollywoodenses (Knight, 124); y los «speciality acts», números incluidos en películas musicales y de otros géneros alejados de los acontecimientos que movilizan la trama (Griffith, 22). En aquellas producciones en las que los intérpretes tenían la posibilidad de trascender los límites del escenario, eran reducidos a roles secundarios y fuertemente estereotipados, que les negaban cualquier posibilidad de agencia propia, subordinados a los intereses de los personajes blancos.

La marginación era todavía mayor en el caso de las intérpretes femeninas. Una primera explicación de esta discriminación se encuentra en la desigualdad de la sociedad estadounidense que ofrecía menos oportunidades laborales a las mujeres afroamericanas, discriminadas tanto por su condición racial como de género. Un motivo menos evidente de su infrarrepresentación puede ser la ansiedad que produce la representación de la diferencia racial y sexual en la gran pantalla. Su inserción en el lugar reservado a la feminidad dentro de la heteronormatividad, como objeto de deseo, activa un miedo al mestizaje profundamente reprimido en el universo sociosimbólico estadounidense.

En los siglos de vigencia del sistema esclavista, las mujeres esclavizadas eran repetidamente violadas por los dueños de las plantaciones como una forma de contención de las

revueltas en las que ellas mismas participaban y de recordatorio de los derechos de propiedad del amo (Davis, 33 y 178). El abuso de sus cuerpos era justificado bajo la asignación de cierta sexualidad activa y lasciva desde la epistemología colonialista (Gilman; Dorlin), que le alejaba de la pasividad asignada a la feminidad normativa. En el siglo XIX, cuando la institución esclavista comience a ser cuestionada, la pureza racial se convertirá en la garantía de la superioridad blanca, de tal manera que el discurso antimestizaje no podrá reconocer de ninguna manera la atracción que suscitan estas figuras libidinosas. Pasada la guerra de Secesión y el periodo de la Reconstrucción postbélica, el mito del violador negro surgirá como una «invención claramente política» (Davis, 186-187) para mantener la violencia y la desigualdad racista y definir la sexualidad interracial como la relación entre el hombre negro y la mujer blanca.

La ocultación de la historia de los abusos sexuales y la consiguiente represión del deseo que suscita la negritud femenina convierte la violación de la mujer negra en lo que Luz Calvo, siguiendo los escritos de Sigmund Freud, define como la escena primaria de la sociedad estadounidense. Tal y como en el relato freudiano, tras haber presenciado e interpretado el coito parental como acto de violencia sadomasoquista, el niño inicia la renuncia al objeto de deseo incestuoso materno a favor de un interés narcisista en la conservación del pene, Calvo determina que el estadounidense rechaza su objeto de deseo interracial para poder identificarse con la subjetividad blanco. Pero, a diferencia de la escasa consideración histórica y discursiva freudiana, la autora defiende que esta segunda escena primaria está conformada tanto psíquica como históricamente, actuando como «a fantasy – the mise en scène of colonial desire – and a discourse – a construction of race through the policing of mixture» (68).

De este modo, las representaciones de la negritud femenina son un lugar fundamental para definir y combatir la historia, la raza y la subjetividad blanca estadounidense. Patricia Hill Collins designa este tipo de significantes como «controlling images» (69). En su análisis destacamos dos representaciones. La primera y más conocida es la *mammy*, la figura de la sirvienta doméstica que privilegia el cuidado y el mantenimiento de los vínculos de la

familia blanca por encima de la atención de la suya propia, si es que presenta alguna (Collins, 72). En la literatura de la esclavitud y la Reconstrucción, se representa como una persona fuerte y corpulenta, con grandes pechos y nalgas y musculados brazos que aguantan el peso de las labores domésticas que la mujer blanca no puede o no quiere realizar (Christian, 2). De hecho, en el cine clásico hollywoodense, las actrices afroamericanas que interpretaron esta figura fueron en parte seleccionadas por su aspecto, que se consideraba alejado de todo atractivo femenino, como Louise Beavers en *Imitation of Life* (John M. Stahl, 1934) o Hattie McDaniel en *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939). La fascinación que suscitaba la representación de la mujer negra ha sido eliminada mediante la masculinización de su figura que, paradójicamente, le permite desarrollar mejor el aspecto cuidador de la maternidad.

