

ARXIU

Negres juguen i guanyen

Vesteix amb marques cares, té un luxós apartament i un vehicle de somni, és detectiu privat i no es priva de lligar amb qualsevol dona. No, no és en James Bond. Ha tornat en Shaft, l'home d'acció negre que va posar de moda el gènere cinematogràfic 'blaxploitation'.

El cinema va començar en blanc i negre, però va caldre molt temps perquè es reconegués als negres i als pells-roges com una cosa més que simples extres en films protagonitzats i dominats per blancs. Al llarg de tota la història, el cinema nord-americà ha exercit un paper important en la popularització dels estereotips racials pel que fa als negres. La imatge dels homes i de les dones negres ha experimentat tota una sèrie de canvis significatius que, vistos des del punt de vista històric, reflecteixen l'evolució dels valors i les creences de la societat en relació amb els negres, així com l'estatus canviant i la importància cada vegada més gran d'aquesta ètnia dins dels Estats Units contemporanis. Durant el cinema mut, els negres (sovint interpretats per blancs amb la cara pintada) eren representats segons els vells mites de la tradició de les plantacions del Sud, la majoria de vegades com uns éssers servils i bons jans. Fou durant aquesta època que la mitologia cinematogràfica va crear els estereotips de l'oncle Tom, la mammy i el negre que feia el pallasso i servia per provocar el riure dels espectadors. Durant la postguerra, a Hollywood va aparèixer una actitud més liberal. Es posava l'accent en la presentació d'unes imatges més positives

dels negres, i nous films van començar a mostrar les relacions entre blancs i negres dins un marc, com si diguéssim, més humanista. La versió de la novel·la de William Faulkner *Intruder in the Dust*, rodada el 1949 per Clarence Brown, va fer que a la pantalla aparegués per primer cop la imatge del negre noble i orgullós de si mateix. Aquesta actitud liberal va anar acompanyada d'un major sentit de la justícia social, i a través d'aquesta s'expressava un fort compromís contra la intolerància racial. Al film *No Way Out* (1950) de Joseph L. Mankiewicz, el conflicte entre el personatge interpretat per Sidney Poitier i el racista recalcitrant que encarnava Richard Widmark es resolva amb la victòria moral del primer. Això no obstant, unes quantes pel·lícules van plantejar la qüestió de la tolerància racial en forma d'una hostilitat prèvia entre blancs i negres que, a poc a poc, anava transformant-se en un respecte mutu. Dos films també protagonitzats per Sidney Poitier com eren *The Black Board Jungle* (1955), de Richard Brooks, i *Endevina qui ve a sopar* (*Guess Who's Coming to Dinner?*, 1967), de Stanley Kramer, incidien plenament en aquesta problemàtica, especialment en la segona, en què a l'actor se li permetia tenir una relació sentimental amb una noia blan-



ca, tot i que el festeig comptava amb la desaprovació dels pares respectius.

A mitjan anys seixanta, el moviment a favor dels drets civils dels negres tenia ja un gran impacte en totes les capes de la societat nord-americana. La tendència general es desplaçava clarament cap a una major militància i, fins i tot, cap a certes idees de separatisme. Els negres van reexaminar la seva posició a la societat i van començar a desenvolupar noves imatges d'ells mateixos en què el color de la pell es considerava quelcom que calia reivindicar i com un signe positiu d'oposició. Així, doncs, els anys 60 van ser cinematogràficament un període de maduresa, i no només en els termes racials analitzats, sinó també en el sentit que les qualitats humanes, tant bones com dolentes, van començar a formar part integrant de les caracteritzacions dels negres. A partir de llavors es van poder mostrar als films personatges de color amb debilitats i defectes humans significatius, sense que això fos interpretat necessàriament com una cosa pejorativa. Norman Jewison, amb *En el calor de la nit* (*In the Heat of the Night*, 1967), una de les darreres pel·lícules liberals produïdes per Hollywood, ho va abordar mostrant l'etern Sidney Poitier fent de policia, amb una imatge no necessàriament perfecta, i va obtenir un gran èxit tant de crítica com de públic. Pel·lícules "artístiques" i de baix pressupost com *Shadows* (1960) de John Cassavetes, *The Cool World* (1963) de Shirley Clarke, *One Potato, Two Potatoes* (1964) de Larry Peerce, i *Nothing But a Man* (1964) de Michael Roemer, es van mostrar especialment realistes i sensibles en el tractament de la problemàtica racial. Però també tendien a oferir una visió una mica cínica del món dels negres, així com de les relacions interracials, que situaven al marge del corrent general. De tant en tant, aquest punt de vista va ser portat a extrems exagerats, com a la satírica *Putney Swope* (1969) de Robert Downey, que transcorria en una agència de publicitat presa pels negres.



