

I Am Not Your Negro

Una historia del racismo en Estados Unidos contada por James Baldwin

Suset Sánchez

«La historia del negro en Estados Unidos
es la historia de Estados Unidos.
No es una bonita historia.
¿Qué podemos hacer?».
James Baldwin. *I Am Not Your Negro*



Remember This House (Recuerda esta casa, 1979) es un manuscrito inacabado del escritor y activista afroamericano James Baldwin (1924-1987) que sirvió de base al argumento del documental *I Am Not Your Negro (No soy tu negro, 2016)*, dirigido por el cineasta haitiano Raoul Peck. El texto surgió de una necesidad impostergable por contar un relato que amenazaba con perderse en el ignoto paisaje del racismo silencioso y ciego que atraviesa toda la historia de Estados Unidos, desde la violencia esclavista de las plantaciones de algodón sureñas hasta la actual represión y los asesinatos de personas afroamericanas en las calles del país. De la rabia y el dolor del autor recogidos en esas treinta páginas inconclusas que Peck recuperó de los archivos del James Baldwin Estate, surgen las palabras de denuncia sobre las que se articula este excepcional filme, que nos guía, a través de la voz calma y sobrecogedora de Samuel L. Jackson, por pasajes donde se refleja la barbarie del racismo con absoluta crudeza.

El eje del relato en primera persona se estructura sobre la propia cercanía del escritor a tres figuras centrales en la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos¹ en los años cincuenta y sesenta: Medgar Evers, Malcolm X y Martin Luther King Jr.; así como sobre la propia participación de Baldwin como activista de esta causa en ese histórico momento tras su regreso del exilio en Francia en 1957, donde había permanecido una década después de huir de un sistema social estratificado y racializado que aniquilaba sus libertades y potencial de expresión en tanto hombre pobre, afroamericano y homosexual. El detonante de la narración cinematográfica es el hilo que une su indignación y desconsuelo —metáfora del malestar de diferentes comunidades y minorías étnicas en ese tiempo de revulsión social— por los asesinatos de Evers, Malcolm y Luther King, entre 1963 y 1968, con la obscena actualidad y persistencia de un racismo sistémico manifiesto en la brutalidad policial, la criminalización racial en el sistema de justicia estadounidense y la desigualdad y marginación social de los afroamericanos en pleno siglo xxi.

La habilidad de Peck para enlazar con organicidad los relatos que discurren en la intersección entre vida privada e Historia había sido probada en películas anteriores, tanto en la ficción como en la no ficción, tales como *Lumumba: la mort du prophete (Lumumba: la muerte de un profeta, 1990)*, *L'Homme sur les quais (El hombre en los muelles, 1993)* o *Sometimes in April (Siempre en abril, 2005)*, entre otras. En estos filmes ya el cineasta insistía en

su compromiso con un cine de voluntad crítica que sitúa en pantalla la agencia política de personajes anónimos e históricos que han definido las luchas de descolonización y contrahegemónicas en lugares en los que la violencia colonial y los conflictos etnoraciales se han constituido como fuerzas de opresión que conectan las huellas del pasado con las tensiones sociales del presente. La memoria de Patrice Lumumba y su lucha contra la dominación belga en el Congo, la dictadura de François Duvalier en Haití, el genocidio de Ruanda en 1994, son algunos de los episodios que revisa Peck en esa cartografía decolonial que ha ido conformando su propuesta estética y que le posiciona como una de las voces más coherentes de un movimiento cultural e intelectual transnacional que está reescribiendo la historia moderna de la diáspora africana.

Empecé a leer a James Baldwin cuando tenía quince años, en busca de explicaciones racionales a las contradicciones que me iba encontrando en mi ya vida de nómada, que me había llevado desde Haití hasta el Congo y después a Francia, Alemania y Estados Unidos. Junto a Aimée Césaire, Jacques Stéphane Alexis, Richard Wright, Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier, James Baldwin fue uno de los pocos autores que podría llamar «de los míos». Eran autores que hablaban de un mundo que conocía. Contaban historias que describían y definían estructuras y relaciones humanas que encajaban perfectamente con lo que yo veía a mi alrededor. Me identificaba con ellos.²

La intimidad de la voz en *off* que soporta toda la narración en *I Am Not Your Negro* gracias al excelente y matizado trabajo de Samuel L. Jackson permite una complicidad y empatía inmediata con Baldwin y con su perspectiva de la historia, más allá de cualquier corrección política. Quizás lo que nos une desde el inicio de la película a ese lúcido pensador no es la convicción moral sobre la significación aberrante del racismo explícito en determinados hechos o conductas que aparecen en las imágenes de archivo. Más allá de esa evidencia, posiblemente lo que nos conmueve es la propia capacidad de argumentación del discurso de Baldwin, elaborado como una memoria viva de su experiencia racial. El susurro de ese texto interpretado con la misma convicción del ensayista se transforma en una energía que contagia, incomoda y entristece con igual intensidad. Como ocurre en los filmes



