

Ana Laura Bochicchio

Universidad Nacional de Buenos Aires

Cuando el odio llegó a Kaxton, o El antiintegracionismo según Roger Corman

When hate arrived to Kaxton,
or the anti-integracionism according to Roger Corman

Resumen

Considerando que las películas que tratan temas históricos, más allá del interés artístico del director, implican la pretensión de realizar una interpretación personal del hecho narrado con base en los recursos del lenguaje audiovisual, creemos que la utilización de fuentes cinematográficas resulta útil a la hora de obtener conclusiones históricas tanto en relación al hecho en cuestión como al periodo de producción del film. Como un primer acercamiento a dicha problemática y pretendiendo una comprobación de la afirmación anterior, hemos decidido analizar el discurso representado en la película *El intruso*, de Roger Corman (1962). Ésta narra un hecho real de racismo acontecido en el Sur de los Estados Unidos luego de la integración escolar de los afroamericanos en 1958. La película, desde la visión personal del director, nos habilita a pensar cuestiones más amplias, relacionadas con el clima de época con respecto a los agitadores racistas del periodo, permitiéndonos ejemplificar la relación existente entre el cine, la historia y la sociedad del momento de realización del film.

Abstract

Considering that historical movies, despite the artistic interest of their director, pretend to present a personal interpretation of the facts that are retold based on the resources of the audiovisual language, we believe that the use of cinematographic sources is useful to obtain historical conclusions regarding both the facts that are being depicted and the context of production of the film. As a first approach to this issue and in order to confirm the previous affirmation, we have decided to analyze the discourse represented in the film *The intruder*, directed by Roger Corman (1962). This film presents a true story of racism, occurred in the American South after the scholar integration of African American in 1958. The film, from the personal vision of its director, enables us to refer to broader issues regarding the climate of the period in relation to racist agitators, allowing us to exemplify the relation existing between cinema, history, and the society at the moment of production of the film.

Palabras Clave

Cine
Historia
Racismo
Roger Corman
El intruso

Keywords

Cinema
History
Racism
Roger Corman
The intruder

“La Historia no es una verdad sino que, más bien, es una fórmula más o menos precisa para comprender la sociedad del pasado y la sociedad del presente”.

Igor Berrenetxea Marañón

Introducción

Desde hace varias décadas la Historia como disciplina ha empezado a plantearse la utilidad del cine como medio para comprender un periodo histórico determinado. Son dos las tendencias teóricas predominantes entre los investigadores que utilizan los films, sobre todo los que tratan temáticas históricas, como fuente de sus estudios. Por un lado, Marc Ferro sugiere que las películas son testimonios de la época de rodaje que, quiéranlo o no, muestran la cara oculta de su sociedad. Para este autor, pues, los films de temática histórica son sólo un testimonio sobre su presente ya que en “la elección de los temas, los gustos de la época, las necesidades de producción, la capacidad de escritura, los lapsus del autor: ahí radica la verdadera realidad histórica de esos films, y no en su representación del pasado” (Ferro, 2000: 66). Por otro lado, Robert Rosenstone nos invita a pensar el cine histórico como un elemento que nos puede hacer reflexionar sobre nuestra relación con el pasado. Si bien la construcción audiovisual de la historia, para él, es una reflexión más personal que la del trabajo escrito, no deja de ser una construcción válida ya que la misma historia académica no es el pasado en sí, sino “una serie de convenciones (...) sólo es un camino para reconstruir historia, un camino que privilegia ciertos factores: los hechos, el análisis y la linealidad”. Por lo tanto, “puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje” (Rosenstone, 1997: 20). Retomando la idea de Hayden White, Rosenstone sugiere que la Historia no es más que una “ficción narrativa” y que, por lo tanto, los films pueden ser considerados como “ficciones visuales”, o sea “no como espejos del pasado sino como representaciones” de éste (Rosenstone, 1997: 36).

A pesar de concebir al cine como una nueva forma de construir el pasado, Rosenstone no ignora las limitaciones que tiene el lenguaje audiovisual con respecto al escrito. En primer lugar, los films históricos generan una sensación de “falsa historicidad” que parte principalmente de la propia naturaleza del lenguaje cinematográfico. Por un lado, un film no puede más que comprimir el pasado y ofrecer explicaciones lineales y monocausales de los acontecimientos narrados, los cuales parecen estar concatenados de modo natural como si se tratara de algo lógico y de un proceso que no permite versiones interpretativas alternativas. De igual manera, se seleccionan sólo los hechos que sean coherentes y sirvan a la estructura dramática del guion. Es por eso que, en general, se termina produciendo una visión moral y cerrada de la historia, que surge a partir de la manipulación de la información emocional, privilegiando a los individuos por sobre los grupos. Pero más allá de estas limitaciones, la utilidad que el historiador puede obtener del análisis de películas históricas radica en que éstas “formulan preguntas y respuestas que la historia escrita nunca había pronunciado. Lo que implica que el film nos dará nuevas informaciones (...), creará un mundo histórico diferente” (Rosenstone, 1997:173). Como afirma W. Bryan Rommel-Ruiz, “precisamente porque la historia académica se desarrolló como una ciencia social, los historiadores objetivan el pasado y se separan de los sujetos que estudian. Las películas hacen exactamente lo opuesto” (Rommel-Ruiz, 2011:5).

