

JOSEPHINE BAKER: REDEFINIENDO LA RAZA Y EL GÉNERO MEDIANTE EL PERFORMANCE

Adriana S. Márquez Morales
Departamento de Historia
Facultad de Humanidades, UPR RP

Recibido: 27/9/2021; Revisado: 29/10/2021; Aceptado: 23/11/2021

Resumen

Josephine Baker fue una mujer que, a pesar del contexto socioeconómico en el cual se crio, logró superarse y convertirse en una de las estrellas más famosas en el ámbito del entretenimiento del siglo XX. Esta investigación analiza la manera en que Baker, mediante su *performance*, utilizó su cuerpo y asumió los estereotipos de una mujer negra de esa época con el fin de alcanzar la fama. Al saber que sería subestimada por su feminidad, característica considerada como débil, supo trabajarla a su favor en el escenario y en su vida personal, apropiándose de los imaginarios racistas y sexistas para subvertirlos a su favor.

Palabras claves: Josephine Baker, teoría de género, feminismo, racismo, era del jazz

Abstract

Josephine Baker was a woman that, in spite of the socioeconomic context she grew up in, managed to overcome difficulties and became one of the biggest stars in entertainment of the 20th century. This investigation analyzes how Baker, through her performance, used her body and acted in a stereotypical manner—for a black woman of that time—to achieve fame. Knowing that she would be underestimated for her femininity, a trait considered weak, she knew how to work it in her favor on the stage and in her personal life, reappropriating these racist and sexist convictions and reclaiming them for her benefit.

Keywords: Josephine Baker, gender theory, feminism, racism, Jazz Age

Introducción

Para poder realizar esta investigación, utilicé como fuentes primarias dos libros: la autobiografía de Josephine Baker, publicada póstumamente por su último esposo, Jo Bouillon, y la biografía escrita por su hijo adoptivo Jean-Claude Baker. Aunque se le reconozca como autobiografía, pues Josephine redactó información acerca de su vida con el fin de publicarla antes de morir, fue su esposo, Bouillon, quien editó lo anteriormente escrito, añadiendo información desde su perspectiva. La biografía escrita por Jean-Claude Baker es la más extensa debido a que entrevistó directamente a las personas que formaron parte de todas las etapas de la vida de Josephine, haciendo un recorrido desde Saint Louis, Missouri hasta Dordogne, Francia, y todos los lugares en los cuales ella habitó a lo largo de su vida. Además, como fuentes secundarias incorporé varios artículos académicos que analizan y problematizan los performances de Josephine Baker desde los ángulos feministas, raciales y cuir, varias biografías escritas póstumamente y recursos audiovisuales. Finalmente, utilicé una semiografía¹ para analizar más a fondo lo que simbolizaba y quería representar Josephine. Mientras hacía las lecturas, noté que, en su autobiografía, Josephine (o Jo Bouillon) omitían o tergiversaban ciertos eventos de su vida, los cuales son redactados de forma muy distinta en la biografía de Jean-Claude Baker. Por tal motivo, la fuente principal de esta investigación es la biografía, y no la autobiografía. Muchas veces Josephine moldeó su pasado para que se adaptara de manera conveniente a su presente, por lo que no es una narradora fiable. Los hallazgos de esta investigación se basan en lo leído y en mi interpretación como historiadora.

Josephine Baker y sus comienzos

Josephine Baker nació el 3 de junio de 1906 en Saint Louis, Missouri de una madre negra y de un padre desconocido. En su autobiografía, Josephine indica que su padre era un hombre mestizo,² mientras que Jean-Claude Baker presume que fue un hombre blanco que había empleado a su madre.³ Su tez era más clara comparada al resto de su familia, por lo que desde su niñez desarrolló una relación compleja con su color de piel y con su raza.

Desde temprana edad, Josephine trabajaba para apoyar a su familia económicamente. A los 13 años se unió a la banda de vodevil Dixie Steppers como la “chica cómica” y recorrió junto a ellos la parte este de Estados Unidos por varios años. Su anhelo por experiencias nuevas la llevó a quedarse en Nueva York, en

donde se unió a otra compañía de Broadway. Durante este tiempo, Josephine desarrolló sus habilidades artísticas—notablemente el canto y el baile—lo cual le permitió tener roles más protagónicos en dos producciones diferentes: *Shuffle Along* y *The Chocolate Dandies*.

Durante esta época, Josephine hizo todo lo que pudo para sobresalir entre los demás actores y actrices. Nunca tuvo miedo de intentar cosas nuevas, y siempre estaba preparada para la próxima etapa de sus aventuras. Tampoco titubeó cuando se le presentaban oportunidades—no importaba cuán lejos fuese y lo que tuviese que dejar atrás—pues sabía que sin sacrificio no podía lograr lo que más anhelaba: ser famosa.