De izquierda a derecha:
 Malcolm X
 Martin Luther King Jr.
 Medgar Evers

de Peter Forgacs sobre el Holocausto, en este documento audiovisual eventos fundamentales del relato histórico que se construye sobre la nación son hilvanados de modo natural en el tiempo personal, convirtiéndose la estrategia documental en un proyecto historiográfico, en una nueva forma de escritura histórica.

Estamos ante un complejo proceso de reconstrucción de la memoria que se erige gracias a la habilidad para enunciar la condición diacrónica del racismo en tanto elemento estructurante de la sociedad y la historia de Estados Unidos por medio de la voz y el recuerdo de Baldwin. En ese sentido, el documental evade toda pretensión didáctica, así como cualquier formalización lineal en la arquitectura del relato. La historia del movimiento por la lucha de los derechos civiles y su encarnación en los personajes históricos de Medgar Evers, Malcolm X y Martin Luther King Jr. deviene narración descentrada que dista de ser una visión monolítica. De hecho, en algunos momentos se pone el acento en el diferente tipo de militancia y activismo que representaba la vía pacífica de King frente al valor de la lucha armada y la dinámica de la autodefensa por ese medio en el discurso de Malcolm X.

Significativamente, sin embargo, la imposición de la Historia sobre el tiempo personal nunca funciona dócilmente. Como resultado la dimensión temporal completamente diferente de la película (...) golpea una y otra vez al espectador. El tiempo personal y el histórico se encuentran en una mutua tensión radical...3

Tal vez, el propio esqueleto del documental juega con ese sentido interseccional donde se entrecruzan tiempo histórico y tiempo personal. Tras la introducción, el primer capítulo es «Pagando mis deudas», donde se reconstruye el momento de resurrección de una conciencia política en el autor que le lleva de regreso a Estados Unidos para participar en la lucha por los derechos civiles. Seguidamente, en el episodio «Testigo» se establece la legitimidad de definir un lugar de enunciación en esa narración de la historia estadounidense, es decir, de la historia de los afroamericanos. Un espacio que se perfila en primera persona y vindica la posibilidad de hablar por sí mismo, de que el subalterno tome voz en ese viaje al sur que implica la interpelación de la historia del racismo en Norteamérica. En esta parte se cuenta cómo se establece la relación entre el escritor y sus tres héroes y cómo este se arroja a participar en las acciones sociales y políticas del movimiento. Quizás el punto en el cual esa línea difusa entre memoria personal y relato histórico se hace más borrosa es cuando exterioriza la profunda herida que causan en él y en el futuro de toda la nación las muertes de sus tres amigos. Por otro lado, es en este punto donde también se revelan las contradicciones que un intelectual como él, afroamericano y homosexual, tenía en relación con las diferentes posiciones dentro de la cruzada antirracista. No era un musulmán negro, no aceptaba la radicalidad de los Black Panther, no era practicante cristiano, ni pertenecía a la jerarquía de clase determinada por la Asociación Nacional de Gente de Color; su cotidianidad no se había fraguado en el horror del sur. Su papel respondía a una necesi-



James Baldwin

dad de participar en el proceso de transformación social mediante su consciente postura de «testigo», diferente al agente de cambio que encarna el héroe en el discurso histórico.

Otros dos apartados, «Pureza» y «Vender al negro» anteceden el alegato final de Baldwin, expresado en el grito de «*I am not a nigger*». «No soy un negro, soy un hombre». Bajo esa premisa, el autor denuncia la invención de ese sujeto subalterno racializado por parte de la imaginación y el miedo de los blancos a la pérdida de su postura de hegemonía y privilegio. Con una ira contenida, apabullante lógica y gran dignidad, el escritor interpela al blanco y deposita en este la responsabilidad de reflexionar sobre ese acto de ficción por el cual ha creado al otro negro. Advierte ahí la posibilidad de pensar el futuro de la nación y cualquier tipo de reparación histórica del perenne atropello y la violencia que ha supuesto y supone el racismo para la población afroamericana.