En este caso concreto, nos centraremos en el análisis del film *El intruso* (Corman, 1962), el cual resultó ser una anomalía en la carrera del director, reconocido por sus numerosos films de terror y ciencia ficción de clase B. El mismo Corman admitió que fue una motivación personal lo que lo condujo a realizar una película de contenido social que explorase los acontecimientos derivados de la Decisión Brown de integración escolar en 1954. Para ello Corman se basó en la novela de Charles Beaumont, *The intruder*, inspirada a su vez en un acontecimiento real que afectó un pequeño poblado en el Sur de los Estados Unidos. Sin adentrarnos demasiado aún en la historia que narra el film, podemos decir que trata sobre las actividades de un agitador racista, Adam Cramer (William Shatner), quien manipula las tensiones raciales sureñas en su propio provecho, generando una situación incontrolable de caos e histeria que conduce a la violencia interracial y la agitación social de la población blanca. Si bien el pueblo y los personajes de *El*

intruso son ficticios, están inspirados en hechos reales ocurridos en 1956 en Clinton, Tennessee. John Kasper, agitador racista que sirvió de modelo al personaje de Adam Cramer, llegó a este pequeño pueblo y activó, mediante sus discursos y actividades segregacionistas, una oleada de histeria y violencia racial que afectó enormemente a la población.

Lo que en particular nos interesa vislumbrar recurriendo a este film es la forma en que el director, desde su visión personal, construye la interpretación de un hecho histórico real recurriendo al lenguaje cinematográfico. Podremos ver el modo en el que se privilegian las emociones, la visión moral melodramática y, a su vez, la explicación lineal y cerrada de los acontecimientos.

Por otra parte, partiremos de la idea de que el cine comercial norteamericano conlleva una importante impronta ideológica que logra impactar fuertemente en la visión histórica del espectador, la cual reproduce la llamada “historia oficial”, que funciona como un fundamental constructor de hegemonía del que se arman los sectores dominantes estadounidenses, tanto interna como externamente. Si bien es cierto que el film aquí analizado no pertenece a los grandes estudios de Hollywood y que su éxito fue relativo, creemos que muchos de los conceptos manejados por Roger Corman son consensuales con la visión del gobierno respecto a los agitadores racistas que cobraron tanta importancia en el periodo en el que transcurre la historia. En palabras del director: “presioné mis propias convicciones tan fuerte en la película que se convirtió en ligeramente propagandística” (Nasr, 2011: xi). Esto nos lleva a pensar sobre lo decible y lo que no es decible en un film de las características de *El intruso*. Como afirma Marc Angenot, todo discurso producido en un estado de sociedad dado está, en última instancia, habilitado por la hegemonía discursiva que impone lo que es aceptable socialmente y lo que no (Angenot, 2010). Por lo tanto, este film, como otros, contribuye a legitimar aspectos en torno al tema racial que era necesario justificar en 1962, recurriendo a la historia más reciente del racismo y a su vinculación con la lucha afroamericana en Estados Unidos. Estos tenían que ver, principalmente, con una necesidad derivada de la diplomacia de la Guerra Fría: Estados Unidos sostenía un discurso sobre la libertad y la democracia en oposición al totalitarismo soviético, por lo que debía defender su imagen ante una opinión extranjera que marcaba la hipocresía del país que había combatido al nazismo pero mantenido la legislación Jim Crow en su propio suelo. Por eso los Estados Unidos, mediante la legislación integracionista, buscaban limpiar su imagen ante el mundo bipolar (Dudziak, 2000). Así, la cuestión racial no fue sólo un problema interno, sino que se convirtió en política internacional norteamericana. Además, analizar una película que no fue realizada por un gran estudio ni fue un éxito comercial permite visualizar mucho más claramente cómo la hegemonía discursiva de la que habla Angenot no sólo se observa en los productos más cercanos al Estado o más visibles de la sociedad, sino que también está presente, como en este caso, en un film de alcance reducido y no financiado desde la maquinaria productiva de Hollywood.

Por todo esto, más allá de su poco éxito de taquilla, nos parece que *El intruso* es un film adecuado para vislumbrar los planteos de Rosenstone, es decir, ver cómo un hecho real es recreado por el cine como una forma válida de construcción del pasado que responde a ciertos intereses y tomas de postura (al igual que la historia escrita); y también para observar cómo una película refleja la sociedad en la que fue producida, tal como afirma Marc Ferro. Para cumplir nuestro objetivo, pues, en primer lugar retomaremos los hechos reales ocurridos en Clinton y el rol de Kasper como agitador racista. Luego, observaremos la forma en que Corman interpreta y narra (ordena linealmente) estos hechos en su película, influida por su interpretación del pasado y por el clima de época en el que el film fue rodado. Para ello analizaremos la puesta en escena de Adam y de la población tanto blanca como negra, el comportamiento de la cámara y, a partir del guion, intentaremos iluminar los aspectos ideológicos y consensuales respecto a la “versión oficial” que aparecen, más



El director norteamericano Roger Corman
(Fuente Wikimedia)

allá de las intenciones individuales del director. Los aspectos melodramáticos del film, pues, nos resultarán de utilidad para comprender la forma en que las emociones hacen su aparición en medio de esta interpretación del conflicto racial norteamericano durante los años '50 y '60 (periodos del hecho real y de rodaje).

John Kasper llega a Clinton

En 1954 la Corte Suprema de Estados Unidos falló sobre el caso *Brown vs. Board of Education of Topeka* (el fallo se conoce como Decisión *Brown*) a favor de la autorización de la integración de estudiantes negros en las escuelas secundarias de los estados que mantenían la segregación establecida por la legislación *Jim Crow*. Inmediatamente, el Sur se plagó de protestas y rechazó esta nueva legislación: llegaron a generarse grandes olas de violencia en diferentes puntos del territorio. Como afirma Clive Webb,

[...] durante los siguientes dieciocho meses, la mayoría de la región cayó en la fila detrás del derrotado Sur Profundo. Consejos ciudadanos, nuevas organizaciones, comités para la preservación de la supremacía blanca (...) comenzaron a formarse en Mississippi en el verano de 1954, rápidamente se derramaron hacia Alabama y luego se expandieron por el Sur, alcanzando una membresía máxima de quizás 250.000 personas (Webb, 2005: 22).