La proliferació de nous temes i imatges en els anys 60 va obrir pas a altres actors i actrius de raça negra. Si en el passat Sidney Poitier o Harry Belafonte havien donat la nota exòtica en les produccions de Hollywood, ara una de les figures més populars va ser la del supermascle, encarnat millor que ningú per un antic jugador de rugbi, Jim Brown, que a la dècada dels 70 es va convertir en el principal estereotip negre masculí, un model, d'altra banda, molt discutible. Jim Brown va donar vida a tota una sèrie d'herois de pel·lícules d'acció, entre les quals destaquen *Rio Conchos* (1965), *The Split* (1968), *100 Rifles* (1969) i *El Cóndor* (1979), entre d'altres. Pel que feia a les dones negres, si abans havien destacat Hattie McDaniel, que arribà a guanyar un Oscar com a millor actriu secundària a *Allò que el vent s'endugué*, o la desaprovada Lena Horne, ara passaven a un primer terme altres noietes com Rubby Dee, Diana Sands, Abbey Lincoln i Diahann Carroll.

Als anys 70 es va produir un inesperat boom del cinema destinat a explotar fonamentalment el mercat negre. Els seus arguments, personatges i ambients estaven destinats a agradar sobretot al públic de color, que per primer cop es va convertir en un dels objectius dels mercaders de Hollywood. Es

tractava de pel·lícules descaradament comercials, amb superherois negres ben plantats, intel·ligents i freds, capaços de les majors proeses. Contenien quasi sempre unes elevades dosis de sexe i violència, i els negres hi sortien sempre triomfants.

Shaft, el supermascle en acció.

Shaft (1971), dirigit per Gordon Parks, va ser un dels principals precursors dels films destinats a explotar el mercat negre i que van inundar les pantalles al començament dels 70. En aquesta dècada el cinema començà a mostrar que un negre podia ser dur, sardònic i segur de si mateix com qualsevol blanc. Els paral·lelismes apareixen clarament en els anuncis publicitaris de la pel·lícula, on qualificaven Shaft de "més calent que en Bond, i més fred que en Bullitt". *Shaft* no era el primer film amb un heroi de color (ja hem esmentat abans els casos de Sidney Poitier i Jim Brown); això no obstant, totes aquestes precursors variaven significativament respecte a aquesta. Mentre que les pel·lícules de Poitier giraven entorn de la problemàtica racial, aquesta ho relegava com a cosa ja sabuda. És cert que els diners de la recompensa donada als militants negres que ajuden en Shaft van a parar a un fons per a presos polítics, però l'obra de

'Shaft' va ser un dels principals films destinats a explotar el mercat negre. Aquesta mena de pel·lícules van demostrar que un negre pot ser dur, sardònic i segur de si mateix com qualsevol blanc.

▶▶

Cartells de les pel·lícules 'Shaft', 'Foxy Brown' i 'Superfly'. Tres exemples del que al món del cinema es va conèixer com a 'blaxploitation'.

Parks no és en absolut un film amb missatge. El seu director en va descartar d'entrada qualsevol intencionalitat política: "És només un entreteniment de dissabte a la nit destinat a un públic que vol veure herois de la seva pròpia raça". *Shaft* s'allunyava també dels films de Jim Brown, fent que la majoria dels seus protagonistes fossin negres i ambientant la major part de l'acció al barri del Harlem. A les pel·lícules, Brown solia veure's acompanyat d'estrelles blanques, encara que, quan va fer l'amor amb una d'elles (Raquel Welch a *100 Rifles*), el guió va suavitzar el tema de la barreja de races convertint la protagonista femenina en mestissa. Shaft té, per contra, una amant negra, però no menysprea cap oportunitat per lligar amb dones blanques i emportar-se-les al seu luxós apartament de Greenwich Village. Al típic estil de l'home d'acció d'un James Bond negre, Shaft hi afegeix la mística de la supervirilitat negra. S'ha de recordar que el film que va possibilitar l'aparició de *Shaft* va ser *Cotton Comes to Harlem* (1970), basat en les conegudes novel·les de Chester Himes, sobre dos policies de Harlem, i dirigit per Ossie Davis, el qual es basava quasi exclusivament en la iconografia del *ghetto* en les seves formes específiques de vestir, parlar o comportar-se. La moralitat típicament negra, encarnada pels dos detectius de la pel·lícula, s'expressava per exemple en la seva antipatia cap a tots els "llestos" blancs o cap als negres que intenten explotar la seva pròpia gent, i aquests eren uns temes que van anar reapareixent en nombrosos títols posteriors. Mentre que el retrat d'en Virgil Tibbs realitzat per Sidney Poitier a *En el calor de la nit* anava dirigit a un públic fonamentalment blanc, *Cotton Comes to Harlem* era una pel·lícula pensada per un director negre i dirigida a un públic igualment negre. El seu èxit fulminant i una enquesta van demostrar que el 70% dels espectadors que l'havien anat a veure eren de color, la qual cosa va desencadenar la cursa dels comerciants del cinema per aconseguir aquest important i lucratiu