Rumbo a París: conquistando a Europa con su cuerpo⁴

Llegada a París

Josephine Baker estaba trabajando en Nueva York cuando le ofrecieron una oportunidad única de ir a bailar en París, Francia. Como ya estaba aburrida de trabajar en los Estados Unidos, quiso embarcarse en una nueva aventura. Cuando Josephine Baker llegó a París en septiembre del 1925, ya había un grupo numeroso de afroamericanos expatriados viviendo allí. Luego de la Primera Guerra Mundial, muchos soldados decidieron quedarse en Francia al darse cuenta de que eran tratados mejor que en su propio país. Con ellos también llegaron un sinnúmero de artistas que fueron adulados por su manera distinta de cantar, bailar y entretener.⁵

La sociedad francesa, vanguardista pero aún muy blanca, quedó impactada con la cultura negra. Desarrolló un tipo de adoración que bell hooks y otras autoras feministas han interpretado como el racismo mediante la exotificación.^{6,7,8} Las personas francesas estaban obsesionadas con todo lo que tuviese que ver con la cultura negra. No obstante, es importante hacer la distinción entre las personas negras y la cultura negra. Los franceses no veían a las personas negras como sus iguales, sino como un “otro” inusual—y exótico—cuyas formas de arte eran sumamente interesantes pero, aun así, primitivas. Este discurso racista estaba atado al colonialismo,⁹ puesto que Francia tenía varias colonias africanas y caribeñas cuyas poblaciones eran predominantemente negras.¹⁰ Es bajo este contexto político-histórico que Caroline Dudley Reagan reúne a 25 artistas afroamericanos, entre ellos a Josephine Baker, para producir una obra en París basada en la experiencia afroamericana, esperando lucrarse de sus bailes y manierismos “exóticos”.

La Revue Nègre

La obra producida por Caroline Dudley Reagan tenía como título *La Revue Nègre*, haciendo un énfasis en el contenido, es decir, en la raza de las personas que formarían parte del elenco, y sería presentada en el teatro Champs-Élysées. La obra estaba compuesta de varias escenas que presentaba no solo los paisajes “afroamericanos”, como el río Mississippi, sino también sus bailes, como el *charleston*. Inicialmente, *La Revue Nègre* tenía bailes relativamente ordinarios. Sin embargo, fue revisado para que tuviese elementos más “salvajes” y más “exóticos”, para así representar lo “verdaderamente” negro. De esta revisión, surgió la creación del *danse sauvage* (“danza salvaje” en francés), del cual Josephine sería la protagonista.¹¹

En este baile, que era el gran final de *La Revue Nègre*, Josephine aparecía encima de la espalda encorvada de su pareja Joe Alex, un danzante africano, en un escenario convertido en selva. Ambos solo estaban vestidos con plumas en sus muñecas, sus tobillos y estratégicamente posicionadas alrededor de la cintura. Cuando Joe colocó a Josephine en el piso, ella comenzó a bailar una danza del vientre, agitando vigorosamente su trasero y dejándose llevar por la música. Josephine comenta en su autobiografía que esa primera noche: “[d]riven by dark forces I didn’t recognize, I improvised, crazed by the music... Each time I leaped I seemed to touch the sky and when I regained earth it seemed to be mine alone” (movida por fuerzas oscuras que no reconocía, improvisé, delirante por la música... Cada vez que brincaba sentía que tocaba el cielo y cuando regresaba a la tierra sentía que era para mí sola).¹² Cuando culminó su baile, la audiencia aplaudió apasionadamente—aunque sí hubo personas que expresaron su disgusto por la “vulgaridad” del baile—y Josephine se sintió enaltecida de haber capturado y deleitado a su audiencia.

Al alegar que sus movimientos surgieron espontáneamente, esto se puede interpretar como que Josephine quería establecer en su autobiografía que no tuvo control en la creación de su nueva imagen racializada y exotificada. No obstante, otras fuentes biográficas aluden a que su ingenuidad fue fabricada intencionalmente. Tomando en consideración que su autobiografía fue parte de la construcción de su imagen, se puede concluir que su supuesta espontaneidad fue creada para naturalizar su imagen “salvaje”. Jules-Rosette propone que, aunque Josephine negó responsabilidad en la creación de esta imagen racializada, sí la manipuló a su favor y se lucró de ella: “Josephine participated fully in the new racial, sexual, and personal freedom that Paris offered” (Josephine participó a cabalidad en la nueva libertad racial, sexual y

personal que París ofrecía).¹³ En efecto, Josephine aprendió que, en la industria del entretenimiento, lo que importaba era la imagen que transmitía al público.