De estos brotes, uno de los más grandes fue el acontecido en Clinton, Tennessee, en 1956. John Kasper, un agitador segregacionista que llevaba su discurso de pueblo en pueblo por el Sur, llegó al pequeño poblado de Clinton, lugar aparentemente pacífico hasta que este *intruso* "desató" una incontrolable oleada de violencia racial. Fue el 24 de agosto de 1956 el día en que Kasper llegó a Clinton, donde hacía cuatro días, un grupo de estudiantes negros habían empezado a asistir a la escuela local. Más allá del descontento de los padres de los estudiantes blancos y sus pequeñas protestas, una aparente calma parecía dominar el pueblo ya que si bien a la mayoría no le agradaba la nueva ley, las autoridades se esforzaban por demostrar que existía un respeto general hacia ella. Sin embargo,

[...] el obediente tono público de los líderes de la ciudad no podía ocultar enteramente el recelo privado de muchos de los ciudadanos blancos. La gente del pueblo era un potencial ejército esperando ser reclutado; sólo necesitaban un oficial que los comandara. Éste llegó a ellos en la forma de un John Kasper de veintiséis años (Webb, 2010: 44).

Al día siguiente de su llegada, Kasper comenzó a establecer contacto con la población hasta que, finalmente, el 29 de agosto reclutó una importante cantidad de personas que realizaron una violenta protesta fuera de la escuela que terminó cuando los jóvenes negros fueron llevados a sus casas bajo protección policial. Como consecuencia, la justicia local formuló una orden que prohibía a Kasper realizar actos públicos, la cual le conllevó una sentencia de prisión por un año. Un total de aproximadamente dos mil blancos, indignados por esta decisión, realizaron una protesta frente a la Corte, guiados por Asa Carter, compañero de Kasper. Finalmente, la sentencia fue revocada.

Si bien Kasper continuaba bajo fianza, la violencia no hizo más que empeorar. La semana posterior al arresto hubo una oleada de disturbios que condujo a las autoridades a reclamar apoyo policial auxiliar. Fue la Guardia Nacional la que, finalmente, se hizo cargo de la seguridad en Clinton, llegando al pueblo con tanques y más de seiscientos soldados. Esto no hizo más que empeorar la histeria blanca, haciendo que unas tres mil personas se enfrentaran a esta movilización, atacaran a los automóviles que pasaban por allí y comenzaran a incendiar cruces, práctica que se hizo frecuente en el pueblo, y permitió el resurgimiento del Ku Klux Klan (KKK)¹. Finalmente, el 26 de septiembre una bomba explotó al lado de la casa de un habitante afroamericano, lo que inició una oleada de violencia terrorista que recrudesció una vez liberado Kasper el 20 de noviembre, inocente de todo cargo.

Esto no hizo más que empeorar la situación. La violencia entre los estudiantes continuaba en la escuela, cada vez con mayor vehemencia y, el 3 de diciembre, un pastor blanco que había escoltado a los estudiantes negros en defensa de sus derechos, fue atacado, el mismo día que la es-

1.- A partir de 1954 el Ku Klux Klan experimentó su tercer renacer, impulsado por la Decisión *Brown*. Su accionar se expandió por todo el Sur.

posa del director. La escuela se cerró por cinco días y quince personas fueron arrestadas. En febrero de 1957, luego de una serie de atentados, Louis Armstrong visitó al pueblo y durante su espectáculo una bomba explotó cerca del escenario. Kasper fue, finalmente, detenido por su continua obstrucción a la integración racial en las escuelas y condenado a seis meses de prisión.

La calma parece haber seguido a este último acto de violencia. De todos modos, la carrera de Kasper continuó en Nashville, donde sus actividades volvieron a fomentar la violencia pero no al mismo nivel que en Clinton. Más tarde formó parte del National States' Rights Party.

Se puede decir que la técnica de Kasper, como afirma Webb, era la de explotar el descontento y el resentimiento de la clase trabajadora blanca, la cual se sentía amenazada por el lento pero efectivo avance de los afroamericanos dentro de una sociedad que previamente los relegaba al último lugar y los mantenía segregados de la población blanca a todo nivel. Explotando a este sector, Kasper logró hacer del segregacionismo una importante fuerza política (Webb, 2010: 40). Era este sector de blancos más humildes el que mayormente sentía la amenaza de este avance, puesto que perdían su única supuesta posición de privilegio: el ser blancos. La cuestión racial era lo que los mantenía como un eslabón superior del sistema y si los negros pasaban a considerarse "iguales", los blancos ya no tenían ningún sector sobre el cual colocarse por encima, lo que dejaba expuesta su condición de clase más pobre de la sociedad norteamericana. Así, Kasper pudo explotar el resentimiento de clase junto al antielitismo y el racismo ya que fue la interacción de los factores raciales y de clase la que favoreció la oleada de violencia en Clinton (Webb, 2010: 54).

A diferencia de la mayoría de los segregacionistas, que hacían hincapié en los *states' rights*, Kasper desarrolló un discurso más sencillo, destinado a los sectores populares, ávidos de ser incluidos dentro de la representatividad política antiintegracionista de la que estaban excluidos por organizaciones elitistas como la Tennessee Federation for Constitutional Government. Poniendo el acento en la idea de democracia directa, Kasper estimuló a este sector de la población para que se enfrentara a la supuesta tiranía estatal y restaurara el poder del pueblo. En sus propios términos: "Necesitamos todos los agitadores que podamos conseguir. Queremos conflicto y lo queremos en todas partes. Necesitamos una banda de patriotas itinerantes. El colapso de la ley y el orden está al alcance de las manos" (Webb, 2010: 57).

