

LA NARRATIVA FÍLMICA SOBRE EL MOVIMIENTO AFRO-ESTADOUNIDENSE POR LOS DERECHOS CIVILES: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE *THE LONG WALK HOME* Y *THE HELP*

Valeria Lourdes Carbone¹

Resumen: En el presente trabajo nos proponemos analizar la construcción y reconfiguración de la noción de “blancura” (whiteness) de la raza blanca a través de dos taquilleras películas de Hollywood que abordan las relaciones interraciales entre blancos y negros en los Estados Unidos del período 1955-1963: *The Long Walk Home* (1990) y *The Help* (2011). Teniendo presentes sus temáticas similares a partir del marco dado por las relaciones e interacciones entre mujeres blancas y negras en el marco del movimiento por los derechos civiles, intentaremos establecer relaciones comparativas entre ambos, haciendo hincapié en las formas en que construye el relato cinematográfico para representar o recrear un mismo proceso histórico. Nuestro objetivo es demostrar como ambos films, a pesar del tiempo que los separa en su producción, nos muestran como los blancos proyectan una imagen sobre sí mismos, sobre su rol en la historia en relación a los afrodescendientes y el lugar que estos últimos ocupan en su propia historia; ocultando, distorsionando y reescribiendo la larga historia del racismo y de las luchas raciales en los Estados Unidos.

Palabras Clave: cine; Estados Unidos; derechos civiles; afroestadounidenses; blancura.

THE FILM NARRATIVE ABOUT THE AFRICAN-AMERICAN CIVIL RIGHTS MOVEMENT: A FIRST APPROACH TO A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN THE LONG WALK HOME AND THE HELP

Abstract: In this paper, we attempt to analyze the construction and reconfiguration of the idea of "whiteness" of the white race through two Hollywood films. Both address race relations between blacks and whites in the United States from 1955 to 1963: *The Long Walk Home* (1990) and *The Help* (2011). Considering its similar themes and the framework given by the relationships and interactions between white and black women during the civil rights era, we attempt a comparative study, emphasizing the ways in which each film represents or recreates the same historical process. Our goal is to demonstrate how both films, despite the different epochs in which each of them were produced, show us how whites project an image of themselves, about their role in history in relation to African-Americans and

¹ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). E-mail: vcarbone.sit.ides@gmail.com.

the place the latter have in their own history; concealing, distorting and rewriting the long history of racism and racial struggles in the United States.

Keywords: film; United States; civil rights; african Americans; whiteness.

La narrativa fílmica sobre el movimiento afro-estadounidense por los derechos civiles en la era post-racial: Una primera aproximación al análisis comparativo entre *The Long Walk Home* y *The Help*

El cine y la televisión han sido célebres difusores de las imágenes que han definido para las audiencias lo que las minorías raciales parecen, cómo lucen y cómo se comportan, es decir, “lo que son.”²

La industria cinematográfica, y muy especialmente Hollywood, construye una mirada particular de los procesos históricos, revelándonos una increíble capacidad de “hacer”, “(re)escribir” y “reelaborar” la historia, logrando precisar o delimitar la manera de pensar de millones de personas.³

El cine es un arte, pero sobre todo es una industria – siendo Hollywood la más productiva y redituable en aras de la construcción de ideología – que busca obtener beneficios económicos y actuar como fuente creadora de consenso y formadora de opinión. En tanto tal, conlleva una importante carga ideológica e influye enormemente en el conocimiento del pasado y la formación de la memoria histórica de una sociedad.

Las producciones de Hollywood suelen reflejar y masificar los intereses e ideología de los sectores dominantes y reproducen la visión (conservadora y tradicional) de las elites (políticas, económicas) que lo financian. Por su parte, esta “pequeña, antidemocrática y mayoritariamente blanca” elite está “esencialmente preocupada por el mantenimiento del sistema de clase, racial y de género.”⁴

²Omi, Michael; Winant, Howard. “Racial Formations”; *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*, Routledge, 1994, p. 13.

³Nigra, Fabio. *Hollywood y la historia de Estados Unidos. La fórmula estadounidense de contar su pasado*, Imago Mundi, Buenos Aires, 2012, p. 11.

⁴Vera, Hernán ; Gordon, Andrew M. *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*, Rowman & LittleField, New York, 2003, p. vii.

Con una enorme capacidad de controlar los medios de comunicación, esta elite es una importante generadora y reforzadora de las ideologías que racionalizan las jerarquías sociales y – como sostienen Hernán Vera y Andrew Gordon – ha dominado la creación y difusión de un ‘sistema de racionalización de las ideas’ a través de los medios de comunicación, la política, las escuelas y las iglesias. “Hoy en día, los medios masivos, incluyendo el cine y la televisión, ofrecen potentes herramientas para difundir esta ideología en sus diversas, sutiles y descaradas formas.”⁵

Richard Dyer ha afirmado que el imaginario racial es fundamental para la organización del mundo moderno⁶, y que son los “blancos”– cuya representación recae en esta elite - los que crean las imágenes dominantes del mundo, según su imagen de sí mismos y de sus intereses como clase.⁷ Teniendo presente esta premisa, a continuación nos concentraremos en cómo se (re)construye la “blancura” (*whiteness*) de la raza blanca a través de películas de Hollywood realizadas en el período conocido como *post-derechos civiles* (*The Long Walk Home*, 1990) y la *era post-racial* (*The Help*, 2011).⁸

Se procederá al análisis de dos films que abordan las relaciones interraciales entre blancos y negros en los Estados Unidos del período 1955-1963, más específicamente, de las relaciones e interacciones entre mujeres blancas y negras en el marco del movimiento por los derechos civiles. El enfoque de los films desde una perspectiva “femenina” no es menor. El ámbito doméstico era uno de los pocos en los que, en la era de la segregación racial, se daba un proceso de interacción interracial cotidiano

⁵ Idem.

⁶ Dyer, Richard. *White*. Routledge, New York, London, 1997, p. 1.

⁷ Idem, p. 9.

⁸ Se considera como “post-derechos civiles” al período que se inició luego de la seguidilla de victorias legislativas logradas por el movimiento afro-estadounidense por los derechos civiles de las décadas de 1950 y 1960. Usualmente se considera como tal a las décadas de 1970-1990, coincidentes con el avance del conservadurismo. La erróneamente catalogada como era “post racial” es aquella que se habría iniciado con la elección de Barack Obama como presidente, hito en la historia norteamericana, que habría demostrado que el racismo ya no es un problema estructural en los Estados Unidos, y que la raza ya no es un factor determinante de (des)ventajas, privilegios u obstáculos al progreso personal y la movilidad social.

en el que se exacerbaba el sistema de jerarquía racial y social. Asimismo, la figura de la “empleada doméstica” es representativa del rol de las mujeres negras como trabajadoras. Hacia la década de 1950, un tercio de las afro-estadounidenses casadas trabajaban fuera del hogar, en comparación con una cuarta parte de las mujeres blancas, con más de la mitad de todas ellas desempeñándose en el servicio doméstico.⁹

Teniendo presentes sus temáticas similares, estableceremos relaciones comparativas entre ambos, haciendo hincapié en las formas en que construye el relato cinematográfico para representar o recrear un mismo proceso histórico. Ambos films son, de alguna manera, producto del mundo de la “blancura” (*whiteness*) y apuntan tanto a su exaltación como a su reconversión. Para la definición de “blancura” (*whiteness*) nos basamos en las elaboraciones de Richard Dyer. Dyer entiende que los “blancos” se clasifican socialmente como tales por lo que significa “ser blanco”, y no porque – en términos de pigmentación - sea este el término más preciso para su caracterización. Esto responde a que la “blancura” -en tanto categoría “invisible”¹⁰ - encierra una connotación altamente positiva: es el parámetro que determina las condiciones de privilegio, dominio, poder, superioridad, status socio-económico y belleza. Y “es ese privilegio y dominación lo que está en juego cuando analizamos las imágenes raciales blancas”¹¹, haciendo necesario reforzar el lugar que la blancura otorga.

En este sentido, pretendemos demostrar como ambos films, a pesar del tiempo que los separa en su producción, son herramientas que nos permiten examinar cómo los blancos proyectan una imagen sobre sí mismos, sobre su rol en la historia en relación a los afro-descendientes y el lugar que estos últimos ocupan en su propia historia; ocultando, distorsionando y reescribiendo la larga historia del racismo y de las luchas raciales en los Estados Unidos.

⁹Back, Adina. “Exposing the ‘whole segregation myth’: The Harlem Nine and New York City’s School Desegregation Battles”, en Theoharis, Jeanne; Woodard, Komozi. eds., *Freedom North: Black Freedom Struggles outside the South, 1940-1960*, Palgrave MacMillan, New York, 2003, p. 80.

¹⁰ “Whites must be seen to be White, yet whiteness as race resides in invisible properties and whiteness as power is maintained by being unseen”. Dyer, Richard, op. cit., p. 45.

¹¹Idem, op.cit. p. 9.