La figura de la *mammy* es la versión disciplinada de la mujer negra sexualmente activa y promiscua, que Collins denomina *jezebel* (81). K. Sue Jewell afirma que su representación más habitual es la de la «mulata»¹(46), aquella mujer afroamericana cuya corporalidad mezcla los esquemas corporales considerados blancos y aquellos considerados negros. En este sentido, la figura de la «mulata» desestabiliza la epistemología de la visión que establece que el ver es conocer. Su exterior europeizado le conecta con la feminidad blanca, el objeto de deseo normativo, pero su genealogía negra le conecta con la hipersexualidad asignada a la mujer negra, el objeto de deseo reprimido. La combinación de la belleza blanca y la sexualidad negra le convierte en una figura sumamente atrayente, rompiendo con las fronteras raciales de la feminidad y las fronteras sexuales que aseguran la pureza racial. Para contener la transgresión de estos dos tipos de fronteras, su representación deberá ir acompañada de una serie de procedimientos que ayuden fijar el significado de su corporalidad, condenando cualquier muestra de contacto íntimo interracial.

Los espectáculos teatrales heredarán las formas de expresión y contención del mestizaje a través de la figura de

¹ La palabra «mulata» deriva del término portugués mula, que hace referencia a ese animal estéril producto de la unión entre asnas y caballos o entre asnos y yeguas (Dorlin, 278). Por esta razón, hemos considerado conveniente entrecomillar el término.

la «mulata». Karina Thompson Moore ha establecido que el deseo de contacto interracial que vehicula la «mulata» se remonta hasta los espectáculos decimonónicos de *minstrel*, concretamente en las representaciones e interpretaciones por parte de hombre blancos de la «yaller gal» que posicionaban a esta figura como objeto de deseo que finalmente debe perdido o rechazado (Moore, 323-324). Asimismo, Linda Mizejewski ha detectado como la atracción hacia la mujer racializada y la consiguiente negociación del deseo de mestizaje continúa en el siglo XX. En concreto, en la década de los veinte comienza a incluirse la máscara racial de «*café au lait*» en producciones teatrales como las Ziegfield Follies. Su objetivo era combatir la popularidad que comenzaba a tener el Broadway negro y los espectáculos de coristas de piel clara del barrio del Harlem entre el público blanco, así como ofrecer una representación segura de la sexualidad interracial, en tanto que el deseo que suscitaban se conectaba con la mujer blanca detrás de la máscara (Mizejewski, 131). El cine clásico hollywoodense utilizará su figura para restablecer los límites raciales del deseo, centrándose no tanto en su componente lascivo como en la tragedia de su existencia. En este sentido destaca el personaje de Peola (Freda Washington) en *Imitation of Life*, cuyo habitar la frontera entre dos mundos radicalmente y racialmente opuestos e irreconciliables es concebido como una desgracia vital. Su piel clara le otorga la posibilidad de ascenso social a través del compromiso con un hombre blanco, pero su herencia negra le impide ocupar el lugar de la feminidad convencional (Doane, 233-234).

Por todo lo anterior, podemos afirmar que la asociación del deseo de mestizaje blanco con la representación de la mujer afroamericana explica la mayor marginación de las intérpretes femeninas en el cine musical hollywoodense. Un factor determinante en tal historia es el establecimiento y el endurecimiento del *Production Code* (1934), el código autorregulación cinematográfica impulsado por la Motion Pictures Producers and Distributors para evitar la censura gubernamental estadounidense. Su sexta cláusula condenaba la inclusión de escenas de sexo explícito entre personajes blancos y negros, así como de cualquier aspecto visual o narrativo que pudiera dar cuenta de lo mismo

(en Courtney, 115). En consecuencia, la representación más común de la negritud femenina en el cine hollywoodense de los años treinta es la *mammy* (Trenka, 45). El cuerpo negro femenino que se requiere y se construye entonces es uno completamente desexualizado, obediente e inmóvil, reprimiendo así la historia del mestizaje estadounidense, expulsando a los personajes afroamericanos del ámbito de la sexualidad y, como resultando de lo anterior, asegurando la pureza racial del deseo.

