

## Otras publicaciones del 30° Festival

### Libros

*La imagen recobrada.  
La memoria del cine argentino en el  
Festival de Mar del Plata*  
Daniela Kozak (ed.)

*Notas para una  
contrahistoria  
del cine argentino*  
Alberto Tabbia

### Folletos

*Pobres habrá siempre*

Ralph Pappier



30° FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE CINE  
DE  
MAR DEL PLATA

INCAA  
INSTITUTO NACIONAL DE CINE  
Y ARTES AUDIOVISUALES

FIAPP  
FEDERACION  
INTERNACIONAL  
DE ASOCIACIONES  
DE PROFESSIONALES  
DEL CINE



Edgardo C. Krebs **Sangre negra**. Breve historia de una película perdida

## Sangre negra

Breve historia de una película perdida



Edgardo C. Krebs



Edgardo C. Krebs nació en Buenos Aires y estudió antropología en las universidades de La Plata y Oxford. Hizo trabajo de campo entre los Tatsoi de Madagascar. Su especialidad es la historia de la antropología. Es Investigador Asociado en el Departamento de Antropología, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution.





# **Sangre negra**

Breve historia de una película perdida

**Edgardo C. Krebs**

### **Autoridades Nacionales**

PRESIDENTA

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

VICEPRESIDENTE

Lic. Amado Boudou

MINISTERIO DE CULTURA

Sra. Teresa Parodi

### **Autoridades INCAA**

PRESIDENTA

Sra. María Lucrecia Cardoso

VICEPRESIDENTE

Sr. Juan Esteban Buono Repetto

GERENCIA GENERAL

Sr. Rómulo Pullo

GERENCIA DE ACCIÓN FEDERAL

Sr. Félix Fiore

GERENCIA DE ADMINISTRACIÓN

Dr. Raúl A. Seguí

GERENCIA DE ASUNTOS INTERNACIONALES

Sr. Bernardo Bergeret

GERENCIA DE ASUNTOS JURÍDICOS

Dr. Orlando Pulvirenti

GERENCIA DE FISCALIZACIÓN

Tec. Verónica Graciela Sanchez Gelós

GERENCIA DE FOMENTO

Lic. Alberto Urthiague

GERENCIA DE FOMENTO A LA PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS PARA TELEVISIÓN, INTERNET Y VIDEOJUEGOS

Ing. German Calvi

COORDINACIÓN GENERAL DE LA UNIDAD DE DIGITALIZACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES

Sr. Ariel Dirse

COORDINACIÓN DE PRENSA, COMUNICACIÓN, PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN

Sra. Antonella Denegri

AUDITOR INTERNO

Dr. Rolando Oreiro

DIRECTORA INCAA TV

Sra. Vanessa Ragona

RECTOR ENERC

Sr. Pablo Rovito

### **Autoridades FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA**

PRESIDENTE

Sr. José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO

Sr. Fernando Martín Peña

PRODUCTOR GENERAL

Sr. Ignacio Catoggio

**Libros del Festival**

Edición: Luis Ormaechea

Corrección: Agustín Masaedo

Diseño y maquetación: Gastón Olmos

© Edgardo C. Krebs, 2015

Portada: Foto tomada por David Allen en el Castro Theater, San Francisco, enero 29, 2013, durante el estreno de la versión completa de *Sangre negra*. Cortesía de la Film Noir Foundation.

Contratapa: Richard Wright y Jean Wallace.

Todos los derechos reservados.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el mes de octubre de 2015 en ADC.

Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún medio, sin expreso consentimiento de los autores.



30° FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE CINE  
MAR DEL PLATA

INCAA  
INSTITUTO NACIONAL DE CINE  
Y ARTES AUDIOVISUALES

FIAPF

To Stanley Crouch and  
*In memoriam, Wilton Sterling Dillon (1923-2015)*



## Una gota de sangre

En 1924, cincuenta y nueve años después de la derrota del Sur confederado en la Guerra Civil norteamericana<sup>1</sup>, la legislatura del Estado de Virginia aprobó dos leyes: el Acta de Integridad Racial (Racial Integrity Act), y el Acta de Esterilización (Sterilization Act). El propósito de ambas era determinar claramente la línea divisoria entre personas blancas y las llamadas gentes de color—negros e indígenas—, y desconocer e impedir el mestizaje. Un tema viejo y esencial para los norteamericanos, vinculado al “pecado original” de la historia del país—la esclavitud—y a los sucesivos conflictos fronterizos entre colonos europeos y sociedades nativas.

En *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838), Edgar Allan Poe imaginó una interpretación simbólica de esta lucha sin cuartel entre “el rojo, el blanco y el negro”, situando la acción en los confines enceguecedores de la Antártida. Las dos leyes sancionadas por el Estado de Virginia se sumaban a un nutrido corpus de jurisprudencia federal y estatal, gestado sobre todo durante el curso del siglo XIX e identificado con el nombre genérico de *Jim Crow Laws*, que institucionalizó el racismo y un estado de Apartheid en los Estados Unidos. A pesar de ser abolidas en 1965, las consecuencias de estas leyes todavía siguen reverberando en la cultura y sociedad norteamericanas.

En 1930 la Oficina de Censos de los EE. UU. eliminó la categoría *mulato* de sus cuestionarios, haciendo aún más visible e impenetrable la “línea de color” que separaba a la población del país, y dándole arquitectura burocrática a una ficción ideológica. Los mestizos no existían. Bastaba que corriera una sola gota de sangre (la *Regla de Una Gota o One Drop Rule*) por las venas de una persona para que fuese considerada negra por la ley.

Desde luego esta era—es—una ficción. La abuela de Sally Hemings, media hermana de Martha Wayles Skelton, la mujer del presidente Jefferson, había sido capturada en África y llevada como esclava a Virginia. Luego de la muerte de Martha, Thomas Jefferson tuvo seis hijos con Sally. La historia está puntualmente documentada por Annette Gordon-Reed en su ya clásico *The Hemingses of Monticello: An American Family* (2008), que desde el título afirma la no excepcionalidad del caso. Huey Long, el político populista de Luisiana que en los años treinta, antes de ser asesinado, pretendía disputarle la presidencia a Franklin D. Roosevelt, dijo en cierta oportunidad que sería más difícil encontrar un gorgojo en un quintal de harina que sangre negra en las venas de la población blanca de su Estado.

La ficticia línea de color tampoco detuvo el mestizaje con los nativos, los habitantes originarios del continente americano. John Rollin Ridge (su nombre cherokee era Yellow Bird) tenía doce años cuando su padre fue asesinado por partidarios de John Ross, legendario Jefe Principal de la Nación Cherokee. La madre de Ridge era blanca y el padre de Ross escocés. Huido con el resto de su familia a California, Ridge eventualmente se convirtió en un destacado periodista y escribió una novela: *The Life and Adventures of Joaquin Murieta: The Celebrated Mexican Bandit* (1854), interesante por varios motivos. Porque documenta la explotación de mexicanos luego de la guerra de 1848, cuando los victoriosos EE. UU. anexaron California y los estados del llamado Southwest. Y porque crea la figura de un héroe local, Murieta, que se resiste a someterse a las injusticias del nuevo

<sup>1</sup> El carácter particularmente cruento y sanguinario de esta guerra fue registrado por un testigo inusual, Walt Whitman, en sus *Memoranda During the War* (1875) y fue el tema central de *Patriotic Gore* (1962), del escritor y periodista Edmund Wilson.



## Lynch Law in Georgia.

183

IDA B. WELL'S-BARNETT

**A Six-Weeks' Record in the Center of Southern Civilization,  
As Faithfully Chronicled by the "Atlanta Journal"  
and the "Atlanta Constitution."**

ALSO THE FULL REPORT OF LOUIS P. LE VIN.

The Chicago Detective Sent to Investigate the Burning of  
Samuel Hose, the Torture and Hanging of Elijah Strick-  
land, the Colored Preacher, and the Lynching  
of Nine Men for Alleged Arson.

This Pamphlet is Circulated by Chicago Colored Citizens.  
2939 Princeton Avenue, Chicago.

2939 Princeton Avenue, Chicago

1599

Tres símbolos gráficos de la era Jim Crow; las máscaras del Ku Klux Klan, la soga de los linchadores y el racismo exhibido sin vergüenza en la primera plana de los diarios. El panfleto *Lynch Law in Georgia* representa la estrategia negra -finalmente exitosa durante el *Civil Rights Movement*- de usar las leyes y los litigios como resistencia y remedio.

orden. Murieta es el modelo detrás de El Zorro, personaje de larga trayectoria en el cine y la televisión estadounidenses. En la nacionalización de este símbolo de rebeldía, los norteamericanos cambiaron su contexto. Mientras Murieta combatía en California con los recién venidos anglosajones, El Zorro lo hacía eternamente en México contra el Imperio Francés y sus perversos aliados criollos.

La solución no legislada para rescatar de un destino duro y adverso a los hijos de matrimonios mixtos que tenían un fenotipo blanco era hacerlos pasar por blancos. Esa fue la práctica que siguió Jefferson con tres de los seis hijos que tuvo con Sally Hemings (a los restantes los liberó de su condición de esclavos en su testamento). El *passing* se convirtió en una de las traumáticas avenidas abiertas a la “gente de color” que aspiraba a una vida con mayores derechos y oportunidades, a salvo de la segregación y la discriminación. Pero la contracara era siempre trágica: el desconocimiento o el ocultamiento del padre o la madre, de las tías, de los hermanos. El cine reflejó estos traumas en varias películas; entre ellas, las más destacadas fueron las dos versiones de *Imitación de la vida* (*Imitation of Life*, John M. Stahl, 1934; Douglas Sirk, 1959), *Lo que la carne hereda* (*Pinky*, Elia Kazan, 1949) y *Linderos perdidos* (*Lost Boundaries*, Alfred Werker, 1949), donde tiene un rol protagónico el notable actor negro Canada Lee.

Richard Wright (1908-1960), el autor de la novela *Native Son* (1940) –traducida y publicada en la Argentina por Editorial Sudamericana en 1943 con el título de *Sangre negra*– nació y se crió en el lado equivocado de “la línea de color”, en el país de las leyes Jim Crow, atravesado por el Apartheid y la falaz consigna *separate but equal* (separados pero iguales). Un país en el que no eran inusuales los linchamientos, ejecutados a veces litúrgicamente por el Ku Klux Klan y otras veces por vecinos regulares, la “gente como uno”, a cara descubierta. *A Party Down at the Square*, uno de los primeros cuentos escritos por otro gran escritor negro norteamericano, Ralph Ellison (1914-1994) –admirador, amigo y crítico de Wright–, describe de manera clínica un linchamiento. Para Ellison los linchamientos permitían a sus actores blancos una suerte de purificación ritual, desconectándolos de la humanidad compartida con la víctima, aislándolos de los gritos de dolor y la visión y el olor de la carne quemada.

Wright ya había publicado *Native Son* y *Black Boy* (1945) cuando fue entrevistado para un programa de radio en Des Moines, Iowa, por la periodista Betty Wells. Es una conversación cauta entre dos personas mirándose por encima de la línea de color, que grava insidiosamente sobre todo el registro como una tercera protagonista. En las preguntas de Wells se repite la expresión *your people* –su gente–, poniendo distancia entre la audiencia mayoritariamente blanca, el invitado y la lejana humanidad negra que representa. Esto no impide que Wright dé respuestas claras y tranquilas. ¿Cuál es el mayor pecado que hemos cometido contra los negros? El error ético de la esclavitud. ¿Qué podemos hacer por su gente? Desembarazarse del peso de esa herencia, dejar de creer que los negros son biológicamente inferiores. ¿Qué desea para su gente? Educación. ¿Qué piensa de quienes dicen que el negro quiere parecerse al blanco? Que están equivocados; el negro no quiere parecerse al blanco. Pasar por blanco es un castigo psicológico. El negro lo que quiere es ser norteamericano y formar parte de la cultura del país. ¿Qué piensa de los planes del senador Bilbo<sup>2</sup> de regresar a los negros norteamericanos al África

<sup>2</sup> Theodore G. Bilbo (1877-1947) fue gobernador de Misisipi por dos períodos y finalmente senador por ese Estado. En 1938 propuso un plan para deportar a doce millones de negros norteamericanos –la población total estimada– a Liberia. Esta era una idea vieja, la razón de ser de la American Colonization Society, fundada en 1816 y respaldada, entre otros, por Thomas Jefferson. El principio era el mismo: impedir y acabar con el problema del mestizaje, regresando a la población negra de los EE. UU. a su continente de origen, en donde, paradójicamente, se esperaba que actuara como agentes civilizadores.

ca? Me parece una noción loca y extravagante. Los negros de este país son cultural y políticamente norteamericanos.<sup>3</sup>

Cuando se publicó *Native Son*, los Estados Unidos estaban en vísperas de movilizarse para enfrentar a los japoneses en el Pacífico y a los alemanes e italianos en Europa y el norte de África. Una de las preocupaciones del gobierno y los líderes militares era cómo deshacer de algún modo el sistema de apartheid normativo en la sociedad de preguerra e incorporar a la población negra a las fuerzas armadas. ¿Cómo justificar ante propios y extraños que una nación dispuesta a luchar por la libertad de Europa, de China, de Filipinas, tenía en su suelo a catorce millones de ciudadanos negros viviendo en condiciones de inferioridad, privados de derechos civiles esenciales?

Uno de los documentales que produjo Frank Capra para la maquinaria de propaganda de su país fue, precisamente, *The Negro Soldier* (1944). Situado en una iglesia, importante y tradicional punto de reunión y hasta de resistencia de la comunidad negra, el argumento intenta presentar la lucha contra el Eje no solo como un deber patriótico por el que vale la pena sacrificar la vida, sino como un deber cristiano de raíces profundas que se extienden hasta las cruzadas. Las escenas finales muestran a un pelotón de vigorosos soldados negros marchando de manera compacta y decidida, mientras se escucha *Onward, Christian Soldiers*, la misma canción que Churchill hizo interpretar, con gran efecto, durante su primer encuentro personal con Roosevelt<sup>4</sup>.

Otra película de propaganda sobre el mismo tema, *Shoe Shine Boy* (Walter Hart, 1943) fue producida por MGM. La línea argumental es menos afortunada. Un joven lustrabotas negro tiene que juntar dos dólares en un día para poder comprar una trompeta en una casa de empeños. Dos empresarios lo escuchan improvisar melodías impregnadas de blues y creen que tienen un negocio entre manos. Le ofrecen un contrato por un millón de dólares. El muchacho negro lo rechaza. Lo que él quiere es comprarse la trompeta porque tiene que practicar toda la noche. Al día siguiente se alista en el ejército, soñando con volverse el corneta del regimiento. Los empresarios se commueven. Uno de ellos le presta los dos dólares que necesita y reconoce que es "un verdadero norteamericano". Es inevitable la comparación con *Gunga Din* (George Stevens, 1939). El rol del joven negro –estereotipado en su infantilismo y su capacidad innata para la música– es servir a la patria y morir por ella con alegría.<sup>5</sup>

La movilización de soldados negros en Europa y en Asia produjo algunas consecuencias inesperadas. La revista *Ebony* publicó una serie de notas sobre el éxito de los hombres de color entre las mujeres blancas de Alemania e Italia y las mujeres japonesas. Varias uniones, esporádicas o permanentes, fueron el resultado, y con ellas el nacimiento de hijos mestizos.



3 Richard Wright Papers, Beinecke Library, JW MSS3.

4 <http://bit.ly/1YCtfY6> Consultado el 24/9/2015.

5 <http://bit.ly/1YCuy9p> Consultado el 24/9/2015.

Maria Höhn analiza la situación en su libro *GIs and Fräuleins: The German-American Encounter in 1950s West Germany* (2002). La prensa negra norteamericana invocaba repetidamente el trato que se les daba a sus soldados en Alemania para criticar el racismo doméstico. En un artículo de 1946, *Ebony* informaba a sus lectores que “aunque parezca extraño, aquí, en el país de los arios, los negros están encontrando más amistad, más respeto y más igualdad que en Dixie o en Broadway”.

Estas contradicciones también fueron reflejadas, tal vez involuntariamente, en un número especial de la revista *Life*, fechado el 4 de junio de 1945: el día del desembarco de los Aliados en Normandía. La tapa, solemne y marcial, contiene unas palabras firmadas por todos los comandantes de las fuerzas de tierra, mar y aire en los dos teatros de guerra, Europa y el Pacífico, instando al pueblo norteamericano a apoyar a sus “hijos, maridos y hermanos” de pie en los campos de batalla, luchando por algo más que la victoria militar. “Ellos están luchando por un nuevo mundo de libertad y de paz.”

En el interior de la revista, desplegada en siete páginas, aparece una versión fotonevelada de la autobiografía de Richard Wright, *Black Boy*, que acababa de publicarse. El tema no podía ser más recio y desprovisto de ilusiones superfluas: cómo se las ingenió un joven negro, de padre ausente, para dejar el Sur de la Confederación y buscar una vida menos oprimida en los conventillos pobres del *South Side* de Chicago.

Una de las personas importantes en el entorno de Richard Wright fue su distinguido e influyente agente literario, Paul R. Reynolds, un patrício de Nueva Inglaterra, descendiente nada menos que de Paul Revere<sup>6</sup>. En su libro *The Middleman: The Adventures of a Literary Agent* (1971), Reynolds cuenta que, después de Pearl Harbor, Wright lo fue a ver para consultarle sobre un asunto que le interesaba y preocupaba mucho. El problema era el siguiente: Wright se había presentado como voluntario al ejército pero fue rechazado por razones médicas. Él no creía que esa hubiera sido la causa, sino su pasada afiliación al Partido Comunista. Le pidió a Reynolds que utilizara sus contactos sociales y políticos para conseguirle un puesto en el ejército, lo que fuera. Reynolds quiso saber qué debía responder cuando le preguntaran si “se alistaba para defender a su raza más que para obedecer órdenes”. Le pongo por escrito lo que quiera, dijo Wright. “Lo único que me interesa es hacer lo que el Ejército crea necesario, más allá de mis puntos de vista. Quiero hacer mi parte.”

Gracias al coronel Walter Welles, Reynolds tuvo éxito en sus gestiones. Wright sería nombrado teniente primero y asignado como escritor a la oficina de Información de Guerra en Washington D. C. Pero tal como ya anticipaba Wright, el coronel volvió a llamar a Reynolds a los pocos días para decirle que todo había quedado en la nada, y que él mismo, además, había sido relevado de su puesto. ¿La razón? Que también había tratado de conseguirle un puesto al boxeador Joe Louis (el célebre *Bombardeo de Chicago*) pero se había descubierto que Louis debía mucha plata al fisco. Todas sus recomendaciones, especialmente en favor de negros, se habían convertido en *the kiss of death*, el beso de la muerte.

En 1958, trece años después del fin de la guerra, Wright terminó el manuscrito de su última novela, *The Long Dream*, y le escribió una carta a Reynolds diciéndole que quería dedicar esa obra a su editor en Harper & Row, Edward C. Ansell, y al propio Reynolds, su agente literario. Reynolds agradeció muy complacido la distinción, pero al recibir el manuscrito notó que la dedicatoria decía, simplemente, “For Ed and for Paul”. El agente

<sup>6</sup> Paul Revere (1734-1818) fue el artesano y pequeño industrial que cabalgó por las calles de Boston alertando a la población y a la milicia criolla del desembarco de tropas inglesas antes de las batallas de Lexington y Concord.

respondió con una carta en la que preguntaba a Wright por qué “Ed y Paul” en vez de Edward C. Ansell y Paul R. Reynolds. “Hay muchos Eds y Pauls.”

A los pocos días, Reynolds recibió una nueva copia del manuscrito, con la siguiente inscripción: “A mis amigos Edward C. Ansell y Paul R. Reynolds, cuya ayuda y consejo hicieron posible este libro”. Según le explicó luego a Reynolds, Wright no había querido mencionar en principio los apellidos “por temor a que, siendo los dos blancos, pudiera crearles una situación incómoda con sus amigos, si acaso se enteraban de que un hombre negro les había dedicado un libro”.



---

## Libro, libreto, guion

La aparición inicial de Bigger Thomas, el personaje central de *Native Son*, ocurre en un cuento precoz de Richard Wright—su primer cuento—, escrito cuando tenía 16 años. Fue publicado en el *Southern Register*, un periódico negro de Jackson, Misisipi, para sorpresa de sus compañeros de colegio y disgusto de su tía y su abuela, para quienes era una obra del Diablo. La palabra infierno figuraba en el título original, *The Voodoo of Hell's Half-Acre* (1924). El cuento, semiautobiográfico, se ha perdido.

Wright y su amigo Bigger Thomas solían escaparse a jugar a las bolitas detrás del almacén del pueblo. Cuando su maestra los sorprendía, el director del colegio les hacía bajarse los pantalones y les pegaba con una caña. En un trabajo posterior, *The Ethics of Living Jim Crow: An Autobiographical Sketch* (1936), Wright enumera de manera casi glacial los muchos disimulos y vejámenes a los que un negro debía acomodarse para sobrevivir.

Una de las primeras lecciones en la ética de Jim Crow se la dio su madre. Wright tendría unos seis o siete años. Su casa estaba pegada a las vías, como las del resto de sus compañeros. No había un solo árbol en todo el barrio. Árboles y verde podían verse a lo lejos, del otro lado de las vías, en el territorio vedado de los chicos blancos y sus familias. Wright y sus amigos se organizaban en pandillas y ocasionalmente guerreaban entre sí, arrojándose unas piedras volcánicas negras que recogían en las calles de tierra. Pero la gran ocasión era trenzarse con pandillas de chicos blancos, las vías del tren de por medio. No era una lucha pareja porque los blancos usaban una variedad de objetos arrojadizos, incluyendo botellas, y además peleaban desde una geografía menos ascética que les permitía esconderse. En una de esas batallas Wright fue golpeado detrás de una oreja por una botella rota, lo cual le abrió una herida que no dejaba de sangrar. Su madre, al enterarse, le dio una tremenda paliza que lo dejó de cama y con fiebre. Se lo tenía merecido. ¿Cómo se le ocurría tomarse a los piedrazos con chicos blancos? ¿Acaso no sabía que ella era empleada doméstica en las casas de esos chicos? ¿De dónde iba a sacar el dinero para mantenerlo si perdía su trabajo?

Para escapar de la acumulación de estos asfixiantes arrinconamientos y supresiones, un buen día Wright se subió a un tren y cruzó el Misisipi en dirección a Memphis, Tennessee. Fue la primera etapa de una migración al norte que lo llevaría luego a Chicago y finalmente a Nueva York. Tenía diecisiete años. Compró su billete con dinero robado, lo cual le daba vergüenza. En Jackson, mientras soñaba con ser escritor y leía cualquier cosa que cayera en sus manos—folletos, periódicos, *pulp fiction*—, se había convertido en un marginal, condenado a una suerte de delincuencia de rescate para sobrevivir.

Se estima que entre 1910 y 1930 casi dos millones de negros norteamericanos siguieron una ruta similar a la de Wright, desde el Sur rural al Norte industrializado. La llamada *Gran Migración* concluyó recién en los años setenta, después de la derogación de las *Jim Crow Laws* y la sanción de la Civil Rights Act. Y de otros cinco millones de emigrados negros.