The Long Walk Home (1990)

‘The Long Walk Home’ es una de esas raras lecciones de historia hecha película (...) un ejemplo de didactismo sin disculpas, revestido de conciencia social. (...) Pearce (el director) y su guionista, John Cork, no están interesados en emocionar hasta un histérico llanto a la audiencia, como Alan Parker en “Mississippi en llamas”. Quieren explorar el tema en toda su dimensión, mostrar su complejidad, romper con estereotipos – no explotarlos - para exponer la verdad de la historia.¹²

The Long Walk Home es un drama que relata los acontecimientos sucedidos en Montgomery (Alabama) en los años 1955-1956, durante el boicot a los autobuses que logró poner fin a la segregación racial en el transporte público de la ciudad. Dirigida por Richard Pearce y basado en un corto cinematográfico escrito por John Cork y dirigido por Beverlyn E. Fray (1988),¹³ la película propone exponer la realidad social durante la era de *Jim Crow*, mostrar cómo el boicot impactó en la cotidianeidad de dos familias (una blanca y otra negra), alteró las relaciones raciales en una comunidad fuertemente segregada, y mostrar como la organización y acción colectiva de la comunidad negra afectó a la comunidad blanca sureña.

La película recurre a un “narrador omnipresente”, encarnado en la hija menor de la familia Thompson (Mary Catherine), una “inocente” testigo y observadora (no participante) del sistema de relaciones raciales de la época. Su rol es el de ir relatando los acontecimientos “según sucedieron”, o mejor dicho, según su versión, surgida de los recuerdos que tiene de los mismos. Esto es significativo ya que coloca a un “blanco” en la posición de “testigo privilegiado” y a su testimonio como herramienta esencial para la reconstrucción del proceso histórico.

De esta manera, el relato cinematográfico es construido a partir de la perspectiva blanca, de los recuerdos pasados de una niña que no participó

¹²Hinson, Hal. ‘The Long Walk Home’, *The Washington Post*; 22/11/1991.

¹³ Thomas, Kevin. “USC Student First in Cinema Society Contest”, *Los Angeles Times*, Los Ángeles, California, 18/01/1998. A diferencia de “The Help”, un film fuertemente criticado por la comunidad afro-estadounidense, la producción original de “The Long Walk Home” recibió un reconocimiento en la *Black American Cinema Society's annual independent film and video competition*. http://articles.latimes.com/1988-01-18/entertainment/ca-24534_1_usc-society-student

del sistema de segregación racial, y que pretende no entender el racismo de la sociedad blanca sureña de la que forma parte, adoptando así una postura absolvedora de los blancos y de su rol en la historia. Este narrador omnipresente permite al espectador distinguir entre un “verdadero blanco” y los supremacistas, y al mismo tiempo, al manejarse en el plano de los “recuerdos de la infancia”, convierte al racismo de la sociedad norteamericana en un tema del pasado, lejano en el tiempo, superado por la dinámica del movimiento por los derechos civiles y ajeno a las nuevas generaciones.

Si bien la narración se construye a partir del punto de vista de los blancos, a diferencia de otros films de Hollywood que pretenden abordar el tema de las relaciones interraciales, *The Long Walk Home* no cuenta una historia en la que las escenas se desarrollen pura y exclusivamente en el “universo” de los blancos (es decir, en los espacios que componen su comunidad, hogar, familia, iglesia, etc.). El film incorpora significativamente la dinámica del universo personal, familiar, religioso y comunitario de los negros en su propio contexto, lo que nos permite ver cómo el boicot impactó en las relaciones interpersonales de la familia de la protagonista negra de la historia.¹⁴

Como expusimos previamente, el film pretende explorar el tema abordado en su compleja dimensión, y romper con ciertos estereotipos, más que sobredimensionarlos, para exponer una historia de la forma más cercana posible al hecho histórico. En *The Long Walk Home*, los personajes centrales son dos mujeres: Miriam Thompson (Sissy Spacek), esposa de un acomodado constructor inmobiliario, ama de casa, y miembro de la “alta sociedad” blanca de Montgomery, y Odessa Cotter (Whoopie Goldberg) su empleada doméstica y niñera por casi una década. Alrededor de ambas giran los restantes personajes de la historia, la mayoría de ellos de raza

¹⁴ Esta es una diferencia notable con otras películas en la que los negros viven su propia experiencia en el “universo” de los blancos, sin que nunca veamos cómo transcurre su propia vida familiar o comunitaria. Incluso en algunos films en donde el universo familiar de los negros es incorporado a la narración, como en el film de 1967 *Guess whose coming to dinner?*, dirigida por Stanley Kramer, la dinámica familiar de los negros se hace presente pero en el “universo de los blancos”. Las escenas en las que podemos ver las interacciones entre los personajes afro-estadounidenses del film, transcurren en el hogar de los blancos y como trasfondo de la dinámica e interacciones entre los miembros de la familia “blanca”.

blanca, que – al igual que en el caso de las protagonistas – responden más a ciertos “arquetipos” que a “estereotipos” exacerbados de los sujetos que pretenden encarnar:

- Miriam Thompson es sureña, pero no una *redneck*.¹⁵ Partidaria de ideas liberales, pero no *liberal* ni progresista.
- Odessa Cotter: Al comienzo del film, la narradora se refiere a este personaje en los siguientes términos: “50,000 personas boicotearon los autobuses de Montgomery. Yo conocí a una de ellas. Su nombre era Odessa Cotter.” Odessa, una afro-estadounidense con conciencia política que actúa en términos de una fuerte solidaridad racial, es uno de esos “boicoteadores”. Odessa no representa a ningún líder o militante de ninguna organización política o de derechos civiles, ni se transforma en ello a lo largo del film. Personifica a los “sin voz” del relato histórico, las bases que adhirieron y permitieron que el boicot fuera un éxito de y para los 50.000 habitantes de Montgomery, Alabama, pero cuyo nombre no pasó a la historia. La construcción del personaje de Odessa se realiza a partir del clásico estereotipo de la “criada negra” de los films de Hollywood, a través del cual se pretenden abordar las relaciones e interacciones entre mujeres blancas y negras: la mujer negra como Mammy. “Mammy” representa a la mujer negra que trabaja para los blancos y es mucho más que una empleada doméstica. Mammy es una verdadera madre, en muchas ocasiones ocupándose más de la familia blanca que de la propia.¹⁶ En el caso de *The Long Walk Home*, podemos ver la construcción del personaje de Odessa en estos términos – si bien con algunas variantes considerables - tanto cuando la vemos desempeñar

¹⁵ *Redneck* es un término que tradicionalmente se utilizó para hacer referencia a los trabajadores rurales blancos, pobres y de bajos niveles educativos del sur de los Estados Unidos. Popularmente, se lo utiliza en forma despectiva para referir a personas intolerantes, reaccionarias, prejuiciosas, conservadoras en términos socio-políticos e incluso racistas. Algunos blancos del sur se han apropiado del término y lo utilizan como caracterización auto-identificativa. Al respecto, ver Kipfer, Barbara Ann; Chapman, Robert L. *American Slang*, Collins Reference; 4º Reprint edition, 2008, p. 404.

¹⁶ Parkhurst, Jessie W. “The Role of the Black Mammy in the Plantation Household”, *The Journal of Negro History*, Vol. 23, No. 3, Jul., 1938, pp. 349-369. <http://www.jstor.org/stable/2714687>, consultado el 03/12/2014.

su trabajo, como en la escena en la que explícitamente la señora de la casa la reconoce como tal:

Miriam Thompson: “Odessa, tú cumples el rol de madre. He visto cómo has cuidado de Mary Catherine cuando tuvo varicela, y tú nunca habías tenido la enfermedad.”

Odessa: “Señora Thompson, cualquiera hubiera hecho lo mismo.”

Miriam Thompson: “Me pregunto si yo hubiera hecho lo mismo por tu hija.”

En *The Help*, que analizaremos a continuación, el rol de la criada negra como Mammy no es ya un “arquetipo” sobre el que construir un personaje como el de Aibileen (Viola Davis) sino que vemos un resurgimiento de Mammy como “el” estereotipo de la empleada doméstica negra de los clásicos films de Hollywood: Aibileen es mucho más que la empleada que se ocupa de todas las tareas de la casa, es la madre que cría niños, los cuida, les da de comer y les inculca normas y valores morales.

- Norman Thompson (marido de Miriam, interpretado por Dwight Schultz) es un conservador cuyo principal interés es mantener el statu quo de segregación racial y familiar en el marco del boicot, con el objetivo de mantener tanto a los negros como a su esposa en “su lugar”. Más que caracterizarlo como “racista”, tenemos ante nosotros a un personaje que acepta los términos y forma de organización que impone la ideología racial de la época.
- Tunker Thompson (cuñado de Miriam, interpretado por Dylan Baker) es tal vez el personaje más “estereotipado”. Tunker es un *redneck* abiertamente racista, cuyo objetivo es el de hacer cumplir los parámetros legales de la ideología racial. Forma parte del entramado que permite que el sistema de segregación funcione en sus aspectos legales, institucionales y estructurales: es miembro activo del Consejo de Ciudadanos Blancos (que incluye a todos los líderes políticos y poderosos hombres de negocios de la ciudad), del movimiento de supremacistas blancos y de los grupos de choque que buscaron desbaratar la organización del boicot. Este personaje evidencia cómo los ciudadanos blancos tienen una estructura de poder pensada para

mantener el sistema de segregación y cómo van a luchar para mantenerla, evidenciando cómo el sistema fue construido sobre los pilares de control económico, poder político y violencia (terror) ejercido tanto por el Consejo de Ciudadanos Blancos como por el *Ku Klux Klan*.