Dicha conexión también determina la menor participación de las bailarinas afroamericanas respecto a sus contrapartes masculinas. Para explicar este punto debemos recurrir a la división de la mirada que estructura la representación cinematográfica hollywoodense. Tal y como afirmó Laura Mulvey en su afamado ensayo «Visual Pleasure and Narrative Cinema», la desigualdad de género se articula cinematográficamente a través de la separación entre el objeto y el sujeto de la mirada que vehicula el deseo de cada filme, en la que la mujer ocupa la posición de ser mirada y el hombre es el poseedor de la mirada. La ubicación del hombre afroamericano como el objeto de la mirada comporta una suerte de castración del potencial sexual atribuido a la masculinidad negra. En el caso de la mujer afroamericana, su posicionamiento como objeto espectacular confirma el erotismo adscrito a su representación y así el deseo sexual interracial del hombre blanco.

La trayectoria de Jeni LeGon es un claro ejemplo de las dificultades y limitaciones a las que hacían frente las bailarinas afroamericanas en el mundo del espectáculo hollywoodense en comparación con sus contrapartes blancas o masculinas. Nacida en 1916 en Chicago, su carrera en el mundo del espectáculo comenzó cuando solo tenía trece años, trabajando como intérprete principal o como parte de la línea de coristas en diferentes tipos de espectáculos. En 1935 fue contratada por la Radio Keith Orpheum para actuar en un número musical de *Hurray for Love* (Walter Lang, 1935) junto al afamado bailarín de claqué afroamericano Bill Robinson y el pianista de jazz también afroamericano Fats Waller. El éxito de su aparición le valió la firma de un contrato de larga duración con la Metro Goldwyn Mayer. Su primera producción iba a ser *Broadway Melody of 1936* (Roy del Ruth, W.S. Van Dyke, 1935). Pero, como consecuencia de

los celos que supuestamente Eleanor Powell, afamada bailarina de claqué blanca, había sentido ante su talento, el estudio acabó determinando que no era necesaria la presencia de dos solistas en una misma cinta. Así pues, enviaron a LeGon a Londres para que sustituyese a Powell y a la cantante afroamericana Ethel Warters en varios números de la versión inglesa del espectáculo de Broadway *At Home Abroad*. En sus siguientes producciones hollywoodenses podrá aparecer como criada, sin acreditar, o como bailarina o cantante dentro de actos de especialidad. El peso de sus personajes aumentará significativamente en las race films como *Double Deal* (Arthur Dreifuss, 1939), en la que combinará su papel actoral y dancístico en el personaje de Nita, una intérprete de un club nocturno (Hill, 125-126).

«Swing is Here to Sway» es un ejemplo de los números de especialidad en los que LeGon podía mostrar su talento. En contraste con aquellas secuencias musicales segregadas en un entorno teatral, el reconocimiento de sus habilidades dancísticas viene mediado por la dirección del personaje de Al en *blackface* y por su inserción dentro de un universo diegético árabe en el que la negritud ocupa el estadio más primitivo. Pasemos ahora a analizar las consecuencias que posee la representación africanista y la simultaneidad de ambos modos de representación de la negritud en el discurso racial que articula el filme, destacando especialmente su implicación en la historia de la represión del deseo interracial.

3. «Swing is Here to Sway»: formas de representación y contención de la interpretación femenina negra en *Ali Baba Goes to Town*

En su análisis de la performance racial musical, Knight determinó que las películas de *blackface* de Cantor no producen el tipo de reflexividad que encontramos en que las películas de Al Jolson en tanto que los personajes afroamericanos presentan un menor peso erótico y estructural (Knight, 82). *Ali Baba Goes to Town* cuestiona esta afirmación. El número «Swing is Here to Sway» dura casi diez

minutos, siendo el más largo de todo el filme, y, pese a su escasa integración narrativa, finaliza justo en la mitad del relato, un momento que podemos considerar relevante dentro del modo de representación institucional. Asimismo, será nuevamente introducido en el universo diegético hollywoodense contemporáneo al final de la película. Por otro lado, la representación primitivista de hombres y mujeres afroamericanas despierta cierto erotismo que exige la puesta en marcha de una serie de mecanismos que aseguren la pureza racial del deseo. Por todo ello, «Swing is Here to Sway» puede tomarse como un caso de estudio sobre la política de deconstrucción del *blackface*. Dado que no disponemos de espacio para realizar un análisis fílmico pormenorizado del mismo, nos centraremos en el examen de la representación de LeGon y de las Peter Sisters, señalando aquellos aspectos del resto del número que sean oportunos para un mayor entendimiento de las formas de interpretación y contención de la negritud femenina.