Para construir su imagen e identidad, Josephine utilizó como estrategia la exotificación del género y la raza, la inversión de los significantes raciales y culturales y la demostración de lo diferente mediante la desnudez, el baile y la música.¹⁴ Aunque la idea original de presentar a Josephine como una mujer primitiva fue creada por los ejecutivos franceses blancos de *La Revue Nègre*, sería impreciso asumir que a ella se le impuso esta imagen. Su meta era alcanzar la fama y, para lograrlo, tenía claro que debía satisfacer los gustos de la audiencia. En la década del 1920, los parisinos querían ver a las personas negras en lo que ellos consideraban que era su hábitat natural: inmersos en la naturaleza y actuando casi como “animales salvajes”. Esta era la imagen que tendría que emular Josephine para poder ser exitosa.

Sin reparos, Josephine se lanzó a la construcción de su imagen e identidad. Desde un principio supo distinguir entre su imagen como artista y su imagen como persona. Según los historiadores Dalton y Gates: “If she resembled some bizarre form of wild animal onstage, on the street she was a model of Parisian chic in designer Paul Poiret’s dresses with her well-oiled hair hugging her skull” (Si en el escenario ella parecía un tipo de animal salvaje extraño, en la calle era el reflejo de la moda parisina vestida con los trajes del diseñador Paul Poiret con su cabello bien aceitado y pegado a la cabeza).¹⁵ (Véase Figura 1). Asimismo, es imprescindible resaltar el hecho de que estas son solo imágenes, y no reflejan quién realmente era Josephine Baker.



FIGURA 1: JOSEPHINE BAKER FOTOGRAFIADA ALREDEDOR DE 1930. AUTOR: PAUL NADAR.

La imagen de la “mujer negra salvaje” que surgió de *La Revue Nègre* sirvió como la primera de muchas imágenes que incorporaría Josephine en su repertorio identitario. Josephine subvirtió los estereotipos raciales utilizándolos a su favor. Aunque jugaba el papel de una “mujer negra salvaje”, ella era una mujer afroamericana “civilizada” que se estaba lucrando de la fantasía de los franceses blancos. En otras palabras, ella supo sacar provecho de esta imagen estereotipada, haciéndole creer a su audiencia que así ella era, para alcanzar la fama y convertirse en una mujer adinerada. Josephine estaba fascinada con esta nueva ciudad en donde era libre de existir sin ser juzgada por su color de piel. Ser exotificada aparentaba ser un precio insignificante a pagar a cambio de la visibilidad que estaba alcanzando como una nueva estrella.

Les Folies Bergère

Luego de actuar durante tres meses en varios teatros de París, *La Revue Nègre* se preparó para hacer una gira por Europa. Pero como el director del teatro *Les Folies Bergère*, Paul Derval, se había comunicado con Josephine para ofrecerle un contrato en su teatro, y Josephine estaba tan encantada con cómo era tratada en París, que aceptó su oferta.¹⁶

Por eso, recién comenzada la gira por Europa,¹⁷ Josephine le notificó a Caroline Dudley Reagan que no podría continuar con la gira de la *Revue Nègre*, pues tenía otro compromiso. Caroline se puso furiosa, ya que Josephine era su estrella y, si ella no estaba, nadie iba a querer ver la obra con el resto del elenco. Sin embargo, Josephine no expresó remordimiento por la ruptura de su contrato y sin demora regresó a París para comenzar los ensayos de su nueva presentación, *La Folie du Jour*.

Su performance en el *Folies-Bergère* estableció la imagen paradigmática que la acompañaría por el resto de su carrera: la falda de guineos. En una de las escenas de *La Folie du Jour*, Josephine aparecía desnuda, salvo un collar de cuentas y un cinturón del cual se sujetaron múltiples guineos alrededor de toda su cintura. Entonces, comenzaba a bailar.¹⁸ La escena consistía en seducir a un explorador blanco, manifestando la fantasía colonial de la “mujer negra salvaje”, apelando al hombre blanco para que la salve. Mientras su personaje seducía al hombre en el escenario, Josephine también estaba cautivando a la audiencia que la observaba. La desnudez era el vehículo para hacerles creer que ella se estaba desvelando ante el público. Sin embargo, era todo lo contrario: la falsa impresión de vulnerabilidad era parte de la imagen que Josephine estaba creando en el escenario.

Es en esta época que Josephine continúa desarrollándose como artista, pues ahora no solo se beneficiaba de cómo era percibida, sino que participaba activamente en la construcción de su imagen. Esto se puede observar en la transformación de la falda de guineo a través de los años: al principio era una falda con guineos de verdad, y al pasar un año los guineos habían sido convertidos en picos; era una transformación que parodiaba el disfraz original (véase Figura 2).¹⁹ Es importante destacar que Josephine formó parte del proceso de diseño. Según señala Jules-Rosette, “photographs indicate that in just one year, Baker began to take control of and modify her primal image through costuming” (fotografías indican que, en solo un año, Baker comenzó a tomar control y a modificar su imagen primitiva mediante el vestuario).²⁰



FIGURA 2: JOSEPHINE BAKER CON SU FALDA DE GUINEOS ALTERADA PARA LA PRODUCCIÓN DE *FOLIES-BERGÈRE* EN 1927. LA FALDA ORIGINAL UTILIZABA GUINEOS REALES, LO CUAL RESULTÓ NO SER MUY PRÁCTICO. AUTOR: WALERY.

