

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Conciencia e identidad. La comunidad negra en el cine de la "generación de la violencia"

Autor/es:

Cabrerizo, Felipe

Citar como:

Cabrerizo, F. (2006). Conciencia e identidad. La comunidad negra en el cine de la "generación de la violencia". Nosferatu. Revista de cine. (53):116-123.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41477>

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

Conciencia e identidad

La comunidad negra en el cine de la “generación de la violencia”

Felipe Cabrerizo

Estatu Batuetako gizartea borror zegoen urte horietan, “indarkeriaren belaunaldi”ko kideek egindako pelikulek hartu zioten neurria lehendabizikoz Estatu Batuetako arraza askoko errealitate berriari, eta pertsonaia eta aktore beltzak pantailan agertzeko normalkuntza bizkortu zuten.

Richard Brooks con Sidney Poitier durante el rodaje de *Semilla de maldad*



En 1963 el fotógrafo y futuro realizador cinematográfico Gordon Parks recordaba en su autobiografía *Learning Tree* los sentimientos que habían provocado en su niñez películas como **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*; D.W. Griffith, 1915) o **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939). No eran filmes que pudieran aportar algo de orgullo al hijo de un paupérrimo agricultor negro de Kansas, que compartía casa con

otros quince hermanos y que estaba habituado a padecer la más absoluta miseria y la discriminación racial: Parks recuerda cómo habitualmente salía de las salas “con el rabo entre las piernas, avergonzado de ser negro”, al ver unas cintas que “destrozaron y acomplejaron a montones de jóvenes de color, les hicieron sentirse inútiles y despreciables”.

Revisar el tratamiento que había dado Hollywood a la comunidad afroamericana permite comprender los

sentimientos de Parks: relegadas sus apariciones a la mínima expresión, los únicos papeles reservados para los actores negros parecían ser los de bufón o criminal. La llegada de la década de los cincuenta, sin embargo, ve el arranque cinematográfico de una nueva generación de realizadores que da el pistoletazo de salida al inicio de una revisión de la figura del “negro”. Revisión que avanzará en dirección paralela al plan de “normalización” ofrecido por el país a una comunidad cada vez más concienciada de su problemática. La sentencia contra la segregación racial firmada en 1954 por Earl Warren, presidente del Tribunal Supremo, abrirá una línea aperturista que permitirá a la comunidad negra alcanzar una notable mejora completamente impensable pocos años antes. La apertura hacia la equiparación de derechos de la comunidad afroamericana (que no chicana o india, minorías que en contrapartida no consiguieron ningún beneficio de la nueva situación social) hace del avance un hecho innegable y, cuando a finales de la década de los sesenta el presidente Johnson inicie una política de “discriminación positiva” hacia los afroamericanos, la segregación racial parece llegar a su punto final.

Todo parecía indicar que se alcanzaba un momento histórico de desaparición de antiguos tabúes y barreras. Pero la realidad seguía apareciendo plagada de aristas: todavía en la década de los sesenta las cifras de desempleo negro doblaban la media nacional, y casi un tercio de su amplia población seguía viviendo por debajo del margen de pobreza. Las masas de color formaban un sector del proletariado urbano deprimido y segregado que cada vez con mayor violencia rechazaba por insuficientes los logros pacíficos del Movimiento por los Derechos Civiles liderado por Martín Luther King. Los grupos negros más radicales comienzan a ser numerosos y a emplear la fuerza en unas reivindicaciones que mezclan confusamente conciencia racial, ideología política y creencia religiosa: de entre todos ellos, destacarán por su expansión y virulencia los Musulmanes Negros, sociedad puritana que aportaba una nueva concepción del Islam en la que los blancos ocupaban el lugar del diablo, y los Black Panthers (“Panteras negras”), organización paramilitar que empleará la violencia como su principal medio de acción. El Black Power (“Poder negro”) comienza a desarrollarse como grupo de definición –tan vaga como ambigua– que agrupaba en su seno desde reivindicaciones pacíficas del orgullo negro hasta grupos extremistas que llamaban a la guerrilla urbana, y que encontrará su máximo desarrollo durante los años de combate en Vietnam, cuando, según Luther King, el Gobierno enviaba al sudeste asiático a los afroamericanos “*a garantizar unas libertades que no habían encontrado en el sudoeste de Georgia ni el este de Harlem*”. Este descontento popular terminaría estallando en

numerosas revueltas urbanas entre 1965 y 1968 que el Gobierno se vio obligado a controlar con la intervención de la Guardia Nacional y que terminaría provocando la hostilidad de gran parte de la población blanca hacia las reivindicaciones afroamericanas.