La secuencia musical se inicia con los intentos de Al de comunicarse con una orquesta de músicos africanos, que se encuentran amontonados encima de lo que parece un escenario. El muchacho les habla en diferentes idiomas, inglés, francés, español, italiano y hasta yiddish, pero solamente parecen entenderle cuando exclama «Hi de hi de ho!». Esa onomatopeya imita la peculiar forma de cantar Cab Calloway, uno de los artistas afroamericanos más famosos del periodo que tan solo un año antes había aparecido en una película protagonizada por Al Jolson, *The Singing Kid* (William Keighley, 1936). Mientras Al continúa llamándoles, procede a ennegrecerse el rostro, con el que se mantendrá toda la interpretación. De este modo, la combinación del *blackface* con la orquesta de músicos africanos parece otorgar cierta autenticidad a la consiguiente interpretación del protagonista, el único capaz de utilizar el lenguaje que entienden, al mismo tiempo que establecer una evolución del género entre unos orígenes primitivos africanos y un desarrollo blanco contemporáneo. Ninguno de los dos propósitos parece cumplirse completamente. Por una parte, la contraposición de los dos significantes raciales termina subrayando la diferenciación sobre la identificación cultural. La blanquitud es precisamente aquello que otorga el derecho a iniciar y dirigir la interpretación afroamericana

así como a determinar el desarrollo de la historia del jazz. Por otra parte, la presencia y el posterior protagonismo de los personajes afroamericanos limitan su inscripción en el pasado, y abre la posibilidad a cierto control sobre su representación, tal y como ha enunciado Trenka para este y otros números musicales: «Dance numbers (...) provide them [African American dancers] with an opportunity for creative expression, a sphere of influence and agency outside of- or competing with- narrative limitations and stereotypes» (Trenka, 14). No obstante, si bien presencia de los personajes afroamericanos afecta a los objetivos que quiere cumplir el *blackface* de Eddie, esta supuesta apertura del discurso también queda limitada por la presencia de la máscara.

La relación de ida y vuelta entre el *blackface* y los personajes afroamericanos ha comenzado a ser perfilada por Corin Willis. El autor defiende que el *blackface* es una forma de contención del poder de las expresiones musicales jazzísticas para romper con los estereotipos asociados al afroamericano (Willis, 40). La copresencia, como nombra a este encuentro entre significantes, buscaba negar el posible control del artista sobre la significación, otorgando de nuevo al blanco la hegemonía sobre la representación negra. Consideramos este razonamiento aplicable a nuestro objeto de estudio. Pero, mientras que Willis defiende que esta nueva forma de racialización se ejecuta «by seeking to reattach to

its African American referent» (43), nosotras defendemos que el procedimiento es el contrario. La contraposición de los dos significantes raciales tiene el efecto de subrayar la verosimilitud de la condición atávica y espectacular reservada al afroamericano. Si los productos culturales afroamericanos se enmarcan dentro de una suerte de primitivismo, queda justificada la labor de expropiación por parte de la industria hollywoodense.

Es en el ámbito de la sexualidad en el que la reflexividad inherente a la máscara resulta peligrosa. Ubicado en el imaginario de Al, el universo diegético árabe incorpora representaciones de una sexualidad no normativa, reflejada, en las trescientas mujeres que posee el sultán (Roldan Young) o la atracción homoerótica que siente el príncipe Musah hacia Al vestido de bailarina. La expulsión de los personajes afroamericanos de la narración intenta cancelar su actuación en este ámbito. Sin embargo, el exotismo de su representación atávica parece resexualizar su figura, configurando así una amenaza que debe ser reprimida a través de diferentes procedimientos. En lo que respecta a los hombres afroamericanos, el protagonismo y la centralidad de Al, cuyo cuerpo es ubicado en medio de la composición y cuyo movimiento es perseguido en todo momento por la cámara (Fotogramas 1 y 2), se une a la sobreactuación y la interacción dancística de los músicos (Fotogramas 3 y 4) para eliminar toda connotación sexual amenazante. Bajo la



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

atenta guía y mirada de Al, la gestualidad convierte la sexualidad en comicidad inocente y la proximidad transforma la potencia fálica en feminidad. En este último aspecto, las posibilidades transgresoras que Steven Cohan asignó a los chicos coristas blancos por su posición dentro del espectáculo, en muchas ocasiones bailando y tocándose entre ellos, y dentro de la representación, como objeto de la mirada (Cohan, 114), entiende de raza. Si bien en el caso de hombres blancos puede suponer cierto cuestionamiento de la heteronormatividad, en el caso de los hombres negros

supone una forma de castración que limita el modo de representación de su corporalidad.