El hecho de que la imagen emblemática de Josephine era una falda de guineos se puede analizar desde la perspectiva del género como performance. Por un lado, Jean-François Staszak—utilizando las teorías de género acuñadas por Judith Butler—²¹ indica que el éxito de Josephine se debe a su “...ability to incarnate and sometimes to transgress race and gender stereotypes” (habilidad de encarnar y a veces transgredir los estereotipos de raza y género).²² De este modo, se puede observar cómo Josephine juega con lo femenino para capturar la atención de sus espectadores. La feminidad es multifacética: la hipersexualización es un extremo del espectro, mientras que el pudor y la humildad son el otro extremo. Josephine supo utilizar las diferentes facetas de la feminidad a su conveniencia, haciendo del género otro vestuario más en el performance de su vida. En el caso de la falda de guineos, ella reconocía cómo su cuerpo negro y femenino era fascinante para el público blanco “civilizado”, por lo que exhibía esa feminidad para lucrarse de los estereotipos de género y raza.²³

Por otro lado, el guineo como significativo fálico se puede interpretar como una subversión del género; la danza y la cuerpo en exhibición eran femeninas, pero el

guineo por sí solo se puede considerar masculino. Fuese o no intencional, es muy significativo que el epítome de la feminidad de Josephine era utilizar un símbolo masculino. Según el filósofo Jacques Derrida, la sociedad es “falocentrista”; es decir, se prioriza lo masculino (el falo) utilizando el lenguaje como método de difusión.²⁴ Por tal motivo, en la jerarquía del falocentrismo, el hombre blanco heterosexual se sitúa en el tope. Al Josephine presentarse con un símbolo fálico, se está imponiendo y desestabilizando esta jerarquía que coloca a las mujeres negras en el fondo.

Ella se estableció como la dueña y creadora de su imagen, con el uso del falo, a la misma vez que representaba lo femenino. En un mundo creado por hombres para hombres, Josephine transformó los significantes del género a su favor, ejerciendo su dominio artístico. En lugar de ser considerada como una víctima del patriarcado, Josephine se puede considerar como una artista subversiva, que trabaja dentro del sistema para burlarlo.

De gira por Europa

En solo dos años, Josephine Baker ya había conquistado a París. Ella era la estrella de todas las obras en el *Folies-Bergère*. También había abierto su propio cabaré llamado *Chez Joséphine* y hasta tenía una línea de productos de belleza, incluyendo productos de cabello y cremas para blanquear la piel. Su nuevo agente y pareja, Giuseppe ‘Pepito’ Abatino, era un hombre que, gracias a sus contactos, le conseguía a Josephine todo lo que necesitara para convertirse en una estrella de renombre.²⁵

No obstante, su público parisino ya se estaba cansando de los bailes y de las vestimentas “salvajes” por las cuales era conocida Josephine. París era una ciudad vanguardista, por lo que sus gustos eran efímeros y requerían de estímulo artístico en constante cambio. Josephine no quería parar de ser relevante, así que comprendió que era hora de transformar su imagen una vez más. La biógrafa Phyllis Rose comenta acerca de este cambio patrocinado por Pepito: “If she was to succeed in Europe in a permanent way, she would have to transform herself in to a European. Her performing would have to become more studied and less instinctive. She would have to train her voice, discipline her dancing, learn to speak French” (Si iba a triunfar en Europa de manera permanente, se tenía que transformar en una mujer europea. Su actuación debía ser más elaborada y menos instintiva. Ella debería entrenar su voz, disciplinar su baile y aprender a hablar francés).²⁶

Pepito le sugirió a Josephine que organizara una gira por Europa y luego por América del Sur, para así darse a conocer en otros países y permitir que París la

extrañara. De este modo, podía trabajar en la transformación de su imagen y asegurar que su retorno fuese exitoso. Sin embargo, en su gira Josephine se enfrentó a un racismo inusual a lo que ella había vivido hasta el momento en Europa.²⁷ En Viena, Josephine fue recibida con protestas lideradas por la iglesia y grupos conservadores. Muchos la tildaron de “demonio negro” por sus bailes y su vestimenta moralmente decadente.²⁸ Su audiencia se sorprendió cuando, en el primer acto, Josephine salió en un vestido largo que la cubría hasta el cuello. Luego, comenzó a cantar al son de una suave melodía que cautivó a todo el mundo, tanto a su fanaticada como a quienes habían protestado. A pesar de que sus performances eran más modestos, resaltando en cambio su voz, recibió reacciones violentas en muchos de los países que visitó, ya fuese por motivos políticos, sociales o religiosos. Aun así, esta gira sirvió de oportunidad para ampliar su repertorio artístico.