En Memphis, Wright consiguió trabajo como chico de los mandados en una fábrica de lentes. Llegaba temprano para leer los diarios gratis en la oficina. Así descubrió las columnas del periodista H. L. Mencken, que le interesaron mucho. ¿Cómo hacerse de sus libros? También había descubierto las librerías de viejo, y un método para renovar sus lecturas sin invertir demasiado del poco dinero extra del que disponía. Compraba un libro de segunda mano o revistas literarias como *Harper's* y *The Atlantic Monthly*, los leía y luego vendía. Varios de sus compañeros de trabajo retiraban libros de la biblioteca local, pero eran desde luego blancos. Para acceder a una biblioteca se necesitaba

un carnet, y eso simplemente no estaba al alcance de un negro. Decidió pedirle a uno de esos compañeros, un irlandés llamado Joseph Beeker, que le prestara su carnet. Beeker vaciló (también era un riesgo para él confraternizar de ese modo con un negro) pero por fin asintió. Él usaría el carnet de su señora. Esgrimiendo esta herramienta que le abría insospechados horizontes de libertad, Wright se presentaba en la biblioteca con una nota, que él mismo escribía antes de entrar, en la que haciéndose pasar por Beecher decía: "Señora, ¿sería tan amable de darle a este *nigger boy* libros de H. L. Mencken?" A pesar de sus temores de ser descubierto, el sistema tuvo éxito y Wright comenzó a leer vorazmente y con mayor dirección y discriminación. Primero fueron los autores del realismo norteamericano que le gustaban a Mencken: Theodore Dreiser, Frank Norris, Sinclair Lewis, Carl Sandburg. Despues pasó a Conrad, Shakespeare, libros de filosofía. Se compró un diccionario y un libro de gramática.

## JIM CROW' LAW FOR PUBLIC LIBRARIES?

Many Whites Oppose Idea of Allowing Blacks Privileges  
of Reading Rooms—Legislature May Be Asked  
to Take Some Action at Next Session.

Will the next session of the legislature amend the "Jim Crow" law to include public libraries, and if so, will Carnegie continue erecting libraries in the state of Oklahoma? The double question puzzles hundreds of citizens, especially in the larger cities.

For months the matter of letting negroes take their seat beside whites in public reading rooms has been seriously talked of by those who favor the "Jim Crow" law, and they say that by all means the legislature should be asked to include public libraries, where many women and children congregate daily.

Those most thoroughly informed as to the conditions under which Andrew Carnegie will build free library buildings, say that if the legislature passes a law separating negroes in libraries, Carnegie will discontinue building libraries.

In nearly all the Southern states, where the "Jim Crow" law is in effect, it includes the separation of whites and blacks in public libraries, as well as in railway stations, schools and railroad

cafeterias. Carnegie, it is said, objected strenuously to this separation, but he could do nothing, as many of the libraries already were built, and transferred to the cities.

In Logan county, the negroes did have a reading room of their own, but were unable to meet the expenses, and the city took charge of it.

A few negro school teachers have been using the public library in Oklahoma City, and many whites have made complaints. The negroes take their seats at the reading tables and have all the same privileges as the whites.

Several months ago the state legislature had been confronted with the question, and it is probable that it will come up for consideration at the next session of the legislature.

### NOTICE.

Send 15 cents in stamp or cash and get postpaid a souvenir pin tray of Oklahoma City. Address Oklahoman Branch Office 202 W. Main St. Oklahoma City, Okla.

Luego de dos años de llevar esa vida de lector clandestino en Memphis—"la gente blanca se sentía amenazada al ver a un negro leyendo"—, Wright decidió irse a Chicago. Pero también tuvo que disimular los motivos frente a su jefe y sus compañeros. No podía decir que quería una vida mejor, que la cultura y las costumbres del Sur lo oprimían. "Voy a cuidar a mi madre, que está enferma". Todo esto, que parecería casi imaginado por un dispéptico perverso, está registrado como si fuera el testimonio seco de un testigo en una corte de justicia en *Black Boy*, la autobiografía de Wright.

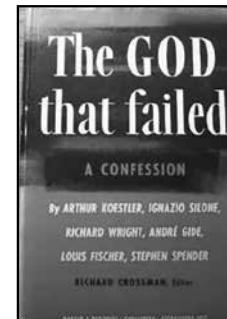
En Chicago, Wright hizo de todo para sobrevivir. Lavó platos, cavó fosas en un cementerio, barrio calles, cuidó animales utilizados para experimentos médicos en un hospital, y por fin fue admitido, en el segundo intento, como empleado en el correo. La primera vez había sido rechazado porque presentaba un caso de desnutrición clínica y pesaba menos de lo normal.

Chicago —el destino migratorio de una humanidad miscelánea, europea y negra— fue la ciudad nueva "de hierro, impersonal, mecánica... consciente de sí misma" en donde Wright descubrió que la vida ofrecía posibilidades hasta entonces vedadas para él. "Chicago es la ciudad de donde ha salido el pensamiento negro más incisivo y radical", es-

cribió años más tarde. “Hay allí una belleza abierta y áspera que puede matarlo a uno o darle vida. Yo sentí esos extremos... medio muerto de hambre y asustado del lugar al que había huído con el anhelo tonto de escribir, de contar mi historia”.<sup>1</sup>

El trabajo en el correo –un monótono trabajo de oficina– era bien pago en comparación a los anteriores que había tenido, y no obstante las cesantías esporádicas ocasionadas por la Gran Depresión (períodos en que Wright volvía a barrer calles), le permitió alquilar un departamento más o menos decente, comprar libros, leer intensamente y conocer a otros escritores.

Varios biógrafos de Wright se han ocupado ya de describir en detalle su vinculación a la John Reed Society y al Partido Comunista –que ocurrieron durante este tiempo–, así como sus primeras publicaciones (la mayor parte de ellas poesías) en *The New Masses* y otros medios de profesa orientación marxista vinculados al PC. El propio Wright se refirió a este período de su vida en el ensayo *I Tried to Be a Communist*, que apareció prime- en las páginas de *The Atlantic Monthly* (agosto de 1940) y fue luego incluido en la compilación *The God That Failed* (1949), un libro de combate en las trincheras de la Guerra Fría. Remito al lector a esos textos.<sup>2</sup>



Me interesa destacar aquí otro aspecto de la vida de Wright en Chicago –sobre el que se ha escrito menos–, porque tiene relación directa con su forma de concebir la novela *Native Son*: su vínculo con el Departamento de Sociología de la Universidad de Chicago y con el Federal Writers' Project (FWP).

En la introducción a *Black Metropolis. A Study of Negro Life in a Northern City* –que bien vale la pena consultar–, Wright reconoce su deuda con el Departamento de Sociología de la Universidad de Chicago, y la gran influencia que la “montaña de datos científicos” acumulada y meditada por los autores del libro, St. Clair Drake y Horace R. Clayton, ejerció sobre él. “Si leyendo mi novela *Native Son* han dudado de la realidad de personajes como Bigger Thomas, examinen las estadísticas de delincuencia que figuran en este libro; si leyendo mi autobiografía, *Black Boy*, dudaron de la forma en que represento la vida de una familia negra, fíjense en la información sobre desorganización familiar...” No es exagerado proponer la idea de que *Native Son* es una suerte de autoetnografía –de una manera más visceral y apremiante de la que lo es cualquier obra de ficción– apoyada en estudios sobre la cultura negra norteamericana provistos por sociólogos y antropólogos de la Universidad de Chicago, en uno de sus períodos más fértiles y brillantes. Una autoetnografía que no es solo vigilia: también proyecta las pesadillas de Wright. Bigger Thomas es su alter ego, el muchacho negro que hubiera podido ser, y que a veces deseó ser.<sup>3</sup> Esto le daba a la novela –al criterio de Wright– una autenticidad y un rigor

<sup>1</sup> Introducción de Wright al libro *Black Metropolis. A Study of Negro Life in a Northern City* (1945), escrito por dos sociólogos de la Universidad de Chicago, St. Clair Drake y Horace R. Clayton.

<sup>2</sup> Sobre *I Tried to Be a Communist*, ver Wright, Richard, *Black Boy/American Hunger*, New York, Harper Perennial, 1993. De las varias biografías de Wright, tres son muy recomendables: Fabre, Michel, *The Unfinished Quest of Richard Wright*, New York, William Morrow, 1973; Rowley, Hazel, *Richard Wright: The Life and Times*, New York, Henry Holt, 2001; y Walker, Margaret, *Richard Wright, Demonic Genius: A Portrait of the Man, a Critical Look at His Work*, New York, Amistad Press, 1988.

<sup>3</sup> En su ensayo *How "Bigger" Was Born* (1940), Wright enumera a los Biggers que ha conocido a lo largo de su vida. Lo que tienen en común es una rebeldía autodestructiva: “Los Bigger Thomas son los únicos negros que conozco que de manera consistente violaron las *Jim Crow Laws* del Sur y se salieron con la suya, al menos por un breve, dulce momento. Eventualmente, los blancos que restringían sus vidas les hicieron pagar un precio terrible. Fueron baleados, colgados, linchados y generalmente perseguidos hasta la muerte, o hasta quebrarles el espíritu”.

documental que iban más allá de lo personal porque eran representativas de la invisible –para los blancos– e inexpresada condición del negro en los EE. UU. La determinación casi obsesiva con la que defendió la integridad del libro, primero, y luego el libreto teatral y el guion de la película basados en el libro, se comprende mejor teniendo en cuenta hasta qué punto Wright lo consideraba un documento de la realidad, una importante pieza ausente del canon literario y sociológico de su país.

El Federal Writers' Project fue uno de varios programas bajo la jurisdicción de las oficinas de la Works Progress Administration (WPA), la agencia responsable de ejecutar el plan más ambicioso del New Deal. El propósito general era de inspiración keynesiana: en un momento crítico de desempleo masivo, producto de la Gran Depresión y del *Dust Bowl* (las tormentas de tierra que devastaron las praderas norteamericanas e inspiraron obras como *Viñas de ira / The Grapes of Wrath*, 1939, de John Steinbeck), se buscaba generar trabajo desde el gobierno, a través de una serie de programas federales y estatales. Los sueldos no eran altos pero beneficiaron a más de tres millones y medio de personas. Se arreglaron caminos y puentes, y se emprendieron otras obras básicas de infraestructura. Pero el costado más extraordinario y original del WPA fue haber dado empleo a miles de escritores, músicos, gente de teatro, fotógrafos, historiadores y pintores, propiciando una imponente creación colectiva que documenta en varios registros uno de los momentos más desoladores de la historia norteamericana. Artistas como Willem de Kooning, Diego Rivera, Mark Rothko, Jackson Pollock y Ben Shahn; escritores como John Steinbeck, Loren Eiseley, Ralph Ellison y Saul Bellow; compañías de teatro como la de Orson Welles; fotógrafos como Ansel Adams y Dorothea Lange; y folkloristas como John Lomax –casi todos ellos desconocidos y principiantes entonces– se entregaron al trabajo introspectivo de hurgar en la sociedad, la historia y la etnología del país. El sesgo es etnográfico y comprometido. Los EE. UU. todavía se miran en el espejo de esas obras tan diversas y en muchos casos geniales, que no cesan de dar y de inspirar.<sup>4</sup> Uno de los mayores méritos del programa fue haber recogido narrativas de esclavos, y haber grabado la música creada por ellos buscándola en lugares remotos y en las humildes casas de sus practicantes. En esas miles de narraciones está el sustento de la historia negra del país. De otro modo se habrían perdido. Y en las grabaciones se pueden escuchar los orígenes del *blues* y de formas musicales que hoy definen a la cultura norteamericana.

Wright se presentó en las oficinas del FWP en Chicago apenas supo de su creación, en 1935. Para ser contratado, el postulante debía probar que era un autor publicado. Wright tenía trece poemas y dos cuentos en su haber. Eso bastó.

El Writers' Project fue decisivo para Wright. Ya no dependía de trabajos míseros para vivir. Se acercó más a los sociólogos y antropólogos de la Universidad de Chicago, conoció a músicos, actores y otros jóvenes escritores –negros y blancos– y tuvo tiempo para seguir su plan de lecturas y dedicarse a profundizar proyectos que le interesaban.<sup>5</sup>

Se conocen diez trabajos escritos por Wright para el FWP, todos de una orientación sociológica.<sup>6</sup> Destaco tres, porque su relación con *Native Son* es marcada: *Ethnographic*

---

4 Un buen punto de partida para internarse en el laberinto del Works Progress Administration es este sitio de la Library of Congress: <http://www.loc.gov/rr/program/bib/newdeal/fwp.html> La LoC conserva buena parte de los documentos y las fotografías producidos por las distintas dependencias del WPA.

5 La importancia de este núcleo de actividad creativa recién ha comenzado a valorarse. Ver Clark Hine, Darlene y McCluskey Jr, John (eds.), *The Black Chicago Renaissance*. University of Illinois Press, 2009. También Boone, Robert, "Richard Wright and the Chicago Renaissance", *Callaloo*, N° 28: *Richard Wright: A Special Issue*. Summer, 1986: 446-468.

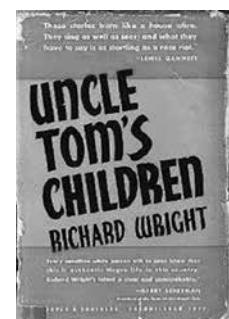
6 Estos diez trabajos fueron reunidos y publicados por primera vez en un solo volumen en "Richard Wright, Citizen of the World: A Centenary Celebration", *The Southern Quarterly*, Winter 2009, Vol 46, N° 2.

*Aspects of Chicago's Black Belt* (1935), *On the Ethnography of the Negro* (1936) y *A Survey of the Amusement Facilities of District #35* (1937).

A estos hay que sumar *The Ethics of Living Jim Crow: An Autobiographical Sketch*, que apareció en *American Stuff*, una antología de ensayos del FWP, y le creó problemas a Wright. El Congressional Dies Committee (que devino luego en el notorio House Committee on Un-American Activities) calificó a esa obra de “panfleto comunista” y comenzó una investigación que concluyó años más tarde con el cierre del Federal Theater Project y la quita de subvenciones del gobierno federal al FWP.

Como señala Rosemary Hathaway en un artículo breve e indispensable, *A Survey of the Amusement Facilities of District #35* es un análisis detallado de la geografía de Bigger Thomas. Ese es el ambiente del *Black Belt* de Chicago en donde Wright sitúa al protagonista de *Native Son*. Es una geografía de “fronteras rígidamente vigiladas que separan al Chicago blanco del negro, y de las áreas peligrosas en donde esos mundos chocan...”<sup>7</sup> Bigger es un experto y cauto navegante de esas líneas divisorias, límites de una cárcel artificial que resiente.

El primer libro de Wright, *Uncle Tom's Children* –una colección de cuentos– apareció en 1938. Había conseguido que lo transfirieran al FWP de Nueva York, en donde además actuaba como corresponsal de *The New Masses*. “Cuando las reseñas de *Uncle Tom's Children* comenzaron a publicarse –escribió Wright– me di cuenta que había cometido un error terriblemente naïve. Descubrí que había escrito un libro que aun las hijas de banqueros podían leer y llorar con él, y sentirse bien. Me juré a mí mismo que si acaso escribiera otro libro nadie lloraría con él; que sería tan duro y profundo que tendrían que enfrentarlo sin el consuelo de las lágrimas”.<sup>8</sup>



Ese libro duro fue *Native Son*.

El primer borrador del manuscrito estuvo listo en cuatro meses. Le faltaba el principio y el final. Chicago era (tal vez lo siga siendo) una ciudad de ratas. Wright hizo entrar a una de ellas al cuartucho en donde vivían Bigger, su madre, hermana y hermano, y así comienza la novela, con Bigger matando a la rata a golpes, usando una sartén. El final fue menos fácil, y en cierto modo quedó abierto porque Wright lo modificó varias veces en el tránsito desde el libro al guion. No hay redención para Bigger. En todo caso su redención es haber expuesto y ofrecido su vida, a lo largo de más de cuatrocientas páginas y 105 minutos de cine, para darle visibilidad a negros como él. Esa fue la intención de Wright. La novela comienza con el timbre de un despertador.

Para escribirla el propio Wright confiesa la influencia del lenguaje cinematográfico en la visión general de la obra, en el estilo narrativo y en el dinamismo de las acciones. *Native Son* fue concebida, desde el principio, como una película. Esto convenía a las características de Bigger, que no es un personaje intelectual. Su introspección es oscura y se manifiesta en actos más que en palabras.

Wright conoció a muchos Biggers en su vida, como lo explica en *How "Bigger" Was Born* (1940), pero para que no quedaran dudas sobre sus intenciones pedagógicas, fue a buscar al de su libro en las secciones policiales de los diarios –las únicas en donde los negros

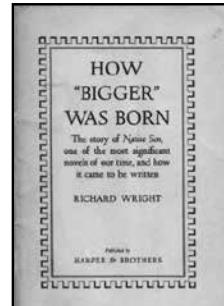
7 Rosemary Hathaway, “Forgotten Manuscripts: Native Geography: Richard Wright's Work for the Federal Writers' Project in Chicago,” en *African American Review*, Vol. 42, N° 1 “Representing Segregation”, Spring 2008: 91-108.

8 Richard Wright, “How 'Bigger' Was Born”, en *Native Son, The Restored Text Established at the Library of America*, Harper Perennial, 2005: 454.

eran invariablemente noticia. Entre los papeles de Wright hay una enorme cantidad de recortes de diarios. Dos son los temas dominantes: el negro como delincuente y criminal, y como receptor de castigos. Algunos de los titulares: "Carnicero golpea a un joven negro que le pidió cambio", "Un linchamiento en Florida provoca protestas en Harlem", "Dos mujeres negras atacadas en el subterráneo", "Veinticuatro familias negras inician una huelga por el precio alto de los alquileres", "Dos policías matan a muchacho negro", "Negro que escapó a una turba que iba a lincharlo es obligado a regresar al sur por oficiales de justicia en Harlem".<sup>9</sup> El modelo de Bigger es, en parte, la transfiguración de un asesino serial de Chicago, cuyo caso Wright siguió con interés. "Demonio mata a madre de dos", anuncia en primera página el *Daily Times* de Chicago (viernes 27 de mayo, 1938). Se ven fotos de la madre (blanca) y de sus dos chicos corriendo sonrientes. Debajo de la foto de la mujer se lee: "Asesinada por el *Brick Moran* (el idiota del ladrillo)". Un día después el *Sunday Times* de Chicago le da toda una página, también en la tapa del diario, a esta noticia: "Confesión del asesino del ladrillo". El subtítulo dice: "Negro también admite ser el autor del crimen del lápiz de labios". Se ve una foto del asesino, Robert Nixon, alias Thomas Crosby, un joven negro que aparece con el torso desnudo y una expresión impasible. Nixon confesó haber matado a cinco personas y fue ejecutado en 1939. Ese fue el modelo del Bigger de la novela, el que mata a su novia, Bessie, golpeándola repetidamente con un ladrillo en la cabeza. Wright buscó al antihéroe de su historia en las páginas policiales de los diarios y cambió el punto de vista. No hay llanto ni reconciliación posibles del lector con "el pobre negro". Bigger es un criminal. Wright no lo excusa. Pero tampoco consiente en seguir con la ilusión de que todo está bien en el país segregado y de múltiples violencias diarias de *Jim Crow*. La humanidad sometida e invisible que representa Bigger se instala, con él, inequívocamente en el centro de la escena, desplazando al estereotípico negro sonriente y bailarín, siempre en su lugar—por las buenas o por las malas—que proyectaba entonces la imaginación de buena parte de la sociedad blanca norteamericana.

*Native Son* no fue, ni es, una novela fácil, y Wright tuvo problemas con ella desde el principio, mucho antes de que llegara al cine del modo tortuoso en que lo hizo: de la mano de un grupo itinerante y heterogéneo de personas, exiliadas en un lugar muy distante de Chicago—Buenos Aires—, y con el propio Wright encarnando al protagonista.

Aunque la casa Harper & Brothers Publishers imprimió el libro, el hecho de que *Native Son* fuera seleccionado por una empresa distribuidora como el Book of the Month —el primero de un autor negro— le aseguraba buenas ventas, y Wright hizo lo posible por atender las sugerencias de sus editores sin alterar el contenido esencial de la obra. Tuvo que suprimir una escena importante. Bigger conoce a Mary Dalton—la mujer blanca que terminaría matando—en la pantalla de un cine. Ella y su familia aparecen en un noticiero, y verla allí, en un espacio luminoso y limpio, tan distinto a su entorno diario en el *South Side* de Chicago, le da la idea de trabajar para Mr. Dalton (quien, dicho sea de



<sup>9</sup> Tambien hay recortes de artículos publicados por el propio Wright en *The New Masses* que reflejan su interés por el teatro negro, el jazz, el rechazo de líderes negros al fascismo, y la actividad gremial en busca de mejoras en las condiciones de trabajo.

paso, es su *landlord*, el propietario del barrio de casas pobres en donde vive). Bigger y sus amigos se masturbaban en la oscuridad de la platea. Esa escena fue eliminada. También se eliminó la descripción del contacto sexual entre Bigger y Mary Dalton que ocurre poco antes de que él la asfixie. En el país de Jim Crow nada había más peligroso para un negro —ni más enloquecedor para un blanco— que la idea del mestizaje, cualquier proximidad, percibida o real, entre el cuerpo de un hombre negro y el de una mujer blanca. Eso lo tenía muy claro Wright. Uno de los episodios en su ensayo autobiográfico *The Ethics of Living Jim Crow* se refiere a cierto joven empleado negro de hotel que es descubierto en la cama con una huésped blanca. Su castigo fue la castración. La versión completa de *Native Son* fue publicada recién en 1993, después de un trabajo de investigación que permitió reconstruir el manuscrito original.

Así y todo, cuando la novela salió a la venta en 1940, fue un evento literario, comercial y sociológico. La primera edición se agotó en ocho horas.

El escritor negro Langston Hughes (Borges tradujo y publicó en *El Hogar* su poema *The Negro Speaks of Rivers*), apenas leyó la novela, le escribió a Wright para felicitarlo. Y a un amigo: “Me parece verlo a Bigger corriendo por los techos. La calles están llenas de sus hermanos”.<sup>10</sup>

El dramaturgo Paul Green, un hijo del Sur, le envió el siguiente telegrama a Cass Canfield, presidente de Harper & Brothers: “Acabo de leer *Native Son*, la extraordinaria novela de Richard Wright. Felicitaciones a él como autor y a usted por publicarla. Siento que se podría hacer una gran pieza teatral con el libro y me gustaría intentar adaptarlo para la temporada próxima, tal vez preferentemente en colaboración con Wright. De ese modo todo podría conversarse a medida que avanzamos. ¿Me podría decir qué piensa Wright del asunto?”<sup>11</sup> Green consiguió lo que deseaba, pero no sin sobresaltos, como veremos.

Con *Native Son*, Wright se había propuesto descorrer una cortina, acabar con el falso ajedrez, patear el tablero. La siguiente carta del escritor Nelson Algren, su compañero de tareas en el FWP de Chicago, demuestra hasta qué punto lo consiguió:

Querido Dick,

No pensaba escribirte sobre *Native Son* porque creí que se trataba de una buena novela norteamericana más... Pero me golpeó tan fuerte que debo sacarme esto del pecho... No creo necesario decirte qué bien pensada está y ese tipo de cosas que ya habrás oído hasta el hartazgo. Lo que me pone de punta es su amenaza. Una amenaza personal, quiero decir. Al principio creí que era un desafío. Pero es más. Hiciste algo muy, muy inteligente: no creo que haya una sola persona blanca que pueda leer tu libro sin asustarse o sentir furia al final. Lo que yo sentí fue furia. Cuando alguien de pronto se siente amenazado sin haberlo visto venir... No quiero decir que sigo con furia ahora. No sé cómo alguien pudiera persistir en su enojo, asumiendo que entendió el mensaje del libro porque, por supuesto, tenés razón... Uno no puede permanecer enojado ante una verdad tan patente (el racismo). Tengo la impresión de que he vivido mi vida con esa mirada superficial (que Wright pone en el rostro de uno de los personajes blancos de la novela) y por supuesto cualquiera se resiente al descubrir que es un idiota, especialmente porque lo que revela el libro es un verdad tan grande”.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Bernard, Emily (ed.), *Remember Me to Harlem. The Letters of Langston Hughes and Carl Van Vechten*, New York, Vintage Books, 2002: 172.