Si el final de la Segunda Guerra Mundial “*había marcado el comienzo del fin de la insularidad del grupo étnico negro*” (1), la década de los cincuenta inicia el tratamiento de la comunidad en las pantallas dentro de unos parámetros de normalización. El asentamiento en la industria cinematográfica de un grupo de tendencia liberal ofrecía unas garantías de viabilidad a las que no eran ajenos los propios intereses económicos de la industria: la comunidad afroamericana se había convertido en el segundo grupo social estadounidense, con una considerable clase media que abría un nuevo mercado de más de quince millones de espectadores. La sociedad comienza a exigir una mayor libertad en el tratamiento de los personajes negros y estos harán su primera aparición alejados de los habituales estereotipos raciales del cine norteamericano.

Porque hasta la década de los cincuenta el negro seguía siendo una figura alejada de las pantallas. Los actores de color seguían viviendo en su particular gueto cinematográfico, el musical, único género donde la presencia de un actor de color podía considerarse correcta en el cine norteamericano. Pero la nueva realidad social se iba filtrando lentamente en las salas. Cintas fundacionales como **Home of the Brave** (Carl Foreman, 1949) o **The Lawless** (Joseph Losey, 1949) marcaron los primeros intentos por crear un nuevo planteamiento interracial, muy marcado por el progresismo y el humanismo y que, lentamente, iba minando las estructuras reaccionarias que habían dominado hasta entonces la pantalla. Corriente acusada de producto de la izquierda blanca más idealista, pero que, indirectamente, permitió la creación de un pequeño *star system* negro (Sidney Poitier, Ossie Davis, Harry Belafonte y, en menor medida, Ruby Dee y James Edwards) que marcó un avance en la creación de un grupo progresista de actores de color que forzó la plasmación cinematográfica de una identidad negra liberal.

De este modo, la nueva década abre una doble vertiente en la representación del negro en la pantalla. Si por un lado en las películas de los realizadores más fieles a la tradición hollywoodiense la presencia de un actor de color seguía suponiendo un hecho excepcional por inusual, por otro se abre una nueva línea de cine de intención social que quizás por la novedad de su planteamiento yerra en su construcción: el negro se convierte en un personaje de un solo bloque, moralmente modélico, justo en sus exigencias sociales, moderado en sus reivindicaciones



políticas y que en ningún momento muestra ningún tipo de flaqueza. Un planteamiento bienintencionado y sin duda alguna inevitable al suponer un punto de partida, pero que acarrea un maniqueísmo y una falta de profundidad que terminarán lastrando definitivamente el resultado de sus películas. Todo ello permite comprender la importancia del nuevo esquema que aportarán los realizadores de la “generación de la violencia”, al encontrar su ubicación en la equidistancia entre ambas ideas: por primera vez, el negro se convierte en un personaje más de la película que ayuda a la reflexión del espectador respecto a su situación social, pero que nunca encarna ni simboliza monóticamente una lucha o reivindicación política o social. Es una nueva visión, mucho más consistente y realista, en la que los personajes, negros o blancos, muestran una construcción similar y son tratados con equidad por estos realizadores. Y será este el inicio de la auténtica “normalización” del negro en la pantalla, al constituir el primer momento en el que el color de la piel deja de ser un elemento primordial en la caracterización de un personaje.

De entre todos estos realizadores, muy cercanos a los planteamientos políticos más liberales y que no debemos olvidar debutaron en plena resaca del maccartismo, Sam Fuller fue quien en mayor medida atendió sin ningún tipo de prejuicio a las nuevas y viejas culturas que minaban la supremacía WASP en