En todo país que ella visitaba, Josephine adaptaba su vestimenta y su performance a las costumbres locales y al nivel de conservadurismo del país. De esta manera, transformaba su imagen continuamente, probando personalidades y performances como si fuesen vestidos. Habiéndose liberado de las restricciones del *danse sauvage*, Josephine dijo que: “[n]ow I could dance anything I wanted, any way I liked, expressing...joy and love...” (ahora podía bailar lo que quisiera, cómo yo quisiera, expresando...júbilo y amor...).²⁹

Poco después de su regreso a París en 1930, Josephine recibió una oferta del director de uno de los teatros más famosos de la ciudad: el Casino de París. Su nueva obra, *Paris qui remue*, pondría en práctica la habilidad del canto que había desarrollado, y también presentaría su nueva imagen: la Josephine refinada y seria, muy distante de sus comienzos “primitivos”, pero mucho más cercano a lo que ella siempre había querido emular como artista. En la Figura 3, se muestra el afiche para la obra *Paris qui remue*. Jules-Rosette comenta que: “*Paris qui remue* marked a critical step in developing Baker’s artistry and changing her fashion image” (*Paris qui remue* marcó un paso crucial en el desarrollo de las destrezas artísticas de Baker y en el cambio de imagen de moda).³⁰ Ya no solo bailaba, sino también cantaba³¹ y mostraba un control sobre su cuerpo que maravilló a la audiencia parisina, quienes por fin ya no la veían como un objeto de sus fantasías coloniales.



FIGURA 3: AFICHE PARA LA OBRA *PARIS QUI REMUE*, LLEVADA A CABO EN EL CASINO DE PARÍS EN 1930. AUTOR: LOUIS “ZIG” GAUDIN.

De bailarina a actriz

Durante esta época de su vida, Josephine emprendió un nuevo reto artístico: ser actriz de cine. Bajo la dirección de Pepito, Josephine actuó en varias películas, entre ellas: *La Sirène des tropiques* (1927), *Zouzou* (1934) y *Princesse Tam-Tam* (1935). Al examinar detenidamente la trama de cada una, se pueden observar dos cosas: (a) Josephine siempre representaba el rol de una mujer cuya raza era ambigua pero, aun así, exótica,³² y (b) las películas perpetuaban estereotipos raciales y coloniales. Jules-Rosette explica que “[Pepito] carefully crafted the narratives [of the films] to appeal to what he perceived as French tastes, making sure that the exotic heroine would return to the empire of nature...” ([Pepito] cuidadosamente elaboraba las narrativas [de las películas] para apelar a lo que él consideraba que eran los gustos franceses, asegurándose de que la heroína exótica regresara a su imperio de la naturaleza...).³³ En el clímax de cada película, el personaje de Josephine juega con la posibilidad de asimilarse a la “civilización”, pero siempre termina regresando a su realidad anterior. Esto demuestra que “[t]ransgressing the barriers of race, class, and nationality is acceptable for an evening...” (transgredir las barreras de raza, clase y nacionalidad es aceptable por una noche...),³⁴ pero no es una solución viable para el desenlace de

la trama, pues se implica que cada raza o nacionalidad debe perpetuar los roles preestablecidos.

Las tres películas presentaban un comentario social sobre las expectativas coloniales y raciales de la sociedad francesa, mientras que, a la vez, servían de vehículo para promover la imagen de Josephine Baker como persona.³⁵ Se puede observar cómo, de la misma manera en que las heroínas de las películas provienen de un lugar lejano (no civilizado) y místico, Josephine surge en los barrios pobres de Saint Louis. A su vez, estas heroínas logran alcanzar la civilización y la elegancia (aunque fuese por poco tiempo) de la misma manera en que Josephine adquiere la fama. Estos filmes cuasi-biográficos sirvieron para afianzar la narrativa de la transformación de un estado de pobreza a uno de riqueza que quería promover Josephine. Asimismo, sirvieron para resaltar sus talentos en un nuevo formato artístico.

