



El aliento del racismo

Vemos al cine de los negros como no vemos al cine de los blancos. Somos espectadores-látigo. Uno podría creer que este vicio racista cuando se representa y se mira a los negros es una constante de los directores blancos, y si bien estadísticamente la mayoría de los directores blancos cuando filman a negros o sobre negros, siguen actualizando los mitos más perversos sobre esta comunidad, hay que aclarar, también, que en esa tarea participan también directores negros. La cámara de distintos directores negros no se atreve a filmar sin temor a la propia “negritud” (concepto creado por Aimé Cesar y Leopold Senghor). Ese temor quizás puede ser entendido frente a los latigazos milenarios del hombre blanco.

Y si existe un director de cine negro que filma sin abarcar la potencia de esa negritud será celebrado y premiado, como pasó con *Moonlight* (2016), la película de Barry Jenkins, un director negro. Si dicha película ha logrado tanto acuerdo en la crítica es porque nada más políticamente correcto que celebrar una película de negros, dirigida por un negro, que encima supuestamente va a desarrollar la condición en la que vive dentro de su aldea un negro homosexual.

Si bien podríamos decir que esta película no está contada con la gramática comercial, lo que cuenta tiene el aroma de lo políticamente correcto, esa cueva donde a veces se refugia la ideología dominante para acaparar más sutilmente nuestras subjetividades. En *Moonlight* también aparecerán todos los clichés sobre los negros ya vistos hasta la sobredosis en el cine, pero camuflados bajo la remera de la tolerancia, que siempre

revela más de lo que cree enmascarar. Caer en los clichés no es una deficiencia en sí misma. "Se puede partir de los clichés para derrotar a los clichés", nos decía Gilles Deleuze. En esta película el cliché no está tan a la vista, es un acertijo sociológico o político, es un falso realismo de alto presupuesto que consigue alguna que otra alcurnia formal. En el canto al unísono de cierta crítica especializada, lo que más se resalta de *Moonlight* es su virtuosismo técnico y brillo estético. Pero si uno se ve forzado a valorar una película sólo por su belleza técnica, ese esfuerzo en el fondo se siente extraño, como si nos faltara algo para hallarnos plenos en nuestro goce. No negamos la belleza visual y exaltamos tanto el trabajo fotográfico de la película, pero seguir presentando la técnica cinematográfica como un jeroglífico que exige siglos de aprendizaje para ser interpretado no tiene nada de novedoso. Decir que la belleza puede depender de los medios técnicos empleados y el cómo fueron empleados, es una manera elegante de negar las herramientas de producción del cine a las clases más bajas, que no solo sienten que esas herramientas son imposibles de alcanzar por su precio, sino también porque se les obliga a creer que las dificultades en la doma pueden ser eternas. Orson Welles decía que "la técnica de hacer cine se aprende en dos o tres horas". Y lo dijo uno de los directores más vanguardistas y sobre todo uno de los grandes pensadores e innovadores de la técnica cinematográfica.

Lo que nos perfora el espíritu y se instala para siempre en nuestra memoria al ver una obra de arte maestra pocas veces es responsabilidad de las formas. Las formas se transforman en huellas carnales cuando están acompañadas de un signo material, que pueda ser comprobable, que nos invade y afecta sin que podamos ser los mismos.

Yendo a lo específico del contenido de la película en cuestión, comienza con el tradicional maniquí de un negro; es decir; narcotraficante, yendo en su auto escuchando rap a presionar a sus súbditos, pequeños vendedores de droga, también negros. Al negro narcotraficante, el director le agregó obscenamente una de las caricaturizaciones preferidas de los yanquis para representar la idea de *mal*: ser cubano. El cubano

intenta reclutar a un niño para la venta de drogas. La suma que hizo el director negro fue la que se hizo históricamente en Hollywood: *cubano+negro= narcotraficante-seudopedófilo-reclutador de niños para la venta de drogas*. El ejemplo del *Scarface* de De Palma es quizás otro ejemplo más que notorio de este esquema ideológico-estético.

La madre del niño protagonista en *Moonlight* fuma la marihuana que vende este demonio cubano. En el país donde mueren de a miles por el consumo y la venta de crack y opiáceos, el director elige, en cambio, estigmatizar al cannabis. Negro malo y ahora está la negra mala, en una madre que hasta fuma la droga adelante del niño, lo que lo va "traumando". En los años donde la policía asesina a negros como moscas, el director no hará una alusión ni por arriba a dicho problema. Como si nada tuvieran que ver la pobreza, la marginación y el desprecio que sufre esta comunidad con la violencia cotidiana que sufren estos cuerpos a nivel externo e interno. Los negros, pareciera que nos dice su director, viven en una sociedad florecida de igualdad, por lo tanto, tienen la culpa individual de lo que sufren.