<sup>11</sup> Avery, Laurence (ed.) *A Southern Life. Letters of Paul Green 1916-1981*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1994: 311.

<sup>12</sup> Taylor, David A., *Soul of a People. The WPA Writers' Project Uncovers Depression America*, Hoboken, NJ, John Wiley and Sons, 2009: 63.



El actor negro Canada Lee en dos momentos cruciales de la representación teatral de *Native Son*: cuando mata a Mary Dalton, y cuando el detective (interpretado por Charles McGraw) descubre restos de Mary en la caldera del sótano de su casa.

En 1935 John Houseman, director de la Negro Theater Unit de Nueva York (parte de los proyectos financiados por la WPA) invitó al joven actor Orson Welles (¡20 años!) a que se uniera a su compañía, con la que hicieron varias obras, la primera de ellas una adaptación de *Macbeth*. Todos los actores del elenco eran negros. Dos años más tarde Houseman y Welles se separaron de la Negro Theater Unit y fundaron su propia compañía, The Mercury Theater. Después de haber leído *Native Son*, Houseman compró los derechos para llevar la obra a escena. Tuvo que competir con otros interesados, entre ellos Paul Robeson, y convencer a Wright de que haría un buen trabajo. Wright había viajado especialmente de Chicago a Nueva York para ver la adaptación de *Macbeth*, que lo impresionó mucho; en particular, la puesta en escena. Antes de decidirse por Houseman, le escribió una carta: “Ya tenemos demasiadas obras de teatro y películas en donde los negros aparecen en sus roles tradicionales. Llevar *Native Son* a la pantalla o al teatro siguiendo esa línea no tiene ningún interés para mí”. Houseman le aseguró que tanto él como Welles creían que “el teatro era un medio libre en donde un artista serio podía expresarse directamente y con coraje”.<sup>13</sup>

El mismo Houseman quería adaptar la novela pero se enteró de que Paul Green ya estaba haciéndolo con la ayuda del propio Wright. Le pareció una decisión razonable: “Green fue el primer autor de teatro que escribió con simpatía sobre la vida del negro en el Sur”, apunta Houseman en sus memorias. Aunque le quedaban dudas. “*Native Son* era una obra violenta, revolucionaria, que no se compadecía con la sensibilidad de Green –perceptiva pero esencialmente rural y sureña– hacia el problema racial en los EE. UU.” Verificó sus dudas, años más tarde, al enterarse de las tres condiciones que había estipulado Green para hacer el trabajo: (i) libertad para inventar nuevos personajes y hacer cambios editoriales, (ii) darle un carácter cómico a algunos pasajes “comunistas” de la obra, (iii) la presencia de Wright como co-adaptador sería meramente simbólica. Wright se mudó por varios meses a la casa de Green en Carolina del Norte, pero la colaboración, obviamente, no funcionó. Green insistía en amortiguar la violencia de Bigger, eliminando uno de los asesinatos que comete y buscando excusas como la locura, el suicidio o la regeneración para justificar su conducta, “evadiendo y diluyendo la conclusión dramática con la que Wright, deliberada y conscientemente, había cerrado el libro”. Wright quería evitar una pelea pública con Green, un dramaturgo blanco, ganador de un Premio Pulitzer y de reconocida simpatía (a su modo) por la condición del negro. *Native Son* ya había causado conmoción suficiente. Sumarle una controversia con un sureño a quien se consideraba un aliado habría sido perjudicial. Pero no estaba contento. Houseman lo estaba aún menos, y decidió proponerle a Wright que reescribieran el libreto juntos sin decirle nada a Green. En palabras de Houseman, “volviéndole a inyectar la sangre de la novela al cuerpo de la obra teatral”. Green se enteró de los cambios el día del último ensayo general, para el que viajó desde su casa en Chapel Hill a Nueva York. Terminado el ensayo, Green se retiró sin decir una palabra. Al día siguiente hubo una reunión en la que participaron Green, Wright, Paul Reynolds (agente literario de Wright) y Houseman. Green insistía en que se volviera a su libreto. Houseman se negó. No tenía intención de ser cómplice en la distorsión de una obra que admiraba. En el momento más álgido de la reunión mandó llamar a Orson Welles, que estaba dirigiendo un ensayo un piso más abajo. “Cuando Orson comenzó a pegar alaridos, Green se levantó y se fue. Nunca más lo vi”.<sup>14</sup>

13 Smith, Mona Z. *Becoming Something. The Story of Canada Lee. The Untold Tragedy of the Great Black Actor, Activist, and Athlete*, New York, Faber and Faber, 2004: 76.

14 Houseman, John. *Run-through, 1902-1941. A Memoir*, New York, Simon and Schuster, 1972: 462-472.



Richard Wright y Orson Welles.

Welles demostró su característica brillantez en la elección de los actores y la puesta en escena. Varias actrices conocidas se rehusaron a aceptar el papel de Mary, la muchacha blanca y rica a la que Bigger termina matando, temerosas de las consecuencias de ser parte en una obra interracial y tan polémica. Wright optó entonces por Anne Burr, una modelo muy blanca y muy rubia, un fenotipo que contrastaba aún más la negrura de Bigger. Bajo las luces, dijo Burr de su caracterización, hasta parecía albina. Welles quería colocar una caldera en el escenario para darle más realismo a la secuencia en la que Bigger descuartiza y arroja a las llamas el cuerpo de Mary. Solo la intransigencia y autoridad final del Departamento de Bomberos de Nueva York pudieron detenerlo. Para evitar pausas artificiales y mantener la tensión, Welles eliminó el intermedio. La acción era continua, apoyada en una serie de decorados móviles que aparecían y eran removidos según la necesidad. Un muro parcial se interponía entre el público y los actores; una representación de la "línea de color" que atraviesa la novela, y un obstáculo que forzaba a los espectadores a confrontar esa realidad y descubrir lo que ocurría del otro lado. El juego de luces acentuaba las diferencias entre el mundo de los blancos y el de los negros. En la escena final, los policías que se tirotean con Bigger surgían gritando por detrás de las plateas y corrían entre ellas hacia el escenario. Bigger, por su parte, salía de él, en dirección a la gente, y se instalaba en un puente tendido sobre el foso de la orquesta.

Canada Lee, el actor negro que asumió el papel de Bigger, ya había trabajado con Welles. Violinista, ex jockey, ex boxeador, antes del debut le envió a Welles el siguiente telegrama: "Gracias por darme esta gran oportunidad Orson. No voy a parar de dar trompadas hasta que baje la cortina". Welles conservó ese pedazo de papel toda su vida.<sup>15</sup>

Un par de días antes del estreno —que tuvo lugar el 24 de marzo de 1941— dos piquetes manifestaron su desaprobación a la obra frente al St. James Theater, en Broadway. A la Urban League, una organización conservadora, le molestaban las miserias que exponía el libro; a una facción del Partido Comunista, que Wright se hubiera negado a modificar partes de la novela, acomodándolas a los dictados del partido.

La obra fue polémica, como el libro, pero un éxito. Después de 117 representaciones, sin embargo, tuvieron que bajarla de cartel. Los costos de producción habían sido altos, y la población negra de Harlem no podía pagar el precio de la entrada.

<sup>15</sup> Smith, *op. cit.*, p. 86.

Canada Lee, con el visto bueno de Welles y Houseman, decidió llevar la obra de gira: un riesgo doble para él, empresario y personal. Tiempo atrás, en los primeros ensayos dirigidos por Welles en el St. James Theater, a Lee le temblaron las piernas la primera vez que tuvo que sostener en sus brazos el cuerpo inerte y blanco de Anne Burr. Cuando representaron *Native Son* en un teatro segregado de Misisipi, la compañía recibió amenazas. Lee entró a escena convencido de que le pegarían un tiro.

El cambio más importante en el traslado del libro al libreto fue la forma en que Bigger mata a su novia. En el libro Bigger usa un ladrillo para golpearla en la cabeza. En la obra teatral, la asfixia. Este cambio se mantuvo en el guion de la película.

El éxito de *Native Son* en Broadway despertó el interés de varios productores cinematográficos. MGM quiso comprar los derechos. El plan de ellos era convertir a Bigger en un muchacho blanco y pobre, un despropósito que anulaba la razón de ser del libro y con el cual Wright por supuesto no estuvo de acuerdo. El mismo Orson Welles pensó en llevar la obra al cine, filmándola en México, consciente de que hacerlo en los EE. UU. era imposible.

Pasaron diez años antes de que la historia de *Native Son*, concebida por Wright desde un principio en términos cinematográficos, encontrara un director en Pierre Chenal y la financiación necesaria a través del uruguayo Jaime Prades y Argentina Sono Film.

Es sabido que en 1946 Roberto Rossellini, por un lado, y Marcel Carné y Jacques Prevert, por otro, estuvieron interesados. Pero la rara alquimia que cualquiera de las dos opciones habría producido quedará como un ejercicio para la imaginación. Ambos proyectos fueron frustrados por las realidades de la Europa de posguerra, tan necesitada del auxilio económico de los EE. UU., y por lo tanto no inmune a sus vetos políticos.

Menos conocido es el serio intento de Canada Lee de producir la película.

En noviembre de 1948 Paul Reynolds, el agente literario de Wright, recibió una detallada carta de Mark Marvin, manifestándole su interés en filmar una adaptación cinematográfica de *Native Son* en Francia. Sus socios en la empresa eran Canada Lee y Alexis de Gunzburg. Los directores que tenían en mente para el proyecto eran, en primer término, Jean Renoir y Julien Duvivier, aunque también habían conversado con Jules Dassin y Edward Dmytryk. Canada Lee interpretaría a Bigger Thomas. El proyecto no llegó a nada, en parte porque Reynolds no recibió buenas referencias de Marvin, y en parte porque Wright dudaba de que la película pudiera hacerse en Europa. De Marvin solo conocía su participación como productor de un documental que le gustaba, *The Forgotten Village* (1941), dirigido por Herbert Kline sobre un guion de John Steinbeck. Pero una carta de Reynolds a Wright, (19 de noviembre, 1948) introduce un nuevo elemento: "Canada Lee llamó para decirme lo triste que está por mi contestación negativa a Marvin. Quiso saber el porqué, y yo le dije que ya estabas comprometido con otra gente. Sé que estás pensando en interpretar a Bigger, pero si cambias de opinión supongo que es posible que Canada Lee acepte el papel si le es ofrecido".<sup>16</sup> En 1948 Wright vivía en París y ya había conocido a Pierre Chenal.

Cuando finalmente Wright y Chenal llegaron a un arreglo para producir *Native Son* en Buenos Aires, la novela había sobrevivido a varios intentos de censura. La complicada y barroca identificación del autor con su obra servía siempre de escudo último a las interferencias. Esa identificación se plasmó de manera visible y definitiva en el cine, en un giro que completa el itinerario recio y marginal de la obra, del personaje central y de su autor.

<sup>16</sup> Las dos cartas figuran entre los papeles de Richard Wright, conservados en la Beinecke Library, Universidad de Yale.

En el libro, cuando Bigger Thomas va por primera vez a la casa de los Dalton esperando y temiendo que lo conchaben como chofer, Mr. Dalton le pregunta dónde vive. "3721 Indiana Avenue", es la respuesta. Esa era la dirección de Richard Wright en Chicago.

En la película, una yuxtaposición así –explícita y críptica a la vez– entre autor y personaje habría sido redundante. En la pantalla Richard Wright es Bigger Thomas, y su presencia allí un subtexto continuo imposible de ignorar.



La compañía de Canada Lee llevó la obra teatral a varios Estados. Aquí, en Chicago.



---

## Chicago en Buenos Aires

Después del éxito de *Native Son* –la novela y su adaptación teatral– y mucho antes de que fuera posible la versión filmica, Richard Wright intentó con persistencia conseguir trabajo como guionista de cine. La escritora negra Margaret Walker, amiga de Wright desde los tiempos en que ambos formaban parte del FWP en Chicago, recuerda que el cine era una pasión para él. De chico iba por lo menos una vez por semana a los teatros, a ver lo que fuera. Pasó gradualmente del Llanero Solitario, el Cisco Kid y Roy Rogers al *film noir* de Humphrey Bogart, Edward G. Robinson y Jimmy Cagney. “Sentía que el cine era como la vida misma, y me confesó que era el modelo de su ficción dramática y melodramática.”<sup>1</sup>

En 1942, invocando el nombre de su amigo Norman McLaren, Wright le escribió una carta al admirable John Grierson, director del National Film Board de Canadá, pidiéndole trabajo como guionista. Cita sus publicaciones, pero destaca en particular *12 Million Black Voices*<sup>2</sup>, un libro que es hijo de la vocación documental del FWP y que hace por la población negra de los EE. UU. algo parecido a lo que hizo su coetáneo *Let Us Now Praise Famous Men*<sup>3</sup> por los campesinos del Midwest, desplazados de sus *farms* por la Gran Depresión y el *Dust Bowl*.

En el prólogo, Wright aclara que su libro no incluye a los “así llamados” *talented tenth*, el diez por ciento de la población negra comprendido por líderes mulatos del Sur y la clase media empresaria del Norte industrial, “que forman una suerte de vínculo entre negros y blancos”. Su libro se ocupa del restante noventa por ciento, la “envilecida población feudal” protagonista de la *Gran Migración* a los centros urbanos. En su carta a Grierson, Wright compara al libro –noventa fotografías y treinta y cinco mil palabras– con la banda de sonido de una película. “Tengo treinta y tres años, soy negro, y he sido un escritor profesional desde hace diez.” Grierson no lo contrató, pero la carta fue el origen de una amistad que duró hasta la muerte de Wright.<sup>4</sup>

Entre los papeles de Wright también figuran una serie de cartas que intercambio en los años 40 con Columbia Pictures, y cuatro guiones: *Freedom Train*, *Last Flight*, *Lucy Comes Marching Home* y *Melody Limited*. Nunca se filmaron. “Estoy de acuerdo con usted –dice una de las cartas de rechazo– en que hay material para un film en la historia del canto negro y el desarrollo de instituciones de enseñanza negras. Sin embargo creo que sería muy difícil elaborar un guion exitoso a partir del tipo de material que nos ha enviado.”<sup>5</sup> Todos los guiones tienen como tema algún aspecto central de la experiencia histórica de los negros en los EE. UU.

---

1 Walker, Margaret. *Richard Wright: Demonic Genius. A Portrait of the Man, A Critical Look at his Work*. New York, Amistad, 1988: 221.

2 *12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States*. Text by Richard Wright. Photo Direction by Edwin Rosskam. New York, Viking Press, 1941.

3 *Let Us Now Praise Famous Men*. Text by John Agee, photographs by Walker Evans. New York, Houghton Mifflin, 1941.

4 Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Los biógrafos de Wright aluden a la amistad de ambos solo al pasar. Creo que merece al menos un buen artículo por separado. Los dos tenían un interés manifiesto por la negritud y se tentaron mutuamente con temas para posibles documentales. En una carta del 2 octubre de 1950, Grierson le escribe: “Tengo la loca idea de dar rienda suelta a un grupo de músicos norteamericanos de primera clase en aldeas de África del Este. Creo que de allí saldrían más trompetistas en cinco meses que en una generación entera en Europa...Y qué decir de Armstrong Over Africa, con una banda de Kukuyu volándole la tapa de los sesos al propio Louis...”

5 Correspondencia con Eve Ettinger, Eastern Story Editor, Columbia Pictures. Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Cuando, a mediados de 1948, Pierre Chenal y Richard Wright se reunieron en un bar de París para conversar sobre la adaptación filmica de *Native Son*, él ya vivía exiliado allí por decisión propia. (Tres años más tarde explicaría sus razones en un polémico artículo escrito para *Ebony*, que el director de la revista se rehusó a publicar. "Vivo en el exilio –decía Wright allí– porque amo la libertad, y he encontrado más libertad en una manzana de la ciudad de París que en la totalidad de los EE. UU.")<sup>6</sup>

Chenal y Wright compartían la afición por Dostoievski y por el cine *noir*. Chenal había llevado *Crimen y castigo* al cine<sup>7</sup>. También había sido el primer director en hacerlo con *El cartero llama dos veces*, de James Cain<sup>8</sup>. Los argumentos de ambas novelas tienen mucho en común con el de *Native Son*. Hay un crimen, un castigo, y el criminal encuentra, al final de la historia, una suerte de expiación personal al aceptar su destino. Son novelas que se ajustan a una fórmula narrativa preferida por Chenal. Ocurre una transgresión, una serie de hechos se derivan de ella y el director observa con su cámara las distintas reacciones de los personajes afectados.

Además, Chenal y Wright valoraban y buscaban el soporte documental en sus obras. Los primeros cortometrajes de Chenal describen los pequeños oficios de París y la emergente arquitectura modernista de la ciudad. Pero, por encima de estas "afinidades electivas", lo que debe haber decidido a Wright a firmar un contrato con Chenal es que tenía sentido. Filmar en los EE. UU. o en Europa era claramente imposible. El uruguayo Jaime Prades (con quien Chenal ya había trabajado en la Argentina)<sup>9</sup> ponía parte de los fondos y Argentina Sono Film el resto, más la disponibilidad de sus estudios en Martínez.<sup>10</sup> En la Argentina estarían lejos de la censura previa norteamericana. El film podía hacerse.

Chenal había visto la adaptación teatral de *Native Son* en Buenos Aires, estrenada en 1944 en el teatro El Nacional por la compañía de Narciso Ibáñez Menta. Desde entonces tenía el deseo de llevarla al cine. Es decir, había visto la adaptación de Paul Green, no la que luego Houseman y Wright corrigieron para devolverle la fuerza y la intención de la novela. El libreto de Green ya estaba en prensa cuando su texto fue modificado y reemplazado. Que yo sepa, el libreto de Houseman-Wright, el que Welles puso en escena, nunca se publicó.



Narciso Ibáñez Menta (centro) interpretando a Bigger Thomas.



6 *I Choose Exile*. Copia mecanografiada, sin fecha, Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. El texto aun no ha sido publicado, pero se puede leer la versión completa aquí: <http://thisisoulone.tumblr.com/post/21392983785/richard-wright-i-choose-exile-i-am-a-native>

7 *Crime et châtiment* (1935).

8 *La última vuelta* (*Le dernier tournant*, 1939).

9 *Se abre el abismo* (1945).

10 Wright también invirtió dinero en la película. Por recomendación de su agente, Paul Reynolds, compró calladamente los derechos a la adaptación teatral que correspondían a su co-autor, Paul Green. Ese fue el texto usado como base para el guion cinematográfico.

Pierre Chenal (su verdadero nombre era Pierre Cohen) llegó por primera vez a Buenos Aires desde Francia en diciembre de 1942, escapando de la ocupación alemana. Su mujer, que había tomado otro barco, debía estar esperándolo en el muelle, pero no fue así. Por alguna razón la desviaron a Bolivia. Preocupado, y decidido a tener una buena primera noche en una ciudad que no conocía, se subió a un taxi y le pidió al chofer que lo llevara al mejor hotel. Ya instalado en el Alvear Palace bajó al bar, donde un botones le avisó que “el Sr. Saslavsky” quería verlo. Chenal no conocía a ningún Saslavsky. “Usted no me conoce pero yo sí lo conozco a usted”, dijo el señor en perfecto francés al presentarse. “Soy Luis Saslavsky, director de cine.”

Saslavsky, que había visto las películas de Chenal en el Cine Arte, le llevaba una propuesta de trabajo: dirigir tres películas para Artistas Argentinos Asociados, comenzando por *Todo un hombre* (1943), basada en el libro de Miguel de Unamuno. Si la primera película era un éxito, seguiría con las otras dos. Si fracasaba, renegociarían el contrato. Así, por la intervención de “un hombre providencial”, comenzó la carrera cinematográfica de Chenal en la Argentina.<sup>11</sup>

En sus *Souvenirs*, Chenal cuenta que Dick (así lo llamaba a Wright) había perdido las esperanzas de ver su libro transformado en una película. Con el proyecto iniciado por Prades ya en camino, surgieron preocupaciones más pragmáticas. El “gran problema” era quién interpretaría el rol de Bigger Thomas. Canada Lee no quiso o no fue elegido para hacerlo: las fuentes son contradictorias. Los críticos que lamentan su ausencia y señalan la edad de Wright como uno de los deméritos de *Sangre negra* –Bigger Thomas es un joven de veinte años en la novela– olvidan que Lee era un año mayor que Wright.

Chenal y Houseman hicieron retratos verbales de Wright que coinciden: un hombre tenso “jugando a la comedia de la decontracción” (Chenal); “un hombre sorprendentemente gentil... solo más tarde, cuando lo conocí mejor, advertí la casi mórbida violencia que escondían sus buenos modales” (Houseman). Chenal creyó que podía sacar partido de esto. “Mientras conversábamos sobre la película me dio la impresión de que Dick se transformaba en Bigger. El héroe hablaba por la boca de su creador.” *Man, I am not an actor*, protestó Wright. “No te pido que actúes”, contestó Chenal, “sino que vivas tu pesadilla”.

La correspondencia entre Wright y Paul Reynolds, su agente literario, indica que hubo varios momentos de marea baja en los meses que llevó finalizar el arreglo con Prades, Chenal y Mentasti. Prades no les inspiraba confianza, y a pesar de su buen *rapport* con Chenal, Wright se pregunta en una de las cartas si no llevaría a una debacle seguir con él.<sup>12</sup>

Wright además descontaba, antes de comenzar la filmación, que la película tendría muchas dificultades en los EE. UU. Entró al proyecto con los ojos bien abiertos.

El contrato final se firmó en las oficinas de Paul Reynolds en Nueva York, en agosto de 1949, con Chenal, Prades y Wright presentes. Una semana más tarde los tres viajaron por separado a Chicago para comenzar la filmación de exteriores.

El propio Wright describió la experiencia en un artículo para la revista *Ebony*. Después de doce años de ausencia, encontró una ciudad áspera, con basura en las calles, carente

<sup>11</sup> Chenal, Pierre. *Pierre Chenal. Souvenirs de cinéaste, filmographie, témoignages, documents*. Paris, Editions Dujaucr, 1985: 139-147. El título es exacto. Es un libro de recuerdos personales y un catálogo razonado de la obra de Chenal. Una de las primeras cosas que hizo en Buenos Aires fue ir a la calle Lavalle, la calle de los cines, y ver *La Guerra gaucha* (1942) de Lucas Demare. Salió admirado de la escenografía de Gori Muñoz (con quien trabajaría años más tarde en *Sangre negra*) y apuntó una observación muy inteligente. “Muchos dirían que éste es un Western argentino. Error. Los gauchos y los cowboys tienen muy poco en común.”

<sup>12</sup> Kiuchi, Toru and Hakutani, Yoshinobu. *Richard Wright, A Documented Chronology, 1908-1960*. North Carolina, McFarland and Co. 2014: 244.

de árboles. “Tuve la impresión de haber entrado a un lugar atrapado en un profundo desorden cívico.” La pobreza y la mugre, la altura filosa y desigual de los edificios, los callejones abarrotados y fétidos, le daban a Chicago un aire industrial de desolada poesía. Cuando quiere reservar habitaciones en un hotel para Prades, Mentasti y su señora, le dicen que no hay. El conserje asume que son negros como él. Wright le pide a un amigo blanco que interceda y el problema desaparece.