La Créole

Josephine Baker ya era una artista de renombre en 1934 con una gama de talentos que la habían posicionado como una de las mujeres más famosas de la época. Además, era considerada como la artista mejor pagada de Europa.³⁶ Sin embargo, no fue hasta este año que se solidificó su nueva imagen refinada, culminando así su transformación de Cenicienta: de la pobreza a la fama y a la riqueza.³⁷

A Josephine se le ofreció la oportunidad de desempeñar el rol protagónico en la opereta *La Créole*, originalmente escrita por Offenbach. Esta sería su introducción al teatro “legítimo”, donde tendría que aprenderse un libreto de memoria por primera vez y actuar de manera más “seria”. Mientras que la opereta original recaía en subtextos coloniales y priorizaba a los actores blancos, en esta nueva versión, el personaje de Josephine sería la estrella. Se le cambiaron y añadieron partes para darle más voz a los personajes racializados, adaptando y modernizando el guion.³⁸

Si bien hubo alteraciones que hicieron que la opereta fuera menos controversial, *La Créole* de todos modos recayó en los estereotipos raciales de la época. Un ejemplo fue el de la escena en que al personaje de Josephine le dio tal arranque de cólera que destruyó la mayoría de los objetos en el escenario.³⁹ Se puede observar entonces que, aunque Josephine había cambiado de vestimenta, se había alejado del “París negro”, había desarrollado otros talentos además del baile y había tomado roles más “refinados”, no podía escaparse de los estereotipos de raza y género. De todos modos, el público francés elogió efusivamente su performance en *La Créole*, complacidos con el nivel de asimilación que había alcanzado Josephine. Por su parte,

a Josephine no le importaba reforzar los estereotipos,⁴⁰ puesto que eran los roles con los que ella se sentía más cómoda, y según ella, “[a]ll I cared about was that the theater was filled nightly” (todo lo que me importaba era que el teatro estaba lleno todas las noches).⁴¹

No obstante, Jules-Rosette propone que, al simplificar los roles de Josephine a meras reproducciones de estereotipos raciales y de género, se ignora la manera en que éstos sirvieron como crítica social.⁴² El primitivismo inicial de Josephine Baker desafiaba los conceptos colonialistas de la modernidad, exponiendo a las personas “civilizadas” a una libertad—mediante el baile y la vestimenta—que no era reconocida por su cultura. De esta forma, en la imagen de Josephine, la reproducción de estereotipos y la crítica de los mismos no son mutuamente exclusivos, sino que se entrelazan y crean quién ella es. En fin, las estrategias artísticas que trabajó Josephine en la primera década de su estrellato estuvieron llenas de contradicciones. Por lo tanto, se deben de problematizar, reconociendo que Josephine hizo todo lo que estaba en su poder para asegurarse que alcanzaría la fama.

Conclusión

Josephine Baker fue una mujer cuyas amplias experiencias de vida y su carrera artística multifacética pueden proporcionar múltiples ángulos de análisis. Por tal motivo, este trabajo se enfoca en el comienzo de su vida hasta el fin de su primera década como artista. Este periodo está caracterizado por su lanzamiento a la fama y su transformación en una artista de renombre a nivel mundial, empleando los roles de género y los estereotipos de raza a su favor frente a un sistema heteronormativo, racista y patriarcal. De este modo, se le otorga una mirada interseccional, para así tratar de comprender las decisiones que tomó Josephine, como mujer negra, y problematizarlas con todos sus matices.

Desde sus comienzos en el vodevil, cuando era joven, Josephine empleaba estereotipos raciales cómicos para entretener y cautivar a su audiencia. En Francia, amplificó estos estereotipos, utilizando su cuerpo desnuda para apelar a las fantasías coloniales de la audiencia francesa blanca. Aunque se problematiza la manera en que ella recurrió a estos estereotipos para su propio beneficio, para Josephine el fin justificaba los medios. Su mayor anhelo era alcanzar la fama y ella estaba dispuesta a hacer todo lo necesario para lograrlo.

Por otra parte, sus performances eran casi caricaturescos, lo cual se puede interpretar como una burla al sistema al cual ella entretenía. En efecto, Josephine se aprovechó

de las fantasías racistas de su público para cautivar su atención y así tener la oportunidad de ser una artista de renombre. A mediados de la década de los 1930, ya Josephine se había despojado de sus atuendos “exóticos” para así asumir su imagen de glamur, la cual era su meta artística.

Al ser subestimada toda su vida, Josephine pudo superar expectativas fácilmente, como también pasar desapercibida cuando era necesario. Sus cualidades camaleónicas como modo de supervivencia aseguraron su éxito en una sociedad patriarcal y racista que no la veía como un sujeto, sino como un objeto. De manera contradictoria, al Josephine cosificarse, logró establecerse como un sujeto, un ícono.

Referencias

Baker, Jean-Claude y Chris Chase. *Josephine: The Hungry Heart*. New York: Cooper Square Press, 1993.

Baker, Josephine y Jo Bouillon. *Josephine*. Nueva York: Harper & Row Publishers, 1977.

Dalton, Karen C. C. y Henry Louis Gates, Jr. “Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance seen through Parisian Eyes.” *Critical Inquiry* 24, no. 4 (1998): 903-934. <https://www.jstor.org/stable/1344112>.

de Peretti, Cristina. “Entrevista con Jacques Derrida.” *Debate Feminista* 2 (1990): 281-291. doi:10.22201/cieg.2594066xe.1990.2.1928.