La primera escena del filme recoge fragmentos de una entrevista televisiva a Baldwin en *The Dick Cavett Show* (*El show de Dick Cave*), en 1968, en la que el escritor es interpelado por el presentador del programa con una sarta de comentarios caricaturescos sobre la supuesta movilidad social de los afroamericanos a partir de una serie de limosnas de aparente bienestar, ridículamente descritas por el entrevistador blanco. Ante interrogantes que traducen la profunda visión esencialista y racista de la clase media burguesa blanca al estilo de: «Qué son los negros», «por qué no son optimistas [los negros]»..., el rostro de Baldwin se transforma en una sonrisa casi condescendiente ante la ignoran-

cia del otro. A continuación, en medio de las cómplices risas del público, presumiblemente blancas, que se oyen de fondo, el intelectual riposta con admirable paciencia sobre la falta de esperanzas para las comunidades afroamericanas mientras se continúe utilizando el lenguaje racista del que ha hecho alarde el anfitrión del *show* televisivo⁴. Baldwin prosigue: «No es una cuestión de lo que pasa con los negros aquí, o la gente de color aquí, esa es una pregunta fuerte para mí, pero la verdadera pregunta es, lo vuelvo a repetir, ¿qué pasará con el país?».

Desde este momento, y encadenando la secuencia siguiente, Raoul Peck deja al descubierto lo que se convertirá en la clave argumental transversal en lo relativo a qué y cómo se cuenta. A saber, la recurrente estructura discriminatoria y racializada de la sociedad norteamericana y la construcción de la historia de Estados Unidos, y los modos en que el tiempo histórico de la nación interviene y perturba las vidas privadas de los afroamericanos a través de la representación autobiográfica del escritor y activista político James Baldwin. A la profética duda existencial esgrimida por este sobre el futuro de la nación —lo cual trasciende el denominado «problema negro» para ser un «problema americano», como lo reconoció Barack Obama ante la escalada de represión policial contra la población afroamericana durante los últimos años—, siguen imágenes de archivo de la brutalidad de la policía contra los manifestantes afroamericanos e instantáneas del movimiento Black Lives Matter. En ello, el filme basa su deconstrucción temporal de un conflicto histórico donde se debate el pasado, el presente y el futuro de la nación, poniendo el

racismo como la cuestión medular a repensar en el discurso de la modernidad y el proyecto nacional en Norteamérica.

Algunos de los aspectos relevantes del documental radican en la exhaustiva y complicada investigación de archivo realizada por Marie-Hélène Barbéris y en la selección y montaje rítmico de todo ese acervo por parte de Alexandra Strauss. Sin sujeción a una cronología ordenada se suceden en el filme las referencias a episodios definitorios en la lucha por los derechos civiles, como el Montgomery Bus Boycott en Alabama (1955-1956), que buscaba la erradicación de la política de segregación racial en el sistema de transporte público;⁵ la Campaña de Birmingham (1963), que movilizó a los estudiantes en demostraciones pacíficas para protestar contra la segregación en el sur; los disturbios de Watts (1965); los de Los Ángeles (1992) tras la absolución de los policías que golpearon a Rodney King; o los desórdenes en Ferguson que sobrevinieron tras el asesinato de Michael Brown por la policía del departamento de Misuri en 2014. Junto a los tres héroes del relato de Baldwin, desfilan por la pantalla protagonistas de la epopeya afroamericana como Rosa Parks o la adolescente Dorothy Counts, cuya determinación de asistir a un colegio para blancos en Charlotte, Carolina del Norte, mientras era ultrajada y despreciada por la jauría blanca, removió las entrañas y la conciencia política de Baldwin, influyendo decisivamente en su regreso a Estados Unidos para militar activamente en la lucha por los derechos raciales en su país. Le acompañan en el desfile de homenajes que orquesta el filme otros nombres relevantes como los de la dramaturga y activista Lorraine Hansberry, a quien el escritor rememora en una inútil reunión con Robert F. Kennedy, fiscal general de Estados Unidos, para pedirle un gesto simbólico por la integración.

También deambulan por ahí Sidney Poitier, Harry Belafonte, Ray Charles...

El contrapunteo de la lucha antirracista es resumido en la sucesión de alusiones históricas a momentos extremos de manifestación del odio racial, y de prácticas y políticas de segregación, como la incitación del líder del White Citizens Council a los padres blancos a no permitir que sus hijos compartieran escuela con los niños negros en una apuesta contra la integración. Los múltiples ejemplos que se muestran de productos de la cultura popular y la publicidad traslucen el consumo normalizado de estereotipos a partir de los cuales se ha construido la representación de un sujeto subalterno racializado, nombrado como «negro», que alimenta el imaginario racista hasta la actualidad. La recurrente imagen masiva de la subordinación de los afroamericanos en la economía del país en los sectores laborales más precarios, el arquetipo del *blackface*, el ideal de servidumbre de los esclavos en las plantaciones y los empleados domésticos a través de los roles del ama de cría o el mayordomo, tan habituales en el lenguaje publicitario en los siglos xix y xx. Súmesele el mito de la inferioridad y la deshumanización del salvaje instrumentados en la industria cinematográfica en ficciones de Hollywood al estilo de *La cabaña del tío Tom* (Harry A. Pollard, 1927) o *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933).