Hubo otro aspecto del discurso racial de Kasper que fue una característica común entre la derecha racista del periodo: el antisemitismo. Si bien es un tema complejo, a grandes rasgos, se puede decir que el clima paranoide del periodo hizo que aumentaran en número los grupos de extrema derecha en Estados Unidos, al mismo tiempo que se radicalizaba su discurso anticomunista y racial. Es en la década de 1950 cuando aparecen grupos como los Minutemen, la John Birch Society, el American Nazi Party, la Christian Identity y la tercera era del Klan. Si bien sus objetivos y métodos diferían, en conjunto esta extrema derecha compartía el fervoroso anticomunismo vinculado al antisemitismo (con excepción de la John Birch Society, que no era antisemita), el cual se fue volviendo cada vez más radical entre este sector, llegando a identificar todo lo diabólico (con el comunismo como ejemplo de ello) con el judaísmo: un judaísmo al cual había que enfrentarse y destrozarse para eliminar, así, los males del mundo (Bohicchio, 2013: 218-226). Este racismo, al volverse profundamente antisemita, incorporó la "negrofobia" al nuevo discurso, sosteniendo que los negros eran meros peones manipulados por los judíos con el objetivo de destruir a la raza aria (en los Estados Unidos de posguerra, la derecha racista identificó e igualó el concepto de "raza aria" con el de "raza blanca").

Volviendo al film, según Adam detrás de los derechos civiles de los afroamericanos estaba la manipulación de los judíos comunistas que conspiraban en contra de los intereses norteamericanos, incluso desde las mismas esferas del gobierno (por eso habían aprobado la desegregación escolar). Así, Kasper estaba inserto dentro de la lógica extrema de la Guerra Fría, que veía en el comunismo un instrumento de dominación mundial por parte de los judíos. Ésta fue una tendencia mayoritaria entre la extrema derecha a partir de la década de los '20, que recrudesció en los '50 como algo propio de la misma derecha, pero también como una consecuencia derivada de la lógica del enemigo interno manejada por las esferas estatales durante la Guerra Fría

2.- Dada la contemporaneidad del film con respecto a los hechos de 1956, puede decirse que la perspectiva histórica empleada en el artículo para comprender la visión del director es la de la llamada "historia reciente".

(Bochicchio, 2013: 226). Aunque Kasper no innovó ni creo un sistema nuevo basado en el mito de la conspiración judeo-comunista, sí se apoyó en él para explotar las tensiones raciales a un nivel mucho más amplio. Por otro lado, intentaba dar una explicación al hecho de que sí, como se creía, los negros eran inferiores entonces ¿cómo eran capaces de emprender una lucha por sus derechos? La respuesta estaba en la manipulación consciente del que sería el verdadero enemigo: el judío. Así, los negros seguían siendo sujetos inferiores y manipulables y el antagonista pasaba a ser alguien que estaba al mismo nivel que los blancos, al menos en inteligencia.

Como dijimos, la película de Corman retoma los acontecimientos de Clinton para construir un análisis de las cuestiones sociales y de los personajes involucrados con base en las reglas del lenguaje cinematográfico. Pasemos a ver, pues, cuáles son los conceptos que el director maneja y cómo construye su visión de los hechos de 1956².

El intruso: racismo e integración en el Sur

Como afirma Marc Angenot, todo lo que se narra y argumenta en un estado de sociedad dado conforma un sistema regulador global que contiene un conjunto de sistemas genéricos y repertorios de tópicos que "organizan lo decible –lo narrable y opinable–" (Angenot, 2010: 21). Este discurso funciona independientemente del uso que los individuos puedan darle, constituyendo un conjunto de reglas prescriptivas y permisivas de la diversificación de lo decible, es decir, una hegemonía discursiva que establece la aceptabilidad del discurso. Esta hegemonía puede ser definida como "el conjunto complejo de las diversas normas e imposiciones que operan contra lo aleatorio, lo centrífugo y lo marginal, indican los temas aceptables e, indisolublemente, las maneras tolerables de tratarlos, e instituyen la jerarquía de las legitimidades (...) sobre un fondo de relativa homogeneidad" (Angenot, 2010: 32). Por supuesto que esta hegemonía tiene una fuerte vinculación con el Estado y la clase dominante de esa sociedad.

Partiendo de esta concepción, podemos suponer que *El intruso* constituye un elemento dentro del sistema de la hegemonía discursiva de la sociedad norteamericana de 1962. Los parámetros de representación del conflicto racial y el episodio de Clinton, por lo tanto, están expresados por el director dentro del conjunto de parámetros aceptables socialmente, los cuales tienen una relación directa con la visión estatal de la cuestión, más allá de la visión personal de Roger Corman al respecto. Es, pues, desde este marco teórico que analizaremos el film en este artículo.

Antes de analizar las cuestiones ideológicas desprendidas del guion y de su puesta en escena, debemos tener en cuenta que una película de estructura clásica como *El intruso*, está construida a partir de un guion cinematográfico. Éste construye un conflicto dramático que tiene sus propias características estructurales, las cuales son muy diferentes a las de un trabajo histórico académico. De ahí que cada uno de los hechos que podemos observar en el film responden a una estructura definida a rajatabla en la que se privilegia todo lo que contribuya al conflicto dramático principal antes que la narración totalmente veraz de los acontecimientos. Por otra parte, el guion también responde a una construcción semiótica e ideológica que encara el guionista. De ahí que, por la propia estructura de todo este lenguaje cinematográfico, la película no puede evitar ser una construcción de la historia completamente diferente a la académica.

El intruso es una película cuyo tema principal es la relación de poder entre el líder y la masa. El film cuestiona si es el líder el que detenta el verdadero poder o si es la masa la que, una vez influenciada, quita el poder al líder, dejándolo en segundo término. La conclusión de la película es que un personaje carismático como Adam es capaz de manipular las debilidades de su audiencia, siempre y cuando el germen, en este caso racista, ya esté presente en ella y esperando ser despertado. El mensaje es que ningún líder es capaz de obtener poder absoluto sobre las personas y que, a la larga, sus manipulaciones son derrotadas por la verdad que surge a la luz. Así pues, tal como lo afirma Rosenstone, el film responde a la característica hollywoodense de presentar a la historia como un vehículo de moralidad, en el que los personajes superan sus debilidades y, al final, son un poco mejores que al principio. Veamos cómo el guion cinematográfico, la puesta en escena y los aspectos emotivos de la película nos sumergen dentro de esta enseñanza moral.

