

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Justicia y racismo A propósito de El sargento negro y Matar a un ruiseñor

Autor/es:

Navarro, Antonio José

Citar como:

Navarro, AJ. (2000). Justicia y racismo A propósito de El sargento negro y Matar a un ruiseñor. Nosferatu. Revista de cine. (32):10-15.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41166>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Matar a un ruiseñor

Justicia y racismo

A propósito de El sargento negro y Matar a un ruiseñor

Antonio José Navarro

Argi dago gaur egun ere arrazismoaren eta justiziaren arteko borroka bizirik dirauela Iparramerikako epaitegietan eta Hollywood-ek sarri samar jorratzen du gai hori. El sargento negro eta Matar a un ruiseñor filmek justizia eta arrazismoaren arteko harreman korapilatsuak aztertzen dituzte, arrazen arteko gorrotoa oraindik bizirik dirauen gizarte batean, eta justizia horren ondorioak kontrolatzeko gai ez dela.

Hablar de las relaciones entre la justicia y el racismo en el cine de Hollywood implica un riesgo: es preciso subrayar las contradicciones y paradojas de dicha relación, efectuar una distinción "pública" entre la realidad y la ficción, describir la escurridiza enseñanza moral que el cine propone frente a la convulsa sociedad estadounidense, poco dada a discursos humanistas. Sin duda, cualquier análisis al respecto posee unas razonables dosis de veracidad, está sujeto a una ineludible lógica política y estética. Pero uno advierte después que la complejidad del asunto puede condenar al más atrevido ensayista a ser parcial, haciéndole caer en cierto idealismo tendencioso. Trataré, pues, de ser lo más ecuánime posible al explicar por qué **El sargento negro** (*Sergeant Rutledge*, 1960), de John Ford, y **Matar a un ruiseñor** (*To Kill a Mockingbird*, 1962), de Robert Mulligan, permanecen hoy como dos de las películas más incisivas rodadas en Hollywood alrededor de las tortuosas relaciones entre la justicia y el racismo.

Probablemente alguien esgrimirá que en el film de Ford la aventura, la acción y el suspense, así como una puesta en escena teatral, privan de manera notoria sobre la objetividad del análisis político; algo similar puede argumentarse en contra de la cinta de Mulligan, donde la delicada poética costumbrista de sus imágenes, próximas al espíritu de algunos textos de Mark Twain, edulcoran el terrible conflicto racial que vertebra su argumento. No obstante, lejos de la sensibilidad oficial del momento, de irracionales sectarismos e, incluso, de los intereses económicos de Hollywood, **El sargento negro** y **Matar a un ruiseñor** abordan problemas que la ficción no puede ni quiere resolver: el discutible funcionamiento de los tribunales, la quebradiza ética de las leyes, el triste papel que han des-

empeñado los afroamericanos dentro de la sociedad estadounidense (1), el choque cultural y sexual entre blancos y negros, la indiferencia de las instituciones ante las desigualdades raciales... El sermón, el panfleto, no forman parte del astuto entramado emocional que Ford y Mulligan construyen en sus respectivas obras. La retórica queda anulada por una plástica visual asumidamente persuasiva que invita a la reflexión. Y ambos cineastas se atrevieron a exponer sus ideas durante los primeros años sesenta, época en que la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos en USA alcanzaba su punto álgido (2).

La barbarie inherente al racismo en la sociedad norteamericana y la incapacidad de la justicia para neutralizar sus perniciosos efectos, son los grandes ejes dramáticos de **El sargento negro** y **Matar a un ruiseñor**. Resultaría extremadamente fácil situar a ambos filmes en un contexto pretérito, como si trataran problemas del pasado. Pero, a pesar de estar tan alejadas de nosotros en el tiempo, desde una óptica cinematográfica, y casi podríamos decir que desde una postura filosófica, su vigencia es obvia. En la actualidad, Hollywood sigue tratando el tema con cierta asiduidad, como demuestran **Causa justa** (*Just Cause*; Arne Glimcher, 1995), **Tiempo de matar** (*A Time to Kill*; Joel Schumacher, 1996), **Cámara sellada** (*The Chamber*; James Foley, 1996), **Fantasmas del pasado** (*Ghost of Mississippi*; Rob Reiner, 1996) o **Ejecución inminente** (*True Crime*; Clint Eastwood, 1998). Sin embargo, más allá de sus hipotéticos valores artísticos, estas películas se organizan alrededor de una narración dualista, sin ambivalencias sobre la ubicación del bien y del mal, de lo justo y lo inaceptable. La justicia y los tribunales, en consecuencia, no son cuestionados, solamente los individuos que los integran. La pobreza de su pensamiento filosó-