La filmación de exteriores en el *South Side* y los barrios ricos de la ciudad era muy importante para Chenal y para Wright. Esas tomas debían proveer, como un personaje más, la base de autenticidad en que se apoyaría la película. Pero no es fácil. Los habitantes negros del *South Side* resienten que se los filme. No quieren imágenes de ellos en un ambiente mísero. Llaman a la policía. Wright negocia un permiso con los oficiales negros que llegan casi de inmediato en un patrullero.

En los barrios blancos los policías son blancos y hostiles. Chenal tiene que interrumpir la filmación repetidas veces. Wright se da cuenta de cuál es el problema y lleva a un aparte a Chenal y a Prades. “Hay que darles una coima.” Esto calma las cosas hasta que aparece un capitán. “Sé en que andan”, les dice. “Leí ese maldito libro que escribiste sobre Chicago. Podría quebrarte en dos si quisiera.” Y mirando a los agentes: “Están filmando el problema negro y haciéndolos quedar como monos a todos ustedes”.<sup>13</sup>

*Ebony* tardó un año en publicar el artículo, y lo hizo precedido por un editorial, “Return of the Native Son”, que comienza con esta frase: “No es común que los editores de una revista publiquen un artículo con el que no están de acuerdo...”. Del autor dicen: “Como tantos otros negros, angustiados y desesperanzados por la amargura del prejuicio racial, Wright se ha acostumbrado tanto a golpear con furia ciega el tipo de vida de los *slums* (villas miseria) que no puede ver el notable progreso que han hecho los negros de Chicago desde los días de la Gran Depresión”.<sup>14</sup> A pesar de este descargo, y de acompañar el texto con la fotografía de una casa de dos pisos y chimenea, digna de aparecer en un aviso comercial sobre el *American Dream*, publicaron el artículo porque era demasiado bueno como para dejarlo en un cajón. Mantiene, aún hoy, su fuerza de documento. Parte del mérito se debe a las fotografías de Wayne Miller. Podría muy bien ser considerado como un capítulo más, una continuación de *12 Million Black Voices*. Mirando esos desgastados conventillos de madera retratados por Miller, el espectador de *Sangre negra* los reconoce de inmediato: son los mismos de la película, gracias a la recreación extraordinaria del escenógrafo Gori Muñoz y a la porfiada determinación de Wright y de Chenal por comunicar, con minucia etnográfica, el entorno de Bigger.

Wright llegó en barco a Buenos Aires el 11 de octubre de 1949, para retomar la filmación en los estudios de Argentina Sono Film. Durante el viaje se había entrenado con un profesor de educación física y había bajado de peso para aparentar menos edad y ser más creíble en el papel de Bigger. El elenco no estaba completo. Consiguieron convencer a Jean Wallace (otras actrices se habían rehusado) para que hiciera el papel de Mary Dalton, y a una joven aficionada, Gloria Madison, para que representara a Bessie Mears, la novia de Bigger. El temor de que actuar en *Native Son* los colocara automáticamente en una “lista negra” apartó a varios actores. Pero Chenal se las compuso para contratar a Nicholas Joy (Mr. Dalton), Ruth Roberts (Mrs. Dalton), Charles Cane (el detective Britten) y la actriz negra Willa Pearl Curtis (la madre de Bigger), y armar con ellos un núcleo confiable de *journeymen actors*: actores experimentados y competentes, aunque no brillantes. Luego recurrió al argentino Jorge Rigaud (Farley, el periodista) y al músico norteamericano Don Dean para interpretar

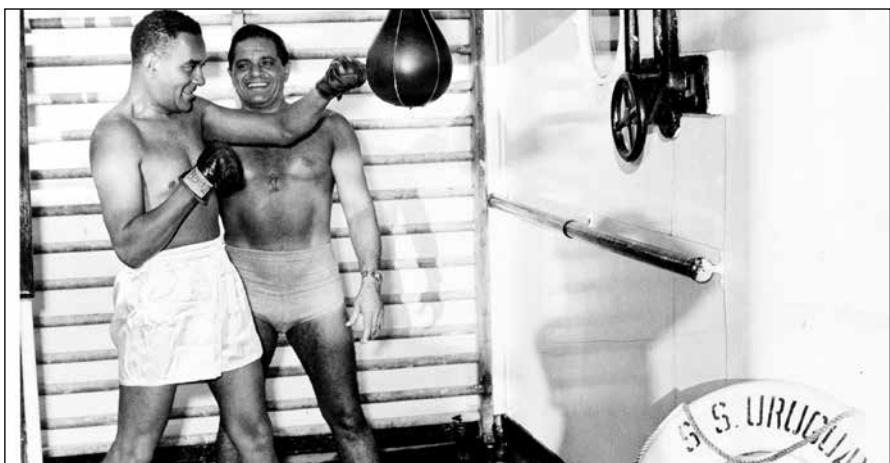
---

<sup>13</sup> *The Shame of Chicago*, by Richard Wright, with photos by Wayne Miller. *Ebony*, December 1951: 24-32.

<sup>14</sup> “Return of the Native Son”, *Ebony*, December 1951: 100-1.



Rumbo a Buenos Aires.



Entrenando a bordo.



Tomando mate.

a Max, el abogado comunista de Bigger. La madre de Dean no estaba contenta con que su hijo participara en la película. Aunque Dean ya estaba radicado en el país y casado con una argentina, temía que pudiera traerle consecuencias adversas de todos modos.<sup>15</sup>

Hay muy pocas cosas escritas sobre la filmación en Buenos Aires. Wright dio un par de entrevistas al comienzo de su estancia en la Argentina; el *New York Times* (21 de mayo, 1950) le dedicó un largo artículo a la película, y lo mismo hizo *Ebony*.<sup>16</sup>

El artículo del *Times* tiene un par de párrafos interesantes: “Si lo que describimos lleva a creer que esta es una producción hecha al azar, o amateur, sería inexacto e injusto... Los sets son lo que tienen que ser, y Mr. Chenal sabe lo que hace”. Sobre Wright dice que decidió producir la película en la Argentina porque, aunque habría estado encantado de hacerlo en Hollywood, Inglaterra, Francia o Italia, en los EE. UU. querían diluir su contenido y en Europa ninguna nación que recibía apoyo económico de los EE. UU. en la posguerra estaba dispuesta a ofender a ese país haciendo una película que trata sin compromisos el dilema negro.

De todos estos artículos el más importante es el de *Ebony*, “Native Son filmed in Argentina”. El subtítulo, en letra más chica, dice: “La versión cinematográfica del *best-seller* es la película más franca hecha sobre el problema del negro en los EE. UU.” No lleva firma, pero se nota el tono de voz de Wright. Catorce fotos de la filmación acompañan al texto, algunas de ellas nunca publicadas después en otros medios. El articulista aventura la hipótesis de que el film va a provocar la ira tanto de los blancos como de los negros, y que será prohibido por varios tribunales de censura debido a la forma sin tapujos con que expone los problemas raciales del país. Insiste en la obsesión de Wright por reproducir fielmente en los estudios las viviendas pobres del *Black Belt* de Chicago, y concluye refiriéndose al exilio voluntario del escritor en París y a las tensiones raciales en los EE. UU.: lejos de disminuir, declara, parecen estar aumentando. En el último párrafo, Wright cuenta la historia de un soldado negro de las colonias francesas en África que es hecho prisionero por los alemanes. Terminada la guerra, el soldado recibe una condecoración del gobierno francés por su valor en combate, y una beca para ir a estudiar a los EE. UU. Pero una vez allí no soporta la forma en que son tratados los negros y a los cuatro meses decide volver a Francia. “Cuando habló con Wright –finaliza la nota–, le confió que el terror de la Gestapo era un juego de niños comparado con el tratamiento que recibe el negro en los EE. UU.” Esto, que choca leer hoy y parece una exageración retórica de barricada –como toda comparación con el régimen nazi– era igualmente irritante pero no inusual en 1950. Durante la Guerra Fría, y particularmente después de que se aprobara la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948, el racismo y la segregación se convirtieron en un grave problema de relaciones públicas para los norteamericanos. La NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), una de las instituciones dedicadas a la defensa de los derechos civiles más antiguas de los EE. UU., se propuso adoptar la Declaración como su carta orgánica. Sus dirigentes querían subrayar que lo que pedían para la población negra del país era lo que las Naciones Unidas habían establecido como norma para el mundo. Debieron desistir porque los costos políticos de esa estrategia amenazaban su supervivencia.<sup>17</sup>

---

15 Donald Clifton McCluskey, hijo de Don Dean, me dio esta información, que le agradezco nuevamente aquí.

16 Ramuncho Gómez entrevistó a Wright, apenas llegado a Buenos Aires, para la revista *El Hogar* (1949: 22-24).

17 *Ebony*, enero de 1950, pp.82-86. Sobre los soldados negros y la Alemania nazi, ver, Huhn, Maria and Klimke, Martin (eds.) *A Breath of Freedom: The Civil Rights Struggle, African American GIs and Germany*. New York Palgrave Macmillan, 2010. Sobre la NAACP y la Guerra Fría, ver, Anderson, Carol, *Eyes Off the Price: The United Nations and the Struggle for Human Rights, 1944-1955*. Cambridge University Press, 2003.



Madison, Wright, Chenal, Prades y otros en una parte de la escenografía que representa un edificio abandonado -un *condemned building*-, el margen extremo de la marginalidad.

Unos párrafos introspectivos en el artículo publicado por *Ebony*, que sí están firmados por Wright y figuran en un recuadro, revelan que tenía dudas sobre lo que estaba haciendo en el *movie set* porteño. La confluencia entre escritor, socio comercial, actor y guionista le parece “monstruosa”. El trabajo del escritor es esencialmente solitario y concentrado. Una cosa es tener al cine como modelo narrativo de una ficción, y otra muy distinta –comprueba– invertir el camino y transformar esa ficción en una película. Aquí depende de un ejército de gente. El cine es una creación colectiva. Reducir a imágenes las acciones y la vida interior de los personajes involucra una serie de trucos, “hacer trampa”. “Tal vez no haya una facultad humana más susceptible de engaño que la vista.” Sin embargo, concluye, todos estos procedimientos técnicos encaminados a evocar y controlar corrientes de sentimiento resultan en la creación de una realidad distinta, otra. Su nueva ambigüedad hacia el cine se amortigua un poco, pero no desaparece. “Algún día las películas van a estar llenas de sentido. Eso espero.”<sup>18</sup>

Hay muy pocas ventanas como esta, que permitan acceder a la intimidad de lo que pasó en los seis meses que estuvo Wright en la Argentina. Los documentos que existen no son públicos, están enterrados en archivos. Pero el silencio fue deliberado. Aunque en Buenos Aires podían filmar una película veladamente proscrita en los EE. UU. y en Europa, Wright y los demás se sentían vigilados por el régimen peronista y procuraron reducir al mínimo reportajes y apariciones públicas. Michel Fabre, el investigador más cercano a Wright y el que más trabajó con sus papeles y documentos, cuenta que los operarios y técnicos que trabajaron amistad con el escritor le confiaban cómo “el temor al gobierno pesaba sobre la

18 “Wright Explains Ideas About Moviemaking.” *Ebony*, January 1951: 84-85.

gente". Wright era seguido por la policía, sus cartas eran abiertas y sus cables interceptados. Esto explica que cambiara de hotel varias veces durante el medio año que pasó en la Argentina.<sup>19</sup> El historiador Thomas Cribbs menciona que en una oportunidad la filmación fue interrumpida por soldados.<sup>20</sup>

Además, hubo problemas con el contrato. Mentasti, el presidente de Argentina Sono Film, se dio cuenta de que Prades lo había engañado sobre los costos de la película y el tiempo que llevaría hacerla. Wright, que nunca tuvo mayor confianza en Prades, descubrió un día que le habían robado la versión en español del contrato de su habitación en el hotel. Mentasti le sugirió hacer un nuevo contrato confidencial, garantizándole el 20% de las ganancias. Chenal y Prades quedaron ex profeso fuera del arreglo. "La situación legal y financiera era tan compleja –escribe Fabre– que Paul Reynolds le aconsejó a Wright que contratara a un abogado alemán, Erwin Wallfisch, un ex director de cine, para que defendiera sus intereses." Discutir estas cosas por teléfono con Reynolds era imposible en Buenos Aires porque carecían de privacidad. Wright tuvo que hacer un viaje especial a Montevideo y llamarlo desde allí. Entre ambos establecieron un código que usarían en adelante para comunicarse por carta.<sup>21</sup>

A estos magros testimonios, más relacionados a la política argentina que al cine, hay que agregar dos más, inesperados y un poco tangenciales. El de la bailarina y etnógrafa norteamericana Katherine Dunham, y el de la fotógrafa alemana Gisele Freund.



Dunham era oriunda de Chicago y tenía la misma edad de Wright. Su madre era blanca y el padre de ascendencia africana y malagasy. Estudió antropología en la Universidad de Chicago más o menos durante el mismo tiempo en que Wright trabajaba para el FWP. Deben haberse cruzado muchas veces en los pasillos de la Universidad porque a ambos les entusiasmaban las investigaciones que se estaban haciendo en los departamentos de Sociología y Antropología. Dunham tuvo maestros excepcionales, en particular Melville Herskovits y Robert Redfield. Herskovits fue el fundador de los estudios africanos en los EE. UU. y Redfield un pionero de los estudios rurales. Bajo la tutela de Herskovits, Dunham hizo trabajo de campo, primero en Jamaica y después en Haití. Se interesó por las danzas de posesión en el vudú y sus dimensiones religiosas. Escribió una tesis sobre el tema cuya traducción al francés fue prologada por Claude Levi-Strauss.<sup>22</sup> Pero fue Redfield quien le aconsejó dedicarse a la danza. En 1950, mientras estaba de gira con su ballet en la Argen-

19 Fabre, Michel. *The Unfinished Quest of Richard Wright*. University of Illinois Press, 1993: 344.

20 Thomas Cribbs, "Native Son in the Movies". En, Ray, David and Farnsworth, Robert (eds.) *Richard Wright: Impressions and Perspectives*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1973: 110.

21 Fabre, *ibid*.

22 Katherine Dunham. *Les Danses d'Haiti*. Préface de Claude Lévi-Strauss. Paris Pasquelle, 1950.

tina, Chenal la invitó a componer parte de la banda de sonido de *Sangre negra*. El ballet que presentó con su compañía en el Teatro Casino de Buenos Aires tuvo un éxito enorme. Ernesto Schoo lo recordó así: "La evidencia de lo auténtico (tan distinto del producto para consumo del teatro de revistas) convivía en sus creaciones con un insólito refinamiento de escenografía y vestuario. Sin permitirse lo obvio, estilizaba con infalible buen gusto. Tanto me conmovió, que de mis magros ingresos de empleado público de mínima categoría extraí recursos para ir tres veces a verla".<sup>23</sup>

Eva Perón se interesó en Dunham y comenzó a invitarla a algunas de sus apariciones públicas y funciones benéficas. Llegó un punto en que esto la incomodó, porque se sintió utilizada. En 1954 Dunham volvió a Buenos Aires para presentar su ballet *Tango*, descripto por ella misma como una obra de protesta contra el régimen peronista. El autor de la música fue Osvaldo Pugliese. Desgraciadamente, pocos rastros han quedado de ese episodio fuera de lo escrito por la propia Dunham. En sus memorias critica al presidente haitiano Paul Magloire y a su mujer. Le recuerdan a Perón y a Eva. La perturba la idea de "comprar al pueblo repartiendo dinero, ropa, enseres". "Había estado demasiado cerca de todo eso en Buenos Aires como para apreciarlo en Haití... digo esto con verdadero sentimiento por Evita Perón. No puedo estar de acuerdo con ella, y muchas veces he cuestionado sus acciones, pero la entiendo y lamenté su muerte".<sup>24</sup>

La fotógrafa alemana Gisele Freund llegó a Buenos Aires como refugiada de guerra en 1942, gracias a una gestión de Victoria Ocampo, que le consiguió una visa. Hasta entonces Freund había sido una especialista en retratos. Su viaje a la Argentina la convirtió en reportera gráfica. Fotografió calles, plazas, estadios deportivos. Y también a Borges, Martínez Estrada, Victoria Ocampo, y a varios de sus amigos. Hizo un viaje a la Patagonia y Tierra del Fuego, del que quedaron imágenes magníficas de paisajes desolados, pescadores en embarcaciones maltrechas, peones de estancia comiendo a la intemperie e indígenas apenas cobijados por viviendas de hojalata. En 1950 volvió a la Argentina enviada por la revista *Life*, para hacerle un reportaje gráfico a Eva Perón. Se reencontró con Richard Wright, a quien conocía de París. Freund lo acompañaba casi todos los días a los estudios para presenciar la filmación de *Sangre negra*. Tomó un número indefinido de fotos, que sería útil poder ubicar e identificar adecuadamente. Es posible que las que aparecen en el artículo de *Ebony* sean suyas. La entrevista con Eva Perón tomó tiempo en formalizarse y varias antesalas abarrotadas y caóticas, que Freund describe en sus memorias con una mezcla de distancia clínica e involuntario realismo mágico. La sesión fotográfica tuvo lugar en la residencia presidencial, mientras Eva se preparaba para asistir a una función de gala en el Teatro Colón. Eva le mostró sus vestidos, sus joyas. Cuando vio las fotos unos días más tarde, aprobó el trabajo, encantada. No así Raúl Apold, quien llamó a Freund a la medianoche: "Venga a verme mañana por la mañana al ministerio, y traiga los negativos. Es una orden". Freund dijo que sí, pero tomó un avión muy temprano al día siguiente, llevándose con ella todos los negativos. Cuando apareció la nota en *Life*, produjo un incidente diplomático. La revista fue confiscada en la Argentina y puesta en la "lista negra". La espectacularidad y exhibicionismo de las imágenes desviaron la atención del largo texto del artículo, escrito por Robert Neville, un experimentado periodista y corresponsal de guerra. Releído hoy, sorprende por su ecuanimidad y por la frescura documental de sus impresiones. Es muy crítico de las damas de sociedad argentinas que le dieron la espalda a Eva Perón.<sup>25</sup>

23 Schoo, Ernesto. "Conexiones de la memoria." *La Nación*, sábado 6 de mayo de 1999.

24 Dunham, Katherine. *Island Possessed*. The University of Chicago Press, 1994 (1969): 174-175.

25 Freund, Gisele. *The World in my Camera*. New York, The Dial Press, 1974: 151-194. *Life Magazine*, December 11, 1950. "Eva Perón. A First look at a Controversial First Lady", pp. 69-82.

Quiso la buena fortuna que quien seguramente sea la única persona aún con vida que participó del equipo de filmación de *Sangre negra* no solo goza de buena salud, sino que tiene su casa a pocas cuadras de la mía. Gonzalo Sánchez de Lozada, futuro presidente de Bolivia, era un muchacho de veinte años cuando llegó a Buenos Aires, a fines de la década del 40, buscando trabajo en la industria del cine. Había vivido casi toda su vida en los EE. UU.

Cuando Gonzalo era chico, su padre, Enrique Sánchez de Lozada Irigoyen, tuvo que exiliarse después del golpe de Estado de 1936 que instaló en el poder al general David Toro. Afiliado al PIR (Partido de Izquierda Revolucionaria), era más un intelectual que un político. En 1940, después de haber dictado algunos cursos en Harvard y en el Williams College, Enrique Sánchez de Lozada se vinculó a la Oficina de Asuntos Interamericanos, una agencia gubernamental creada por Franklin D. Roosevelt con el fin de promover lazos culturales y comerciales con Latinoamérica. El director/fundador de la agencia fue Nelson Rockefeller, y Sánchez de Lozada padre su más estrecho colaborador. En las décadas del 30 y 40 casi todos los países sudamericanos tenían gobiernos militaristas y pronazis. En 1936 el propio Roosevelt había hecho un viaje a la región buscando alianzas, anticipando un conflicto bélico con Alemania. En Buenos Aires se entrevistó con el general Justo y dio un discurso en la Cámara de Diputados. Liborio Justo, el hijo del presidente, que había pasado varios meses en los EE. UU., fotografiando los efectos de la Gran Depresión en Harlem, famosamente pegó un grito desde los balcones altos del recinto: “¡Abajo el imperialismo yanqui!” La Oficina de Asuntos Latinoamericanos apoyó una serie de proyectos filmicos en Sudamérica, entre ellos la película *Saludos amigos* (1942) de Disney, y el documental pesonamente frustrado de Orson Welles en Brasil. Según Enrique Sánchez de Lozada, este último era extraordinario. También se invitaba a intelectuales latinoamericanos a dar conferencias en los EE. UU.. Uno de esos intelectuales fue la escritora argentina María Rosa Oliver, que se hizo muy amiga de los Lozada.

A los 17 años Gonzalo Sánchez de Lozada ingresó a la Universidad de Chicago para estudiar filosofía. Lo hizo con un ensayo en donde comparaba los sistemas filosóficos detrás de la poesía de John Donne y William Butler Yeats. Durante la Gran Depresión, la universidad había cerrado todos los programas deportivos y derivado ese dinero a la contratación de grandes científicos e intelectuales europeos. Tal como lo habían experimentado también Katherine Dunham y Richard Wright, el campus era un lugar estimulante y abierto. Sánchez de Lozada se asoció al Club de Cine, en donde se reunía a ver los clásicos: obras de Jean Vigo, Renoir, Sacha Guitry, René Clair y otros. Filmó una película semidocumental de 15 o 20 minutos sobre la soledad de un estudiante en Chicago. La banda de sonido era un quinteto de Schubert “que expresaba todo lo que yo quería decir”. En Chicago, Sánchez de Lozada conoció a Mike Nichols, que ya tenía su grupo de improvisación teatral del que formaba parte Gloria Madison, la joven negra que Chenal contrató para interpretar el papel de Bessie Mears, la novia de Bigger Thomas. Una compañera de estudios que admiraba a la distancia era Susan Sontag; una muchacha alta, de pelo negro, inteligente, que a Sánchez de Lozada le parecía la personificación del ideal de belleza isabelino. Nunca reunió coraje para dirigirle la palabra.

Cuando terminó de cursar todas las materias, decidió irse a Buenos Aires. Quería trabajar en la industria cinematográfica. María Rosa Oliver lo puso en contacto con Luis Saslavsky—otra vez el hombre providencial—, quien le consiguió empleo como carpintero en el equipo de Hugo del Carril. De allí pasó a Argentina Sono Film para trabajar en *Sangre negra*. Prades lo contrató como asistente de producción, por su dominio del inglés.

Recuerda Sánchez de Lozada que el principal problema de *Sangre negra* era la falta de actores negros. Prades estaba muy disconforme con la idea de que Richard Wright asumie-



Gonzalo Sánchez de Lozada y Edgardo Krebs.

ra el papel de Bigger. Pero ningún actor negro quería participar de una película en donde había contacto físico entre una mujer blanca y un hombre negro. Sánchez de Lozada fue promovido a asistente de dirección de Chenal, lo que en términos prácticos significaba ser el director de casting. Buscaba posibles candidatos en donde fuere, hasta caminando por la calle. Muchos de los extras negros que se ven en la película eran miembros de la compañía de danza de Katherine Graham. El hermano de Bigger era oriundo de Papúa Nueva Guinea y trabajaba en el frigorífico Swift. La hermana, una joven brasileña que estaba estudiando inglés en Buenos Aires. Prades y Chenal tuvieron largos desacuerdos sobre Wright. Chenal temía que las críticas de Prades desmoralizaran a Wright, y le encomendó a Sánchez de Lozada que intentara por todos los medios levantarle el ánimo, hacerle creer que sí podía actuar.