los Estados Unidos. La filmografía de Fuller camuflaba bajo su apariencia de simple cine de género una auténtica fascinación por personajes minoritarios y *losers* de todo tipo, y pese a las tradicionales acusaciones convertidas ya en lugar común de director reaccionario y cercano a posiciones fascistas, un análisis pausado de su filmografía lo aleja definitivamente de cualquiera de estos esquemas. Las tensiones raciales fueron siempre uno de los principales puntos de reflexión de Fuller, siendo en muchas ocasiones tema fundamental de sus películas y convirtiéndose en algunas de ellas en el mismo motor narrativo de sus tramas. Fuller muestra a las minorías hispanas como fundadoras de los Estados Unidos en *The Baron of Arizona* (1949), plantea sutilmente los conflictos raciales estadounidenses en *Casco de acero* (*The Steel Helmet*, 1950) e incluso algunas de sus películas usan sus tramas como mero pretexto para que el director se recree en la fascinación que siente por otras culturas, como la *sioux* en *Yuma* (*Run of the Arrow*, 1956) o la oriental en *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, 1955) y *The Crimson Kimono* (1959), cintas en las que el realizador llegaba a plasmar con completa normalidad osadas relaciones afectivas interraciales entre sus personajes. El objetivo de Fuller no aleja las reflexiones sobre la comunidad afroamericana: no sólo corrió el riesgo de ofrecer al cantante Nat “King” Cole un excelente y complejo primer papel dramático (*China Gate*,

1957), sino que en su cinta capital **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963) mostraba a un negro ingresado en un manicomio que, en sus momentos de delirio, se creía... militante del Ku-Klux-Klan. Componentes que llegarán hasta la fase final de la filmografía de Fuller: una de sus últimas cintas, **Perrito blanco** (*White Dog*, 1982), culminará este proceso hablando abiertamente ya no de tensiones sociales, sino del racismo más radical a través de la historia de un perro entrenado para matar a gente de color (2).

Los planteamientos de Fuller no serán un hecho aislado dentro de la "generación de la violencia". Dentro de un espíritu de revisión de los esquemas fundacionales de la "nueva América", el reflejo de la realidad racial circundante se convertirá en uno de los temas habituales de sus integrantes. Unas bases ideológicas muy ligadas al liberalismo que quedan patentes en el tratamiento hacia los personajes negros de gran parte de las cintas de estos realizadores: valga este planteamiento para filmes como **Horizontes lejanos** (*Bend of the River*, 1952) y **La colina de los diablos de acero** (*Men in War*, 1957), de Anthony Mann; **La jungla humana** (*Cogan's Bluff*, 1969) y **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971), de Don Siegel; o **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968) y **Tora, Tora, Tora!**

(*Tora! Tora!*, 1970), de Richard Fleischer, por señalar sólo algunas cintas significativas del grupo. Incluso Robert Aldrich, quizás de todos ellos quien aporta una imagen por mitificadora más romantizada de los Estados Unidos, ofrecerá interesantes apuntes sobre su postura racial en su filmografía (3). En **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967) las preferencias del realizador se decantaron por el único personaje negro de la película, no casualmente autor de una última acción militar que, por su carácter metafórico, Aldrich siempre consideró el momento culminante de la cinta: Jefferson (Jim Brown) será el encargado de prender fuego a la gasolina que arrasará los cuerpos vivos de los soldados nazis, en una imagen que, como no se escapó a la crítica europea del momento, no distaba demasiado de los ataques con *napalm* a la población vietnamita. E incluso el arranque de **Canción de cuna para un cadáver** (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, 1964) contendría un pequeño homenaje a una cinta convertida ya en manifiesto del antisegregacionismo, **Matar un ruiseñor** (*To Kill a Mockingbird*; Robert Mulligan, 1962).

La evolución de este nuevo esquema no siguió, sin embargo, una línea continua. Hubo también pasos en falso y alguna marcha atrás. La más importante la supuso paradójicamente la única película de la "ge-



Doce del patíbulo

neración de la violencia” que tomaba el conflicto interracial como eje central de su argumento: será **Sangre sobre la tierra** (*Something of Value*, 1956), cinta de Richard Brooks que establecía un abierto paralelismo entre la política colonial africana y la realidad social estadounidense. El alejamiento geográfico de su argumento permitió a Brooks plantear un film de esquemas arriesgados, centrado en el drama personal del nativo keniano Kimani (Sidney Poitier), con sólidas relaciones de amistad con una familia blanca perteneciente a la clase media inglesa que dominaba el país desde finales del siglo XIX. El estallido de la revolución Mau-Mau, movimiento nacionalista ultraviolento que buscaba la liberación del control británico, hará a Kimani entrar en conflicto directo con su identidad y su sistema de valores: el personaje simpatizará con las ansias independentistas de su país, pero verá con rechazo el uso de la violencia y la expulsión de los británicos que los rebeldes propugnan.