El pasado en imágenes: una representación didáctica del funcionamiento del sistema de segregación racial

The Long Walk Home tiene como marco histórico el movimiento de protesta colectiva que la comunidad negra de Montgomery (capital del estado de Alabama) protagonizó entre diciembre de 1955 y diciembre de 1956, que no sólo puso fin a la segregación racial en el transporte público, sino que devino en el detonante del movimiento por los derechos civiles de fines de 1950 y la década de 1960.

En las primeras escenas, el espectador puede ver en imágenes el funcionamiento del sistema de segregación en el sur. Primeramente, el film despliega imágenes de la segregación en el transporte público (Odessa subiendo por la parte trasera del vehículo luego de haber abonado el boleto en la parte delantera, pasajeros negros que deben viajar de pie ante asientos desocupados en el autobús), para luego mostrar una de sus caras más violentas. En la escena, Miriam deja a Mary Catherine y a otra niña al cuidado de Odessa en un parque “para blancos”. A continuación, Odessa es abordada violentamente por un joven policía blanco, quien la agrede verbalmente¹⁷ y la obliga a abandonar el parque. Miriam, indignada ante lo acontecido, se comunica con el comisario para que el joven policía se disculpe con Odessa y Mary Catherine. Llamativamente - o tal vez no tanto - cuando Miriam narra la situación, lo hace en los siguientes términos: “dígame [al comisario] que uno de sus oficiales echó a mi pequeña hija de 7 años del parque.”

¹⁷Policía a Odessa: “*This park is white’s only, that means that you nigger best answered, with “yes, Sr.” when you talk to me. I don’t care who you are taking care off (...) get your stuff together and get out of here*”.

La frase de Miriam es sumamente significativa. Evidencia la existencia de un sistema de segregación racial tan naturalizado que los blancos lo ven como un “orden natural”, en el que la ideología racial y el sistema socio-cultural que la segregación impuso parecía “reacio” a reconocer las desigualdades que impuso y creó.¹⁸ Es decir, una cultura segregacionista basada inherentemente en la noción de la negación sistemática de la desigualdad dentro del marco legal impuesto por la premisa “separados, pero iguales.”¹⁹ Esto deriva en una situación en la cual el problema no es la violencia y humillación que Odessa debe sufrir por su condición racial sino en cómo la segregación afecta a los blancos. La escena continúa con el joven oficial “disculpándose” con Odessa, pero – como bien destacaría luego el esposo de esta última (Herbert Cotter, interpretado por Ving Rhames) - la cruda realidad es que (Miriam) “fue quien te envió a ese parque y tú no podías hacer nada al respecto. El policía se disculpó con ella y no contigo.”

Punto de inflexión: El Boicot y su repercusión en la comunidad blanca

“De alguna manera, una Guerra estaba a punto de comenzar en Montgomery, una guerra de voluntades en el corazón de la Confederación. Comenzó un día del mes de diciembre.”

Esta es la frase con la que el narrador introduce al espectador en el eje del conflicto que desencadenará el nudo de la trama. Uno de los cientos de panfletos distribuidos por toda la comunidad negra informando del arresto de Rosa Parks y del boicot en protesta por su detención y juicio por

¹⁸ Rocchio, Vincent F. *Reel Racism. Confronting Hollywood's construction of Afro-American culture*, Westview Press, Boulder, Co., 2000, p. 97.

¹⁹ Fue una decisión de la Corte Suprema la que otorgó fundamento jurídico al sistema de segregación racial (sistema de *Jim Crow*). En el caso *Plessy vs. Ferguson* (1896) la Corte sentó jurisprudencia al determinar que la segregación racial en el transporte ferroviario era constitucional bajo los lineamientos de la doctrina «*Separate but equal*» (separados pero iguales). «*Separate but equal*» otorgó el marco legal para las restantes leyes y normas que dieron forma a todo el sistema de segregación racial en los Estados Unidos hasta mediados del siglo xx, cuando fue por primera vez impugnado por otra decisión de la Corte Suprema en el caso *Brown contra la Junta de Educación de Topeka, Kansas* (1954). Esta última puso fin a la segregación legal en la educación primaria pública. La segunda gran impugnación se produjo con la decisión de la Corte en el caso del Boicot de Montgomery (1956) contra el sistema de transporte público segregado.

violiar las leyes de segregación en el transporte público,²⁰ llega a manos de Herbert Cotter. Cuando Herbert arriba a su hogar luego de una jornada laboral e informa a su familia, sus hijos ya saben de la noticia. Esta escena muestra varios elementos usualmente ausentes en las superproducciones de Hollywood que abordan temas relacionados con el movimiento por los derechos civiles:²¹ no sólo nos introduce a la familia de Odessa y su universo se convierte en protagonista, sino que los afro-estadounidenses devienen actores y protagonistas de la lucha y del proceso de cambio histórico. Asimismo, se evidencia el alto grado de organización y compromiso de la comunidad negra en un momento de conflicto, y la existencia de redes de información que conectan a toda una comunidad con un elevado grado de organización y conciencia política.

A pesar de no ser presentados como líderes o militantes políticos, Odessa, su esposo, y sus tres hijos deciden adherir al boicot. Así, los “héroes” del film no son los personajes emblemáticos de la protesta como Rosa Parks (sólo mencionada en una escena), Martin Luther King, Jr. (quien aparece omnipresentemente, dando un discurso en una iglesia de la comunidad), Jo Ann Robinson, ED Nixon, el *Women’s Political Council*, o la *Montgomery Improvement Association*,²² sino los activistas comunes y “boicoteadores” encarnados en la figura de Odessa y su familia. El hincapié está puesto en el activismo de base de ciudadanos negros, particularmente de las empleadas domésticas afro-estadounidenses que participaron activamente de diversas formas: caminando de y hacia sus lugares de

²⁰ Carbone, Valeria L. “El Boicot de Montgomery, 50 años después”, en *De Sur a Norte. Perspectivas Sudamericanas sobre Estados Unidos*, Vol. 7, N° 14, Fundación Centro de Estudios Americanos, Argentina, 2006.

²¹ Un ejemplo de estos films lo constituye “*Mississippi Burning*”. Fabio Nigra lo ha caracterizado como la versión “oficial”, consensual sobre el movimiento por los derechos civiles en imágenes. Según el autor, “se construyó una mirada que ‘no es más que la transcripción filmica de la visión que tienen de la historia unos determinados colectivos’ que de alguna manera representan la fórmula historiográfica del consenso.” En la misma, son dos policías “blancos” anti-racistas y liberales quienes luchan por la justicia y libertad de los negros en el segregado y violentamente racista sur de los Estados Unidos. En Nigra, Fabio. op. cit., p. 116.

²² Esta organización y el rol desempeñado por los líderes de la protesta de Montgomery son los protagonistas de un film producido y emitido por la cadena HBO, que narra los acontecimientos que tuvieron lugar durante el boicot a los autobuses de la comunidad negra de Montgomery: el docu-drama “Boycott” (2001).

trabajos, organizando el sistema de *car pool*, asistiendo a los mítines, reuniones y misas en las iglesias negras, colaborando económicamente en las colectas de fondos, etc.

El film muestra como el boicot afecta a la comunidad negra en sus niveles de activismo e involucramiento político, pero también en las consecuencias más violentas: agresiones físicas y verbales (como la escena en la que la hija de Miriam es acosada por un grupo de jóvenes blancos que la increpan por haber viajado en autobús, seguida de la paliza que recibe su pequeño hermano por defenderla), atentados contra los líderes de la protesta (como cuando vemos a una comunidad reaccionar ante el atentado en la casa de Martin Luther King) y las violentas represalias hacia los organizadores y usuarios del sistema de *car-pool*.

Sin embargo, el hincapié está puesto en cómo el boicot aqueja a la comunidad blanca. A la escena de la plaza que narramos anteriormente, se suman aquellas en las que vemos a Odessa llegar tarde o demasiado cansada para hacer su trabajo tanto en la casa de los Thompson como en la propia. Para Miriam, la conclusión es bastante lineal: “Si tú (Odessa) no viajas en autobús, no veo porque tengo que ser yo la que sufra las consecuencias,”. Esto evidencia que ante el boicot, son los blancos los que se sienten expuestos y cuya realidad se ve directamente afectada. En este sentido, y como ha observado Hal Hinson,

en las raras ocasiones en que Odessa llega tarde al trabajo, o se siente agotada en la tarde, Miriam reacciona con exasperado malhumor. ¿Por qué debe sufrir su familia a causa de nimio boicot a los autobuses? Toda una vida de considerar a los negros como inferiores impregna sus reacciones. Incluso si su racismo parece “flexible”, como lo es en el caso de Miriam, Odessa sigue siendo “la mucama”, por lo que no se le dedica la mínima consideración a sus problemas o su familia, y no ciertamente, a su causa. Cuando Miriam se ofrece a recoger a Odessa de camino de vuelta del mercado dos veces por semana, lo hace porque eso hará su vida más fácil, no la de su mucama. La idea de hacer un favor a Odessa nunca pasa por su mente.²³

Este es el puntapié inicial para que comencemos a ver la transformación de Miriam como emblema de las mujeres blancas que

²³Hinson, Hal. op. cit.

colaboraron con el boicot, manejando para el sistema del *carpool*. Así, lo que el film nos ofrece es una historia de “reconciliación” y “redención”. El hincapié está puesto en ese personaje de la comunidad blanca que, de alguna manera y sin demasiadas razones, apoyó a la comunidad negra y supo ser parte del movimiento, más que en la mayoría blanca que apoyó y participó del movimiento supremacista blanco que buscó fervientemente mantener el sistema de segregación. En este sentido, la intención del film es clara, y si el mensaje subliminal no fuese suficiente, un intercambio entre Miriam y una compañera del club de bridge nos clarifica las intenciones:

Laura: “¿Estás pasando a buscar a tu criada para que llegue a su trabajo?”