En la película de Corman los acontecimientos suceden en un pequeño pueblo ficticio llamado Kaxton. Al no referirse a ningún lugar en concreto, el director establece la idea de que los hechos acontecidos en el film podrían suceder en cualquier pueblo del Sur Norteamericano, ya que es un pueblo al que Adam llega triunfante desde algún otro poblado similar. Así, la película homogeniza al Sur como el sector norteamericano antiintegracionista y susceptible de manipulación racista.

En la primera escena ya hace su aparición, en primer plano, Adam, protagonista del film. Está viajando en tren y, luego, en un autobús que lo lleva a Kaxton. Se lo nota totalmente triunfante y seguro de sí mismo. La cámara avanza junto con él desde su perspectiva subjetiva, enseñándonos el pueblo tan como él lo ve y avanzando sobre éste. Sumada a esto, una música veloz y de tensión ya nos está marcando que la llegada de este personaje es el desencadenante del conflicto dramático. Es, pues, esa llegada la que traerá la violencia a un pueblo que se mantenía pacífico hasta entonces, al menos en apariencia.

Una vez que Adam desciende del autobús, podemos verlo por primera vez en plano entero. Impecable y totalmente confiado de sí mismo, su primera acción es la de ayudar a descender del autobús a una anciana y una niña, sonriendo y mostrándose completamente amable. En una primera impresión, pareciera ser el ciudadano perfecto. Luego de ello, se detiene frente al pueblo y lo observa, tal como si se tratara de un campo de batalla al que ha llegado a combatir (Nasr, 2011: 16). Desde este momento ya podemos observar la puesta de cámara típica que se mantendrá sobre Adam prácticamente durante toda la película, excepto en una serie de momentos específicos, de planos cerrados y angulación contrapicada, que lo engrandecen y muestran su triunfo ante las situaciones que va creando.

Una vez en el pueblo, Adam se dirige a buscar hospedaje en un hotel de mediana categoría en el que se pueden observar un grupo de ancianas blancas totalmente inactivas mirando el discurso de un pastor en la televisión. La escena es clara referencia metafórica a la "pasividad" de la población blanca sureña con respecto a la integración. Allí recibe a Adam una simpática mujer que se burla de uno de sus empleados diciendo que "debe tener sangre negra en sus venas", porque es vago. Éste es el pie que permite a Adam entrar en acción: el prejuicio racial, tan natural en el Sur es la semilla cultivada por el agitador, que explotará sus frutos. Es en ese momento cuando Adam aprovecha para decir que se dedica a los "asuntos sociales" y que está allí para hacer todo lo posible con respecto a la cuestión de la integración. Cuando la anciana le dice que ya hay diez negros inscriptos en la escuela y que nada se puede hacer porque es la ley la que permite que así sea, Adam dispara la pregunta que estructura su discurso y que desarrollará por completo más adelante: ¿la ley de quién?

La película plantea la idea de que un personaje como Adam no es más que un psicópata que hace todo por el placer que experimenta al manipular las debilidades de la gente. Para demostrarlo, Corman no se contenta con mostrarnos su discurso racista, sino que nos muestra que en su relación con las mujeres, Adam es tan manipulador como en política. Por un lado, comienza a establecer una relación amorosa con Ella, una adolescente que aún asiste a la escuela del pueblo y es hija de Tom, el periodista liberal que se mantiene a favor de la integración. Así, Adam se entromete en los valores de una familia respetada y se burla de quien podría ser considerado su enemigo. Al mismo tiempo, mantiene una relación sexual con la esposa de su vecino de cuarto, una ninfómana recuperada a la que manipula su debilidad sexual. El esposo de ella, Sam, consideraba a Adam un amigo. Como veremos más adelante, no es casual que este hombre se llame Sam. Hasta el episodio con su mujer, parecía un personaje divertido y distraído con cosas sin importancia. Sin embargo, va a ser él el encargado de desenmascarar a Adam y devolver la tranquilidad al pueblo. Así, otro personaje forastero es el que derrota la manipulación, en clara referencia a que son la ley y los valores gubernamentales los que siempre triunfan y portan la verdad capaz de derrotar las perversas estrategias de los agitadores racistas. Por eso mismo su nombre es Sam: el tío Sam que se encarga de poner las cosas en su lugar y restablecer el orden roto.

Veamos cuál es la estrategia de Adam para realizar sus "reformas sociales". Su primera acción es ir a visitar el barrio negro, donde sólo se limita a observar. Allí, un fundido continuo nos

muestra en paralelo un paupérrimo hogar negro y la mansión del millonario del pueblo, el señor Shapman. Es éste el segundo lugar que Adam visita y el primero en donde se detiene a publicitar su causa. Se presenta ante Shapman como un miembro de la Patrick Henry Society (nombre inspirado en la importantísima fuerza de choque anticomunista llamada John Birch Society) y le propone luchar contra la integración. Shapman contesta que por supuesto está en contra de ella ya que es sureño, dándonos a entender que una cosa es lógica consecuencia de la otra. Sin embargo, vuelve a argumentar que la ley debe ser respetada. De este modo, Adam puede disparar su discurso: según él, la democracia debe respetar la voluntad del pueblo por lo que si el Sur no acepta la integración, el gobierno estaría corrompiendo la democracia y convirtiéndose en una suerte de tiranía que pretende la mezcla interracial, lo cual va contra los valores norteamericanos. Según Adam, esta situación se puede detener legalmente con la colaboración y el dinero de Shapman. En este punto, la película da cuenta de la importancia que las clases altas tienen a la hora de solventar económicamente a los agitadores racistas en Estados Unidos. Como dijimos antes, los más ricos han utilizado al racismo como un instrumento de dominación que oculta los verdaderos vínculos de poder entre blancos. Por lo tanto, es lógico que hayan sido ellos los más interesados en fomentar el conflicto racial en una época en que la integración avanzaba lenta pero decididamente, al menos en la apariencia más externa de la sociedad.