El viaje de Baldwin hacia la historia de Estados Unidos, lo que equivale al viaje a la cultura afroamericana, se cuenta como una suerte de sutil y abstracta *road movie* con cadencia de *blues* y *gospel*. En ese itinerario «a la semilla» vemos aquellos momentos en que la fotografía se activa como un efecto preciosista, recorre el paisaje que separa la urbe —el Harlem de la niñez del autor— de los parajes rurales; imágenes que se adentran con en-



cuadros sesgados en la América profunda sin que la cámara pueda hacer un simbólico plano general. Pero el trayecto del escritor es también un recorrido en el tiempo que le retrotrae a su infancia, a esos instantes donde comienza a prefigurarse un sentido de alteridad frente al blanco, donde empieza a adquirir conciencia de las políticas de la diferencia. El discurso de Baldwin y la evidente influencia del pensamiento francés en este se hacen presentes en el filme a través de una exigente e ilustrativa selección de citas, fragmentos de textos, entrevistas y presentaciones públicas. Al respecto, una de las escenas más interesantes es quizás la de un debate en la Universidad de Cambridge en 1965, donde hace una clara exposición de la teoría lacaniana del estadio del espejo para significar el despertar de una conciencia racial en el niño y de la noción de su propio cuerpo como un sujeto diferente. Precisamente esa persona no blanca que es castigada en la mitología popular fabricada por la industria del cine para dibujar la identidad nacional. Baldwin explica el mecanismo por el que ese descubrimiento destruye el sentido de realidad del subalterno, expulsándolo de la «realidad», de un tiempo y un espacio marcado por el relato excluyente de la nación blanca.

¿Cuál es el lugar y la función de los afroamericanos en esa historia de exclusiones y racismo? Ese es el cuestionamiento inagotable y perpetuo que se desplaza desde las páginas de James Baldwin a la pantalla a la que nos convoca Raoul Peck, y desde ahí de vuelta a interpelar la dura realidad de la discriminación racial en la sociedad norteamericana a las puertas de la tercera década del siglo XXI.



1 En el presente texto se repetirá en múltiples ocasiones el término «afroamericano» para significar aquella comunidad y minoría etnoracial en que se centra el discurso del filme. Por un posicionamiento epistémico que intenta evitar las marcas de un lenguaje anclado en la colonialidad, preferimos no utilizar vocablos y construcciones como «negros» o «personas de color», que también son usados en el filme para denotar la persistencia del racismo en el habla cotidiana de la sociedad norteamericana. Del mismo modo, cuando se reitera la palabra «blanco» se hace para seguir la lógica de los conflictos que se narran en la película, de ahí que se evite el empleo de otros sustantivos y adjetivos con el fin de enfatizar la polaridad sobre la que se estructura el relato.

2 Raoul Peck. «Notas del director», *I Am Not Your Negro*. *Pressbook*. KarmaFilms, Madrid, 2016, p. 4. Consultado en: <https://karmafilms.es/catalogo/i-am-not-your-negro/>

3 Ernst van Alphen. «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios Visuales*, No. 6, Murcia, 2009, pp. 32-33. Consultado en: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen_EV6.pdf

4 Véase al respecto el concepto *White fragility* (fragilidad blanca), acuñado por la académica norteamericana Robin DiAngelo: «La fragilidad blanca es el estado en el que incluso la mínima cantidad de estrés racial resulta insoportable, desencadenando una amplia variedad de mecanismos defensivos. Dichos mecanismos incluyen exteriorizar emociones tales como la rabia, el miedo, la culpa, así también comportamientos tales como la argumentación, el silencio y la huida de la situación que induce el estrés». Robin DiAngelo, «White Fragility». *International Journal of Critical Pedagogy*, Vol. 3, No. 3, 2011, p. 54.

5 Es precisamente en esa Alabama de 1955, con la figura de Luther King y el boicot a los autobuses, que se inicia la historia de entusiasmo político y de dolor de Baldwin, para repasar la concatenación de hechos que condujeron primero al asesinato de Medgar Evers en 1963, luego de Malcolm X en 1965 y finalmente del propio King en 1968.

Suset Sánchez (La Habana, 1977)

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana (2000). Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) (2013). Actualmente tiene una beca de investigación en el Departamento de Exposiciones del MNCARS.



A NIGGE R

NIGGE