mercat. Però el títol més reeixit va ser *Shaft*, perquè va atreure igualment el públic negre i el blanc, ja que combinava amb habilitat els ingredients del típic *thriller* blanc amb les notes de color negre. Richard Roundtree, un antic company d'equip del director i model professional, posseïa la barreja exacta de duresa, sofisticació i *sex-appeal* necessària per encarnar en Shaft. La Metro Goldwyn Mayer (MGM) va estar prou satisfeta quan a l'edició dels Oscar de l'any 1971 el tema de *Shaft* va guanyar com a millor cançó. L'interpret, Isaac Hayes, va causar sensació ja que es presentà a interpretar-la amb un piano flotant i vestit amb una samarreta feta tota de cadenes. El gran èxit del film també va

propiciar que la MGM s'apressés a fer-ne una seqüela, *Shaft's Big Score* (1972), dirigida amb poc entusiasme pel mateix Gordon Parks, el qual, però, va compondre'n una estimable partitura i va incloure quatre ajudants negres en el seu equip. La cada cop més gran rendibilitat d'aquesta mena de films va animar actors com James Earl Jones i Cicely Tyson, i directors de teatre com Michael Schultz, a abandonar Broadway i provar sort a Hollywood. Com que el mite donava calés, encara en farien una tercera pel·lícula, *Shaft in Africa* (1973), dirigida per John Guillermin, però aquesta va fracassar estrepitosament.

Més endavant, la sorprenent *Sweet Sweetback's Badaass Song* (1971), d'un altre director negre, Melvin Van Peebles, no tenia la sofisticació dels títols anteriorment citats, però les escenes de les divertides aventures sexuals del protagonista i la seva imatge global de l'home negre triomfant sobre la corrupció de l'establishment blanc van fer que la pel·lícula resultés atractiva tant per als espectadors blancs com per als de color. *Superfly* (1972) de Gordon Parks Jr., el fill del director de *Shaft*, en canvi, va elevar fins a la categoria de mite el personatge del "camell" especialitzat en heroïna, figura que havia de convertir-se en una de les més populars i controvertides de totes les atribuïdes als negres durant aquest període d'exploració descarada del seu mercat potencial.

El contrapunt femení el va donar una altra agent especial anomenada *Cleopatra Jones* (1973), al film dirigit per Jack Starrett; la protagonista era una mena de James Bond amb abundant cabellera afro i una extravagant col·lecció de models, que no dubtava a usar els seus encants per lluitar contra el tràfic de drogues en un territori que coneixia molt bé. L'èxit del film va donar peu a un segon, *Cleopatra Jones i el casino d'or* (*Cleopatra Jones and the Casino of Gold*, 1975), dirigit per Charles Bail i interpretat per una altra actriu però amb un plantejament força semblant a la seva predecessora.

L'actriu Pam Grier, recuperada

per al cinema el 1997 per Quentin Tarantino a *Jackie Brown*, va ser una altra de les muses de la *blaxploitation*, amb films com *Coffy* (1973) de Jack Hill o *Foxy Brown* (1974) de Samuel Z. Arkoff. En el primer interpretava una infermera que ha de venjar la seva germana contra els traficants que l'han duta a la mort. De noieta de dolça aparença passava a convertir-se una agressiva i feréstega defensora dels oprimits, que més aviat es prenia la llei pel seu compte. En el segon film, l'argument també és ben similar: la Foxy ha de salvar el seu germà, que té grans deutes amb traficants, i, de passada, també ha de vetllar pel seu propi promès, que també està ficat en negocis bruts. Narcotraficants sense escrúpols, policies corruptes i molta música eren els elements indispensables per a aquest tipus de films.