Miriam: “No, Laura, sólo lo hago dos veces a la semana cuando voy al mercado, y la recojo en esos días.”

Laura: “Robert dice que este boicot terminaría mañana si gente como tú dejase de buscar a sus criadas (...) No es de extrañar que el boicot continúe cuando la mitad de ustedes están conduciendo (a las criadas negras) de un lado a otro.”

La salvedad es que la cita precedente refleja una interpretación de la época en relación a lo que permitió la continuidad del boicot: la colaboración de miembros de la comunidad blanca tanto del sur como del norte. La creencia de que la comunidad negra no podría haber llevado a cabo una protesta en forma tan organizada, persistente y exitosa sin ayuda de algunos “blancos” se encontraba bastante extendida entre los supremacistas sureños. En la película, esta subestimación hacia las formas de organización de los negros contradice la misma historia que el film pretende narrar, al hacer hincapié en el rol de mujeres como Miriam. Desde la perspectiva narrativa del film, Odessa se limitó a caminar, mientras que – como veremos a continuación – Miriam arriesgó su matrimonio²⁴, su familia²⁵,

²⁴ Cuando Norman Thompson se entera de que su esposa ha estado yendo a buscar a Odessa a su hogar para que pudiera llegar a trabajar, le ordena – visiblemente molesto – que deje de hacerlo. En el proceso, la trata de ignorante y la subestima por su condición de género. Sin embargo, Miriam, en una especie de acto de liberación que podría entenderse como un guiño al movimiento feminista que hizo eclosión en la década de 1960, decide no sólo seguir yendo a buscar a Odessa sino que se involucra en el sistema de *carpool*. Esto hará que Norman abandone el hogar, ante la evidencia de que ya no puede “controlar a su esposa.”

su status de privilegio en la comunidad (presente y futura al participar activamente de un proceso de cambio histórico en lo que respecta a las relaciones raciales), en otras palabras, arriesgó su “blancura”.

Una de las escenas más interesantes del film es en la que – por primera y única vez - Odessa y Miriam parecen dejar de tener una relación asimétrica y desigual (superior/empleadora/blanca – inferior/empleada/negra), para relacionarse como pares. En la misma, Odessa trata de convencer a Miriam de que su ayuda y participación en la protesta puede tener consecuencias negativas y que, en el fondo, no va a modificar el curso de los acontecimientos:

Odessa: “Señora Thompson este boicot sobrevivirá sin que usted se preste a conducir. Hay muchas maneras en que usted puede ayudar, podría simplemente escribir un cheque.”

Miriam: “Si escribiera un cheque sería el dinero de Norman. Esto es algo que puedo hacer yo. Todo este lío tiene que ver con viajar en el autobús de cualquiera manera.”

Odessa: “De eso se trata ahora. Pero vamos a ganar, Señora Thompson, y cuando todo esté dicho y hecho, la gente va a mirarla y dirá que usted formó parte de esto. Y cuando todo haya terminado, cuando no se trate sólo de los autobuses, cuando se trate de los parques y los restaurantes. Cuando se trate de maestros negros en escuelas blancas, cuando comencemos a votar... porque lo haremos. Y cuando lo hagamos, habrá negros ocupando cargos públicos. O cuando se mude la primera familia negra a su vecindario. Sabe señora Thompson, nadie va a pensar menos de usted si damos la vuelta y regresamos a casa.”

La cita precedente evidencia que, a diferencia de muchos otras películas de Hollywood, Miriam Thompson no es una especie de *White savior* (salvador blanco)²⁶ - a pesar de algunos intentos por presentarla como

²⁵ El hecho de que en la última escena de la película tanto Miriam como su pequeña hija Mary Catherine estuvieran presentes pone de manifiesto lo que la primera arriesgaba con su accionar. En la misma, miembros del *Consejo de Ciudadanos Blancos* se presentan en una de las estaciones del *carpool* con el objetivo de intimidar y agredir a las mujeres negras. Poniendo una vez más el eje del conflicto en los blancos, la protagonista de la escena pasa a ser Miriam, quien es amenazada y agredida verbal y físicamente por un miembro del Consejo y por su cuñado. Convirtiendo al victimario en víctima, Miriam es la única persona a la que se agrede físicamente en este exacerbado contexto de violencia racial hacia los afro-estadounidenses.

²⁶“The messianic white self is the redeemer of the weak, the great leader who saves blacks from slavery or oppression, rescues people of color from poverty and disease, or leads Indians in battle for their dignity and survival. This is a narcissistic fantasy found in many Hollywood movies. (...) This is such a powerful cultural myth because it presents whites with

tal -, ni su relación con Odessa es la de *Black and White buddies* (amistad interracial).²⁷ Sin embargo, el film sí pretende mostrar las acciones de Miriam como actos de redención hacia los blancos en ese contexto. Sobre todo en la escena final, en la que Miriam cruza literal y metafóricamente la “línea de color” y se une a las mujeres negras para enfrentar y resistir frente a los supremacistas blancos, se nos hace evidente la intención reconciliatoria y redentora: blanquear el rol de los blancos en el movimiento por los derechos civiles, reescribiendo su rol en el mantenimiento del sistema de segregación racial. Los supremacistas blancos pasan así a ser la “anomalía” y no la “norma” en el relato del devenir histórico estadounidense referente al período.

A pesar de ello, sí hay que rescatar que – en un sorprendente contraste con la película que analizaremos a continuación – *The Long Walk Home* supo romper con muchos moldes preestablecidos en producciones cinematográficas del género. Según Roger Ebert, de haber seguido los lineamientos clásicos de las producciones de Hollywood,

el foco hubiera estado en el liberalismo de la mujer blanca y el coraje de la mujer negra, y las escenas hubieran estado protagonizadas casi exclusivamente por la familia blanca. El film se enfoca igualmente en el devenir de ambas familias, para demostrar que además de las heroicas imágenes que nos dieron los medios, las empleadas como Odessa eran personas con esperanzas, preocupaciones y problemas, no menor de los cuales, eran el temor a la pérdida de su empleo.²⁸

***The Help* (2011)**

The Help es un drama basado en la novela homónima de Katheryn Stockett, lo que convierte al film en una “ficción visual” basada en una “ficción narrativa”.²⁹ Algunos consideraron que Stockett - nacida y criada en

pleasing images of themselves as saviors rather than oppressors of those of other races.” En Vera, Hernán; Gordon, Andrew M. Op. Cit., pp. 33-34.

²⁷ Idem, p. 171.

²⁸ Ebert, Roger. “The Long walk home review”, 22/03/1991. <http://www.rogerebert.com/reviews/the-long-walk-home-1991>, Consultado el 8/09/2013.

²⁹ El concepto de “ficción narrativa” y “ficción visual” es tomado de Robert Rosenstone para hacer referencia a formas de representar y/o recrear el pasado, no al pasado en sí.

Jackson, Mississippi - nos presenta en su novela “un retrato impagable de la sociedad rural norteamericana de principios de la década de 1960”, que “relata la época de la segregación racial y la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, desde el olvidado punto de vista de las empleadas domésticas negras.”³⁰ Sin embargo, nada se encuentra más alejado de la realidad.

Luego de haber sido rechazada por 60 agentes literarios, la novela se convirtió en un best-seller rodeado de controversia. Tanto el libro como el film han recibido numerosas críticas desde la academia, a lo que se sumó la demanda iniciada por una empleada doméstica de la familia de Stockett, en la que ésta se habría “inspirado” para “crear” a uno de los personajes principales.³¹

A diferencia de *The Long Walk Home*, *The Help* está lejos de ser una “lección de historia hecha película”, “revestida de conciencia social”, que pretenda explorar el tema en toda su dimensión, mostrar su complejidad, romper con estereotipos – sino, por el contrario, explotarlos - para exponer la “verdad” de la historia. Este es un film que, como afirmara Peter Dreier, sólo sirve para halagar al público blanco a pesar de - o más bien a causa de - sus inexactitudes históricas.³²

La película es un excelente instrumento para – una vez más –exonerar a los blancos de su pasado histórico, al sugerir, por un lado, que los prejuicios raciales y las expresiones más violentas del racismo son cosa del pasado, propio de sujetos racistas e ignorantes del sur de los Estados Unidos. Por otro, que valientes y bienintencionados blancos (los “verdaderos blancos”) saldrán a luchar por la justicia y la igualdad de los

Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel, Barcelona, 1997.

³⁰ Ediciones Maeva, Grandes Novelas, en Catálogo Maeva Colecciones, <http://www.maeva.es/colecciones/grandes-novelas/criadas-y-senoras> consultado 07/11/2013.