fico y estético se revela, por ejemplo, en el tratamiento de los personajes: los buenos son equilibrados, inteligentes, valerosos, de rostros atractivos y cuerpos proporcionados; los villanos, por contra, son violentos, cínicos y cobardes, poseen rostros cetrinos y miradas torcidas. El Hollywood actual tranquiliza a su público con discursos moralizantes, desempolva estereotipos novelescos que no incitan a ver la realidad bajo un prisma crítico; una realidad que permanece, en esencia, tan inquietante como a principios de los años sesenta. ¿O alguien piensa que es casual que todas las películas enumeradas se hayan rodado, junto a otros títulos menos populares, a remolque del "caso" Rodney King y los posteriores disturbios de Los Angeles acaecidos en 1992? (3).

El oeste jamás conquistado

"Sentía que el ejército era mi hogar, mi verdadera libertad y mi propia estimación. Y el modo en que iba a desertar me iba a convertir en una fiera dañina, y yo no soy eso, no lo soy ¡Soy un hombre!". Así confiesa el sargento del 9º de Caballería de los USA, Braxton Rutledge (Woody Stroode), en **El sargento negro**, su amor por una institución que ahora le juzga por haber violado y estrangulado a la joven Lucy Dabney (Toby Richards). Pero lo que su declaración pone en primer plano no es un sentido del deber más allá de las ordenanzas. Es la dolorosa exigencia a ser juzgado como soldado y como ser humano, y no como un despreciable negro que ha ultrajado y asesinado a una adorable muchacha blanca. Su impecable hoja de servicios, su valor frente a los apaches -otro pueblo oprimido por la cultura blanca dominante-, en definitiva, su ejemplaridad como soldado, no son atenuantes para su causa, más bien lo contrario. Ha deshonrado el uniforme que lleva y, según sostiene el fiscal, el capi-

tán Shattuck (Carlenton Young), Rutledge intenta lograr la absolución comerciando con su reconocido valor. Nada más lejos de la verdad. La defensa de Rutledge, llevada a cabo por el teniente Cantrell (Jeffrey Hunter), evidencia con su sobria actitud legalista que el sargento negro es víctima de los prejuicios raciales: al declarar el acusado su nombre y graduación, la multitud que abarrotaba la sala lanza gritos de desaprobación, incluso hay un tipo que agita amenazador una soga; las torvas "triquiñuelas legales" empleadas por el fiscal, tal y como son definidas en un momento del film, no buscan la verdad sino demostrar que Rutledge es un ser perverso a causa, simplemente, del color de su piel; varios de los testigos -la Sra. Fosgate (Billie Burke) o el médico del regimiento, el Dr. Eckmer (Charles Seel)- lanzan miradas teñidas de repugnancia hacia el acusado o evitan pronunciar su nombre como si se tratara de un apestado...

Pero, como exclama el coronel Fosgate (Willis Bouchey), *"esto es un consejo de guerra, no una reunión de comadres"*. En **El sargento negro**, el bienintencionado idealismo de su autor (4), John Ford, no oculta las zonas oscuras de la justicia militar. ¿Cómo iba a

hacerlo, si la legislación vigente durante la vista fue adoptada íntegramente por la Confederación durante la guerra de secesión? No obstante, en la Arizona de 1881, la justicia militar ofrece la única posibilidad de que prevalezca la verdad, de que el racismo sea mitigado en aras de una tosca equidad imparcialidad. Así, el público es desalojado del tribunal, y los testigos, a través de sus palabras, desgranaban los pormenores del caso, insuflando al escenario un elaborado aire de abstracción. El excelente trabajo lumínico de Bert Glennon aísla los rostros de cada declarante en medio de una absoluta oscuridad; los espacios desaparecen y los objetos parecen flotar en el aire; las figuras de los letrados y del tribunal quedan recortadas sobre una apagada luz de fondo... Ello permite a John Ford dar un mayor juego dramático al conflicto que se desarrolla en el estrado. Primero, agita los demonios sexuales de una sociedad blanca extremadamente puritana: la sincera amistad de una atractiva joven con un apolíneo afroamericano no es bien vista por las damas de la comunidad, disparando los chismes y los gestos de reprobación; la Srta. Mary Beecher (Constance Towers), ante la decepción de la acusación, aclara de sus propios labios que no fue ul-