En un principio, **Sangre sobre la tierra** no deja de ser una cinta modélica en sus planteamientos liberales, un canto a la tolerancia racial muy cercano al espíritu progresista de toda una corriente del cine estadounidense del momento. La cercanía de su personaje central hacia los valores humanistas y la cola-

boración que en gran parte del metraje se establece entre este y su amigo blanco Peter (Rock Hudson) permitía encuadrarla en esta nueva corriente de espíritu renovador que cada vez encontraba un mayor eco en el Hollywood demócrata. Pero la cinta contaba con un importante lastre que fue duramente rechazado por la crítica afroamericana: lejos de la humanización del personaje de Poitier, el retrato que Brooks realiza de las tribus Mau-Mau no iba más allá de la del negro salvaje, violento, supersticioso y destructivo al que sólo la llegada de la civilización occidental puede redimir. ¿Planteamiento voluntario o reflejo inconsciente? Resulta complejo culpabilizar directamente a Brooks: la filmografía del realizador había mostrado una evidente sensibilidad a la hora de tratar cualquier conflicto social, e incluso el final de la película, en el que el triunfante Peter decide educar junto a un niño blanco al hijo de Kimani, muerto en el conflicto, ofrece pese a su bizarrismo un vago momento de esperanza interracial. Pero no se puede evitar achacar al realizador una cierta inconsciencia al plantear la estructura de la cinta. En realidad, Brooks no hizo más que repetir un esquema solidificado no sólo por el Hollywood más clásico, sino principalmente por la prensa de todo el mundo a la hora de reflejar el conflicto keniano, pero es bien cierto que todo aquello terminó dando lugar a un



Semilla de maldad

conjunto en creciente estado de confusión en el que se mezclaban disparatadamente planteamientos políticos liberales con esquemas colonialistas propios de la filmografía de Johnny Weissmuller. Las sospechas de conformismo tendrán incluso un momento de vergonzosa materialización en el estreno londinense de la película, cuando el mismísimo Winston Churchill, presente en la sala, la alabara sin paliativos. No conviene olvidar que el propio Churchill fue quien había ejercido de Primer Ministro durante los conflictos africanos, apoyando abiertamente el asesinato de la población local para permitir a los campesinos ingleses expropiar sus tierras y hacer de Kenia "un país de blancos".

Sin embargo, las acusaciones recibidas por Brooks no ocultan la ausencia de cualquier prejuicio racista en el resto de la filmografía del director, como queda patente principalmente en una de sus anteriores películas, **Semilla de maldad** (*The Blackboard Jungle*, 1955). En ella, Brooks reflexiona sobre la delincuencia juvenil en un instituto de Nueva York a través del conflicto entre un paternal profesor blanco (Dadier, interpretado por Glenn Ford) y un alumno negro (Miller, encarnado por Sidney Poitier). La cinta no emplea directamente el conflicto interracial como eje central de la misma: el personaje de Miller no es más que un joven rebelde e inconformista cuyo color de piel tiene un poder simbólico para Dadier, infundible materialización de los planteamientos liberales del realizador. No cabe duda del acierto que ofrece su tratamiento igualitario, en los que, pese a la inicial superioridad moral de Dadier, la evolución que sufre Miller aporta al personaje una gran dignidad y permite a ambos encontrar un punto de acuerdo y una solución final a los conflictos desarrollados en la película. Una colaboración interracial que volverá a repetirse en nuevas cintas de Brooks: en **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966), un hombre contrata a un grupo de mercenarios para rescatar a su mujer, fugada con un revolucionario mexicano. La escena de presentación del personaje negro (Jacob, interpretado por Woody Strode) se salda con una lacónica pregunta: "¿Algún problema en trabajar con un negro?", que sólo encuentra una respuesta automática por el jefe de los mercenarios: "¿Cuál es el trabajo?".