³¹ Churcher, Sharon. “Her family hired me as a maid for 12 years but then she stole my life and made it a Disney movie”, *Daily Mail*, 4/09/2011. <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2033369/Her-family-hired-maid-12-years-stole-life-Disney-movie.html#ixzz2jtl5117G>. Consultado el 4/11/2013.

³² Dreier, Peter. “Will The Help's Oscar Revive Interest in The Long Walk Home?”, *Huffpost Art and Culture*, 2/27/2012 http://www.huffingtonpost.com/peter-dreier/oscars-2012-the-help_b_1303171.html; Consultado el 28/10/2013.

negros. Estos últimos, y como si el film hubiese sido realizado hace tres décadas atrás, son representados como sujetos pasivos, víctimas y mártires, incapaces de luchar por y para sí mismos. *The Help* nos demuestra que no mucho ha cambiado en la representación de blancos y negros en Hollywood, y que una vez más, se enfrenta al espectador con otra “fantasía autocomplaciente y narcisista sobre el mesías blanco.”³³

The Help es ciertamente una de estas “fantasía” sobre la relación entre empleadas domésticas negras y empleadoras blanca. Nuevamente, nos encontramos con una perspectiva femenina, narrada y protagonizada exclusivamente por mujeres, en la que los oprimidos se nos presentan a través de los ojos de los opresores.³⁴

Este film no es un reflejo de las relaciones raciales en los Estados Unidos, o del sur estadounidense a principios de la década de 1960, muchos menos de la lucha de millones de activistas negros del período. Es un relato que reproduce una narrativa tradicional, conservadora, un singular retrato de la vida en el sur a través de una particular mirada sobre el rol de las mujeres, en la que los opresores (blancos) ayudan a los oprimidos (negros), deviniendo así en los héroes del relato y de la historia misma, y despojando en el proceso a las mujeres negras de su propia historia de lucha y activismo. Así lo consideró la *Association of Black Women Historians*, quien emitió un crítico y contundente comunicado advirtiendo la total carencia de rigor histórico de la película, y notando que

The Help no es una historia sobre las millones de dignas mujeres trabajadoras negras que trabajaban en casas de blancos para mantener a sus familias y comunidades. Más bien, es la historia de la llegada a la adultez de su protagonista blanca, que recurre a los mitos sobre la vida de las mujeres negras para dar sentido a su propia existencia.³⁵

³³ Vera, Hernán; Gordon, Andrew M. op. cit. p. 45.

³⁴ Referencia tomada de Pozzi, Pablo. “Historia oral: repensar la historia”, en Pozzi, Pablo; Necochea Gracia, Gerardo. *Cuéntame cómo fue. Introducción a la historia oral*. Imago Mundi, Buenos Aires, 2008, p. 7.

³⁵ Association of Black Women Historians, “An Open Statement to the Fans of The Help”; <http://www.abwh.org/images/pdf/TheHelp-Statement.pdf>; Consultado el 16/09/2013.

Este es uno de los primeros aspectos distintivos entre las personificaciones femeninas en los films analizados en el presente ensayo. A diferencia de *The Long Walk Home*, *The Help* no sólo refleja poco y nada la vida de las mujeres trabajadoras negras (su vida personal, familiar, comunitaria) o su interés y/o compromiso con un movimiento por los derechos civiles que hacia 1963 tenía a una nación en vilo, sino que al igual que en tantos otros films en los que se pretende abordar el tema de las relaciones interraciales, los sucesos se desarrollan a través de la visión y del “universo” físico y emocional, personal y colectivo de los blancos.

Otra de las notables diferencias es la manera en que los personajes principales son construidos y proyectados en la gran pantalla. En *The Help* se ajustan a estereotipos raciales llevados al extremo. Así, nos encontramos con representaciones clásicas exacerbadas, en la que cada personaje (de raza blanca o negra) tiene su némesis, en una especie de lucha entre buenos y malos en las que el color de la piel se va confundiendo hasta hacer que los valores morales sean *colorblind*.

La actriz nominada del Oscar por su interpretación de Aibileen Clark, Viola Davis, personifica a una estoica y sufrida empleada doméstica negra, descendiente de una familia de trabajadoras domésticas, sirvientas y esclavas de familias blancas,³⁶ que conoce su lugar en la sociedad y sistema de la época. Una verdadera madre sustituta para los 17 niños blancos que ha criado a lo largo de su vida, Aibileen es amable, trabajadora, servil, honesta, leal y de buen carácter. Una mezcla hecha mujer entre los arquetipos cinematográficos negros de *Mammy* y *Tío Tom*.³⁷

Uno podría suponer que, dado el título del film y la presencia del personaje central de Aibileen, ésta sería la protagonista. Sin embargo para

³⁶ Aibileen a Skeeter: “*My mamma was a maid. My grandmamma was a house slave.*”

³⁷ *Tío Tom* es el arquetipo del “negro bueno” y leal hacia sus superiores blancos, que acepta tanto el lugar que la sociedad tiene reservado para él, como su condición de inferioridad y subyugación, sin desafiarla o ponerla en entredicho. En palabras de Donald Bogle, “always as toms are chased, harassed, hounded, flogged, enslaved, and insulted, they keep the faith, n’er turn against their with masses, and remain hearty, submissive, stoic, generous, selfless, and oh so very kind. Thus they endear themselves to white audiences and emerge as heroes of sorts.” Bogle, Donald. *From Toms, Coons, mulattoes, mammies and bucks: an interpretive history of blacks in American Films*, New York, Continuum, 1997, 3^o Edition, pp. 4-6. Nótese en páginas anteriores hemos hecho pertinente referencia al concepto de *Mammy*.

¿sorpresa? del espectador, realmente la historia se pone en movimiento, gira y se desarrolla en torno al devenir de Eugenia “Skeeter” Phelan (Emma Stone). Skeeter es una joven graduada de la Universidad de Mississippi, que decide regresar a su ciudad natal, Jackson, para adquirir experiencia en el mercado laboral. Es la que busca la ayuda de Aibileen para desempeñar su nuevo trabajo como columnista de la sección dedicada al Hogar y las Tareas domésticas del periódico local, y luego para su verdadero proyecto: un libro de historias de empleadas domésticas negras sobre sus empleadoras blancas, para una editorial de New York. Con el objetivo de iniciar su carrera como escritora, Skeeter se propone “escribir desde la visión de las criadas: esas mujeres de color que crían niños blancos que en 20 años, se convertirán en sus jefes.” A pesar de la pretensión de escribir sobre algo que le “molesta”, sobre todo porque parecería “no le molesta a nadie más” (en clara referencia a la comunidad blanca, porque claramente a los negros sí les molestaba)³⁸, sus motivaciones son absolutamente personales y egoístas. El resultado es que Skeeter se embarca en una “misión” - entrevistar a las empleadas domésticas de Jackson sobre sus experiencias “criando a niños blancos” o “trabajando para los blancos” -, deviniendo en una “heroína blanca” que va a “liberar” tanto a los personajes negros (quienes sin su ayuda no habría podido hacerlo) como a sí misma.

Toda “heroína” tiene su “villana”, y en *The Help*, ese lugar lo ocupa Miss Hilly Holbrook (Bryce Dallas Howard). Hilly es el paradigma de la mujer sureña racista, activista del movimiento segregacionista, aquellos determinados a no ver el fin de la segregación racial. Hilly es la que introduce el “eje” del conflicto que actúa como disparador: sus esfuerzos por hacer aprobar una ley llamada “*Home Help Sanitation Initiative*”

³⁸ Desde una actitud claramente “blanco-céntrica”, Skeeter cae en la misma trampa que critica al considerar que como a los blancos no les molesta, entonces a nadie molesta esa situación. ¿Y a los afro-estadounidenses? ¿Por qué los descarta de su propio discurso? Como explica Richard Dyer, “for most of the time, White people speak about nothing but White people, it’s just that we couch it in terms of ‘people’ in general. (...) precisely because of this and their placing as norm they seem not to be represented to themselves as white but as people (...) at the level of racial representation, in other words, whites are not of a certain race, they are just the human race.” Dyer, Richard. op. cit., p. 3.

(Iniciativa sobre el uso de los sanitarios para empleadas domésticas), un proyecto que requiere que todos los hogares blancos tengan un baño separado para los empleados negros. Poniendo de manifiesto su racismo, Hilly parece realmente creer que las personas negras son portadoras de enfermedades que pueden afectar a los blancos. Estas enfermedades sólo se transmitirían a través del uso del baño, ya que las empleadas negras manipulan la comida, se encargan de la limpieza de cada espacio de la casa y de todos los utensilios doméstico, sin que eso afecte la salud de los blancos. Su accionar está destinado a reforzar el sistema de segregación en un momento histórico (y en un estado) en el que el avance del movimiento afro-estadounidense parecía prácticamente ineludible e irreversible.

Sin embargo, esto no es precisamente lo que la película refleja. La iniciativa de Hilly es la única referencia obvia al expandido sistema de segregación, que ciertamente iba mucho más allá de baños separados en el ámbito doméstico. Al convertir al tema del “baño” en la cuestión racial central (a diferencia de la segregación en los espacio públicos, el voto, la educación, temas centrales del movimiento hacia 1963) la película pone en extraña perspectiva qué es lo que estaba en juego en la lucha por los derechos civiles; y en los esfuerzos de quienes, cómo y porqué lucharon por mantener el statu quo racial.