Había buena camaradería en el equipo. El cameraman Julio Dasso llevaba todos los fines de semana al joven boliviano al Club San Lorenzo de Almagro a bailar tangos. Quería ponerlo de novio con la hermana de su mujer. El director de fotografía, Antonio Merayo, estaba un poco infatulado con Gloria Madison. Wright fue llevado en varias ocasiones por Sánchez de Lozada a la casa de Victoria Ocampo. Años antes, durante una visita de Ocampo a Nueva York, habían combinado un encuentro para conocerse que fracasó a último momento. Pero la persona con quien el escritor norteamericano se sentía cómodo era María Rosa Oliver.

*Sangre negra* se estrenó en el Cine Gran Rex el 2 de marzo de 1951. Wright ya había partido de regreso a los EE. UU. Lejos de estar desanimado con su experiencia como actor, guionista y productor, quería hacer una nueva película, esta vez sobre la revolución haitiana y su héroe, el general negro Toussaint Louverture. Le presentó una propuesta a Alexander Korda, en Londres, que no prosperó.

A Chenal le preocupaban cosas más inmediatas, como la reacción del público y la crítica en Buenos Aires, y la distribución del film en los EE. UU. y en Europa. Sabía que iban a tener problemas en *Democracy No. 1* pero confiaba en el mercado europeo. En una carta fechada en Buenos Aires el 1º de abril de 1951, le escribe a Wright: "El público francés, inglés, ale-

mán, etc., no puede ser menos capaz que el público argentino (?!). Si ha tenido éxito aquí no hay ninguna razón para que no lo tenga allí. Si la censura argentina no ha exigido ningún corte, ¡no imagino que los Estados europeos, menos autoritarios, decidan hacerlos! Lo que debes asegurar a través de tus abogados es que las copias que se vendan al extranjero se ajusten a la versión argentina, y de ninguna manera a la versión norteamericana". Cheval anticipaba dificultades con la distribuidora Classic Pictures y su dueño, el empresario Walter Gould. "La versión que debe circular es la versión íntegra que se está pasando en el Gran Rex, *because you know now that the picture is a success.*"<sup>26</sup>

※

---

<sup>26</sup> Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

---

## Kintsugi

Para Atilio Mentasti, el socio argentino en la producción de *Sangre negra*, el proyecto le permitía usar los estudios de Argentina Sono Film, paralizados, como otros del país, por la decisión norteamericana de impedir la importación de negativos. Durante la Segunda Guerra Mundial, y en particular después del golpe militar de 1943, los sucesivos gobiernos argentinos, a pesar de declarar su neutralidad, se inclinaron por el Eje. Prohibieron películas críticas de Alemania como *Cinco tumbas al Cairo* (*Five Graves to Cairo*, Billy Wilder, 1943) e implementaron un sistema de cuotas para limitar el número de películas extranjeras que podían exhibirse. La moral (el estado de ánimo) de la población y la propaganda política a través del cine eran una prioridad para el gobierno de Franklin D. Roosevelt. El embargo a las importaciones de *raw film-stock*, sin el cual hacer películas en la Argentina se volvió muy caro y muy difícil, tuvo consecuencias desastrosas para la industria del cine en el país. Terminada la guerra, el gobierno de Perón instauró en represalia una serie de medidas que impedían a las distribuidoras de películas extranjeras girar al exterior sus ganancias, depositadas en bancos argentinos, sin pagar altos gravámenes.<sup>1</sup> Los estudios norteamericanos y europeos descubrieron que una forma de utilizar ese dinero era filmando en la Argentina. Así fue como Jaime Prades obtuvo los fondos para hacer *Sangre negra*.<sup>2</sup> Inicialmente, Mentasti quería que Paramount distribuyera el film en el exterior, pero—tal vez porque lo juzgó un riesgo político—la compañía norteamericana desistió de hacerlo. Así fue como Walter Gould y su pequeña empresa distribuidora, Classic Pictures, aparecieron en escena. Gould negoció con Mentasti un contrato por cinco años que lo habilitaba a distribuirla en todo el mundo (salvo en la Argentina, Uruguay y Paraguay), autorizándolo a “cambiar, cortar y re-editar la película a fin de cumplir con los requisitos de la censura o para aumentar el valor comercial de *Native Son...*”<sup>3</sup> De hecho, esta cláusula convertía a Gould en el nuevo director de la película. La correspondencia de Gould con Richard Wright demuestra, penosamente y con la claridad de un informe clínico, hasta qué punto esa decisión fue un error.

En descargo de Gould puede decirse que tenía entre manos una misión imposible. Chenal y Wright sabían muy bien, antes de comenzar el rodaje, que *Sangre negra* iba a pasar por un vía crucis en los EE. UU., por las mismas intratables circunstancias que habían impedido su filmación allí. Probablemente por la misma razón, los productores no solicitaron aprobación de la Production Code Administration, y por lo tanto el guion se filmó sin el visto bueno previo de esa notoria agencia de control de la industria cinematográfica norteamericana. No sorprende que *Native Son* haya sido la película *on racial issues* más censurada y prohibida de la década del 50 en los EE. UU.<sup>4</sup> En Ohio fue prohibida, y Gould llevó el caso a los tribunales. En su argumentación, el tribunal de censura del Estado arguyó que *Native Son* era una película “perjudicial, porque contribuye al malentendido entre las razas; presenta situaciones indeseables para el interés mutuo entre ambas razas; es contraria al interés público porque socava la confianza en la justicia; presenta fricciones raciales en momentos en que todos los grupos deben estar unidos contra todo lo que es subversivo”.<sup>5</sup>

1 Para un buen análisis de este tema, ver Falicov, Tamara, “Hollywood’s Rogue Neighbour: The Argentine Film Industry During the Good Neighbor Policy, 1939-1945,” en *The Americas*, 63:2, October 2006: 245-260.

2 El mismo método se empleó para filmar *El camino del gaucho* (*Way of a Gaucho*, Jacques Tourneur, 1952), una película desafortunada, cuyo mayor mérito son las ambientaciones de Eleodoro Marenco.

3 Contrato entre Argentina Sono Film S.A.C.I. y Walter Gould, Buenos Aires, 28 de febrero, 1951.

4 Scott, Ellen. “Blacker than Noir: The Making and Unmaking of Richard Wright’s ‘Ugly’ *Native Son*.” *Adaptation*, Vol. 6, No. 1, 2012: 93-119. Este artículo incluye un detallado análisis de los cortes que sufrió la película en los EE. UU.

5 Plaintiff’s Brief. Classic Pictures vs. The Department of Education of the State of Ohio. Richard Wright Papers.

Dueño de una distribuidora chica y poco conocida, Gould había tomado riesgos calculados al asumir la responsabilidad de colocar *Native Son* en el mercado internacional. En sus cartas a Wright, intenta demostrar que está haciendo todo lo que puede, aunque el trabajo sea a veces *nerve-wrecking*, angustiante. Le pide que escriba cartas avalando los cortes y su gestión en general. Le pide que vaya al estreno en Londres y a la proyección de la película en el Festival de Venecia (1951). Las respuestas de Wright no se han conservado, pero es evidente que el escritor no está conforme, y que se hace eco de las protestas de Chenal. “Sobre la secuencia del juicio—dice Gould en uno de los intercambios—Ud. probablemente sabe... que Mr. Chenal ha registrado una queja ante una organización francesa llamada ‘La Société des Auteurs de Film’ para prevenir que se exhiba la ‘versión americana’. No me preocupan las quejas de Mr. Chenal, ni lo que haga o pueda hacer ‘La Société des Auteurs de Film’, porque estoy dispuesto a distribuir, en Francia y en Europa, la versión completa del film, aunque es mucho menos entretenida e interesante que nuestra versión americana...”<sup>6</sup> Es decir, Walter Gould había adoptado, alegremente, el punto de vista de los censores.

Chenal, en una nota manuscrita, incandescente de furia, le graficó la situación a Wright del siguiente modo:

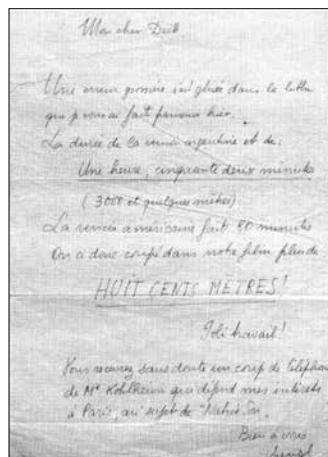
*Mon cher Dick,*

Un grueso error se deslizó en la carta que te envié ayer. La duración de la versión argentina es de una hora y cincuenta y dos minutos (3.000 metros y pico).

La versión americana dura 80 minutos.

Por lo tanto, han cortado de nuestro film ;OCHOCIENTOS METROS!

*Joli travail!*<sup>7</sup>



El disgusto de Chenal fue tal que recurrió a sus amistades en el sindicato de operadores cinematográficos para que impidieran la proyección de su propia película en Francia.

Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

6 Walter Gould a Richard Wright, 31 de octubre, 1951. Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

7 Nota de Pierre Chenal a Richard Wright, sin fecha. Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Segun estos números, la versión argentina habría tenido ocho minutos más que los 104 que figuran en el catálogo anotado de los films de Chenal (Chenal, 1985). No me parece imposible, pero sí improbable. La versión archivada en la Cinemateca francesa tiene 93 minutos. Presumo que se trata de la presentada en el Festival de Venecia, a la que amigos de Chenal consiguieron incorporar algunos de los cortes.

Wright tampoco quería que se viera allí en la versión americana (que fue la que Gould envió, a pesar de sus dichos en contrario) por temor a que dañara su reputación.<sup>8</sup> Finalmente, ni siquiera pudo obtener de Gould una copia personal en 35 milímetros de la versión argentina del film.<sup>9</sup>

Cuando *Native Son* se estrenó en los EE. UU, la crítica fue feroz. Un compendio entusiasta de estos juicios desfavorables puede encontrarse en el artículo del historiador del cine Thomas Cripps, “*Native Son in the Movies*”, publicado en 1971. Para el *New York Times* la película era “difícil de ver” e “incómodamente amateur”. “Apestá”, escribió un cronista del *Amsterdam News*, un periódico negro. A esta letanía patibularia Cripps agregó sus propios deméritos. “Wright –comienza diciendo– derrochó tres años de su vida en la Argentina, años de tedio y desilusiones, para hacer una mala película.” El contrato se había labrado en “confuso” castellano. Wright se fue de Buenos Aires sin haber visto el *final cut*, una irresponsabilidad de su parte. Encargó la dirección a un comunista, Chenal, “un director que había estado a la deriva entre Francia y Latinoamérica, haciendo films pedestres que ocasionalmente atraían el interés de algún crítico izquierdista”. Y permitió que su novela pasara por el prisma deformante de varias culturas. Hubo que doblar a actores extranjeros. Los técnicos argentinos “carecieron de la supervisión artística esencial para que el resultado fuera un producto pulido”.<sup>10</sup> Etc. Todo esto es inexacto. Wright pasó seis meses, no tres años, en la Argentina. El contrato era complicado pero eso nada tuvo que ver con el idioma en que estaba escrito. Wright vio la película antes del estreno y de su partida de Buenos Aires. “Una vez que terminamos el film –consigna Chenal en sus *Souvenirs*– arregle una proyección de principio a fin para Richard Wright... Le gustó el resultado y admitió que su actuación era más que creíble.”<sup>11</sup> Chenal no era un director fracasado. Los actores no fueron doblados.



Reconstrucción de una calle de Chicago en los estudios de Argentina Sono Film.

Los técnicos argentinos no eran unos inútiles, necesitados, como los chicos, de supervisión adulta. El grado de subestimación por lo extranjero que anima a este texto es sor-

8 Fabre, Michel, *op. cit.* 348-349.

9 Walter Gould a Richard Wright, 18 de septiembre, 1952. Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

10 Cripps, *op. cit.* 101-115.

11 Chenal, *op. cit.* 193.

prendente. También su ignorancia de la larga historia del cine en la Argentina. Las pocas cosas que le parecen buenas de *Native Son* a Cripps son las escenas filmadas en exteriores, porque captan con realismo documental la miseria de los guetos en el *Black Belt* de Chicago. Pero esas escenas no fueron filmadas en Chicago—como él parece creer—sino en un estudio de Buenos Aires. Y, son, de veras, excelentes. El mérito es, en primer lugar, de Chenal y de Wright, que insistieron en proyectar con la mayor autenticidad posible el entorno de Bigger, y muy especialmente del escenógrafo, Gori Muñoz, que hizo un trabajo extraordinario. También hay que reconocer el esfuerzo de Gonzalo Sánchez de Lozada, que reunió a los extras. Todos parecen norteamericanos, aunque tal vez hubiera uruguayos y afro-argentinos entre ellos.

Cripps también le critica a Wright no haber hecho la película en los EE. UU. “Había estudios vacíos en ambas costas del país con equipos técnicos capaces que habrían trabajado por debajo del salario mínimo.” Y la NAACP llevaba años presionando a los empresarios de Hollywood para que incorporaran a personajes negros verosímiles en sus fábricas de historias. Actores salidos de escuelas de teatro, como Sidney Poitier y Harry Belafonte, se beneficiarían, abriendo las puertas a la posibilidad de hacer películas como *El odio es ciego* (*No Way Out*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Rencor* (*Intruder in the Dust*, Clarence Brown, 1949), *Lo que la carne hereda*, *El pozo de la angustia* (*The Well*, Leo Popkin y Russell Rouse, 1951), *Linderos perdidos* y otras. Este es, también, un razonamiento injusto. La NAACP se distanció de *Native Son*. La crítica frontal al racismo, la violencia no mitigada de Bigger Thomas y el trasfondo comunista del libro caían afuera de la siempre frágil plataforma desde donde esta vieja institución practicaba su perseverante y cuidadosa diplomacia con el poder político, en clara desventaja. Poitier y Belafonte provenían de países caribeños, de culturas que produjeron algunos de los más notables intelectuales negros del movimiento anticolonialista, con una visión muy distinta y afirmativa de la historia y la cultura de los negros en el Nuevo Mundo. Dudo mucho que ninguno de ellos hubiera elegido representar el papel de Bigger Thomas, un muchacho consumido por el rencor y la impotencia, mal hijo y mal hermano, un fallido criminal de poca monta, y finalmente un doble asesino. No hay nada de heroico en Bigger salvo su resistencia visceral a un orden injusto, que apenas cruza la frontera de la introspección y el lenguaje. Lo más cerca que estuvo Poitier de un personaje así fue en *Sangre sobre la tierra* (*Something of Value*, Richard Brooks, 1957), encarnando a Kimaní Wa Karanja, un guerrillero keniano. Pero allí, aunque su conducta es una variación de la historia de Caín, el mal hermano, su lucha es heroica, comprensible, y su inmolación final un triunfo de su causa en el viejo lenguaje de las tragedias griegas.

Cito con alguna prolijidad el artículo de Cripps porque varios de sus menoscobos se repiten y cristalizan en otras críticas posteriores, que no hicieron más que avalar (de manera perversa por lo no intencionada) los cortes de la censura, contribuyendo a la casi desaparición de *Native Son* de las historias del cine. Y también perpetuaron la noción de que hacer películas en la Argentina era como entrar en un limbo de precariedades e inefficiencia. Un suicidio artístico. Ninguno de estos críticos vio la película completa, ni pareció preocupado por buscarla, o de veras indagar en su aleccionadora historia. Otra desprolijidad difícil de aceptar.

Era inevitable que esta costra fósil en torno a *Sangre Negra* comenzara a desintegrarse, que nuevos críticos regresaran al libro, a la obra de teatro y al olvidado film, con ojos más inquisitivos y una cierta impaciencia hacia las convenciones heredadas, sospechando que había en ellas un gato encerrado. James Naremore subrayó la importancia liminar del libro *Native Son* en la creación de una sensibilidad *noir*. La obra de Wright, junto a *Sanctuario* (*Sanctuary*, 1931), la violenta novela de Faulkner, inspiraron a Boris Vian para escribir *Escupi-*

ré sobre vuestras tumbas (*J'irai cracher sur vos tombes*, 1946), que Naremore señala como uno de los puntos de partida del noir, un mundo y un estilo literarios y filmicos cuyo nacimiento sitúa en los años de posguerra, después de la llegada a Francia de películas norteamericanas y sus reinterpretaciones por los directores de la *nouvelle vague*. En la novela de Vian el protagonista es un negro del Sur norteamericano que pasa por blanco y que viola y mata a dos mujeres blancas. En el prefacio Vian afirma que su obra jamás podría haber sido publicada en los EE. UU. por la violencia de negro sobre blanco que retrata. En Francia fue procesada por obscena.<sup>12</sup>

Yendo más allá, Paula Rabinowitz se preguntó por qué hay tan poco escrito sobre “la negrura en la negrura” (*the blackness of blackness*) en un género, como el policial, que expresa “el horror de la clase media baja WASP (blanca, anglosajona y protestante)». ¿Qué lugar ocupa el negro en estas fantasías, y cuál fue la relación de Richard Wright con las novelas de crímenes, la violencia y el *film noir*? Ofrece como respuesta que Wright, en sus novelas, invierte todos los códigos familiares de la estética noir, comenzando por acentuar el blanco como zona de riesgo y dejando a sus antihéroes negros recortados contra ese fondo implacable, marginales y outsiders, condenados a ver los dos lados de la línea de color, a anticipar las tragedias que prohíja, y a no poder evitarlas.<sup>13</sup>

Ellen Scott se adentra sin vacilar en *Native Son*, la película “fea”, segura de que hay allí contenidos que no han sido advertidos ni mucho menos valorados. Cree ver en ella un deliberado uso narrativo del blanco y el negro. Desgraciadamente se lo adjudica a las pobres condiciones técnicas que, según ella, fueron aprovechadas por Wright y Chenal para que la película tuviera un tono visual *blacker than noir*. Otra vez la idea de que solo en los EE. UU. se trabaja bien, como si en los estudios de Argentina Sono Film hubieran iluminado las escenas con fósforos. Pero más allá de este guiño a los viejos estereotipos con que se sepultó a la película, lo que Scott intenta es resucitarla, y es posible que su teoría sea válida.<sup>14</sup> Es decir, es válido pensar que Chenal, Wright y Merayo hayan seguido la puesta en escena de Orson Welles, en la cual se usaron las luces para acentuar la línea de color, las diferencias entre el mundo de los blancos y los negros. No porque no contaran con buenos equipos, sino *ex profeso*. Es lo mismo que nota Paula Rabinowitz en las novelas de Wright. Al fin y al cabo los colores son un obvio recurso simbólico, con una larga trayectoria en la literatura norteamericana, comenzando por Melville y por Poe.



En su huida, Bigger observa una escena doméstica a través de una ventana.

12 Naremore, James. *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. University of California Press, 2008 (1998): 11-13.

13 Rabinowitz, Paula. *Black & White & Noir. America's Pulp Modernism*. New York, Columbia University Press, 2002: 82-102.

14 Scott, *op. cit.* 93-119.

Y si hay un tema en que pueden utilizarse como piezas de ajedrez es el de la segregación, en donde el color adquiere dimensiones de pesadilla y la respiración de la muerte. Sí, es posible, como quiere Scott, que en su encarnación filmica Bigger habite un mundo de sombras del que sale solo cuando se viste de chofer, o cuando lo iluminan los carteles de publicidad mientras intenta su imposible fuga por los techos de edificios abandonados. Pero hay algo más que es, creo, muy evidente en la puesta en escena del film: la casa de la familia Dalton parece un museo. Es un lugar mustio, detenido en el tiempo, habitado por una mujer ciega y por un *slum lord* benévolos que ni siquiera sabe dónde están los tugurios que alquila, ni sobre qué está edificada su fortuna. Es la cárcel de la que quiere escapar Mary con su idealismo histérico y convencional.

La principal diferencia entre el libro y la película es el diverso tratamiento del juicio a Bigger. Un tema eminentemente cinematográfico que sin embargo Chenal no aprovechó. Tal vez porque se dio cuenta que no tenía los actores para sacar adelante una situación dramática que siempre está montada sobre sutilezas y cocida a fuego lento. El espectador sabe que están jugando con su curiosidad y su deseo de que se haga justicia, pero en el mejor de los casos solo intuye el final, mantenido en suspenso detrás de los argumentos del fiscal y el defensor y de testimonios a veces tornadizos. En *Sangre negra* tanto Max, el defensor de Bigger, como el fiscal, son vehementes pero no persuasivos. Carecen de las dimensiones que tienen en la novela. Allí, la escena del juicio es larga, a ratos muy declamatoria, pero de pronto toma giros vertiginosos que hacen imposible dejar la lectura y que parecen imaginados para ser vistos en una pantalla. La casi demencia del fiscal, por ejemplo, cuando abre las ventanas de la corte para que se escuche el clamor de la multitud blanca que, agolpada en la calle, exige la muerte de Bigger: el sonido de Jim Crow. El juicio es una formalidad, parece decir. Acabemos ya.

En el libro, Max declara a su cliente culpable –ha matado a dos personas y lo acepta– pero sobre esa realidad trágica edifica un argumento encaminado a pedir clemencia, a que se exima a Bigger de la pena de muerte. Wright utiliza hábilmente un notorio caso contemporáneo, el de Loeb and Leopold, muchachos privilegiados, provenientes de dos de las más ricas familias de Chicago. Leopold, un ávido *bird-watcher*, y Loeb, gran lector de novelas policiales, tenían 19 y 18 años respectivamente cuando, inspirados en el concepto nietzscheano del superhombre, decidieron cometer el crimen perfecto.



Lo planearon con meses de anticipación. La víctima, Bobby Frank, primo segundo de Loeb, tenía 14 años. Cuando fueron descubiertos y se los llevó a juicio, el abogado defensor también aceptó la culpabilidad de sus clientes pero consiguió convencer al juez de que se los condenara a cadena perpetua y no a muerte. Todo esto ocurría en Chicago a mediados de los años treinta, cuando Wright vivía allí.<sup>15</sup>

Bigger era todo lo contrario a Leopold y Loeb. Negro, pobre, sin educación. Las defensas de los dos abogados (el real y el ficticio) tampoco podían ser más contrastantes. El abogado de los dos muchachos ricos adujo, con éxito, que no se podía colgar a dos jóvenes por tomarse en serio la educación que habían recibido, por haber leído a Nietzsche y seguido su filosofía. Max tiene esto para decir: "Si solo diez o veinte negros hubieran sido esclavizados podríamos hablar de injusticia, pero fueron cientos de miles en todo el país. Si esta situación hubiera durado dos o tres años, podríamos decir que fue injusta; pero duró más de doscientos años. Una injusticia que se prolonga por tres siglos y que afecta a millones de personas en un territorio de miles de kilómetros cuadrados deja de ser una injusticia y se convierte en un dato de la realidad, en un *fact of life*. Bigger es uno de los productos de ese trauma, dice Max. Su cliente es culpable de matar a dos personas pero no merece morir.

Más que un alegato, las palabras de Max (Wright) son el punto de partida para un proyecto de larga investigación histórica y una mirada introspectiva que la sociedad norteamericana aún no ha completado. Para bien o para mal, la inclinación de Wright era etnológica, y eso lo separa de otros grandes escritores negros de su país y contemporáneos suyos —como Ralph Ellison y James Baldwin— que terminaron por rechazar la violencia de sus libros. La cultura negra, argúan, es más que esa reducción de nuestra humanidad a su expresión más degradada y desesperada. Sin haberlo puesto en estas palabras, a Wright le obsesionaba la condición del ser que en las más antiguas leyes de Roma se definía con el término *homo sacer*, el hombre que está fuera de las leyes humanas y divinas. Ha cometido un crimen que rompe sus vínculos con la comunidad. Puede, por lo tanto, ser muerto por cualquiera sin que se lo considere homicidio ni sea posible de castigo. Representa la vida desnuda, no regida por la razón ni las convenciones inventadas por el hombre. Se lo considera sagrado porque ha vuelto a ser parte del mundo no humano de los animales, las plantas y el Dios creador. Sin embargo es impuro y no puede ser sacrificado en un rito religioso. La paradoja es que al *homo sacer* se lo puede asesinar pero no sacrificar. Ha desaparecido en las fronteras entre lo humano y lo divino. Creo que a Wright le hubiera interesado esa invisibilidad y la doble irredención, tan aplicables a la gente de sangre negra bajo las leyes Jim Crow.