Un importante momento del film es cuando finalmente llega la hora de que los jóvenes negros comiencen a asistir a la escuela local. Podemos ver que antes de emprender su marcha hacia allí, un cura negro los bendice, imagen que da cuenta de la importancia que la Iglesia católica tuvo durante el periodo de lucha por los derechos civiles. El sacerdote les dice que deben ser fuertes y resistir pacíficamente. Es este, pues, un discurso pacifista, al estilo de la retórica de Martin Luther King. De todos modos, al escoger esta perspectiva, el film no menciona ni analiza el hecho de que ésta era sólo una entre otras tendencias de lucha negra, porque existían grupos mucho más radicales.

Luego de la bendición, los jóvenes comienzan a andar hacia la escuela, guiados por el sacerdote, dando la imagen de una peregrinación, metáfora del largo camino de lucha y sacrificio que deberán recorrer hasta ser totalmente integrados en la sociedad norteamericana. Con respecto a la población blanca, la puesta en escena con la que aparece representada en este momento, es la que va a continuar a lo largo de la película. Los blancos, un grupo de personas desprolijas, poco estéticas y, al parecer, de un estrato social no muy alto, miran con desprecio el peregrinar negro. Se reúnen en la escuela con carteles de rechazo hacia los negros y los persiguen como si fueran una horda, una masa contenida pero salvaje. En esta situación la cámara realiza un *travelling* hacia adelante, que se cierra en un primerísimo primer plano de Adam, que observa triunfante la situación conflictiva de la que sacará provecho inmediatamente. La cámara vuelve a abrir el plano y lo vemos a él, de noche, dando un discurso acalorado frente a la “horda” anterior, en las escalinatas de un edificio público.

Este discurso, tal como lo muestra Corman, responde a las características del de un agitador manipulando a la masa, aprovechándose de las debilidades de ésta. Mientras Adam se desprende el saco, se lo quita y arremanga la camisa, en clara actitud de preparación para una pelea, asegura que el pueblo logrará encender la conciencia del país si lucha contra la integración. Adam asegura que el NAACP³ no es más que una célula comunista liderada por el judaísmo infiltrado en el gobierno, cuyo interés es destrozarse los Estados Unidos mediante la hibridación racial. El discurso termina cuando Adam afirma que sus pretensiones no son antipatrióticas, sino todo lo contrario, que su lucha pretende mantener a los Estados Unidos como un país libre, blanco y americano. Como dijimos anteriormente, Corman nos muestra a un personaje que utiliza la retórica de la Guerra Fría combinada con el antisemitismo fundado en el mito de la conspiración judeo-bolchevique, lo cual fue muy común entre la derecha racista de los años '50 y '60.

Luego de este discurso, la “horda” se descontrola y ataca a un negro y a su familia, en el primer episodio de un ciclo de violencia que va a afectar al pueblo. Resurge el KKK y, liderado por Adam, comienza a quemar cruces. El montaje, muy sugerentemente, funde la imagen de un Adam sonriente y una cruz ardiente. Por otro lado, un grupo de ciudadanos blancos coloca una bomba

3.- National Association for the Advancement of Colored People.

en la iglesia de los negros, con la que asesinan al sacerdote. Es, pues, Tom quien se hace cargo de la situación y comienza a guiar a los estudiantes negros en la peregrinación hacia la escuela, razón por la cual la “horda” blanca lo ataca y lo deja gravemente herido. Todas estas manifestaciones violentas muestran de forma combinada algunas de las diferentes tendencias de la extrema derecha renacida durante la Guerra Fría en los Estados Unidos, desde la violencia ocasional hasta la violencia terrorista.

Tras el atentado, Adam es detenido, aunque no haya tenido nada que ver con la bomba y asegure estar en contra de la violencia. Para identificar al personaje con el nazismo, el guion hace que Adam afirme que la cárcel es algo valioso, tal como lo fue para Hitler (él mismo menciona esta relación de su trayectoria política con la del *führer*). Asegura que la condena no será efectiva y, de hecho, podemos observar a los ciudadanos blancos protestando en la calle por su libertad.

Sin embargo, al contrario de lo que Adam cree, ya no tiene el control sobre la situación. El mismo hecho de que la bomba haya sido colocada sin su permiso es muestra de ello. De hecho, ahora es la “horda” incontrolable la que tiene el control de la situación, habiéndoselo quitado al agitador. La escena siguiente nos confirma la debilidad de Adam, definitivamente. Al llegar a su cuarto, Adam debe enfrentarse a Sam, quien se enteró de que su esposa le fue infiel con él. Sam lo desenmascara diciéndole que su habilidad es la de explotar las debilidades de la gente y que ya no puede controlar lo que inició. De igual modo, Sam deja en evidencia la cobardía de Adam cuando éste intenta dispararle y no puede. En ese momento el personaje y la cámara cambian su puesta en escena: se nos muestra a un Adam en angulación picada, disminuido ante la situación, transpirado y debilitado por haber sido descubierto. No es casual que justamente (¿el tío?) Sam haya sido quien lo desenmascaró.