Essed, Philomena. “Toward an Integration of Macro and Micro Dimensions of Racism.” En *Understanding Everyday Racism: An Interdisciplinary Theory*, 11-53. California: Sage Publications, 1991.

Figura 1. Walery. Fotografía. 1927. *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baker_Banana.jpg (Consultado el 14 de noviembre de 2021).

Figura 2. Gaudin, Louis “Zig”. Afiche. 1930. *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Gaudin_-_Casino_de_Paris_-_Jos%C3%A9phine_Baker.jpg (Consultado el 14 de noviembre de 2021).

Figura 3. Nadar, Paul. Fotografía. 1930. *BnF*, http://expositions.bnf.fr/les-nadar/grand/nad_157b.php (Consultado el 14 de noviembre de 2021).

- Fry, Andy. “‘Du jazz hot à La Créole’: Josephine Baker Sings Offenbach.” *Cambridge Opera Journal* 16, no. 1 (2004): 43-75. <https://www.jstor.org/stable/3878304>.
- Gardner, Bettye J. y Niani Kilkenny. “In Vogue: Josephine Baker and Black Culture and Identity in the Jazz Age.” *The Journal of African American History* 93, no. 1 (2008): 88-93. <https://www.jstor.org/stable/20064259>.
- hooks, bell. “Eating the Other: Desire and Resistance.” En *Black Looks: Race and Representation*, 21-39. Boston: South End Press, 1992.
- hooks, bell. “Selling Hot Pussy: Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace” En *Black Looks: Race and Representation*, 61-77. Boston: South End Press, 1992.
- Jules-Rosette, Bennetta. *Josephine Baker in Art and in Life: The Icon and the Image*. Champaign: University of Illinois Press, 2007.
- Navaro, Ilana, dir. *Joséphine Baker. Première Icône Noire*. 2018; Francia: Kepler22 Productions/Arte France. <https://vimeo.com/462981320>.
- Rose, Phyllis. *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*. New York: Doubleday, 1989.
- Silverman, Debra B. “Nella Larsen’s Quicksand: Untangling the Webs of Exoticism.” *African American Review* 27, no. 4 (1993): 599–614. <https://doi.org/10.2307/3041896>.
- Staszak, Jean-François. “Performing Race and Gender: The Exoticization of Josephine Baker and Anna May Wong.” *Gender, Place & Culture* 22, no. 5 (2015): 626-643. doi:10.1080/0966369X.2014.885885.

Notas

¹ La semiografía es un método de investigación que utiliza el análisis socio-semiótico para descubrir las narrativas, las imágenes y las representaciones que constituyen las vidas públicas y privadas de sujetos biográficos. Se traza la historia de una vida mediante signos, símbolos e imágenes. De esta manera, se observa y se interpreta la vida de Josephine en términos sociológicos y culturales. Bennetta Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and in Life: The Icon and the Image*, (Champaign: University of Illinois Press, 2007), 5.

² Josephine Baker y Jo Bouillon, *Josephine* (Nueva York: Harper & Row Publishers, 1977), 5.

³ Jean-Claude Baker y Chris Chase, *Josephine: The Hungry Heart* (Nueva York: Cooper Square Press, 1993), 16- 17.

⁴ La autora presenta una posible alternativa a la palabra cuerpo: “cuerpa”. Debido a que se está hablando de un cuerpo feminizado, se puede utilizar esta palabra para feminizar el léxico. Las feministas contemporáneas están feminizando el lenguaje como método de lucha en contra del patriarcado y el lenguaje inherentemente machista e invisibilizante. Para más información consultar el siguiente enlace: <https://feminarian.es/2018/02/15/cuerpas-y-uteras/>.

⁵ Bettye J. Gardner y Niani Kilkenny, “In Vogue: Josephine Baker and Black Culture and Identity in the Jazz Age”, *The Journal of African American History* 93, no. 1 (2008): 89, <https://www.jstor.org/stable/20064259>.

⁶ Para más información respecto a la exotificación de las mujeres negras, sugiero el libro de bell hooks, *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992), específicamente los capítulos “Eating the Other: Desire and Resistance” (pp. 21-39) y “Selling Hot Pussy: Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace” (pp. 61-77).

⁷ Sugiero también el artículo de Debra B. Silverman, “Nella Larsen's Quicksand: Untangling the Webs of Exoticism,” *African American Review* 27, no. 4 (1993): 599–614. <https://doi.org/10.2307/3041896>, específicamente las páginas 599-601.

⁸ Otra sugerencia es el libro de Philomena Essed, *Understanding Everyday Racism: An Interdisciplinary Theory* (California: Sage Publications, 1991), específicamente el capítulo “Toward an Integration of Macro and Micro Dimensions of Racism” (pp. 11-53).