Hilly y su séquito (un grupo de mujeres blancas que forman parte de la elite de Jackson) son representadas de manera tal que al espectador le resulta imposible sentir cualquier tipo de identificación (individual o como sociedad) con sus acciones o con el racismo que manifiestan. Esto le permite a los blancos seguir viviendo consigo mismos y “auto-absolverse de la culpa del racismo”. Por el contrario, y a través de la figura de Skeeter, se representa a los blancos como “personajes nobles y sacrificados en relación a otros grupos raciales y étnicos, víctimas inocentes que tanto necesitan ser rescatados por los blancos”.³⁹

La “contrafigura” de Hilly es su empleada Minny Jackson (Octavia Spencer). Una mujer orgullosa, trabajadora, madre de una familia numerosa y esposa de un hombre golpeador cuya verborragia la mete en problemas.

³⁹ Vera, Hernán; Gordon, Andrew M. op. Cit., p. 34.

La narrativa filmica sobre el movimiento afro-estadounidense por los derechos civiles: Una primera aproximación al análisis comparativo entre *The Long Walk Home* y *The Help*

| Valeria Lourdes Carbone

Toda la resistencia que no opone ante la violencia familiar, parece manifestarla hacia el trato que los blancos le profesan (particularmente su empleadora Hilly), llevando a cabo pequeños actos de resistencia cotidiana en su lugar de trabajo. Uno de ellos deriva en su despido: en una noche de tormenta, Minny se encuentra en la necesidad de usar el baño. El destinado al personal doméstico negro se encuentra en el exterior, y al habersele negado permiso para usar el de la casa, Minny decide utilizarlo de cualquier manera. Esto deriva en una explosión de cólera por parte de Hilly, exacerbada porque Minny no oculta la “ofensa” cometida. Poniendo de manifiesto uno de los elementos más coactivos del sistema de segregación, Hilly no sólo despide a Minny, sino que se encarga de que no pueda encontrar otro empleo en la ciudad. Esto lleva a Minny a tomar dos medidas extremas. Por un lado, su hija mayor debe abandonar la escuela y comenzar a trabajar como doméstica, y por otro Minny acepta el único empleo disponible para una mujer negra en su situación: trabajar para Celia Rae Foote (Jessica Chatain). Celia es una mujer marginada por las damas de la alta sociedad blanca de Jackson dado su origen de clase y el hecho de que – a pesar de la movilidad social adquirida por su matrimonio - nunca dejará de ser considerada *White trash*.⁴⁰

⁴⁰ Celia Rae Foote es la esposa de Johnny Foote, ex novio de Hilly. A pesar de que está casada con un miembro de la Alta Sociedad, Celia es rechazada y marginada por las mujeres de Jackson. Celia cree que el rechazo del que es objeto está relacionado con la pasada relación amorosa entre Hilly y Johnny Foote, y el hecho de que Hilly estaría convencida que Johnny la dejó por Celia, habiéndola traicionado antes de que su relación terminara. Sin embargo, su nueva empleada le ofrecerá una dosis de realidad:

Celia Foote: *They don't like me because of what they think I did.*

Minny Jackson: *They don't like you 'cause they think you white trash.*

El que Celia no pertenezca a la alta sociedad, y que su extracción social sea más parecida a la de las empleadas negras que a la de Hilly, hace que su trato hacia Minny sea radicalmente diferente: la trata de “Miss”, la considera prácticamente un par, una amiga. Cuando la contrata, entre Celia y Minny se entabla una relación más cercana a la de Madre (Minny) – Hija (Celia), que a una relación empleado-empleador. Como se ha observado en un artículo publicado en *The Huffington Post*, “esta relación está destinada a ser un contrapeso al flagrante racismo de otros personajes, sobre todo al de Miss Hilly”. Celia termina representando el imaginario colectivo del “nuevo sureño post- derechos civiles”, que en teoría acepta la integración racial. François, Dyane Jean, “Film Review: How The Help Failed Us.”, 08/14/11, http://www.huffingtonpost.com/dyane-jean-fran/the-help-film-review_b_926798.html; consultado 9/15/2013.

En la narrativa del film, todos estos personajes interactúan en el “universo” de los blancos. El “universo” de los negros no parece ser relevante. A punto tal que se lo hace desaparecer por completo. Para citar sólo un ejemplo, si bien Aibileen tiene una historia de vida personal relevante (es viuda, ha perdido un hijo como consecuencia del racismo, no ha vuelto a formar pareja y sus “hijos” son los de las familias para las que trabaja) la misma se circunscribe a una mínima referencia en todo el film. Incluso, y a diferencia de *The Long Walk Home*, es el universo de los blancos el que se cuela en el de los negros: Skeeter impone su presencia en la casa de Aibileen, para que le narre sus historias. Así, ese espacio exclusivo, personal, sacrosanto de la presencia de los blancos, pasa a ser un foro en dónde –a través de la irrupción de uno de ellos - se empieza a hablar sobre ellos. La “blancura” es la que termina hegemonizando todos los espacios y todas las aristas del relato, haciendo que el film se convierta en una especie de “fantasía narrativa” en la que los personajes negros están allí pura y exclusivamente para liberar a Skeeter de la dolorosa realidad de su propia blancura.

***The Help* y el Movimiento por los derechos civiles a comienzos de la década de 1960**

A diferencia de *The Long Walk Home*, que se centra en lo que es considerado el detonante del movimiento, *The Help* transcurre en su “cenit”: en 1963 tuvieron lugar los más sangrientos *Freedom Summers*, las más importantes campañas de inscripción de electores negros, las violentas marchas y demostraciones en Birmingham contra la segregación racial, los *sit-ins*, el pronunciamiento del Presidente Kennedy sobre los derechos civiles, y la largamente organizada y multitudinaria Marcha sobre Washington D.C., en la que Martin Luther King, Jr., dio su famoso discurso “Tengo un sueño”.

A pesar de todo ello, las empleadas domésticas personificadas por Aibileen y Minny no ven el proyecto de historia oral de Skeeter como parte de ese movimiento. Y más allá de la escena en la que se hace referencia al

La narrativa filmica sobre el movimiento afro-estadounidense por los derechos civiles: Una primera aproximación al análisis comparativo entre *The Long Walk Home* y *The Help*

| Valeria Lourdes Carbone

impactante asesinato del primer secretario de la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) en Mississippi, Medgar Evers, que nos permitiría recordar el contexto histórico en el que la trama está inserta, no hay evidencias de la existencia de un movimiento por los derechos civiles.

Asimismo, la película refleja un relativismo absoluto del activismo de las mujeres negras del periodo, hasta prácticamente, negarlo y hacerlo desaparecer. La misma Aibileen considerará que las empleadas domésticas negras de Jackson no están luchando por los derechos civiles, “solo están contando historias, cómo realmente sucedieron.” Minny parece ser la única que considera que sus historias pueden tener algún impacto, pero no en el marco de una lucha más amplia, sino siguiendo algún tipo de revanchismo personal. Es la que tratará de convertir a los relatos de las empleadas en una “cruzada” contra el trato – en el film nunca se habla de racismo – que las mujeres blancas de Jackson le dispensan a las negras. Minny es la que propugna por la continuidad del proyecto al lograr que más empleadas se sumen y compartan sus testimonios, es la que propone que se utilicen seudónimos para proteger sus identidades, y la que proporciona la “historia de reaseguro”, esa “historia espantosa sobre algo que le hizo a la Srita Hilly”, que quizá sea “lo único que nos proteja y mantenga a salvo”. Sin embargo, la idea de que “Hilly Holbrook no dejaría que nadie se entere” de “la historia”, de que “va a morir convenciendo a todos que no se trata de Jackson”, y que un acto de reacción/resistencia se convierta en un “reaseguro” y no una “amenaza” a nivel personal y colectivo, es no sólo improbable, sino contra-fáctico y ridículo para la memoria histórica colectiva sobre las luchas de los negros en los Estados Unidos.

Es absolutamente inverosímil que a principios de la década de 1960 - en un sur norteamericano empeñado en mantener el statu quo racial y salvaguardar el sistema de segregación, y dónde a todo acto de resistencia pasiva se le respondía con abierta violencia institucional - una empleada doméstica negra cometiese un acto tan extremo como alimentar a su empleadora con sus propias heces hechas pastel, cometiese el sincericidio

de confesárselo, y la única repercusión fuese ser golpeada por su esposo negro. Realmente, las posibilidades de que cualquier “Minnie” hubiese sobrevivido para contarlo, son... nulas. Si en ese mismo estado de Mississippi, el *Ku Klux Klan* asesinó brutalmente a Emmett Till (14 años) por “silbarle a una mujer blanca” pocos años antes (1955), ni qué decir de lo que realmente le hubiese sucedido a alguna “Minnie” ante un acto de semejante osadía. Hubiese sido asesinada, abierta y violentamente, y no precisamente por su marido.