Altres films de la mateixa línia eren *Cool Breeze* (1972), *Black Caesar* (1973), *Truck Turner* (1974) o *Black Fist* (1977). Fins i tot el gènere del terror es va deixar arrossegar per aquesta moda d'omplir de negres la pantalla, i així va néixer *Blacula* (1972), dirigida per William Crain, en què en Manuwalde, el protagonista, es converteix en vampir en ser mossegat per Dràcula i transporta el vampirisme al Harlem. També es van arribar a presentar projectes per fer un *Jack l'esbudellador* i un *Exorcista* negres, però al final no es van portar a terme. Fins i tot l'agent James Bond va haver de rendir-se a l'evidència, i una de les seves aventures, *Viu i deixa morir* (*Live and Let Die*, 1973), situava bona part de la seva acció al Harlem, que es traslladava més tard als exòtics paratges de l'illa de Jamaica, i de passada ho adobava tot amb unes notes de vodú.

El fenomen de la *blaxploitation* va acabar afectant tots els àmbits, des de la moda, on va imposar els pentinats afro, les jaquetes de pell negra, els pantalons texans de pota d'elefant i els nombrosos penjolls daurats; fins al món de la música, on sorgiren tot de grups que feien un estil més o menys *funky*, el qual més tard derivaria al que havia de ser el gènere *disco* del comen-



çament de la dècada dels vuitanta.

Només una petita part de les pel·lícules orientades cap al públic negre tenien com a protagonistes personatges reals, i entre elles destaquen *Lady Sings the Blues* (1972), biografia de la cantant Billie Holiday, i *Leadbelly* (1976) de Gordon Parks, on s'intentaven abordar aspectes de la història del poble afroamericà. Així, en aquesta línia, el primer film de Sidney Poitier com a director, *Buck i elk predicador* (*Buck and the Preacher*, 1972), va contribuir a donar a conèixer un període històric bastant ignorat: els anys que van seguir la Guerra de Secessió, quan els esclaus acabats d'alliberar van intentar dirigir-se cap a l'Oest com a colons, però es van veure obligats a tornar al Sud. Però el *boom* del cinema pensat per explotar el mercat negre va anar perdent força al final dels 70. Al mateix temps, va començar a agafar empena un moviment independent de cineastes negres que reexaminaven els temes racials i de la comunitat afroamericana amb gran intel·ligència i sensibilitat. Directors com Spike Lee han revisat el món dels negres des d'una perspectiva menys combativa, encara que quan ha hagut de carregar les tintes, com a *Malcolm X*, no ha tingut cap problema a l'hora d'advocar pels drets de la seva gent. Actors com Denzel Washington, Samuel

L. Jackson, Eddie Murphy, Angela Basset o Whoopi Goldberg poden permetre's de fer qualsevol paper que hauria pogut estar pensat igualment per a un actor blanc, sense haver de caure en els tòpics.

Trenta anys més tard, el director John Singleton intenta recuperar la figura del mític detectiu amb *Shaft, the Return* (2000), on Samuel L. Jackson intentarà fer oblidar el seu antecessor Richard Roundtree. Polícies corruptes, carrers on regnen els traficants de droga, informadors que es venen al millor postor, joves rics que s'avorreixen i estan preparats per matar... aquest és el Nova York quotidià per al detectiu John Shaft. Al seu costat, un repartiment d'importància: la cantant Vanessa Williams, Christian Bale i Toni Collette. De moment la crítica i els espectadors dels Estats Units no han respost amb tant entusiasme com preveien els seus productors, potser perquè avui dia tant els actors afroamericans com els films destinats exclusivament a aquest públic estan prou integrats en el sistema per acabar resultant quelcom nou i atreure les masses a les taquilles. A més, el públic jove, que és, en definitiva, el que més omple els cinemes, es recordarà encara d'aquell vell detectiu? Shaft ha tomat, però s'ha trobat una mica perdut dins el túnel del temps.

'Shaft' va atreure per igual el públic negre i el blanc, ja que combinava amb habilitat els ingredients del típic 'thriller' amb les notes del color negre. A l'edició dels Oscar de 1971, aquesta pel·lícula va obtenir el premi a la millor cançó.

Guillem Medina