trajada por Rutledge mientras ambos se encontraban a solas, acosados por los indios, en la estación ferroviaria de Spindle; el doctor define la agresión sexual de Lucy Dabney como *"la obra de un degenerado"*; y, finalmente, el tendero del puesto militar, Chadler Hubble (Fred Libby) confiesa ser el autor del crimen por culpa de la lujuria que despertaba en él la infortunada muchacha...; *"¿Por qué?"*, exclama sorprendida la Sra. Fosgate, convertida en símbolo de esa sociedad blanca bienpensante que ya había aceptado sin reservas la culpabilidad del sargento negro, pero incapaz de asimilar cómo un hombre blanco pudo cometer un crimen sexual... Posteriormente, a través del proceso contra Rutledge, Ford argumenta que el reconocimiento de los afroamericanos por parte de la sociedad estadounidense pasa por su integración en las instituciones. Aunque el pensamiento conservador de John Ford es optimista al respecto, no deja de abrigar ciertas reticencias al respecto. No en vano, Rutledge proclama airado: *"...el destino de los míos es vivir siempre atormentados. Muy bonito lo que dijo el Sr. Lincoln de que éramos libres. ¡Pero no es cierto, aún no, posiblemente lo seremos, pero aún no!"*.

En **El sargento negro**, la visión que John Ford tiene de las relaciones entre la justicia y el racismo se presenta a nuestros ojos como una realidad múltiple, espionosa, de estratos apretadamente superpuestos. Durante el juicio, el cineasta se esfuerza por mitificar la figura de Rutledge, filmándolo casi siempre en contrapicado, ensalzando al máximo su nobleza. Pero, en el transcurso de las primeras secuencias, rodea al personaje de un halo de misterio, de una esquividad y torva agresividad. En determinados instantes, la confrontación entre letrados adquiere tintes grotescos, por lo artificioso de sus refriegas dialécticas. Pero ambos atienden a las



El sargento negro



esquizofrénicas demandas de la sociedad a la que representan: Cantrell desea imponer la cordura, aplicando estrictamente la ley; Shattuck sólo responde a impulsos viscerales, retorcidos, y lucha por ahorcar a Rutledge a causa de su raza. Tras una escena de tenso dramatismo en el estrado -cfr. la declaración de Rutledge al fiscal-, los miembros del tribunal se permiten un receso para... jugar al póquer. ¿Superficial, espíritu contradictorio, habilidoso narrador que evita tomar posiciones? Nada de eso. John Ford, gracias a su inconfundible acento visual, a la precisión del ritmo, nos advierte en **El sargento negro** que la justicia la imparten los hombres y, como ellos, ésta es imperfecta, hallándose sometida a grandes tensiones emocionales y culturales.

Historias del profundo Sur

"En este país los tribunales tienen que ser de una gran equidad, y para ellos todos los hombres han nacido iguales. No soy un iluso que crea firmemente en la integridad de nuestros tribunales y en el sistema del jurado. No me parece lo ideal pero es una realidad a la que no hay más remedio que sujetarse con fuerza". Con estas palabras Atticus Finch (Gregory Peck), el abogado de **Matar a un ruiseñor**, apela a la integridad moral de un jurado compuesto por doce varones blancos cuya misión es discernir si el negro Tom Robinson (Brock Peters) violó y golpeó a una muchacha blanca, Mayella Ewell (Collin Wilcox). La mirada seria, grave, de Atticus mientras efectúa su parlamento revela que, en su interior,