En este contexto de opresión y violencia, y mientras 250.000 afro-estadounidenses marchaban sobre Washington D.C. por trabajo y libertad luego de una década de protesta en las calles, la película nos ofrece, hacia el final, la posibilidad de ver a nuestras protagonistas “liberarse” de diferentes maneras, y todas lo hacen gracias a los “blancos”.

Skeeter, nuestra “mesías” y *White savior*, es la heroína que gracias a su libro comenzará el proceso de “liberación” de las empleadas negras del yugo blanco. En la última escena en la que Aibileen, Minny y Skeeter comparten un momento de reflexión, el intercambio no deja dudas sobre el rol que se le asigna a esta última:

Skeeter: “Me ofrecieron un trabajo en New York. No lo voy a aceptar. No las puedo dejar aquí con las cosas empeorando por lo que YO he hecho.”

Aibileen: “Si pasan cosas malas, usted no puede hacer nada. Y sería por una razón que nos llena de orgullo.”

Claramente, sin nuestra heroína blanca, Aibileen, Minny y las restantes trabajadoras negras nunca tendría una voz o una oportunidad de presentar su realidad al mundo,⁴¹ una imagen absolutamente falsa dado el rol protagónico y de liderazgo de las mujeres negras en la lucha por los derechos civiles, que ciertamente no ha contado ni necesitado de la asistencia o interferencia de líderes ajenos a su comunidad.

Otro aspecto notable es el hecho de que – a diferencia de *The Long Walk Home* – la violencia que circunscribió al período se encuentra sumamente matizada. Las empleadas negras cuentan a Skeeter sus historias

⁴¹ “In the White mind, racial others do not exist on their own terms but only as what Kohut calls ‘a self-object’, bound up with the White self,” Vera, Hernán; Gordon, Andrew M., op. cit., p. 34.

personales sobre los riesgos que sufren cotidianamente, pero la sensación de peligro que se cernía sobre los activistas del movimiento en particular y los afro-estadounidenses en general, se encuentra ausente. Los asesinatos de Medgar Evers y de John F. Kennedy durante el curso de la historia, aparecen como eventos televisivos descontextualizados que no reflejan el alto grado de violencia y conflictividad social de la época. De hecho, los únicos episodios de violencia física dirigidos hacia alguno de los personajes del film son los que percibimos pero no vemos: el sufrido por una de las empleadas negras a manos de la policía al “resistirse” a un arresto luego del robo de un anillo, y la que sufre Minny a manos de su marido.⁴² La violencia física hacia los negros es o bien violencia de género o “auto-provocada” (producto de cometer un delito), pero en ningún caso, violencia de índole racial.

Hay una única escena en la que, de alguna manera, podemos inferir la violencia racial, las implicancias de ser negro y vivir en Mississippi por aquellos años. Luego de la difusión de la noticia del asesinato de Evers en la misma ciudad donde transcurre la película, el conductor del autobús en el que Aibileen viajaba, ordena a los pasajeros negros que se bajen del vehículo. Una vez en la calle, Aibileen se apresura hacia su casa, visiblemente asustada, junto a otros negros que –atemorizados - corren en todas direcciones. Evidentemente, corren peligro. Esta es la única reacción que los negros tienen en el film: miedo. No se reflejan sus actos de resistencia colectiva en el marco del movimiento, mucho menos cómo la comunidad negra de Jackson (principalmente las empleadas domésticas negras) reaccionaron y organizaron marchas, reuniones y vigilias para protestar y pedir justicia por el asesinato del líder de la NAACP.

Ya hacia el final nos topamos con otra escena en la que la violencia racial hacia los negros se transforma, a través de un paso de comedia, de un hecho histórico en mera “fantasía”. Al comenzar a trabajar para Celia, Minny

⁴² A diferencia de *The Long Walk Home*, donde los personajes masculinos afro-estadounidenses se presentan como trabajadores, comprometidos con su familia y su comunidad, defensores de los valores familiares y ciudadanos; los personajes masculinos negros en *The Help* son representados como borrachos y abusivos o directamente ausentes.

le había explicado que su presencia en la casa no podía mantenerse en secreto. La aspiración de Celia era la de impresionar a su marido con sus habilidades domésticas y culinarias, para lo cual contrata a Minny pretendiendo mantener su presencia en secreto. Sin embargo, ésta última entiende que un hombre blanco debía saber que una empleada negra se encontraba trabajando en su casa, porque si la hallaba en su propiedad, “él podría simplemente dispararle.” Si bien la elaboración de la escena está pensada de manera tal que lo que parece una “exageración” de Minny cause gracia en el espectador, no debería hacerlo. La era de segregación racial estuvo plagada de episodios en los que los blancos insultaban, agredían, golpeaban, disparaban,⁴³ y linchaban a los negros por la más nimia de las razones. Es así que una tarde, cuando el Sr. Foote encuentra a Minny en los jardines de la casa, ésta se asusta y comienza a correr. Él la persigue. La escena no causa estupor, como podría hacerlo en films como *Mississippi Burning*, sino gracia. Sin embargo, dado el contexto histórico, ¿por qué se realiza esta reconstrucción del pasado? ¿Cuál es la intención detrás de este relato filmico que claramente implica una reescritura sobre las relaciones raciales y la violencia de los blancos hacia los negros?

La implicancia de la escena es que los miedos de Minny hacia “los blancos” son infundados, y que – en este caso – huye de los que en el fondo no son más que sus “liberadores”. Literalmente, son los Foote los que liberarán a Minny de una vida de incertidumbre laboral y violencia doméstica, para darle seguridad económica y familiar. Luego de la escena del jardín, el Sr. y la Sra. Foote dan la “bienvenida a la familia” a Minny y – almuerzo mediante - le ofrecen un trabajo como empleada doméstica “de por vida”. Gracias a ello, Minny encuentra la fuerza necesaria para dejar a su violento esposo y comenzar una “nueva etapa”. La “blancura” de los Foote es así la gran vencedora en esta lucha racial en la que Minny permanecerá “de por vida” y voluntariamente al servicio de los muy blancos Foote. Lo único que parece haber cambiado es que la subyugación

⁴³ De hecho, en el mismo film una de las criadas que decide contar su historia a Sketeer, narra cómo en una ocasión fue violentamente amenazada por un granjero blanco por haber atravesado su propiedad a pie de camino al trabajo: “voy a dispararte la próxima vez que te atrevas a pasar por mi propiedad”.

y opresión a la que ahora está sometida está recubierta de un manto de piedad.

La “liberación” final y definitiva de Aibileen también se produce gracias a los blancos. En el corolario de la película, la vemos alejándose compungida de su lugar de trabajo, habiendo finalmente confrontado a Hilly, quien logra que la despidan a causa de su participación en la publicación del libro de historias de Skeeter. A medida que se aleja de la casa, y gracias a las reflexiones finales, comprendemos que marcha hacia una nueva vida, que ahora es finalmente “libre”. Sin embargo, y cómo acertadamente ha afirmado Claire Potter,

libre? ¿En serio? ¿Una mujer negra desempleada que vive en Mississippi en 1963, donde menos del 7% de los adultos negros se encontraban registrados para votar? Esto enmascara la verdadera culpa de la película: de todos los personajes, sólo Skeeter ha sido liberado, porque ha aprendido la verdad acerca Constantine [la empleada negra de su familia], porque su novio racista ha roto con ella y ha aplazado la tiranía que implica el matrimonio y la crianza de los hijos, porque ha resuelto el conflicto con su madre blanca (quien eliminó a [Constantine], su madre negra), y porque sin mirar atrás se irá a Nueva York, ~~donde hay racismo~~⁴⁴

En comparación con *The Long Walk Home*, *The Help* se presenta como un retroceso, más que un avance, en el relato fílmico de los sucesos históricos acontecidos entre 1955-1956 y 1963. Si analizamos comparativamente las películas en función de los hechos narrados, pareciera que el movimiento hubiese logrado pocos progresos entre 1955-1956 (*The Long Walk Home*) y 1963 (*The Help*). *The Help* no muestra la evolución y logros de un movimiento que transformó la dinámica de las relaciones raciales en Estados Unidos. No sólo minimiza la existencia e importancia del activismo negro, sino que termina encubriendo el racismo institucional y la segregación estructural, al presentarlo como producto de las creencias, actitudes y acciones individuales de un grupo de mujeres

⁴⁴ Tachado en el original. Potter, Claire. “For colored only? Understanding “The Help” Through the Lens of White Womanhood”, *Tenured Radical*, 21/08/2011. <http://chronicle.com/blognetwork/tenuredradical/2011/08/for-colored-only-the-role-of-white-women-in-the-help/>; consultado el 28/10/2013.

blancas de la alta sociedad que intentan mantener su lugar dentro de su propia jerarquía social. Esto deriva en una ausencia total de cuestionamiento o reflexión sobre el racismo, lo que contradice la construcción tanto del poder político, social, y económico como la de la hegemonía y consenso cultural e ideológico del devenir histórico de Estados Unidos.