El nuevo tratamiento racial ofrecido por los realizadores de la "generación de la violencia" puede comprenderse, por lo tanto, como una continua labor de zapa que no tardó en dar sus frutos en forma de reflejo en el cine de gran presupuesto. Su planteamiento, unido a los imparable cambios sociales, va dando un espacio cada vez mayor a los actores de color en la pantalla y, en sintonía, los espectadores van asimilando con normalidad su aparición en las películas de los grandes estudios. Y las *majors* no



tardarán en amoldar sus líneas de trabajo a estos nuevos esquemas. En un principio de forma aparentemente tímida: las primeras películas que releían la presencia negra fueron nuevamente cintas musicales, aunque ahora afrontadas con una mayor amplitud de miras artísticas y comerciales. Los excelentes resultados de las cintas de Otto Preminger **Carmen Jones** (*Carmen Jones*, 1954) y **Porgy and Bess** (*Porgy and Bess*, 1959), libretos ambientados por completo entre la comunidad afroamericana, dan la sensación de constituir una puerta abierta que permite ya a los estudios afrontar sus dos primeros grandes proyectos que cuentan con un personaje negro como figura capital. Y lo harán estas dos películas con puntos de partida similares y numerosos puntos de contacto con la "generación de la violencia": **El sargento negro** (*Sergeant Rutledge*; John Ford, 1960) y la ya mencionada **Matar un ruiseñor**.

Ambas cintas partían de una idea argumental similar: el juicio realizado a un negro al ser acusado de violación por una joven blanca. Curiosa antítesis de uno de los ejes de **El nacimiento de una nación**, cinta simbólica del Hollywood más reaccionario en la que el intento de violación de una joven sureña por parte de un negro justificaba no sólo su ejecución, sino incluso el nacimiento del Ku-Klux-Klan. Ambientadas ambas en estados del Sur, las dos películas encontraban también una localización cronológica simbólica al marcar dos momentos fundamentales en la lucha por la consecución de derechos civiles por parte de la comunidad afroamericana: Ford sitúa su historia en los años posteriores a la Guerra de Secesión, momento que había marcado el final de la esclavitud, y Mulligan durante los años de la Gran Depresión, que habían señalado el periodo más duro de la historia reciente de la comunidad negra.

John Ford era un pilar básico de la "generación de la violencia", hasta el punto de que uno de sus princi-



pales integrantes, Samuel Fuller, lo señalaba como su director predilecto. Mulligan, por su parte, era un realizador joven que había iniciado su carrera en la pequeña pantalla, miembro canónico de la generación conocida como “de la televisión”, de límites cinematográficos difusos y confundidos en muchas ocasiones con los del grupo de realizadores aquí analizados. Y los puntos de contacto entre **El sargento negro** y **Matar un ruiseñor** son numerosos (4). La cinta de Mulligan eliminaba gran parte del carácter costumbrista de la obra literaria de Harper Lee en la que se basaba, centrando la película en la trama legal ya señalada como pretexto para mostrar las durísimas condiciones de vida a las que se veía abocada la minoría negra en un pequeño pueblo de Alabama. La dignidad y el acierto con el que esta es tratada en la cinta y sus evidentes paralelismos con la realidad social americana de los años sesenta supusieron uno de los principales apoyos cinematográficos al Movimiento por los Derechos Civiles. Y Ford, por su parte, realiza con **El sargento negro** una excelente cinta marcada por el inigualable halo poético de su autor, un sólido retrato de un personaje negro complejo y alejado de cualquier maniqueísmo, cuyo carácter subversivo viene marcado precisamente porque “ninguno haya mencionado el color de la piel de ese hombre”, como señala uno de los personajes de la película. El drama del sargento Rut-

ledge (Woody Strode) es un drama personal, independiente de la raza o identidad cultural del personaje, sin que ello signifique que la cinta opte por abstraerse de la problemática negra. “*El destino de los míos es vivir siempre atormentados. Muy bonito lo que dijo el señor Lincoln de que éramos libres. Pero no es cierto. Aún no. Posiblemente lo seremos, pero aún no*”. Frases que enunciaba el propio sargento Rutledge y que contenían una inevitable identificación con el discurso contemporáneo de Martin Luther King. El propio Strode recuerda su participación en la cinta con una lectura altamente simbólica: “*Nunca antes se había visto a un negro saliendo de una montaña como John Wayne. Hice la mejor cabalgada por el río Pecos que un hombre negro haya hecho en una película. Conmigo cruzó el río toda la raza negra*” (5).