Para intentar recuperar el control, Adam apela a una última y terrible estrategia, fundada en la explotación del mito de que los hombres negros, para calmar su instinto sexual, abusan de las indefensas jovencitas blancas. Para ello recurre a Ella, que se encuentra desesperada ante el estado de salud de su padre, Tom. Adam se aprovecha de la angustia de Ella, convenciéndola de que la única forma de impedir que vuelvan a atacar a su padre es acusando a Joey, uno de los estudiantes negros, de haber intentado violarla. Una vez que la joven lo acusa y se hace circular la noticia, Adam vuelve a colocarse al mando de la situación. La “horda” lo sigue hasta la escuela, lugar en el que Joey se mantiene a salvo, protegido por el director. Mostrando heroísmo, Joey sale a enfrentar a la multitud antes de que las cosas empeoren. Mediante un falso interrogatorio, la multitud blanca llega a la conclusión de que efectivamente sucedió la violación y empieza a atacar a Joey para que lo admita. Lentamente van preparando el escenario para su linchamiento. Joey resiste sin protestar y valientemente todas las agresiones. Es en este momento cuando hace su aparición Sam, llevando consigo a Ella, quien confiesa su mentira arrepentida. La multitud queda en silencio y deja ir a Joey. Así, junto a la imagen heroica de Joey, el film también muestra a los negros en un rol pasivo, dependiente de la voluntad de los blancos. Ellos agreden y liberan a Joey sin que él haya luchado un instante por su vida. Es éste un doble mensaje que está bastante presente en el cine que trata las temáticas afroamericanas (Rollins, 2003: 207).

Volviendo a nuestro análisis, como ya mencionamos, es Sam el que coloca las cosas en su lugar, logrando calmar los ánimos violentos que se desataron en Kaxton. Y lo hace sólo como portador de la verdad, esa verdad que Adam había logrado mantener bajo las sombras gracias a su falsa apariencia. Es este el momento de pérdida total de su poder: la verdad hace que los prejuicios antisemitas y racistas pierdan su efectividad previa. Esta visión del director supone la idea de que, en el fondo, la población blanca no era tan mala como parecía. Simplemente estaba desviada, mientras Sam se ocupaba de otras cosas y dejaba actuar con libertad a Adam. Una vez que Sam recupera el control e ilumina con su verdad, el pueblo se encamina bajo sus preceptos de bondad y amor interracial, abandonando y rechazando a Adam. En el fondo, pues, la película no deja de tener una interpretación de la historia bastante simplista y condescendiente hacia la población blanca. Además, ni el gobierno ni las clases poderosas parecen haber tenido nunca ninguna responsabilidad en las oleadas de violencia racial. Siempre son los agitadores los que abusan de esta “debilidad” norteamericana. Haciendo un paréntesis al análisis del film, pode-

mos mencionar un hecho real que contradice la interpretación de la historia con respecto a la población blanca desarrollada por Corman. Lo más sorprendente con respecto al discurso mencionado de Adam fue que Corman no utilizó actores profesionales para que interpretaran al público como extras, sino que convocó un grupo de personas que vivían en el pueblo que sirvió de locación. Éstos, inesperadamente para el director, celebraron genuinamente partes del discurso de Adam y se sorprendieron negativamente cuando supieron que él era el villano de la película y no el héroe (Nasr, 2011: 141).

Una vez derrotado Adam, Shapman lo golpea y él cae, literalmente, de cara al piso. Ya no tiene nada que hacer en Kaxton, pueblo que ha enderezado su moral. De todos modos, Sam se queda con él y, como si se tratara de tan sólo un niño desviado, lo consuela y le da dinero antes de marcharse. Como dijimos anteriormente, el integracionismo fue una cuestión de política exterior para el gobierno norteamericano. De ahí la necesidad de Estados Unidos de construir un discurso que justificara, desde la acción democrática (tal como lo había hecho Adam), el segregacionismo sureño. La imagen de este Sam comprensivo refleja lo que muy bien explicó Mary Dudziak al afirmar que:

[...] los incidentes raciales no eran un signo del fracaso de la moral nacional (...) sino que eran un producto del federalismo americano y de las tensiones inherentes a la integración de una minoría históricamente en desventaja dentro del *mainstream*. El progreso gradual acompañado de educación para todos, lentamente y pacíficamente traería la justicia racial. Los continuos incidentes podrían ser vistos por fuera del *mainstream* de la vida americana y en desacuerdo con los valores nacionales (Dudziak, 2000: 241).

Adam queda solo en el patio de la escuela, apoyado contra la estructura de las hamacas, en posición de derrota. La cámara, por primera vez, nos lo muestra en un gran plano general en angulación picada, reduciéndolo completamente en relación al espacio, es decir el pueblo que logró derrotarlo. Sin embargo, Roger Corman afirmó más tarde que la intención de ese plano era algo diferente. Él quiso mostrar que Adam no estaba totalmente derrotado, sino que, al haber perdido su influencia en Kaxton, era libre de ir a otro pueblo para volver a iniciar el ciclo, aunque quizás empleara métodos diferentes ya que, en el fondo, Corman opinaba que “en el Sur, los hombres de este estilo no son fácilmente derrotados. Él es un moderno Lenin que pudo haber perdido la batalla, pero que tiene la esperanza de regresar para gobernar al país entero” (Nasr, 2011: 141). Existe, pues, una ambigüedad en la visión del director ya que lo que afirma, en nuestra opinión, no coincide con el lenguaje cinematográfico por él empleado en el último plano del film. Quizás lo dicho tenga que ver, de modo inconsciente, con el análisis del discurso social propuesto por Angenot. Si bien, en su visión, Corman dudaba de que los agitadores del Sur pudieran ser completamente derrotados, en 1962 el estado de sociedad del periodo reclamaba como aceptable un discurso que mostrara la derrota del racismo en el Sur por parte de un Estados Unidos democrático, liberal, paternal y condescendiente. Por otra parte, la película desarrolla la idea de que es el agitador y no el pueblo el gran responsable de las tensiones reales, hecho refutado por lo ya mencionado con respecto al público real aplaudiendo el discurso ficticio de Adam. En este punto, quizás, vemos claramente a qué se refiere Marc Ferro



2. Fundido de Adam con la cruz del KKK. (Fuente: Wikimedia)

cuando afirma que un film es un testimonio sobre su presente y muestra la cara oculta de su sociedad al momento de rodaje.