He tenido la oportunidad de leer incontables relatos y testimonios de activistas y militantes del movimiento por los derechos civiles. Y ninguna de las historias coincide, refleja o remotamente se ajusta al retrato de las mujeres que *The Help* proyecta en la gran pantalla. A diferencia de *The Long Walk Home*, *The Help* no sólo plantea una ausencia total de activismo de las empleadas domésticas negras, sino que incluso lo niega. De hecho, lo que se nos presenta como un “acto de rebeldía” – la compilación de los relatos y posterior publicación de los testimonios de las criadas - no deriva en mejora alguna de las condiciones de trabajo o vida de las empleadas domésticas o de las relaciones raciales en Jackson. En *The Help*, el único personaje “victorioso” de la lucha contra el racismo es Skeeter, quien no sólo se convierte en la heroína, sino que la recompensa de su accionar es un contrato editorial y un trabajo en la gran ciudad. De esta manera, *The Help* no es más que otra producción cinematográfica en la que “todo se trata de la blancura”⁴⁵: su centralidad para construir, ver y entender el mundo, y la preeminencia del punto de vista de los blancos en relación a su propia visión del racismo, del movimiento por los derechos civiles y de las relaciones raciales en Estados Unidos.

A modo de conclusión

Los films analizados en el presente ensayo presentan – en mayor o menor medida - visiones conservadoras y “blanqueadas” de las relaciones raciales, en el marco del movimiento afro-estadounidense por los derechos civiles. Dado que hablamos de un proceso de lucha protagonizado por la comunidad negra tanto en contra del sistema de segregación racial e

⁴⁵Ross, Rosetta E. “Why I Will Not See The Help: A Rant”, *Religion Dispatches*, 15/08/2011, <http://www.religiondispatches.org/archive/culture/4991/> -- Consultado 17/ 9/2013.

La narrativa filmica sobre el movimiento afro-estadounidense por los derechos civiles: Una primera aproximación al análisis comparativo entre *The Long Walk Home* y *The Help*

| Valeria Lourdes Carbone

institucional, como del racismo estructural y superestructural de la sociedad estadounidense, resulta paradójico que en ambos casos – y considerando las notables diferencias que presentan - los blancos continúen siendo los verdaderos protagonistas y “héroes” de la trama y de la historia.

Los “blancos virtuosos” con los que indefectiblemente el espectador siente no sólo simpatía sino empatía (Miriam Thompson en *The Long Walk Home* y Skeeter en *The Help*) son los personajes centrales en el relato cinematográfico. Se nos presentan como la “regla”, la “norma” en los comportamientos raciales y sociales, cuando en realidad no son otra cosa que la “excepción”. Por el contrario, los personajes racistas y los supremacistas blancos son mostrados como la “excepción” cuando en realidad, no son otra cosa que la “regla”. En ambos films, ciertos blancos “excepcionales” parecen arriesgar – sin hacerlo realmente, porque su status nunca se encuentra verdaderamente amenazado – el “privilegio que implica ser “blancos”, pretendiendo convertirse de opresores a liberadores de un grupo minoritario.”⁴⁶

La intención ¿subliminal? de ambos films es la de construir una historia de “conciliación” entre blancos y negros en lo que al movimiento y su legado se refiere. El movimiento afro-estadounidense tuvo su contraparte en el movimiento segregacionista de los supremacistas blancos, quienes lucharon acérrimamente por mantener el statu quo, es decir, conservar y defender el ordenamiento dado por el sistema de segregación y evitar la integración de los negros al sistema educativo, socio-político, electoral y económico. De esta manera, al poner en primer plano la imagen de blancos *liberals* que colaboraron con el movimiento, se construye una historia, no de enfrentamientos raciales, sino (re)conciliatoria, en donde el racismo y la violencia racial aparecen como una “anomalía” y no la trágica norma.

Ambos films abordan el tema de las relaciones raciales en un contexto de cambio pero siempre privilegiando el rol de los blancos en ese proceso histórico. Al mismo tiempo, encubren el rol de los blancos como parte

⁴⁶ Vera, Hernán; Gordon, Andrew M., op. cit., p. 109.

inherente de la pervivencia no solo de prácticas racistas sino del racismo institucional y estructural, al caracterizarlo como propio de individuos particulares o de un grupo minoritario, extremada y particularmente irracional, propio del sur de los Estados Unidos, una desviación de la liberal sociedad norteamericana.

A través del cine, Hollywood (re)construye así un “nuevo blanco” en la larga historia de luchas raciales en Estados Unidos: un *blanco* que lucha por y para la causa de los afro-descendientes, en lugar del justo posicionamiento de los negros como protagonistas de su propia historia de lucha contra los blancos, su ideología racial/racista, sus instituciones y estructuras dominantes de poder.⁴⁷ Vemos así la re-invenición de la blancura, y la re-construcción de esta “ficción” a través de las películas de Hollywood en relación a un proceso histórico que en sí mismo consistió en desafiar y poner en entredicho el papel de los “blancos” en el devenir histórico norteamericano.

El movimiento por los derechos civiles dio lugar a un cambio en la representación de los afro-descendientes, de los blancos y de las relaciones entre ambos. Algunos de esos aspectos podemos verlos en las películas analizadas. Sin embargo, también nos muestran como “la construcción de la identidad del “estadounidense blanco” ideal ha persistido a lo largo del tiempo como guapo, fuerte, valiente, cordial, amable, firme y generoso: un líder nato digno de la lealtad de los esclavos y de los oprimidos de color.”⁴⁸ De esta manera, se trata de convertir a los “blancos” en las figuras centrales y fundamentales de la lucha por los derechos civiles, y negar el activismo negro, convirtiendo a estos últimos en figuras accesorias o secundarias del relato histórico, incluso cuando este los tiene como los principales y exclusivos protagonistas. Según Kelly J. Madison, al poner de relieve los sacrificios de blancos compasivos y marginalizando el activismo de los grupos oprimidos, films “antirracistas centrados en héroes blancos” cooptan las luchas contra el apartheid, la esclavitud y la segregación con el fin de

⁴⁷Detrás de esto se encuentra la importancia y centralidad de la representación de los negros para la construcción de la identidad de los blancos. Morrison, Toni. *Playing in the Dark* (1992), tomado de Dyer, Richard. Op. cit. p. 3.

⁴⁸Vera, Hernán; Gordon, Andrew M., op. cit., p. 2.

La narrativa filmica sobre el movimiento afro-estadounidense por los derechos civiles: Una primera aproximación al análisis comparativo entre *The Long Walk Home* y *The Help*

| Valeria Lourdes Carbone

crear “un espejo más benévolo para la blancura que el creado originalmente por el movimiento.”⁴⁹

Estos films que – como tantos otros – pretenden contar la historia estadounidense, no son otra cosa que “propaganda social” que reproduce la visión supremacista blanca de la historia, “fantasías racistas que a menudo se han tomado como realidad”⁵⁰, y que elevan aún más la “blancura” de los “héros blancos”. Representan en sí mismos un proceso de “mitificación”. Siguiendo a James Snead, “mitificación” es el reemplazo de la historia con una “ideología sustituta” de elevación o descenso de categoría en una escala de valores humanos. Implica “identificación”, y requiere de un grupo de espectadores dispuestos a aceptar sin cuestionar e identificarse con la versión de la realidad que el film propone. Este dispositivo se acopla al público en el nivel de sus lealtades raciales, su origen social, e imagen que tienen de sí mismos, ofreciendo modelos de comportamiento social, de acción y pensamiento.⁵¹

En ambos films el acento está puesto en el proceso de transformación de los blancos en el contexto del movimiento por los derechos civiles, y cómo ellos participaron del proceso de lucha contra el racismo. La perspectiva afro-estadounidense, su lucha y estrategias de resistencia, son puestas en un segundo plano, e incluso relatadas desde la visión de los blancos protagonistas, llegando al extremo en *The Help* en el que las historias de las criadas se convierten en las “historias de Skeeter”: las negras se presentan no para ofrecer sus testimonios, sino para “ayudar a Skeeter con sus historias”.⁵² Así, la cruzada contra el racismo no es una lucha

⁴⁹Madison, Kelly J. “Legitimation, Crisis and Containment: The Anti-Racist-White-Hero”, *Critical Studies in Mass communication* 16 (1999): 413; Golub, Mark. “History Died for Our sins: Guilt and Responsibility in Hollywood Redemption Histories”, *Journal of American Culture* 21, Fall, 1998, p. 29.

⁵⁰Vera, Hernán; Gordon, Andrew M., op. cit., p. viii.

⁵¹ Snead, James. *White Screen, Black Images: Hollywood from the dark side*, Routledge, 1994, pp. 4-5.

⁵² En una de las escenas del film, en la que finalmente las criadas de Jackson se reúnen y deciden que es momento de comenzar a contar sus historias, una de ellas revela sus intenciones, afirmando: “*We are here to help you – Skeeter – with YOUR stories.*”

de los negros, sino un proceso liderado y encabezado por un blanco, sin el cual la historia no podría ser contada o la resistencia ejecutada.

De esta manera, tanto *The Long Walk Home* como *The Help* son claros ejemplos de cómo Hollywood es una herramienta para, masiva y efectivamente, “influir sobre el decurso de la historia mediante la producción de films conscientemente realizados para cambiar el enfoque público con respecto a asuntos de vital importancia política o social.”⁵³ En este caso, el rol de los estadounidenses blancos en el fenómeno histórico que cambió la realidad racial y socio-política del país: el movimiento **negro** por los derechos civiles.

Recebido em 04.12.2014
Aprovado em 08.06.2015

⁵³ Rollins, Peter. *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Fraterna, Buenos Aires, 1987, p. 13.