duda de esa integridad. ¿Por qué? Quizá porque estamos en el condado de Maycomb, Alabama, en 1930, y la justicia para un hombre de color es solamente una utopía. Tal vez porque conoce los estrictos códigos morales por los que se rige una comunidad mucho menos idílica de lo que las correrías de sus hijos, "Scout" (Mary Badham) y Jem (Philip Alford), entre las tranquilas calles de Maycomb, parecen indicar. Detrás de las menudas casas de vago estilo colonial, de jardines llenos de fragantes mimosas, de viejecitas que toman el fresco en el porche de sus hogares con indolente pose, de vecinos con exquisitos modales, se oculta una terrible realidad. La devastadora miseria originada por la Gran Depresión, la ignorancia, atávicos miedos hacia todo lo que es diferente, el asco al con-

tacto físico con el *otro...*, son las lacras de un universo embriagado por su propia ruindad, y que pretende borrarlas mediante piquetes de linchamiento, los cuales, antorchas en mano, surgen de la oscuridad como fantasmas.

Durante el alegato de Atticus jamás vemos al jurado. En realidad, Atticus se dirige, primero, a los espectadores estadounidenses de 1962, los integrantes de la sociedad que entonces toleraba, sin remordimiento alguno, situaciones como aquella: la mentira de unos blancos desquiciados e ignorantes pesa más en el juicio que el testimonio veraz de un negro honrado. Pero, curiosamente, y ésta es la grandeza del film de Robert Mulligan -y, por descontado, de la novela de Harper Lee (5)-, Atticus parece dirigirse también a nosotros, el público de finales de siglo, ante la apremiante atemporalidad del conflicto. Conflicto que en **Matar a un ruiseñor** se sustenta en un terrible acto de mezquindad: Tom Robinson no es hallado culpable por haber ultrajado supuestamente a una mujer blanca, sino por haber sentido piedad hacia ella, lo cual significa para el jurado, convencido de su superioridad racial, una humillación mucho mayor que la agresión sexual. Tom, ingenuamente, ayudaba a Mayella en ciertas labores domés-

ticas porque "*sentía compasión*", porque su soledad y su miseria le conmovían. Mientras, Mayella, verdadera transgresora de las obscuras normas de convivencia entre blancos y negros imperantes en Maycomb, ansiaba secretamente las caricias y los besos del afroamericano. Y al condenar a Tom, el jurado se afana en extirpar cruelmente los nobles sentimientos que dignifican a su raza, oprimida y maltratada.

Como bien demuestra **Matar a un ruiseñor**, no hay condición humana más angustiosa que la indefensión. La sala del tribunal, el espacio donde Tom Robinson debería sentirse más protegido es, irónicamente, el lugar de mayor vulnerabilidad para él. La puesta en escena de Robert Mulligan y la excelente actuación de Brock Peters así lo prueban: la actitud seria, casi pétrea, de Tom durante la declaración inculpativa del padre de la joven, Bob Ewell (James Anderson) -quien habla desde el estrado de manera arrogante, perversa, tratando de impresionar al jurado que lo observa atentamente-, y de la propia Mayella -cuyo patético aspecto contrasta con la ira y el histerismo de sus palabras-; los ácidos insertos y planos generales que muestran al silencioso público negro, vestido con gran humildad, situado en los pal-

cos superiores de la sala, excluido de una platea llena de bulliciosos blancos ataviados con sus mejores galas; la desidia ostentada por el juez Taylor (Paul Fix) ante lo que sucede en la sala; el rostro de Tom, compungido, tenso, perlado de sudor, al narrar cómo sucedieron los hechos, bajo la atenta mirada de Atticus y de sus acusadores... Son los distintos compases de una pantomima cuyo desenlace está decidido de antemano. Tom será condenado, y en el transcurso de su frustrada tentativa de huida, tiroteado hasta morir, adelantándose así al fin que le habían preparado. El pesimismo de **Matar a un ruiseñor** entra en directa confrontación con el cauto optimismo de **El sargento negro**. No puede haber justicia, real y contundente, en unos tribunales donde campa a sus anchas la mentira y el atropello. La férrea moral individual de hombres como Atticus no es suficiente para cambiar tal estado de cosas, aunque sirva de guía para toda una comunidad sedienta de auténtica justicia. "*Levántese, señorita Jean Louise, su padre se marcha*", exclama el reverendo Sykes (Bill Walker) a la vez que obliga a la hija de Atticus a alzarse, junto a todos los hombres y mujeres de color asistentes al juicio, en solemne actitud de respeto hacia la figura abatida y algo nerviosa que abandona un tribunal vacío, entre cuyas paredes, tal vez mañana, se reparen agravios como el sufrido por Tom Robinson. Sin embargo, hoy por hoy, la lucha todavía prosigue.