En la película se nos querrá tender otra trampa moralista: el niño negro que el negro adulto y cubano malo quiere reclutar, de golpe crece y tiene tendencias homosexuales. Este hecho se nos presenta en la película como un acontecimiento en sí mismo, como si el personaje fuera el primer negro homosexual en la historia del mundo. Los negros en esta película, son todos malos, narcotraficantes, pseudo pedófilos y, ahora también, homofóbicos, ya que sus compañeros negros hostigarán al protagonista constantemente en la escuela al enterarse de sus inclinaciones sexuales. La humillación será en un comienzo verbal hasta que le pegan entre varios en un recreo. Esta es quizás la escena más ridícula, ya que el personaje nunca se defenderá y se dejará pegar, como si el hecho de ser homosexual implicara disfrutar ser maltratado. Pero la aberración ideológica no termina allí, el negro golpeado en un momento decide vengarse y le rompe una silla en la espalda a uno de sus agresores. Es decir, por un lado, están los negros malos y homofóbicos y por el otro un negro homosexual que

no se defiende y cuando reacciona pega a traición y por la espalda. ¿Y dónde termina su mala madre negra que fuma marihuana? En una especie de psiquiátrico: los negros que fuman porro enloquecen, nos dice el director. Pero por suerte para Jenkins, no es el único ni el primero de la comunidad afroamericana en alimentar, quizás, todos los prejuicios que la raza blanca tiene sobre los negros. Un director de fama mundial como Spike Lee en su largometraje *Chirac* (2015), nos muestra que los negros son tan malos que asesinan una niña en un tiroteo entre bandas y se enorgullecen de eso. Solo hará algunas referencias casi inofensivas a las políticas que crean y perpetúan la violencia en los barrios pobres afroamericanos, en este caso de la ciudad de Chicago. Si un mismo director negro muestra que los negros son tan malos que hasta asesinan niñas a placer, un supremacista blanco tiene en este tipo de escenas o películas un gran soporte para sus ya innumerables prejuicios raciales. Es sabido que existen situaciones de esta gravedad en muchos barrios populares del mundo entero, donde niños fallecen en tiroteos entre bandas, pero no son hechos aislados de las características socioeconómicas del entorno, más aún en un país como EE.UU donde la propuesta de vida es miserable para la mayoría de los afroamericanos.

¿Será que no hay forma de que un director negro pueda acceder al prestigio y aprobación de la academia cinematográfica sin tener que repetir los enunciados que impone la tabla de valores morales de la raza blanca, incluso a la hora de representar a su propia comunidad?

Nos sometemos al beneficio de la duda cuando vemos que una de las obras maestras por excelencia de toda la historia del cine afroamericano y del cine en general, hecha por un afroamericano "*Asesino de ovejas*" (*Killers of the sheep*, 1979) de Charles Burnett, estuvo décadas hundida en el olvido, y recién fue restaurada hace pocos años con ayuda financiera de un director blanco como Steven Soderbergh, realizador de películas como *Sex, lies and videotapes* (1989), *Traffic* (2000), *La gran estafa* (2021), la serie televisiva *The Knick* (2014) entre otras. En esta última, en paralelo a la historia de un hospital en el sur blanco pobre de la Nueva York del 1900, vemos el extenso

campo de rechazo que debe atravesar un cirujano negro para poder trabajar en ese lugar. A lo largo de la serie, además de presenciar los avances quirúrgicos de la época, las negligencias y los milagros, vemos cómo los negros sufren linchamientos, cómo se les niega el acceso al sistema de salud que gozan los blancos y como Edward (Interpretado por André Holland), el negro cirujano, a pesar de la incesante subestimación, revoluciona el lugar con sus conocimientos e inventos.