No es arriesgado, por lo tanto, identificar estas dos películas, que rezuman un inequívoco aroma de cierre de ciclo, con el tramo final de un camino abierto por la “generación de la violencia”. Sus planteamientos son una conclusión lógica de una línea que esta elaboró con continuidad durante la década anterior. Y un año después, en 1963, la marcha sobre Washington, en la que participaron activamente intérpretes como Poitier o Belafonte, marca el momento culminante de la reclamación de derechos civiles por parte de la comunidad afroamericana, abriéndose un auténtico periodo de madurez en el tratamiento del problema negro por parte del cine norteamericano. Los estudios pondrán en pie una enorme cantidad de cintas que, de manera más o menos evidente, reflejan los cambios sociales que se van sucediendo a gran velocidad, y no se alejan de la pantalla los proyectos críticos con la segregación racial todavía existente. Son de asentamiento en el mercado de estas cintas, confirmadas en ese eterno escaparate de la situación de la industria que suponen los premios Oscar: Sidney Poitier llegará a alzarse con una estatuilla gracias a su interpretación en **Los lirios del valle** (*Lilies of the Field*; Ralph Nelson, 1963) (6), y cuatro años más tarde una cinta que retrataba sin cortapisas el racismo todavía existente en los Estados del Sur, **En el calor de la noche** (*In the Heat of the Night*; Norman Jewison, 1967), se alzará con siete estatuillas, entre ellas la dedicada a Mejor Película. No casualmente, ambas venían firmadas por dos realizadores de la generación posterior a la aquí analizada.

Sin embargo, esta “normalización” no tardará en ver su final, y paradójicamente su cierre llegará con el tan largamente esperado aterrizaje de realizadores negros al cine de Hollywood. Su punto de partida vino de la mano de Gordon Parks Jr., un brillante fotógrafo de la escuela documentalista que, tras realizar un largometraje independiente basado en su propia

novela autobiográfica *The Learning Tree* (1969), encontrará abiertas las puertas de la Metro para realizar una cinta en cierto modo fundacional: **Las noches rojas de Harlem** (*Shaft*, 1971). A medio camino entre la literatura de Chester Himes y la “generación de la violencia”, la película dará paso al subgénero de la *blaxploitation* que ofrecerá durante los años setenta decenas de cintas que reflejaban el mundo más marginal de las barriadas urbanas negras. Pese a su aspecto colorista, que ha dado lugar a una posterior reivindicación *revival* de gran calado, la *blaxploitation* marcará involuntariamente una nueva segregación racial cinematográfica: su repetido uso de los estereotipos negros más manidos, ahora invertidos, terminará por crear un nuevo gueto cinematográfico afroamericano que, una vez devorado por la masa informe del *mainstream*, devolverá a la comunidad afroamericana al vacío del que por un momento pareció salir.

NOTAS

1. Harold Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual*, W.H. Allen, Londres, 1969.

2. Historia, por otra parte, real y basada en un suceso acaecido a la actriz Jean Seberg, que, tras encontrar un perro perdido por las calles de Hollywood, comprobó que había sido adiestrado para matar negros.

3. Fundamental para el análisis de este tema es el excelente artículo de Antonio Santamarina “La otra cara del mito americano”, en J.A. Hurtado y Carlos Losilla (coords.), *La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Festival de Cine de Gijón / CGAI, Valencia, 1996.

4. Sus paralelismos han sido analizados certeramente por Antonio José Navarro en “A propósito de **El sargento negro y Matar a un ruiseñor**”, *Nosferatu*, nº 32, “Cine y derecho”, enero de 2000.

5. Scott Eyman, *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*, Simon & Schuster, Nueva York, 1999. Traducción al castellano de Mónica Rubio: *La vida y época de John Ford*, T&B Editores, Madrid, 2001.

6. El Oscar de Poitier no fue, estrictamente, el primero conseguido por un actor negro. En 1939, Hattie McDaniel había conseguido el premio a la Mejor Intérprete Secundaria por **Lo que el viento se llevó**, donde en realidad ofrecía poco más que un simpático conglomerado de los peores estereotipos de los personajes negros de la época. El premio a Poitier tuvo, por consiguiente, el valor simbólico de ser el primero avalado por una interpretación dramática consistente, al margen del color de la piel de actor y personaje.



Las noches rojas de Harlem