Seguir el itinerario de la película es como recoger una vasija que se ha caído y roto en mil pedazos. En Japón a las vasijas que son vueltas a componer se las llama *kintsugi*, y se las valora como un nuevo objeto, tal vez más bello que el original porque exhibe su historia en sus cicatrices. Sin Fernando Martín Peña probablemente no podríamos hablar de la recuperación de *Sangre negra*. Él descubrió una copia en 16 milímetros que es la base de la película restaurada por la Library of Congress en los EE. UU. En mi caso, el interés por Wright y por su obra surgió de casualidad, mientras investigaba los papeles del etnógrafo suizo Alfred Metraux, en París. El africano Claude Tardits me comentó que Wright se reunía a menudo con Metraux a desayunar. Los dos vivían en la misma calle, Monsieur Le Prince. Luego Jean Rouch me habló de la versión filmica de *Native Son*, hecha en la Argentina, y de su posible pérdida. Eso fue suficiente. Luego conocí a Jorge Ruiz, el gran documentalista boliviano. Huésped mío en Washington, admirador de

15 Alfred Hitchcock se basó en este caso para escribir el guion de *La soga* (Rope, 1948).

Metraux, me dijo con toda naturalidad que claro que sabía de Sangre negra. Su amigo Gonzalo Sánchez de Lozada, futuro presidente de Bolivia, había sido el asistente de dirección de Chenal. Sánchez de Lozada vive a diez minutos de mi casa.

Las cicatrices de *Sangre negra* conforman una red que no deja de crecer y que comunica con mundos disparatadamente impares. La esclavitud, las leyes Jim Crow, la *Gran Migración* de negros sureños a las ciudades industriales del Norte, el Federal Writers Project, Orson Welles, la Guerra Fría, la Guerra del Chaco –sin sus efectos en la política boliviana, Enrique Sánchez de Lozada posiblemente no se habría exiliado en los EE. UU. –, María Rosa Oliver, Victoria Ocampo y el Grupo Sur, Alfred Metraux y el movimiento de la negritud en la Francia de posguerra (del que también participó Richard Wright), Katherine Dunham, Eva Perón... La película podría ser el centro de una instalación museológica que abriera ventanas imprevistas a esos y otros temas que son parte directa o indirecta de su biografía. Sin duda es un espejo indispensable e inseparable del libro, la demostración gráfica de todos los problemas que Wright trata en él, la nota al pie más elocuente y fascinante. Espero que la crítica comience a verlo así, valorando su condición de película fugitiva y exiliada como punto de partida para indagaciones más profundas. Lejos de ser deméritos, el que haya sido producida en Buenos Aires, el que un futuro presidente de Bolivia se haya devanado los sesos para encontrar actores negros, el que el propio Wright –en las palabras de Chenal– viviera la pesadilla de Bigger...: todo eso ilumina aun más el problema de la segregación en los EE. UU. y el alcance de su brazo implacable.

Wright jamás pudo tener una copia personal de su film, y en el exilio voluntario de París dio vuelta la página. Instigado por Alva y Gunnar Myrdal volvió a lo que obviamente le gustaba: el viaje etnográfico y la investigación de campo. Estuvo en varios países africanos y en España. Sacó unas fotografías extraordinarias (muy poco difundidas) que recuerdan a los viejos proyectos documentales del New Deal con los que estuvo asociado. Y se sumó con su habitual energía al grupo de intelectuales africanos y caribeños que fundaron la revista *Présence Africaine* en París, una plataforma privilegiada para la expresión de pensamientos anticolonialistas. Entre ellos descubrió hasta qué punto era norteamericano.

Pierre Chenal también prefirió olvidar a *Sangre negra*, no por gusto sino para reconciliarse con lo irremediable. Dice en sus *Souvenirs*: “Hace unos años varios amigos tuvieron la oportunidad de ver una versión que duraba noventa minutos. Estos amigos estimaron que valía la pena mostrar el film a un público de cinéfilos. Les dejé esa responsabilidad.”<sup>16</sup>



---

16 Chenal, *op. cit.* 193.



# RICHARD WRIGHT SANGRE NEGRA (NATIVE SON)

con  
Jean WALLACE · Gloria MADISON · Nicholas JOY · George RIGAUD

Producción a cargo de: Director  
**JAI ME PRADES** **PIERRE CHENAL**

Según la famosa novela de Richard WRIGHT • Distribuida por ARGENTINA SONO-FILM



## **Sangre negra/Native son/1949-51**

**Director:** Pierre Chenal; **Asistentes de dirección:** Orlando Zumpano y Gonzalo Sánchez de Lozada; **Guión:** Richard Wright y Pierre Chenal, a partir de la novela de homónima de Wright; **Diálogos:** Richard Wright; **Dirección de fotografía:** Antonio Merayo; **Camarógrafo:** Julio Dasso; **Escenografía:** Cori Muñoz, asistentes: Dimas Garridos et Luis Vanín; **Montaje:** Jorge Garate; **Sonido:** Mario Fezia y Carlo Marín (Registro: RCA Víctor); **Música:** Juan Elhert y Anatole Pietri; **Dirección musical:** Juan Elhert; **Coros:** Fanny Day (y Katharine Dunham); **Canción:** "The Dreaming Kind", de Lilian Walker Charles, letra de Richard Wright; **Maquillaje:** Alberto Nerón.

**Producción:** Argentina Sono Film, Jaime Prades y Richard Wright Prod.; **Distribuida por:** Argentina Sono Film (Atilio Mentasti); **Director de producción:** Carmelo Vecchione.

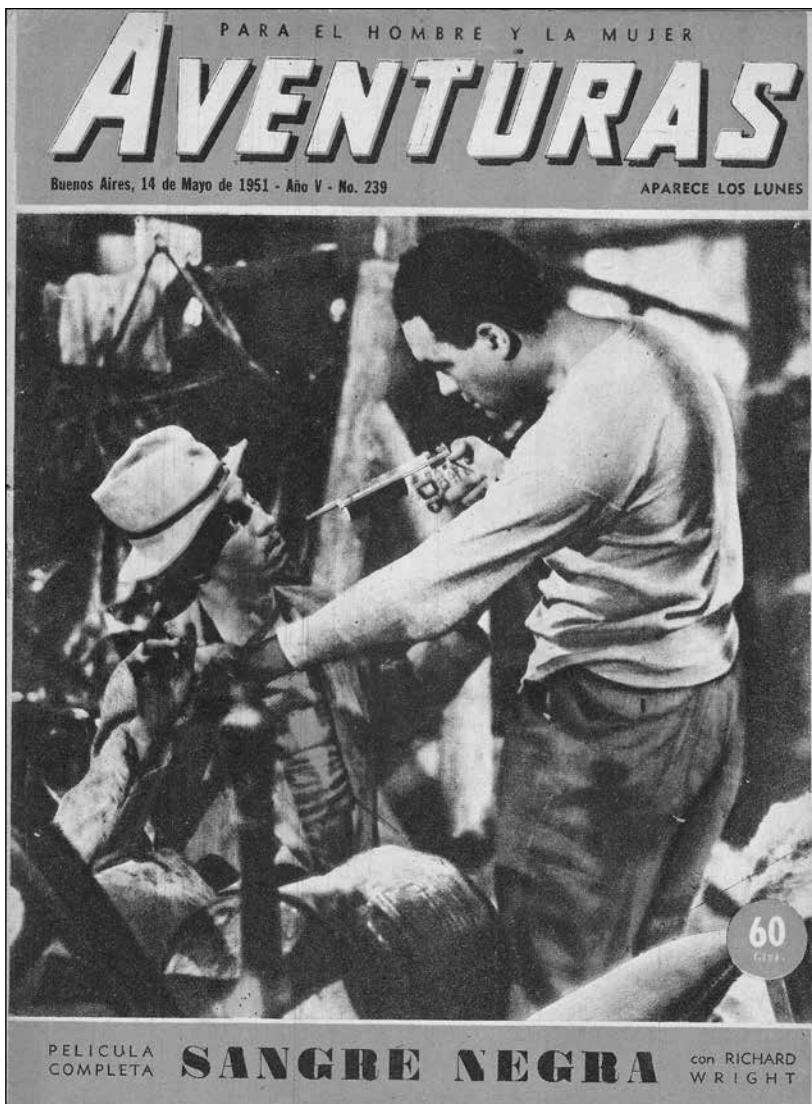
**Elenco:** Richard Wright (Bigger Thomas), Jean Wallace (Mary Dalton), Gloria Madison (Bessie Mears), Nicholas Joy (Mr. Dalton), Charles Gane (Britten), Georges Rigaud (Farley), Jim Michael (Jan Herlons), George Green (Panama), Willa Pearls Curtiss (Hannah Thomas), Cécile Lezard (Peggy), Don Dean (Max), Ned Campbell (Buckley), Georges Nathan (Joe), Ruth Roberts (Mrs. Dalton), Charles Simmons (Ernie), Leslie Straughn (Buddy Thomas), Lidia A/ves (Vera Thomas), George Roos (Scoop), Lewis MacKenzie (Stanley), Lowell Brise, Will White, Vivian Wright.

**Duración:** 104 minutos (copia actualmente deposita en la Cinémathéque française: 93 minutes). **Rodaje:** exteriores en septiembre 1949 en Chicago; estudios Sono Film, Buenos Aires, de noviembre 1949 a junio 1950; Laboratorios Alex.

**Estreno:** Premiere mundial en un vuelo de PanAm el 4 de noviembre de 1950; Cine Gran Rex de Buenos Aires, el 2 de marzo de 1951. Estreno en EE. UU.: 8 de marzo de 1951; Duración en EE. UU.: 91 minutos, 77 minutos después de la intervención de la censura; Distribuidor en EE. UU. Classic Pictures. Proyectada el 22 de agosto de 1951 en el Festival de Venecia. **Versión original:** Hablada en inglés con subtítulos en español. "Prohibida para menores de 14 años, desaconsejada para menores de 18", en Argentina.



En los años cincuenta se publicaban en nuestro país varias revistas (*Aventura*, *Cinevisión*, entre otras) que ofrecían versiones en fotonovela y/o en historieta de los principales estrenos cinematográficos. En una época en que una vez fuera de los cines la película no tenía otros medios de circulación (televisión, video, etc.), seguramente la idea era aprovechar el entusiasmo que la película hubiera podido generar en el público y editar a continuación su versión en historieta. Seguramente también las distribuidoras proveerían de una copia del film a la revista para que sus dibujantes pudieran tener como referencia para ilustrar los personajes y las escenas. El éxito de *Sangre negra* en Buenos Aires hizo que, a poco de su estreno local, apareciera la “cinenovela” que reproducimos a continuación.



BIBLIOTECA SINTÉTICA "AVVENTURAS"



Chicago es una pujante y febril ciudad moderna, soberbia en sus gigantescos rascacielos, en su dinámica vitalidad, floreciente y próspera en sus avenidas, parques y mansiones. Pero éste es un aspecto de Chicago. Separado por una imaginaria, aunque infranqueable línea divisoria, encontráis el otro: miserables casuchas de madera donde se amontonan familias enteras, calles estrechas y sucias, miseria, desocupación. Es el barrio negro, donde los hombres de color se ven obligados a vegetar, marcados por el desprecio y la repulsa de los blancos. Los sueños, las ambiciones, también alienan en los hombres de piel oscura. Por ejemplo, Bigger Thomas quisiera ser aviador. Sabe que se trata de una fantasía imposible de realizar y se siente defraudado.



Bigger contaba casi treinta años y jamás había podido encontrar trabajo. Fruto de esa penosa sensación de impotencia era el asalto que trataba con una pandilla de muchachones. Esperaba así poder escapar a su oprimente realidad.



Sin grandes esperanzas en cuanto al empleo, Bigger fué, no obstante, a contárselo a su novia Bessie. La muchacha también tenía novedades: había sido contratada como cantante en el café de Ernie. Un poco disgustado porque sabía que el dueño del café pretendía a Bessie, Bigger se marchó.



Mientras tanto, dejaba transcurrir el tiempo, tirado en un camastro del maloliente cuarto que compartía con su madre y sus dos hermanos. Hasta que un día llegó miss Emmet, la asistente social negra, para informarle que le había conseguido un empleo de chófer en casa del millonario Dalton.



Precisamente en ese café debía encontrarse con sus compinches para ultimar los detalles del asalto. Ernie, cuya antipatía por Bigger no se disimulaba, al verlos reunidos en misterioso conciliáculo se acercó cautelosamente para tratar de oír algo.



Alcanzó a distinguir palabras como: "Policía" y "revólver". Entonces dijo a los muchachones que se marcharan porque él no quería compromisos. Bigger aprovechó la oportunidad para zamarrearlo un poco, provocando una expresión de cólera en Ernie que gritó:



El día indicado, toda la pandilla se reunió en un punto determinado para esperar al camión que pensaban asaltar. Novicios, todos se dejaban dominar por un nerviosismo extremo que los hacía discutir entre ellos. Por eso acogieron con un disimulado suspiro de alivio la noticia de que el camión estaba en reparaciones y no pasaría. Fracasado el intento, Bigger y uno de sus compañeros decidieron caminar un rato y finalmente entraron en el cine. Naturalmente un cine exclusivo para negros, donde a pesar de eso pasaban una película de actores blancos. Los espectadores reían al ver en la pantalla el cuidado que una mujer tenía con su perro y la forma en que lo alimentaba. Pero era la de ellos una risa alegre. Relan desconcertados por un mundo que les resultaba extraño. Bigger comentó: —Por un plato de comida como ése yo trabajaría gratis.



Al día siguiente por la mañana, Bigger se encamino a casa de los Dalton que estaba situada en el barrio residencial. Un poco temeroso, creyendo ver en cada transeúnte un enemigo que le reprocharía su audacia al transitar por esas calles, el muchacho llegó por fin a la señorío mansión.

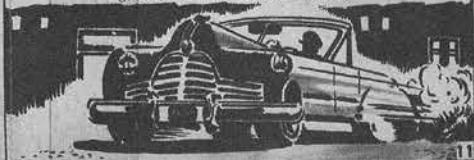
Turbado por el lujo y la belleza de los cuartos, apenas atinó a responder con monosilabos al señor Dalton, que lo atendió cortésmente y le indicó cuáles serían sus obligaciones como chófer. También estaba presente la señora Dalton, una suave y delicada dama, de la que Bigger supo en seguida que era ciega.



—Queda usted libre hasta las ocho y media, hora en que debe llevar a mi hija a la Universidad —Indicó Mr. Dalton despidiendo a Bigger. La mucama le indicó la habitación que ocuparía y le dijo que además de conducir el coche debería ocuparse de la caldera de la calefacción.



Conduciendo el imponente coche de los Dalton, Bigger fué en busca de Bessie, invitándola a pasear con él. La muchacha aceptó encantada y juntos comenzaron a recorrer la ciudad. Bessie hizo muchas preguntas sobre los patrones de Bigger y éste le dió graciosos informes sobre los tres.



Fueron luego a un parque de diversiones, donde como dos niños disfrutaron de todos los juegos: —Soy feliz —dijo en un momento dado Bessie—. La vida siempre tiene sorpresas. Cuando uno cree que todo está perdido, sucede algo y renace la esperanza. —Sí —añadió Bigger— pero entonces también vuelve a suceder algo...



8

10

11

Mientras regresaban, Bessie preguntó a Bigger sobre Mary Dalton. —No la he visto —repuso él y miró a su compañera, cuyo rostro reflejaba celosa inquietud. —Ten cuidado —advirtió con recelo la muchacha. —Es peligroso que un negro trate de cerca mujeres blancas. Durante un segundo ambos callaron, como oprimidos, e inmediatamente comenzaron a reír de nuevo.



Los desenvueltos ademanes de Mary turbaron un poco a Bigger que la estaba esperando en la puerta. Ubicándose al lado del negro, Mary le preguntó: —¿Perteneces usted a algún sindicato? Ante la respuesta negativa del chofer afirmó: —Pues debe afiliarse, si no mi padre lo explotará.



Le confesó que no iba a la Universidad sino a encontrarse con un amigo: Jan Erlone, y le pidió reserva sobre todo lo que pudiese ver u oír. El asombro de Bigger aumentó cuando Jan le tendió la mano con naturalidad y le pidió que lo llamara por su nombre. —

17

Cuando llegaron al lugar en que iba a debutar Bessie, Bigger tuvo que soportar las ironías de sus amigos al verlo de uniforme y acompañado de dos blancos. El público de la "boîte" era exclusivamente negro, y los concurrentes miraron con indiferencia no exenta de rencor a Mary y Jan. Ellos, los negros, no osaban acercarse a un lugar de diversión de los blancos, porque sabían que les harían pagar caro tal atrevimiento. No ignoraban que los blancos iban a sus cafés y "boîtes" llevados por un afán de emociones nuevas, y que los miraban como a exóticos ejemplares de una raza distinta. Por eso la obsequiosidad de los negros tenía algo de reservada y dolorosa ironía. Sentado entre Jan y Mary, Bigger se sentía incómodo. Apenas se movía y contestaba a las preguntas casi sin abrir la boca. Esperaba con temor y cariño a la vez la aparición de Bessie. —

19



Mary era una muchacha frívola y superficial, a la que el contacto con algunos individuos que abogaban por la igualdad de derechos para los hombres de color, le había proporcionado algunas ideas que ella repetía sin entender cabalmente. Por eso se sentaba al lado de Bigger y hablaba con él con absoluta confianza.

16



Los dos jóvenes parecían estar jugando a los "reformadores sociales" además de tener unas enormes y contemporáneas ganas de divertirse. Por eso pidieron a Bigger que los llevara a la "boîte" negra "Chez Ernie". Bigger alegó no conocerla, pero viendo que Jan se obstinaba, les indicó el camino.

18



En el viaje de regreso, con un inexplicable afán por aturdirse, Mary y Jan bebián continuamente; Bigger, a quien ofrecieron también la botella, hacía lo mismo por temor a contradecirlos, extrañado y un poco temeroso de las consecuencias de esa actitud. Durante todo el trayecto los besos y las libaciones se sucedieron.



Mary, completamente ebria, cantó, desafinando, un "spiritual", con lo que Jan comenzó a hablar del problema negro, de la miseria y las privaciones en que se encuentra la gente de color. —Tome, lea esto—dijo a Bigger, entregándole unos folletos en que se trataba la cuestión racial. Bigger los guardó como quien toma un carbón encendido.



Bigger Thomas sabía, por estar vivo, que el régimen de vida de los negros era infame. Conocía mejor que Jan las miserias y las humillaciones a que estaba sujeto por tener la piel oscura, pero nunca se le había ocurrido pensar que esa situación era modificable y que alguien quizás pensara en hacerlo.



—Sea bueno, Bigger—pidió con voz pastosa Mary— ayúdeme a subir. El negro sugirió que llamaría a la mucama, pero Mary insistió en que fuera él quien la acompañara, con esa modalidad caprichosa de los ebrios. Bigger pensó que bastaría con hacerle más llevadera la tarea de subir las escaleras y se decidió.

Las manos de Bigger comenzaron a deslizarse por los pálidos hombros de Mary, cuando un extraño sonido le hizo volver desparado la cabeza. Sin hacer ruido, lentamente, la puerta del dormitorio se abría empujada desde afuera. Gruesas gotas de sudor perlaron la frente de Bigger cuando vió aparecer en el vano a la señora Dalton. La ceguera de la misma fué para Bigger su última esperanza.



26

Cerca de las dos de la madrugada, Mary recordó que debía viajar a Detroit el día siguiente. Entonces Jan bajó del coche y tomó el subterráneo para ir a su casa, encargándose a Bigger que ayudara a Mary a entrar en su casa. La recomendación era necesaria porque la muchacha, ebria y aturdida, apenas podía tenerse en pie.



Preocupado, ansioso, el negro llegó a un corredor al que daban varias puertas. Mary le indicó una de ellas y él intentó dejarla allí. La muchacha se abrazó al cuello de Bigger con sus blancos brazos, pidiendo que la introdujera en el cuarto. El chófer sabía que estaba arriesgando su vida, porque de ser descubierto no le perdonarían haber entrado en el dormitorio de una joven blanca. Pero tenía pegado junto a sí el blanco cuerpo de Mary, cuyo cálido perfume lo envolvía. Y, además, ella se lo pedía con los azules ojos entrecerrados y la boca sonriente. Con la misma cautela de un ladrón, Bigger entró en la habitación y depositó a Mary sobre la colcha de raso que cubría la cama. El negro se sentía aprisionado en una red: por un lado la angustia de ser descubierto, y por otro la susurrante voz de Mary pidiendo ayuda.

25

El corazón de Bigger parecía llenar con sus latidos toda la habitación. Aunque era presa del pánico, comprendió que aún le quedaba una probabilidad de salvarse. Para ello resultaba necesario que Mary no hablara. Apoyó sobre la boca de la muchacha su mano, pero ella forcejeó para desprendérse de la improvisada mordaza.

27



28

—Mary —llamó suavemente la señora Dalton acercándose al lecho. Al no obtener respuesta se inclinó sobre la cama y entonces percibió el olor a bebida que exhalaba la joven. Suspirando tristemente, la señora murmuró: —Está ebria... pobre hija mía. Ante la presencia de la ciega, Bigger se aplastaba contra la pared para que su presencia no fuera descubierta.



forcejeando, tomó una almohada y la apoyó fuertemente sobre la cara de la muchacha, que aún resistió un poco, pero luego cedió a la presión. Con gesto de pena, la señora Dalton se alejó sin haber descubierto la presencia de Bigger, que la siguió con los ojos agrandados por el miedo.



30



Apenas la puerta fúe nuevamente cerrada, el negro levantó la almohada para reanimar a Mary. Pero el cuerpo de la muchacha estaba inmóvil, con los miembros distendidos y una expresión de angustia ausente en el rostro. Bigger la sacudió, intentó hacerla incorporar, mientras el terror se apoderaba de su ánimo.

31

Durante un segundo, mil ideas cruzaron por su mente, hasta que el poderoso instinto de conservación le hizo pensar en la necesidad de hacer desaparecer el cadáver. Pero, ¿cómo? De repente recordó algo. Bigger tomó el cuerpo de Mary y salió de la habitación. Atravesó con cautela los largos corredores que se le antojaron interminables.



32



Como un dardo clavado en el cerebro tuvo de pronto la certeza de que Mary estaba muerta y junto a esa otra idea le apresuró como una garra: la de su condena. A nadie podría hacerle creer que la muerte de la muchacha era un accidente y por ello seguramente la silla eléctrica le esperaba después de un juicio sumarísimo.

33



34

La mañana siguiente encontró a Bigger tirado sobre la cama completamente vestido, en un sueño intranquilo que interrumpió la campanilla del teléfono. Era la mucama que le recordaba la hora: —¿Se olvidó que debe llevar a la señora a la estación? —dijo. El negro saltó de su lecho.



Despacio, procurando no hacer ruido, el negro bajó las escaleras que conducían al sótano. Allí estaba la caldera de la calefacción, en cuya enorme boca las llamas bailoteaban diabólicamente. Apenas un instante de vacilación y el cuerpo de Mary fue arrojado adentro.