Los procedimientos que contienen el deseo de mestizaje en el caso de las mujeres intérpretes son diferentes en tanto que el tipo de amenaza es distinta. Frente al anterior liderazgo de los músicos afroamericanos, en la secuencia dancística protagonizada por LeGon Al interviene en tres ocasiones: en la presentación inicial de la intérprete como «Minnie the Moocher» (Fotograma 5), en un momento determinado de la rutina de LeGon



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

en que se aproxima a la ubicación de Al (fotograma 8), y hacia el final, cuando Al aparece espontáneamente detrás de la misma sin que esta se de cuenta (Fotograma 11). Las muestras de interacción van seguidas de grandes planos generales que separan a los dos artistas, subrayando la necesidad de evitar cualquier posible insinuación de transgresión de las fronteras raciales de la sexualidad (Fotogramas 6, 9 y 12). Del mismo modo, el número es representado en plano frontales de carácter general, con

pequeños reencuadres que siguen los desplazamientos sincopados de LeGon por el escenario pero que jamás se aproximan a su cuerpo (Fotogramas 7 y 10). El distanciamiento respecto al objeto permite apreciar la interpretación dancística en su totalidad, exponiendo su control corporal, su fuerza, su expresividad. Al mismo tiempo, evita que su vestimenta femenina y exótica (Trenka, 105), con una falda de hojas por encima de las rodillas y un top de perlas que deja ver su ombligo, sea apreciada



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14

por el espectador diegético y extradiegético, y, como resultado, sea erotizada.

Así pues la película parece querer limitar la representación de la actuación de la intérprete femenina negra a un espectáculo no erotizado. Por esta razón, LeGon deberá ser finalmente reemplazada por las Peter Sisters, un trío de mujeres afroamericanas cantantes significativamente con un color de piel más oscuro y con un peso

mucho mayor. Su corporalidad no sexualizada, próxima a la de la *mammy*, permite que la cámara se aproxime a sus cuerpos en un plano americano de las tres y en un plano medio corto de una de ellas (Fotogramas 13 y 14). Esta definición de la negritud femenina se confirma al final del filme, en el que el estreno hollywoodense de *Ali Baba* viene acompañado de una nueva interpretación de las Peter Sisters.

4. Conclusiones: la mistificación racial hollywoodense

La aparición de las Peter Sisters hacia el final del filme parece romper el movimiento de remistificación de la industria cinematográfica hollywoodense en dos sentidos. En primer lugar, reintroduce la exposición del artificio que había sido ocultada. La entrada de su interpretación se produce abruptamente, desplazándonos a un espacio situado fuera de la puerta del cine en la que está sucediendo la acción, con la consiguiente interrupción del discurso del locutor de radio que está retransmitiendo el estreno en directo. Además, el número se articula en un único plano en el que las intérpretes miran en todo momento a cámara, subrayando su función espectacular. En segundo lugar, parece reconocer la deuda del entretenimiento estadounidense con los productos culturales afroamericanos que había sido negociada en el número de *blackface*, visibilizando así las condiciones de desigualdad de esta fábrica de sueños. Desde nuestro punto de vista, esta interrupción en la mistificación hollywoodense es el resultado de la delimitación del significado de la negritud femenina espectacular, que debe reprimir cualquier ápice del deseo de mestizaje que podía suscitar la figura de LeGon.

Una vez ha finalizado la interpretación de las Peter Sisters, volvemos a la puerta del cine, en la que comienzan a desfilar las estrellas que han participado en estas y otras producciones cinematográficas, atrayendo toda la atención de la gente que, como Al, se ha congregado alrededor. El desplazamiento sustituye el reconocimiento de las intérpretes afroamericanas por el de los actores y actrices hollywoodenses blancas, considerado el bien más preciado de esta industria cultural. Así pues, la negritud vuelve a ser utilizada como el soporte que mistifica la industria hollywoodense, si bien por un procedimiento inverso al del número musical del *blackface*. Mientras que en este último se utilizaba como figura primitiva con la que medir la tarea de los hombres blancos en el desarrollo cultural, en este segundo momento su propio artificio contrasta con la originalidad de las estrellas, mostradas en imágenes que adquieren connotaciones casi documentalistas. En última instancia, la mistificación racial de Hollywood oculta

las relaciones de desigualdad que permiten el estrellato blanco sobre la base de la marginación negra.