Asesino de ovejas es una obra fundacional porque allí hay una síntesis interesante entre una búsqueda formal y la denuncia social. Su riqueza no es solamente que la hizo un negro, sino lo que dice un negro sobre las injusticias que vive su raza y cómo, en el medio de esa injusticia, "sobrevive lo arcaico", tal la descripción de Pasolini sobre la vida y las costumbres de las clases más sumergidas en la miseria. En esta película la cámara usa un tiempo especial para los detalles de la pobreza y se detiene ante los rostros de los negros, que veremos siempre con un aura mezcla de resignación y esperanza. En el trabajo de Burnett vemos, sin necesidad de amplificar ninguna pasión ni de exagerar ningún rasgo, la personalidad y el trabajo semiesclavo de los hermanos de la comunidad negra en un matadero ovino. Hay símbolos y metáforas, dos elementos que por hábito les niega el gobierno del arte a los negros y clases obreras o directamente desocupadas. Esta vez, "lo negro" no es algo que los corazones más progresistas se animan a aceptar como diferente, como "minorías a no discriminar" e "incluir". Acá se revierte el ángulo reflexivo. "El arte negro lo miramos como si su razón de existir fuera el placer que nos da". Es siempre un objeto de "origen desconocido", como se nos dice en el maravilloso documental de Alan Resnais y Cris Marker *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*, 1953).

Entonces las películas, como las estatuas hechas por los negros, están obligadas a producir solo placer al público. Aferrados a la creencia de que si existe gente así de mala es porque nosotros los civilizados somos así de buenos. La negación de civilidad para unos justifica la arenga que afirma que tales otros son los bárbaros. "La anormalidad explica la normalidad", nos decía Michel Foucault.

Otra interesante película sobre la cuestión de la negritud, es *Manderlay* (2005), del director Lars von Trier. En dicho trabajo también realizado por un blanco, en este caso danés, vemos a Grace, el mismo personaje de la hija de un poderoso magnate norteamericano de *Dogville* (2003), esta vez interpretado no por Nicole Kidman sino por Bryce Dallas Howard, quien decide frenar la caravana de distinguidos autos que acompaña a ella y su progenitor (William Defoe) en las puertas de otro pueblo. Luego de discutir con su progenitor ella decide quedarse en este pequeño pueblo estadounidense ambientado en la década del treinta. Allí descubrirá que son todos negros esclavizados por una blanca muy anciana. La joven Grace se enfrentará a la señora recordándole que la esclavitud en su territorio había sido abolida. Incitará a los negros a que se alcen y abandonen su condición de esclavos, pero estos se oponen, porque tienen toda una vida organizada en torno a los mandatos y obligaciones que les impuso la anciana. El principal esclavo es interpretado por Danny Glover, y en una de las líneas más filosóficas del film, le dirá a Grace: "*Siendo esclavos, sabemos que la señora nos dará un plato de comida. Un esclavo come a las 8 de la noche. ¿A qué hora come un hombre libre?*".

Quizás esta escena puede ser una metáfora de lo que hacen muchos directores en general. Saben que haciendo un cine que aborde los temas desde determinada óptica moral tendrán asegurada su comida a las 8.

"Libre y esclavo son las dos categorías que tienen entidad, pero no así el esclavo-liberado", nos dice Gilles Deleuze en el *Abecedario* (1988). Al esclavo liberado la realidad no le hace lugar, no sabe interpretarlo, desborda las clasificaciones.

La imagen neoliberal

No es que el neoliberalismo en sus formas de comunicar usa más la imagen que el discurso. Más bien, su discurso es la imagen. No tan solo necesitan mostrar y verse reflejados en sus gobernados. Son la causa y el efecto del reflejo. En el lado inverso del reflejo, en la cotidianidad de las masas, el pedido es el mismo. Necesitan que su gobierno sea a imagen y semejanza de ellos, los gobernados. El neoliberalismo construye una imagen del mundo actualizada, la imagen que el mundo necesita y que ellos necesitan del mundo. No existe un afuera en esa relación. No es que se acoplan y ensamblan con todas las nuevas tendencias. Ellos mismos producen e instalan las tendencias, pero vale aclarar que, con resultado incierto, como todo aquello que involucre a personas. No se solicita un buen gobierno, sino una buena imagen de gestión. Se pregunta en las encuestas: ¿Qué imagen tiene usted de tal gobernante? Ultra conscientes del poder de la imagen y dándole usos múltiples construyeron su dinastía. Pero, vale aclarar que el estatuto que les corresponde a las imágenes neoliberales es el de *clichés*, es decir, una versión manipulada políticamente de las imágenes. Los neoliberales son conscientes de que alcanza para ganar elecciones con conservar los clichés que se tiene y espera de ellos. Por eso, a diferencia de los partidos más tradicionales del progresismo, saben administrar mejor la popularidad de sus signos. Saben sacarle provecho al "montaje" de clichés (Didí Huberman). No usan a las imágenes como un medio de representación, buscan ser las imágenes mismas "en persona". Deleuze nos señala que, frente a