Vestido con su uniforme, Bigger sacó el coche del garaje, lo llevó frente a la puerta y después de pasarle el plumero entró en la casa. Fue a la cocina donde Peggy lo esperaba con el desayuno, que él tiró en la pileta cuando la mucama salió a llevarle el desayuno a la señora.



36

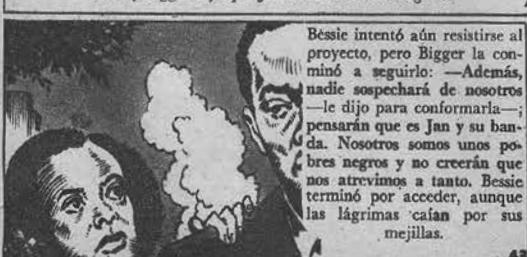
Por la puerta entreabierta, Bigger oyó a Peggy conversando con la señora Dalton. Le decía que Mary no se hallaba en su cuarto y que seguramente se había ido más temprano, sola: —Y la cama está hecha, como si no se hubiera acostado —comentó. La señora Dalton respondió que ella había oido a Mary la noche anterior.



Ante la consternación de los esposos Dalton, Bigger refirió que Mary no había ido a la Universidad, sino a una "boîte" con su amigo, que ambos habían bebido más de la cuenta y que luego subieron las escaleras de la casa dejándole encargado que pasara por la mañana a buscar a Mary para ir a Detroit.



Pocos minutos más tarde, el negro fué llamado por Britton para interrogarlo. Bigger repitió entonces su historia, recalmando que tanto Mary como Jan habían bebido mucho y que él los dejó en la puerta de la casa. Britton le mostró los folletos que había encontrado en su habitación y Bigger dijo que Jan se los había entregado.



Bessie intentó aún resistirse al proyecto, pero Bigger la convenció a seguirlo: —Además, nadie sospechará de nosotros —le dijo para conformarla—; pensarán que es Jan y su banda. Nosotros somos unos pobres negros y no creerán que nos atrevimos a tanto. Bessie terminó por acceder, aunque las lágrimas caían por sus mejillas.

43

En ese preciso momento llamó Jan por teléfono, extrañándose de que la muchacha ya hubiera salido. Enterado por la esposa de lo que sucedía, el señor Dalton interrogó a Bigger. El negro, que estaba a la expectativa, dijo que él había dejado a Mary con un "tal señor Jan", quien la había ayudado a subir a su cuarto.



Sin saber a qué atenerse, el señor Dalton llamó a Britton, el detective privado de sus oficinas, a quien confió sus temores. En el curso de la conversación —que Bigger escuchaba desde la cocina— el detective dijo: —Si son secuestradores, seguramente pedirán un importante rescate.



Apenas el detective terminó de interrogarlo, Bigger salió de la casa y fué a buscar a Bessie. Encuentra a la muchacha tomando su merienda en un bar para negros. La llevó a un rincón apartado del local para pedirle su colaboración en un "asunto". Después de contarle una historia según la cual Mary había huido con Jan, le dijo que él tenía intérés en irse de Chicago. —Quiero ir a una ciudad donde pueda vivir como la gente —dijo—. Por ejemplo, a Nueva York. Y para eso necesitamos dinero. Vamos a enviar una carta a Mr. Dalton pidiéndole diez mil dólares por el rescate de la hija. —¿Y si ella vuelve? —inquirió Bessie—. —No volverá —afirmó Bigger, pero al ver la mirada de duda de su compañera trató de evitar toda otra explicación. Le dió instrucciones para cobrar el dinero que seguramente recibirían y juntos salieron del bar.



Mientras tanto, Britton estaba interrogando a Jan. El joven, ignorando la verdadera situación comenzó negando su relación con Mary y el haberla visto la noche anterior; pero luego, apremiado por el detective, contó todo tal como había sucedido. Pero sus aparentes contradicciones hicieron que Britton se creyera sobre la pista.

44

—¿Así que dejó a una niña blanca con un chófer negro? —interrogó irónico—, y quiere que le crea eso, así como el resto de su historia? —Mentí para no complicar a Mary— con esto entonces Jan, pero Britton le exhibió una orden de arresto y lo llevó detenido.

—¿Por qué “era”? —interrogó el periodista. Confundido, Bigger notó su error y nerviosamente trató de arreglarlo: —Y, porque los secuestradores deben de haberla matado. Sin esperar más, el negro entró en la casa, donde el señor Dalton estaba leyendo la carta de los “secuestradores”.

ERA MUY BONITA.

Pocos minutos más tarde, el señor Dalton reunió a los periodistas, y con voz temblorosa anunció haber recibido una carta pidiendo rescate. El estaba dispuesto a pagar cualquier cosa con tal que no maltratasen a su hija y se la devolviesen en seguida. Un poco alejado del grupo se mantenía Bigger, cuyos ojos relucían de codicia al oír la declaración del padre de Mary.

48

45

47

49

51

50

52

Los periodistas se precipitaron a los teléfonos que había en la casa para dar la primicia a sus diarios. Uno de ellos, el mismo que hablara antes con Bigger, entró en la cocina a tiempo para oír a Peggy pidiéndole al negro que arreglara la caldera de la calefacción, porque echaba humo.

Un sólo pensamiento tuvo entonces Bigger: huir. Huir de aquellos hombres que lo hacían caer en una trampa. Mientras tanto, alguien había extraído ceniza de la caldera y, entre las mismas, ante la estupefacción de todos, aparecieron fragmentos de huesos humanos.

Antes de que nadie pudiera verlo, Bigger desapareció por la puerta que comunicaba con las dependencias de servicio, y en una loca carrera ganó la calle. Sin detenerse un segundo, el negro llegó hasta la casa de Bessie, a la que llamó a gritos comunicándole en seguida que lo perseguía la policía.

TOME LA NOVELA CENTRAL POR LA TAPA Y CONTRATAPA Y LA QUEDA ENTERA INDEPENDIENTE DE LA PORTADA DE LA REVISTA. LA NOVELA CENTRAL TIENE OTRA TAPA ARTÍSTICA MUY HERMOSA.

PARA FORMAR LA ORIGINAL Y VALIOSA COLECCIÓN DE LAS JOYAS LITERARIAS PUBLICADAS POR “AVANTURAS”, PROCEDA ASI:





La pobre mujer le acompañó en su huida, y juntos fueron a refugiarse en una vieja casa abandonada. Bessie lloraba al oír la verdad de labios de Bigger: —¡Nos ahorcarán! —lamentaba quedamente. En la vieja casa hacia frío y los dos tenían poca ropa, por eso Bigger le ordenó que fuera a comprar alguna bebida alcohólica.

53



Como una autómata, pues parecía haber perdido toda fuerza de voluntad, Bessie bajó. Al poco rato volvió a subir las escaleras con los brazos cargados y en ese momento, el estridente sonido de la sirena policial llenó la calle y el edificio en sombras con halo de terror.

54

Asomado a la ventana, Bigger vió los autos policiales. Comprendió que estaba perdido, pero decidió vender cara su vida: —Yo no quise matarla —pensó en ese momento— y seguramente no lo hubiera hecho si tuviera la piel blanca, porque entonces no sería perseguido, ni temería ser condenado a la horca por estar en el dormitorio de una muchacha... Los pasos de los agentes resonaban ya en las escaleras semiderruidas y Bigger salió de su habitación, huyendo por las azoteas vecinas. Pero como un implacable enemigo, la luz de los faros comenzó a perseguirlo en su huida, obligándole a abandonar los lugares más oscuros y aparentemente protegidos. Varios tiros se cambiaron entre Bigger y los policías, pero éstos, que habían cercado la manzana y disponían de todos los medios, no quisieron arriesgarse y dejaron que el desgraciado fugitivo se aturdiera en las revueltas de su huida sin posibilidad de escape.

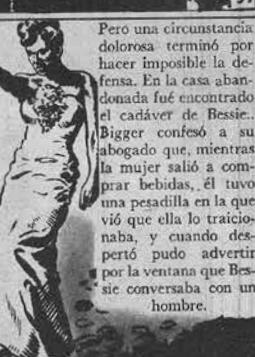
55

Pero la historia ignominiosa no terminó allí. Encontramos después a Bigger durante el curso de su proceso, indiferente ya a todo por cuanto no dudaba del resultado final. Asistía impávido a las alternativas del mismo, como quien no cree en la justicia. Su rostro no mostraba ninguna emoción, ni siquiera ante las declaraciones en favor suyo de Jan, a quien él acusara antes para salvarse.



El abogado defensor de Bigger —que era un amigo de Jan—, intentó defender al negro diciendo que hay grados dentro de la culpabilidad, y que si Bigger mató fué por el miedo ancestral de una raza perseguida. Intentó pedir la no culpabilidad y promovió con ello un formidable desorden en la sala.

57



Pero una circunstancia dolorosa terminó por hacer imposible la defensa. En la casa abandonada fué encontrado el cadáver de Bessie. Bigger confesó a su abogado que, mientras la mujer salió a comprar bebidas, él tuvo una pesadilla en la que vió que ella lo traicionaba, y cuando despertó pudo advertir por la ventana que Bessie conversaba con un hombre.

59

—Poco después oí llegar a la policía y ya no tuve dudas —terminó diciendo—. Entonces la maté. El abogado le aseguró entonces que Bessie no lo había traicionado, sino que había sido otro individuo pagado por Ernie. Con immense dolor, Bigger reconoció el fracaso de su vida y agradeció al abogado su ayuda que, empero, resultó nula. —Si todos los blancos fueran como usted —le dijo— nosotros, los negros podríamos alentar alguna esperanza... Yo nunca quise matar, pero el terrible miedo me obligó. Quería tener derecho a la vida, como el resto de la gente... ¡y lo único que conseguí es matar y morir! Poco después la pobre sangre negra de Bigger pagaba tributo a la indigna discriminación racial que había sido la causa de tanta desgracia.

FIN

60

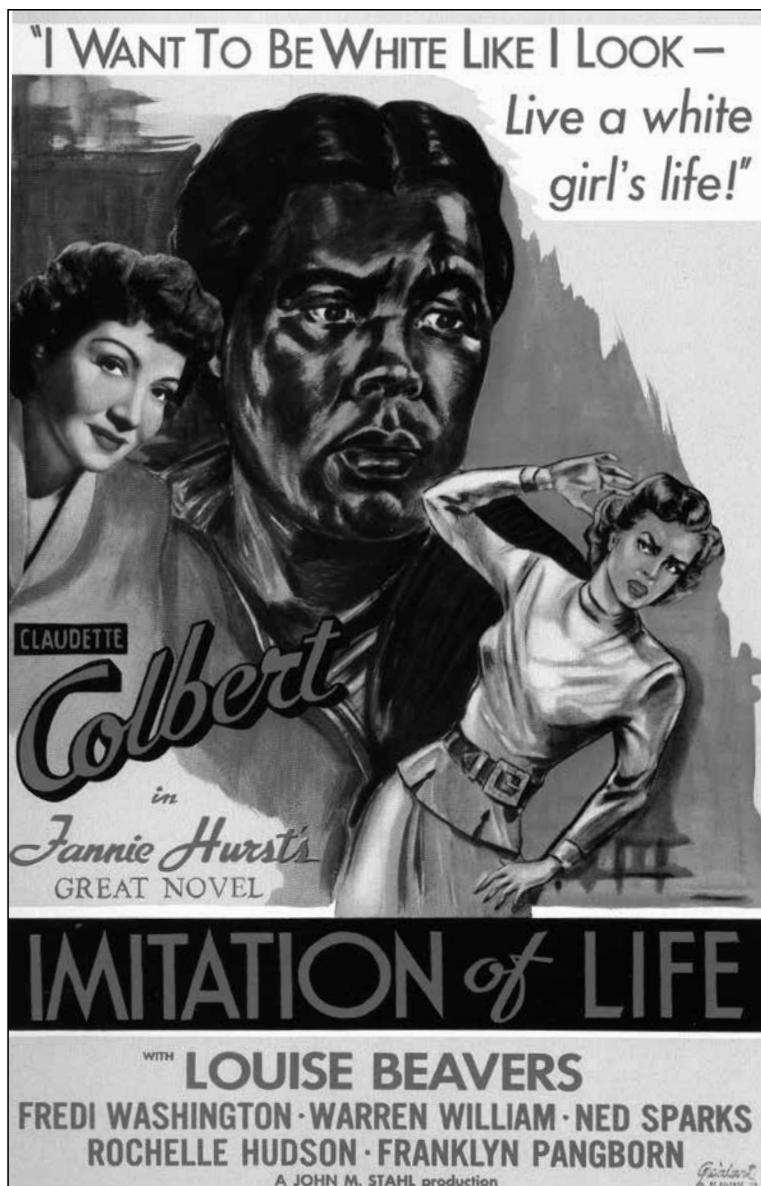


Nadie ha olvidado la película que jerarquizó al cine argentino. En el aniversario de la Patria, AVENTURAS rendirá homenaje a la epopeya libertadora. El lunes próximo publicaremos:

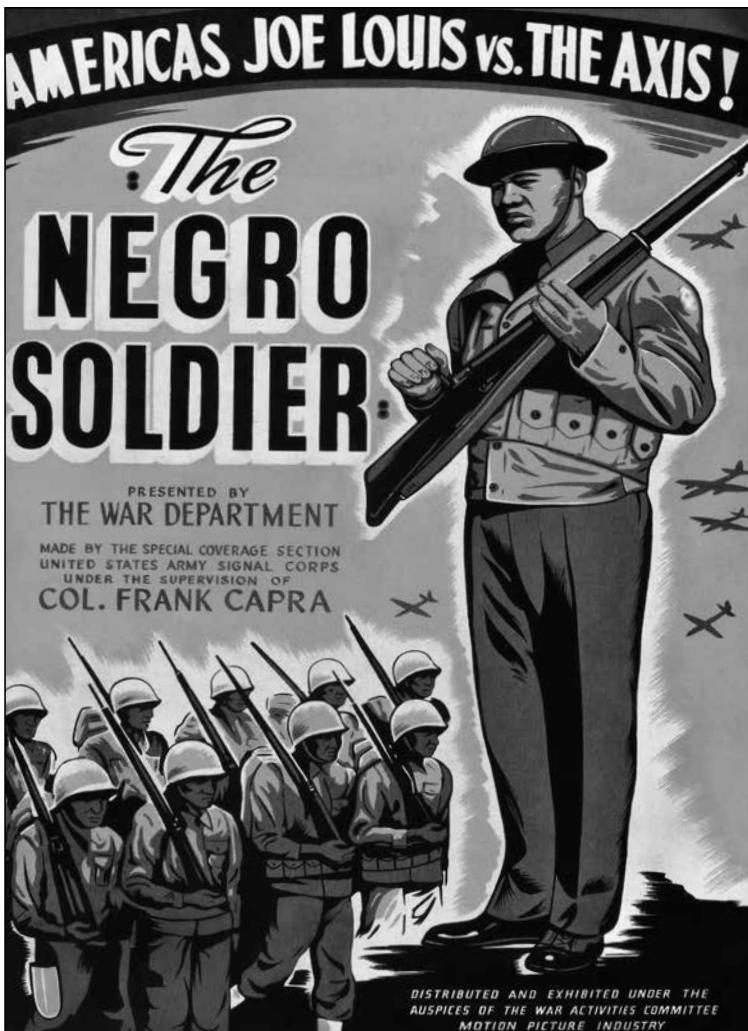
## LA GUERRA GAUCHA

Reserve con tiempo su ejemplar antes de que se agote.





*Passing*: En un país que no reconocía el mestizaje, "pasar por blanco" era una forma emocionalmente penosa de escapar a la segregación.





Richard Wright y el sociólogo Horace Cayton examinando un mapa del *South Side* de Chicago, la geografía de Bigger Thomas. Sin fecha (probablemente 1935). Gentileza de la Vivian G. Harsh Research Collection of Afro-American History and Literature, Chicago Public Library, Horace Cayton Papers 030.



Set, protagonistas y extras listos para rodar una escena en la Corte.



Chenal y Wright se esmeraron por reconstruir las viviendas negras del *South Side* de Chicago, al que Wright conocía muy bien por haber vivido ahí.



Sin duda, es obra de Richard Wright que aparezca una foto de Jackie Robinson en el vestuario de Bessie. En 1947, Robinson fue el primer jugador negro de béisbol contratado (por los Brooklyn Dodgers) para jugar en las Grandes Ligas, quebrando la hasta entonces inviolable "línea de color" en el deporte norteamericano. Fantástico mensaje subliminal, una alusión a hechos contemporáneos que no está en el libro.



Wright y Willa Pearl Curtis, una de las pocas actrices negras que se animaron a participar en la película.



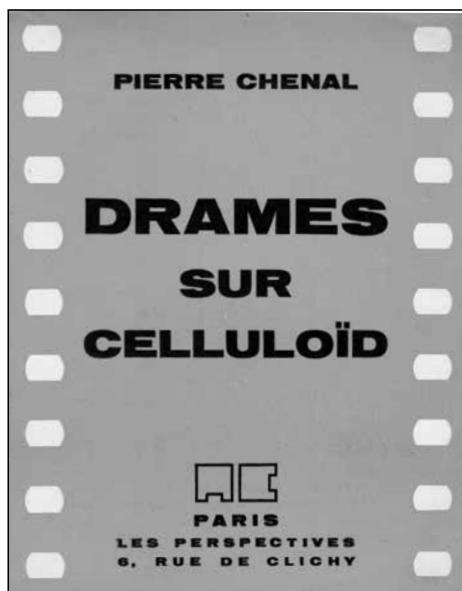
Bessie, el ángel redentor del criminal Bigger, en su cuarto.



Aquí asoma el Chenal surrealista.



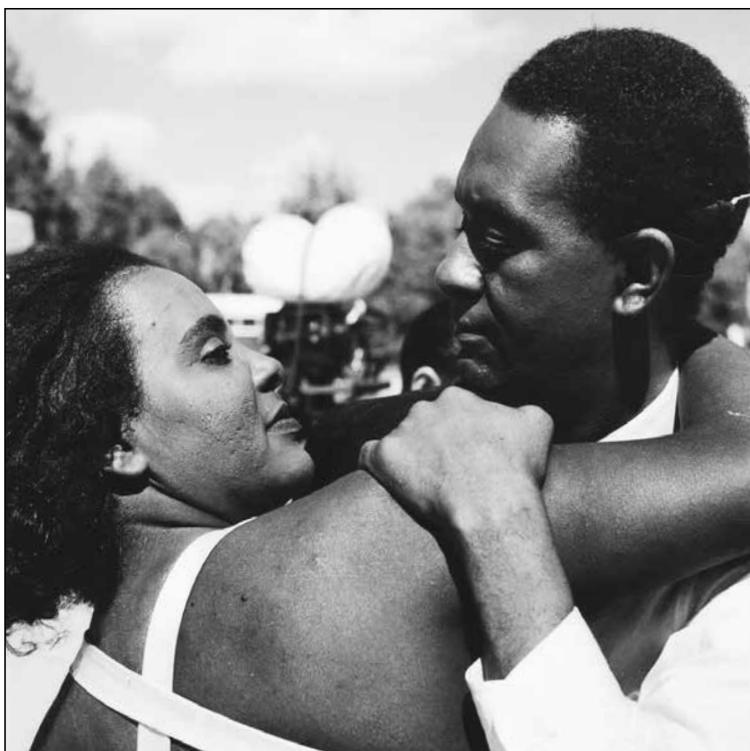
Esta escena es parcialmente autobiográfica. El padre de Richard Wright trabajaba en los campos de una plantación de algodón, en Misisipi, el *Deep South* de los linchamientos y el Klu Klux Klan.



Tapa de un libro de Chenal, publicado en 1929, en una tirada muy limitada. Contiene una serie de poemas visuales breves, muy surrealistas, que explican de donde salen las dos escenas oníricas de *Sangre Negra*.



Richard Wright y Don Dean.



Richard Wright y Gloria Madison, foto tomada en Punta Indio.



Richard Wright y Jean Wallace.



Richard Wright, Ruth Roberts y Jean Wallace



Wright con George Green, que interpreta el rol de Panamá, el pequeño delincuente amigo y compinche de Bigger Thomas. Según Sánchez de Lozada, Green era uno de los miembros de la troupe de la coreógrafa y bailarina Katherine Dunham.



Una de las cosas alarmantes de la novela *Native Son* era la secuencia en que Bigger y Thomas consiguen hacerse de un revolver rudimentario, fabricado clandestinamente. Un negro con un revolver: no.



Dos cosas notables: Gloria Madison tomándolo del brazo a Merayo, Richard Wright sosteniendo el revólver casero.



Richard Wright y Don Dean.



Gloria Madison y Richard Wright.



Gloria Madison y Richard Wright.



Georges Rigaud.



Bigger termina por matarla, pero Ms. Mary inició el descontrol, forzándolo a que la lleve a ella y al novio al *night club* del South Side donde Bessie es una *performer* con aspiraciones. Y lo sientan a la mesa. De lincharlos a tenerlos de mascota (Wright, en *The God that Failed* refleja su decepcionante paso por el partido comunista). La letra de la canción que canta Bessie en el film fue compuesta por Wright.



Richard Wright como Bigger Thomas.



George Green como Panama.



Richard Wright en los estudios de Argentina Sono Film.

---

## Extractos del libro *Pierre Chenal. Souvenirs de cinéaste, filmographie, témoignages, documents.*

Traducción de Alicia DiStasio.

### ***Todo un hombre* (1943)**

Veinticuatro horas antes de que los alemanes invadieran la Zona Libre, tuve la suerte de poder tomar, en Perpiñán, el último tren que salía para Barcelona, desde donde me era posible embarcar para la Argentina. Gracias a la amistad de Marie Bell, Florence ya había podido llegar a Lisboa en junio de 1941. Al cabo de algunos meses había logrado conseguirnos dos visas. Me esperaría en Buenos Aires.



Diciembre de 1942: desembarco finalmente en la capital argentina. De este lado del hemisferio es verano. ¡Calor tórrido! Pero hablar de clima tropical ofendería a un argentino. Busco la silueta de Florence entre la multitud que vino a recibir a los pasajeros del Désirade. En vano. ¿Qué pudo haberle pasado? ¿A quién dirigirme en un país en el que no conozco a nadie y cuyo idioma no hablo? Dejo mis valijas en el depósito de equipajes y tomo un taxi: "Do you speak English?". "A little, pero... el francés: *Français*?". "Sí, ¡bravo! Entonces, déjeme en un buen hotel". "El mejor es el Alvear-Palace Hotel". "Vamos al Alvear, entonces". Subo pensando: "Perdido por perdido, más vale morir con elegancia".