⁹ Francia no estaba exenta de prejuicio racial: “after all, its colonial rule was predicated on the presumed superiority of the French, their language, and their culture over the peoples of their African and Caribbean possessions.” Karen C. C. Dalton y Henry Louis Gates, Jr., “Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance Seen through Parisian Eyes”, *Critical Inquiry* 24, no. 4 (1998): 904, <https://www.jstor.org/stable/1344112>.

¹⁰ Entre sus colonias más conocidas se encuentran: Martinica, Guadalupe, Guyana Francesa y San Martín. En el momento en que Josephine llega a París, también estaban bajo el dominio francés los países de Argelia y Túnez.

¹¹ La película *Joséphine Baker. Première Icône Noire* muestra a Josephine Baker bailando, como también resalta aspectos importantes de su vida: Ilana Navaro, *Joséphine Baker. Première Icône Noire* (Francia: Kepler22 Productions/Arte France, 2018), video, <https://vimeo.com/462981320>.

¹² Baker y Bouillon, *Josephine*, 51-52.

¹³ Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and in Life*, 61-62.

¹⁴ Jules-Rosette, 49.

- ¹⁵ Dalton y Gates, Jr., “Josephine Baker and Paul Colin”, 916.
- ¹⁶ Baker y Chase, *Josephine Baker: The Hungry Heart*, 123.
- ¹⁷ *La Revue Nègre* solamente logró visitar dos ciudades: Berlín y Bruselas.
- ¹⁸ Se conserva una grabación en YouTube de Josephine Baker bailando en el teatro *Folies-Bergère* en el 1927: <https://www.youtube.com/watch?v=wmw5eGh888Y>.
- ¹⁹ Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and in Life*, 50.
- ²⁰ Jules-Rosette, 50.
- ²¹ Según Judith Butler, el género y la sexualidad son constructos sociales. Sin embargo, éstos han sido tan naturalizados, que las personas se sienten obligadas a encajar en lo que se ha establecido como “normal” según su género y/o sexualidad. Jean-François Staszak, “Performing Race and Gender: The Exoticization of Josephine Baker and Anna May Wong”, *Gender, Place & Culture* 22, no. 5 (2015): 626. doi:10.1080/0966369X.2014.885885.
- ²² Jean-François Staszak, 627.
- ²³ Jean-François Staszak, 636.
- ²⁴ El vocablo “falocentrismo” es una combinación de los conceptos del “logocentrismo” y el “falocentrismo”. Propone que nuestra realidad está dictaminada por un discurso inherentemente masculino, ya que el pensamiento y el lenguaje fueron creados por los hombres. Al ser ellos los creadores del discurso, han desarrollado el lenguaje para su propio beneficio, estableciéndose como los protagonistas de nuestra realidad y los poseedores de una “única verdad” (patriarcal). Cristina de Peretti, “Entrevista con Jacques Derrida”, *Debate Feminista* 2 (1990): 281-291, doi:10.22201/cieg.2594066xe.1990.2.1928.
- ²⁵ Baker y Bouillon, *Josephine*, 91.
- ²⁶ Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*, (New York: Doubleday, 1989), 121.
- ²⁷ Es relevante señalar que el libro *Mein Kampf* escrito por Adolfo Hitler fue publicado en 1925, tres años antes de que Josephine llegara a Austria. Para este tiempo, ya se estaba comenzando a popularizar el prejuicio hacia las personas judías y no-blancas.
- ²⁸ Baker y Bouillon, *Josephine*, 74.
- ²⁹ Baker y Bouillon, 75.
- ³⁰ Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and in Life*, 146.

³¹ Su canción más famosa, “J’ai deux amours”, fue creada para *Paris qui remue* y consecuentemente fue grabada para su primer álbum (1930). Jules-Rosette, 146.

³² Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and in Life*, 64.

³³ Jules-Rosette, 74.

³⁴ Jules-Rosette, 102.

³⁵ Jules-Rosette, 93.

³⁶ Bettye J. Gardner y Niani Kilkenny, “In Vogue”, 89.

³⁷ Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and in Life*, 56.

³⁸ Andy Fry, “‘Du jazz hot à La Créole’: Josephine Baker Sings Offenbach,” *Cambridge Opera Journal* 16, no. 1 (2004): 48, 51, <https://www.jstor.org/stable/3878304>.

³⁹ Esta escena refleja uno de los estereotipos predominantes de las personas negras: su agresividad y la falta de inteligencia emocional.

⁴⁰ “...she was less concerned with the constraints placed on her image by racial stereotypes than she was with the freedom achieved by appearing on the French stage as a rising star.” Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and in Life*, 135.

⁴¹ Baker y Bouillon, *Josephine*, 99.

⁴² Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and in Life*, 71.