Conclusión

Partiendo de los planteos de Marc Ferro y, especialmente, de Robert Rosenstone, hemos analizado el film de Roger Corman, *The intruder*, estrenado en 1962. Nuestro objetivo ha sido reflexionar sobre la relación con el pasado que mantiene el cine y el tipo de interpretación del hecho concreto aquí mencionado que Corman realiza por medio del lenguaje cinematográfico. El director realizó una representación visual del pasado, diferente a la hecha por la historia escrita y, al mismo tiempo, la película logró constituir un testimonio sobre su propio presente – aun cuando, en este caso, el año de producción y el del hecho narrado son muy próximos uno al otro–.

Como mencionamos, si bien el cine es capaz de realizar su propia interpretación del pasado, ésta sufre ciertas limitaciones diferentes a las que tiene la historia escrita, las cuales, si son límites para la supuesta construcción “objetiva” de la historia, pueden ser funcionales a la construcción ideológico-hegemónica que el cine comercial norteamericano pretende encarar. Estos límites tienen que ver, por un lado, con la falsa historicidad que resulta de comprimir el pasado de tal manera que la visión planteada no permita discusión ni interpretación alternativa. En el caso de *El intruso*, los hechos concatenados que vemos en el film, uno como causa del otro, no permiten al espectador suponer que las cosas podrían haberse dado de manera diferente, o que algunos hechos pueden narrarse de forma incompleta o intencionada para sugerir un mensaje moral determinado. Ésa es la segunda limitación: la visión moralista de la historia, la cual se centra en individuos y permite manipular las emociones del espectador para que éste se identifique con los personajes y el mensaje moral establecido desde la construcción el guion.

De este modo, recurriendo al lenguaje cinematográfico, con sus límites y potencialidades como transmisor de un mensaje ideológico intencionado, Roger Corman realizó su propia versión de los acontecimientos ocurridos en Clinton a causa de la aparición de John Kasper allí. Como hemos podido observar, la impronta ideológica del director resulta ser bastante conforme a la “historia oficial” norteamericana, y nos da pauta de la importancia de los conceptos de lo decible y no decible desarrollados por Marc Angenot (vemos esto, sobre todo, en la última escena del film, de cuya “moraleja” analizamos cada elemento, como modelo de lo que oficialmente era “correcto” sostener en el período histórico en el que sucedió el rodaje). Como mencionamos, gran parte del discurso explicitado en el film tiene que ver con la política internacional de la Guerra Fría, la cual se introdujo en los aspectos culturales más íntimos de la vida norteamericana, tales como el cine. La necesidad de mostrar ante el mundo que la libertad y la democracia estadounidenses estaban vivas y eran el único antídoto contra el totalitarismo soviético, contribuyó a la construcción de la historia de la explotación negra en Estados Unidos como un acto de aprendizaje moral al que se vio expuesta exitosamente la población blanca del país. Así, la misma evolución democrática, por su misma naturaleza libertaria, permitió a los blancos ir desarrollando su sentido de la integración, a pesar de la influencia negativa de ciertos agitadores, mostrados aquí como cobardes y manipuladores carentes de cualquier tipo de poder efectivo. El gobierno, por supuesto, se mantiene alejado de estos personajes, a los cuales, de todos modos, tolera por su naturaleza democrática y paternal.

Bibliografía

ANGENOT, M. (2010), *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

BOCHICCHIO, A. L. (2013), "¡Ahí vienen los rusos! Estados Unidos, la temprana Guerra Fría doméstica y la construcción del enemigo interno", en POZZI, P & NIGRA, F. (comps.), *Huellas Imperiales. De la crisis de 1929 al presidente negro*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires.

CHALMERS, D. (2003), *Backfire. How the Ku Klux Klan Helped the Civil Rights Movement*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham.

DUDZIAK, M. (2000), *Cold War Civil Rights*, Princeton University Press, Princeton.

FERRO, M. (2000), *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.

GRIFFIN, R. S. (2007), "The Tale of John Kasper", en

<http://www.robertsgriffin.com/TaleKasper.pdf>.

LUDERS, J. E., "Civil Rights Success and the Politics of Racial Violence", en *Polity*, vol. 37, Nº 1, páginas 108-129.

NASR, C. (2011), *Roger Corman Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi.

NIGRA, F. (2010), "Ideología y reproducción material de la ideología por el cine", en NIGRA F. (coord.), *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*, Maipue, Ituzaingó.

ROLLINS, P. (2003), *The Columbia Companion to American History on Films. How the Movies Have Portrayed the American Past*, Columbia University Press, Nueva York.

ROMMEL-RUIZ, W. B. (2011), *American History Goes to the Movies. Hollywood and the American Experience*, Routledge, Nueva York.

ROSENSTONE, R. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona.

WEBB, C. (2010), *Rabble Rousers. The American Far Right in the Civil Rights Era*, University of Georgia Press, Athens.

WEBB, C. (2005), *Massive Resistance: Southern Opposition to the Second Reconstruction*, Oxford University Press, Nueva York.

Ana Laura Bochicchio

Es Licenciada en Historia, egresada de la Universidad de Buenos Aires y estudiante de Dirección de Cine. Su línea de investigación se ha desarrollado en torno a la historia del antisemitismo en los Estados Unidos durante la segunda década del siglo XX con énfasis en el desarrollo del neonazismo norteamericano.

Contacto: bochicchio.ana@gmail.com