La última estrella en aparecer es Eddie Cantor. Su imagen se contrapone a la de Al, que se muestra receloso ante el revuelo suscitado por la aparición del primero. Nuevamente el discurso pone un tinte reflexivo a este final, mostrando el personaje y la persona en una misma secuencia de imágenes. El nuevo intento de mistificación se producirá mediante la performance. Eddie comienza a cantar «Laugh Your Way Through Life» en medio del público, que actúa como el coro y canta con el estribillo. De este modo, se trata de «naturalizar» su condición de cantante, de intérprete, de estrella, invisibilizando aquello que le ha dado la fama. En los últimos segundos del filme y como una burla a todos estos procesos deconstruccionistas Al, exclama indignado: «What's he got that I haven't got?». Acto seguido comienza a mover frenéticamente los ojos, produciendo la risa de su acompañante mientras la imagen se funde a negro. En el Hollywood blanco, el doble movimiento de desmitificación y remistificación solamente está reservado a los intérpretes blancos, capaces de transgredir las fronteras raciales y de género sin caer en el ennegrecimiento, de representar a otros personajes sin perder su identidad original y su estrellato.

Bibliografía

- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Calvo, Luz. «Racial fantasies and the primal scene of miscegenation». *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 98, n. 1, 2008, pp. 50-77.
- Christian, Barbara. *Black Feminist Criticism. Perspectives on Black Women Writers*. Oxford: Pergamon Press, 1989.
- Cohan, Steven. *Incongruous Entertainment. Camp, Cultural value and the MGM Musical*. Durham and London: Duke University Press, 2005.
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York and London: Routledge, 2002.

- Courtney, Susan. *Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular narratives of Gender and Race, 1903-1967*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Davis, Angela. *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Derrida, Jacques. *Posiciones. Entrevistas con Henri Rose, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Valencia: Pretextos, 2014.
- Doane, Mary Ann. *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York y Londres: Routledge, 2008.
- Dorlin, Elsa. *La matriz de la raza. Genealogía sexual y colonial*. Navarra: Txalaparta, 2020.
- Feuer, Jane. *The Hollywood Musical*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Freud, Sigmund. *De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*. Argentina: Amorrortu editores, 1992.
- Gilman, Sander L. «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature». *Critical Inquiry*, vol. 12, n. 1, 1985, pp. 204-242.
- Griffith, Sean. «The Gang's All Here: Generic versus Racial Integration in the 1940s Musical». *Cinema Journal*, vol. 42, n. 1, 2002, pp. 21-45.
- Hill, Constance Vallis. *Tap Dancing in America: a Cultural History*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Jewell, K. Sue. *From Mammy to Miss America and Beyond. Cultural Images in the Shaping of US Social Policy*. London and New York: Routledge, 2003.
- Knight, Arthur. *Disintegrating the Musical. Black Performance and American Musical Film*. Durham and London: Duke University Press, 2002.
- Lott, Eric. *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Mizejewski, Linda. *Ziegfeld Girl. Imagen and Icon in Culture and Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Moore, Karina Thompson. «Black Women in the Antebellum Minstrel Show». *The Journal of American Culture*, vol. 4, n. 44, 2021, pp. 318-335.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989.
- Rogin, Michael. *Blackface, White Noise. Jewish Immigrant's in the Hollywood Melting Pot*. California: University of California Press, 1998.
- Trenka, Susie. *Jumping the Color Line. Vernacular Jazz Dance in American Film, 1929-1945*. London: John Libbey Publishing Ltd, 2021.
- Willis, Corin. «Blackface Minstrelsy and Jazz Signification in Hollywood's Early Sound Era». *Thriving on a Riff. Jazz and Blues Influences in African American Literature and Film*. Eds. Graham Lock and Davis Murray. New York: Oxford University Press, 2009, pp. 40-61.