NOTAS

1. Tanto **El sargento negro** como **Matar a un ruiseñor** centran sus discursos en el racismo WASP (White Anglo-Saxon Protestant) contra la comunidad afroamericana, en detrimento a otras minorías étnicas tan maltratadas como ésta -cfr. nativos americanos, hispanos, chinos...-. Por razones históricas que se remontan a los tiempos de la esclavitud, los negros estadounidenses han padecido con gran virulencia los efectos de la



Matar a un ruiseñor

delincuencia, del analfabetismo, del desempleo, de la degradación urbana, de las drogas, de la enfermedad. Las excusas propicias para los envites racistas del sistema. A principios de los años sesenta, dicha situación estaba llegando a límites insostenibles.

2. Eran los tiempos en que las leyes segregacionistas impedían compartir la misma zona de un autobús a blancos y negros, en que determinados espacios públicos estaban vetados a la gente de color. Tiempos donde a cualquier afroamericano le era imposible aspirar a cargos públicos, o a un abogado negro ejercer su profesión en los tribunales blancos. Tiempos en que la National Association for the Advancement of Colored People's (NAACP) luchaba contra la policía en las calles mientras exigía su derecho al voto, los escritos de Richard Wright (1908-1960) contra el racismo alentaban una nueva conciencia en los jóvenes de color, el abogado Thurgood Marshall (1908-1993) demandaba a la Secretaría de Educación de los EE.UU., o Martin Luther King (1929-1968) y Malcom X (1925-1965) enardecían a las gentes de su raza desde posturas enfrentadas a fin de lograr lo que ellos llamaban *The New Frontier*.

3. En abril de 1992, un tribunal de Simi Valley absolvía a tres oficiales del LAPD (Departamento de Policía de Los Angeles), acusados de vulnerar los derechos civiles del ciudadano afroamericano Rodney King. Los agentes golpearon brutalmente a King una noche de marzo de 1991 por conducir bebido, suceso que captó la cámara de un videoaficionado. Durante la vista se detectaron varios defectos de forma importantes: el jurado estaba formado únicamente por hombres y mujeres blancos; el anterior historial delictivo de King como ratero fue tenido en cuenta a la hora de emitir el veredicto... Una vez conocido éste, cientos de afroamericanos, junto a otras etnias minoritarias -hispanos- y mendigos -los llamados *homeless*-, asolaron durante varios días diversos barrios de Los Angeles. La policía, desbordada, llamó a la Guardia Nacional y el alcalde decretó el toque de queda. En los disturbios murieron 54 personas, otras 2.000 fueron heridas de diversa consideración y hubo pérdidas materiales por valor de 900 millones de dólares.

4. En una ocasión, John Ford explicó: *"Soy un hombre del Norte. Detesto la segregación y he dado trabajo a centenares de negros con el mismo salario que los blancos. He obligado a las compañías productoras a pagar a una tribu india que estaba arruinada según las*



Matar a un ruiseñor

tarifas de los figurantes mejor pagados de Hollywood. Mis mejores amigos son negros: Woody Strode y mi criado, que vive conmigo desde hace treinta años. Hasta he realizado una película que exalta a los negros, El sargento negro, que no enseña a un buen negro simpático, sino a un héroe más noble que todos los demás personajes del film". Declaraciones hechas a Bertrand Tavernier, y publicadas en *Positif*, número 82, marzo 1967.

5. Novela parcialmente autobiográfica, en *Matar a un ruiseñor* Harper Lee incide de modo más agudo en el conflicto racial de la historia, en el dilema moral que éste plantea, pese a la modélica adaptación llevada a cabo por el realizador Robert Mulligan y su guionista Horton Foote. El texto de Harper Lee ha conocido distintas ediciones en castellano, siendo una de las más accesibles para el lector interesado la publicada por Plaza & Janés S.A. dentro de la colección *Jet*.