Horas después, estoy desplomado en un sillón del bar, totalmente desmoralizado. Todas las llamadas que hice para tratar de encontrar el rastro de Florence habían sido en vano. Se me acerca un botones: un señor Saslavsky quiere hablar conmigo. "No conozco a ese señor". "¡Pero él lo conoce a usted!". Me sorprende. Sin esperar el regreso del botones, un hombre elegante, de frente amplia, ojos chispeantes de inteligencia, avanza hacia mí, sonriente. Se presenta en un francés impecable: "Luis Saslavsky, director de cine". Disimulo mi asombro: ¡hasta ese día ignoraba la existencia de un cine argentino! Lo invito a sentarse con un gesto. Me pregunta: "¿Puedo saber, estimado colega, qué ha venido a hacer a Buenos Aires?". "Antes de responderle, quisiera saber de dónde me conoce". "Todas sus películas se proyectaron en el Cine-Arte" (espacio de cine independiente dirigido por un dentista, el doctor Klimovsky, cuyo *hobby* es el cine. Compró la sala y presenta films que le gustan; entre ellos, los míos). La noticia me sorprende agradablemente. Aprovecho la oportunidad: "¿Tal vez se acuerde de la joven que representa el papel de la amante de Gordon en *El precio del engaño*?". Reflexiona. "¿Una rubia escultural, de tipo eslavo?". "Exacto. Es mi mujer". "¡Felicitaciones!". Como no reacciono y parezco preocupado: "¿Le sucedió algo?". "Teníamos que encontrarnos ayer, cuando desembarqué. Pero no estaba". La noticia no parece asombrarlo mayormente. "Quizá nunca la autorizaron a desembarcar". Me sobresalto. "¿Con una visa en regla?". "Sabe, acá el Servicio de Inmigración hace lo que quiere. Son muchos los viajeros a los que, por una u otra razón, se los manda a La Paz, en Bolivia". "¡Dios mío! ¡Pero está a más de cuatro mil metros, no va a resistir!". "No se alarme. Tengo un amigo que tiene sus contactos en ese nido de víboras. Me ocupo de eso esta misma tarde". Le agradezco calurosamente y me doy cuenta de que todavía

---

<sup>1</sup> *L'alibi* (1937)

no le he ofrecido un trago. Brindamos. “Aún no me dijo qué había venido a hacer a nuestro país”, me recuerda Luis. “En caso de que lo ignore, estimado amigo, no solo somos colegas, sino correligionarios”. Saslavsky me mira, sorprendido. “Ah, bueno; pero entonces, ¿por qué no eligió Hollywood?”. “Nada me dice que allí habría encontrado trabajo. De todos modos, no tenía a nadie ahí que me mandara un affidávit.<sup>2</sup> “Entiendo”. Vaciando su vaso, concluyó: “Mientras tanto, ya que se aloja en el Alvear, supongo que no tendrá problemas materiales inmediatos”. Me río con sarcasmo: “No se engañe, me costó mucho tiempo y mucho trabajo convencer al cónsul argentino en Francia de entregarme la visa en mano”. Luis murmura entre dientes algo que se parece mucho a una palabrota. Se levanta y declara: “Que no se diga que un Chenal se ve reducido al desempleo en este país. Las Tres A (Artistas Argentinos Asociados) tienen una excelente historia de Miguel de Unamuno, *Nada menos que todo un hombre*, para la que están buscando un director. Pienso que el tema le gustará. Mañana lo presentaré. Le firmarán un contrato para tres películas”. “No pido tanto”, exclamo. “Aquí es lo habitual; y no es tan desinteresado: si su primer film es un éxito, harán los otros dos con usted. Si es un fracaso, le pagarán los otros dos pero no los rodará”. “Me imagino que la tarifa es... modesta”. “¡Exacto! Otra cosa: para la película negativa, hay un problema: los americanos ya no nos entregan. Por lo tanto, tendrá derecho a 13 mil metros, es decir, dos tomas como máximo”. Empiezo a desilusionarme: “¿Hay otras limitaciones?”. Sonrisita ambigua de Luis: “También tenemos un ligero problema con la positiva. Pero se va a acostumbrar. No tema; tenemos en cantidad: ¡la fabricamos nosotros mismos!”. No tengo tiempo de pedirle precisiones sobre el ligero problema: tiene que irse corriendo a una cita. Se disculpa y, antes de dejarme, me recomienda que aprenda volando el español. Dentro de dos meses tengo que ser capaz de hacerme entender por mis actores. Por supuesto, pondrán un coach (director de diálogos) a mi disposición. Tan pronto como ese enviado del cielo se fue, recibí varias llamadas telefónicas de amigos franceses, algunos residentes desde hacía tiempo en la Argentina, como André Rigaud, director del único diario francés que se publicaba en Buenos Aires, y otros que habían llegado antes que yo. Paul Misraki, que seguía la gira de Ray Ventura por América del Sur, me dio la bienvenida de parte de Raymond y de sus *Collégiens*. Les respondí a todos que no los vería hasta que no hablaría español...

Mal alumno en la escuela pero perfeccionista en mi trabajo, esa misma tarde me precipité a la calle Lavalle (la calle de los cines). Acababa de salir *La guerra gaucha*, de Lucas Demare, de la que los argentinos están muy orgullosos. Tuve la sorpresa de comprobar que era una producción de las Tres A. La falta de subtítulos no me molestó demasiado; el film era muy visual y de gran calidad artística y técnica. Sin embargo, si un día hubiera de ser proyectado en París, yo preveía un fracaso. Clasificado automáticamente como *western*, decepcionaría a los amantes del género, para quienes el aspecto y el comportamiento de un gaucho y de un *cowboy* debían de ser comparables. Error total.

Mi iniciación en la filmología argentina continuó: tenía que conocer el material humano y técnico de que dispondría para rodar tres películas. Lo cual representaba mucha gente.

“Hola, Pierre (reconozco la voz de André Rigaud), disculpame por esta pregunta indiscreta, pero ¿eras vos a quien vieron ayer en el Tabaris, en compañía de...<sup>3</sup>?”. “Sí,

---

<sup>2</sup> Aval financiero proporcionado por un residente en los Estados Unidos.

<sup>3</sup> Me da el nombre de un colega que prefiero no mencionar, por amistad hacia cierta persona.

pero tranquilizate, resistimos a los encantos de las sirenas venales". "Escuchame, es serio. ¿Hace mucho tiempo que lo conocés?". "Era él quien quería conocerme en el Tabaris, fue una idea de él". "Lo sospechaba, le interesa ser visto contigo, le servís de garantía". "Dejá de hablar con enigmas, ¿querés?". "¡OK! ¿Trabajó o no para Duvivier?". "En un libreto, creo". "¿Fue su asistente?". "Sobre eso puedo responderte que no, absolutamente no. ¿Pero por qué todas esas preguntas?". "Le declaró a un periodista de acá que los últimos films de Duvivier, fue él, su asistente, quien los había rodado en realidad, porque el 'viejo', como era de pública notoriedad, mostraba signos de fatiga". "¡Mierda, qué caradura, el colega!". "¡Ni que decir!". "¿Y el periodista en cuestión publicó esa... patraña?". "En un lugar destacado. El artículo provocó una impresión de lo más beneficiosa en el patrocinador de la obra que está preparando, ¿entendés?". "¡Mejor para él! ¿Pero eso en qué me concierne?". "Nos concierne a todos, empezando por el periodista. Cuando se dé cuenta de que nuestro compatriota lo tomó por boludo, no le va a gustar. A nadie le gusta. Los argentinos van a pensar: ¡los franceses son todos unos mentirosos! En el futuro, fijate un poco más a quién frecuentás!"

Conseguir que salga bien una película basada en ese guion sin hacer una serie de campos/contracampos entre un marido silencioso y una mujer que se ha vuelto neurópata a causa de su silencio, implicaba encontrar un lugar privilegiado que permitiese traducir cinematográficamente los enfrentamientos de la pareja. Le propuse, entonces, a Gori Muñoz (el notable escenógrafo de *La guerra gaucha*) que hiciese lo necesario para que éstos tuvieran lugar en una escalera que llevara de la sala de estar de los Gómez a las habitaciones del primer piso. Así se podría, cuando Julia estaba abatida, verla muy pequeña, perdida, al pie de la escalera, mientras que el perfil y el hombro de su marido dominarían la parte superior de la pantalla... En otra escena, ella se precipitaría hacia él con la esperanza de una reconciliación. La veríamos subir la escalera y caer en sus brazos. Etcétera. La escalera, espectacular y, no obstante, funcional, no desentonaba con el conjunto de la escenografía. Amelia Bence y Francisco Petrone, dos de las mayores estrellas argentinas de la época, fueron contratados para interpretar a Julia y Alejandro Gómez.

Durante una reunión con Enrique Faustín, productor delegado de las Tres A, y con técnicos del film, discutíamos el plan de trabajo, la búsqueda de exteriores, etc. Faustín me pidió de pronto: "Necesitaría fotos de trabajo de usted dirigiendo a las estrellas de sus películas francesas para la publicidad de *Todo un hombre*". Le dije que, lamentablemente, no poseía ningún documento relativo a mi actividad de cineasta. Eso lo disgustó mucho. Agregué que no tenía ninguna posibilidad de recuperar mi colección de fotos y críticas porque los nazis, tras haberse apoderado de nuestro departamento para alojar allí sus amiguitos, se habían apresurado a tirar por la ventana un magnífico dios negro de la fecundidad, una escultura de madera de un metro veinte, enviada desde Nueva Caledonia por mi amigo André-Paul Antoine. Ese dios estaba dotado de una virilidad... ¡divina! Nuestras amigas habían tomado la costumbre, después de una caricia ritual, de colgar allí sus carteras o sus paraguas. Mis revistas de arte negro, mis máscaras y mis álbumes de prensa habían seguido el mismo camino... Tuve la impresión de que Faustín estaba convencido de que le estaba haciendo una broma.

Quince días después de mi encuentro con Saslavsky, Florence está de nuevo a mi lado, bella como siempre, pero muy delgada. Seis meses más en esa ciudad equivocadamente llamada La Paz y habría muerto. Me cuenta en detalle la mala razón

por la que le impidieron desembarcar en la Argentina antes de mi llegada. Ya habla fluidamente español. Los dos nos obligamos a practicarlo.

Filmamos en los estudios San Miguel. Modernos. Bien equipados. Empezamos, felizmente, con escenas fáciles que se desarrollan en la cocina de los Gómez. El director de fotografía, un as, es americano; vive en la Argentina desde hace quince años<sup>4</sup>. No habla una palabra de español y no tiene ninguna intención de practicarlo algún día. Al contrario, obliga a los electricistas a aprender a contar en inglés hasta treinta, cifra que corresponde a la numeración de los proyectores. En lo que respecta a la concentración, la dispersión de los rayos luminosos o la inclinación de los deflectores, se entrega a una mímica de una eficacia tanto más notable cuanto que el “mimo” pesa alrededor de cien kilos. El director de producción me recuerda los imperativos del rodaje: inútil; sé que es imposible filmar las escenas más de dos veces; entonces ensayo lo suficiente como para evitar inconvenientes. Filmamos. Espero que el mayordomo haya salido del campo para decir: “¡Corten!”. Como la escena es buena, le digo a mi *script*: “Se copia”. Se apagan las luces. El montajista<sup>5</sup> –que, según me afirmaron, acostumbra seguir la filmación de cabo a rabo– me llama la atención y pregunta por qué esperé a que el mayordomo saliera del campo para cortar, ¡es desperdiciar película! “Después del diálogo no hay más acción: ahí es donde yo corto”, declara. Llevo aparte al joven cascarrabias y le deslizo, en mi español todavía aproximado: “Sepa que monto yo mismo todas mis películas. No le impido al jefe de montaje que aparezca solo en los créditos, pero tiene que aceptar ser mi asistente. Si usted estima que su dignidad se lo impide, no lo retengo”. El tipo, atónito, sopesa los pros y los contras, consigue fabricarse una sonrisa a lo Lillian Gish y, asintiendo con la cabeza, me dice: “A sus órdenes, señor Chenal”. (Con lo cual no me gané un amigo). Veo a Mileo, que debería estar haciendo ensayar a los actores el texto del próximo plano. En lugar de eso, tengo la impresión de que están complotando...

Cuando empezo la proyección, me sobresalté. En la pantalla explotaban burbujas enormes por todas partes, se abrían cráteres. En los intervalos, se percibían, como en un relámpago, una mano a la que le faltaba el pulgar, un zapato sin taco, un ojo lúgubre. Por una fracción de segundo se veía la mitad superior del mayordomo, y al segundo siguiente, el culo de la cocinera. Sin embargo, el sonido era impecable: se oían el número de la toma, los diálogos, los ruidos. Me puse a gritar: “¡Basta! ¡Stop! ¡Qué es esta mierda?”. “¡Pero, es su película!”, me informó amablemente el director de producción. No me perdonaba no haberle insistido a Saslavsky para saber qué significaba exactamente la película positiva “made in Argentina”. La llamaban “re-emulsionada”. Lavaban y frotaban copias en desuso para recuperar las sales de plata de la emulsión primitiva, tras lo cual confeccionaban una especie de barro “reciclado” que extendían sobre el soporte viejo. El director de producción me preguntó si se podía pasar lo que seguía. ¡La escena había sido rodada dos veces, había que elegir la buena! Para ayudarme a superar mi depresión galopante de director acostumbrado a seleccionar imágenes que podía VER, mi asistente sugirió hacer participar en la elección a los técnicos. “¡Eso es, bravo!”, exclamé. “*Vox Populi, Vox Dei*. ¡Una película no es acaso una obra colectiva? ¡Exijo que participe todo el personal, incluidos maquinistas y barrenderos!”. Hubo un momento de vacilación. ¡Debían pensar que los directores extranjeros eran realmente unos bromistas raros!

---

<sup>4</sup> Se refiere a Bob Roberts.

<sup>5</sup> Carlos Rinaldi.

Petrone y Amelia Bence empezaron a filmar. Sentí inmediatamente una especie de reticencia de su parte, como una falta de confianza. Cuando Ángel Magaña, el galán de las Tres A –que no tenía ningún papel en la película– empezó a rondar por el estudio, esbozando una sonrisa forzada cada vez que mi mirada se cruzaba con la suya, me asaltó una duda. ¿Había perdido la mano, mi trabajo era considerado malo? ¿Iban a pagarme tres películas que nunca haría? ¡De todos modos, no podía provocar una admiración sin límites con algunas escenas que tenían lugar en la antecocina entre una cocinera con un gran culo y un mayordomo filiforme! Me disponía a encarar al querido Ángel para saber a qué atenerme cuando me llamaron por teléfono. Era Paul Misraki. Se disculpaba por molestar en plena filmación: “Estoy seguro de que nadie se atreve a decírtelo, pero desde hace algún tiempo circula el rumor de que no serías Pierre Chenal”, me anunció. “¿Querés decir que sospechan que me hago pasar por Pierre Chenal?”. “Es increíble, ¿no?”. Lanzó una carcajada. Al cabo de un momento, me recobré: “Pero bueno, si fuera otro, Florence y todos mis amigos se habrían dado cuenta, ¿no? ¿No se les ocurrió eso?”.

¡Los temores de André Rigaud sobre las posibles consecuencias de la entrevista llena de falsedades del seudo-Duvivier se cumplían, entonces! El periodista, mortificado, se había vengado arrojando dudas sobre la identidad de los “supuestos” directores franceses que habían desembarcado con bombos y platillos en los estudios argentinos...

Me encontraba en una situación más absurda que la del difunto Matías Pascal, quien, después de haber asistido a su propio entierro, se había inventado una nueva identidad para sobrevivir. Yo, el verdadero “hombre de ninguna parte”, no podía, sin embargo, rebajarme hasta el punto de rogarle a Faustín que me acompañara a la comisaría para pedir una copia autenticada de mis documentos de identidad.

Cuando reaparecí en el set, con mirada torva, me sorprendió el cambio de clima. Actores y técnicos se pasaban fotos, sonriendo. Florence, que había llegado mientras yo contestaba el teléfono, se había instalado en mi sillón de director y guardaba fotografías en un sobre. Magaña se precipitó hacia mí, radiante. “¡Qué buenas fotos! Sobre todo la que estás con Stroheim!”. Me dio un abrazo como para desatornillarme la columna vertebral. El maldito farsante de Magaña. Entendí enseguida que lo que lo había alegrado de repente era el hecho de haber comprobado que *me parecía terriblemente* al Pierre Chenal que, en compañía de Florence, alzaba su vaso a la salud del querido Erich! ¡La “era de la sospecha” había pasado, por fin...!

La explicación del misterio era simple. Hugo del Carril (célebre actor y cantante de tangos) había contratado a Florence para actuar junto a él en *La piel de zapa*. Le había pedido que llevara algunas fotos de sus películas francesas. Pasaría a buscarlas al Estudio San Miguel, y nos invitaba después a cenar. Florence le advirtió que solo tenía algunas fotografías tomadas en boîtes o restaurantes. “¿Con quién?”, había preguntado Hugo. “En Roma, en la Casina Valadier, con Isa Miranda, Pirandello y Pierre. En Deuil, cerca de Joinville, con Viviane Romance y Louis Jouvet. En París, en el restaurante Gaffner, de la rue Lepic, estamos Pierre y yo con Erich von Stroheim: ¡queríamos que comprobara la diferencia entre una langosta a la americana y una a la armicana! ¿Esas servirán?”. “Creo que van a venir bien”, respondió Hugo, socrán. “*Il y a du beau linge*6, como dicen ustedes...!”. ¡Salvado por la gastronomía!

Una vez terminada la película, la copia estándar fue enviada a la comisión que designaba el mejor film del año. Las Tres A, miembros del jurado con tres votos, se abs-

6 Hay gente fina. (N. de la T.)

tuvieron. Declararon que no podían pronunciarse sobre una película producida por ellos. Yo entendía muy bien que habría sido intolerable elegir como “mejor película argentina del año” a *Todo un hombre*, dirigida por un realizador francés llegado al país apenas seis meses antes. Sin embargo, fui recompensado: los premios a la mejor interpretación fueron otorgados al gran Petrone y a mi querida Amelia Bence.

### ***El muerto falta a la cita* (1944)**

Después del éxito de *Todo un hombre* mi estimado Magaña, que había sufrido trastornos intestinales agudos ante la idea de que yo podía ser un falso Pierre Chenal, e incapaz, por consiguiente, de dirigir un film, me echó el guante, literalmente. Ahora exigía ser la estrella de mi próxima película. Se deshacía en atenciones, me tuteaba y me destrozaba la espalda a fuerza de abrazos. Un solo problema: no disponíamos de un guion para él. El pánico se apoderaba de mí. No dejaba de pensar en mi galán. Era muy popular en la Argentina, era buen actor, pero yo opinaba que le faltaba autoridad. Instintivamente, buscaba una historia en la que, en lugar de ser el que manejaba los hilos, fuera manipulado. Imaginaba que sería interesante verlo debatirse en medio de la angustia. Lo hacía muy bien; ya había tenido una muestra. En cuanto al que manejara los hilos, me vino de golpe a la mente un actor que había visto en varias películas. Se destacaba claramente del pelotón de actores estándar. Se llamaba Sebastián Chiola y recordaba un poco a nuestro Jules Berry, con la ventaja sobre este último de poseer una memoria a toda prueba. Pensé también en darle un papel a una joven actriz de diecinueve años, felina, petulante y muy rubia, que había desempeñado muy bien un bocadillo en *Todo un hombre*: Tilda Thamar.



Tres días más tarde, por obra de la mayor de las casualidades, Magaña y yo nos encontramos en el subte. Ni él ni yo acostumbrábamos tomarlo. Mi aspecto sonriente lo sorprendió, ya que las Tres A seguían sin encontrar el mirlo blanco. ¡Horror! “¿Sabés, mi querido Ángel, que soñé contigo?”, lo ataqué de entrada. Frunció el ceño, pensando que me burlaba. Precisé: “En fin, para serte franco, más bien tuve una pesadilla”. Sarcástico, respondió: “¿Te agredí, te corté en pedazos?”. “No, pero asesinaste a alguien... sin querer”. “Lo que me contás es una pesadilla o una película?”. “Una pesadilla que podría convertirse en una película”. Sus ojos brillaron. “¡Expícame!”. “Estás festejando con tus amigos tu despedida de soltero. Baile, alboroto, bebida. De repente, te acordás de que tenés que casarte dentro de seis horas. Te vas sin despedirte... subís a tu auto... y te lanzás a la toda velocidad. ¡De pronto, un choque!”. Magaña, encantado, exclama: “Parece un film policial”. “¡Por supuesto, es tu película! La que vamos a rodar”. “No tan rápido. ¿Cómo sigue?”. “Después de que deposite mi historia en el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual”. “¿No me tenés confianza?”. “Oíme: Pondal Ríos y Olivari tienen una cláusula en su contrato que especifica que aun cuando el guion no les pertenezca, ellos lo firman. Que lo hagan; me importa un cuerno. No tengo vanidad de autor y, si la historia gusta, solo habré tenido la suerte de haberme acordado de una pesadilla humorístico-macabra. Pero supongo que sos de mi misma opinión: todo esfuerzo merece un salario, aun el de una pesadilla útil, ¿no?”.

Demos un pequeño salto hacia adelante de diez años. Estamos en 1955, en París, en el bar del hotel Raphael. Tengo cita con Juan Antonio Bardem, que me quería conocer y me ha invitado a almorzar. Hemos aquí, instalados en un excelente restaurante de los Campos Elíseos. Le digo a Bardem sin preámbulos: “No vi *Muerte de un ciclista*, pero un amigo me dijo que me había inspirado en ella en *El muerto falta a la cita*. ¡Eso me sorprendió bastante, porque esta última la filmé hace diez años!”. “¡Se dan esas coincidencias!”, me respondió Bardem, “pero no se preocupe, yo no voy a crearle problemas”. “Usted es muy amable. Voy a ir a ver su película esta misma noche. A propósito, ¿por casualidad vio la mía?”. “No, pero me gustaría mucho, ¡podríamos comparar!”. Continúo: “¿Sabe que las Tres A enviaron una copia de ella a España hace ocho o nueve años? Los españoles no la quisieron porque encontraban ridículo el bigotito que lucía mi protagonista”. Bardem estalla en carcajadas. Yo también. Brindamos. Bardem pasa a otro tema.

### *Se abre el abismo* (1945)

Algunos días después del lanzamiento de *El muerto falta a la cita*, se me presentó un hombre corpulento, sonriente, de bigotito pícaro: Jaime Prades, ciudadano uruguayo, productor de Pampa Films, rival de las Tres A. Me propuso dirigir un film para su sociedad. “Me halaga su ofrecimiento, pero todavía le debo uno a las Tres A”, le dije. “Lo sé, pero como me imagino que no tiene mucho de que alegrarse con respecto a su comportamiento con usted...”. “¡Bah, no soy rencoroso!”. “¡Ah, bueno! Supongo que, después de dos éxitos, le propusieron un pequeño aumento para el tercero”. “Pienso que ni siquiera se les ocurrió la idea”. “Bueno... ¡están tan ocupados! Dentro de algunos días volveremos a hablar de todo eso. Mientras tanto, espero que tenga algunas buenas historias para proponernos”. Pensé: ¿este Prades será un Koustoff argentino?

Después de haber filmado un tema español (propuesto por ellos mismos) y un segundo que un crítico un poco chauvinista bautizó “excelente film francés rodado en español”, consideré decente inspirarme, para el tercero, en un autor local. Pero no me veía dirigiendo una película sobre la historia del tango o describiendo con lirismo, por enésima vez, la soledad del gaucho tomador de mate, deprimido en medio de la llanura desolada de la pampa bárbara...

Tuve la idea de ir a consultar a Roger Caillois, gran coleccionista de piedras e ilustre descubridor de talentos literarios del continente sudamericano. Le expliqué mi problema. Me propuso que nos encontráramos en San Isidro (barrio residencial en las afueras de Buenos Aires), en casa de Victoria Ocampo, a quien me presentaría para conversar sobre el tema. La célebre “embajadora de la cultura europea en su país” me recibió afablemente en su suntuosa residencia, desde donde se podían contemplar los centelleos lejanos de las aguas del Río de la Plata.<sup>7</sup> Después de haber comentado los trágicos acontecimientos que se desarrollaban en Europa, la conversación se orientó muy naturalmente hacia la razón de vivir de la ilustre anfitriona: la literatura. Caillois puso hábilmente sobre el tapete la cuestión que me interesaba. Hablé de mi



<sup>7</sup> El “río de plata” acarrea tales cantidades de arena que, en realidad, es de un amarillo poco agradable.

deseo de filmar temas como *Huasipungo*, de Icaza; *El mundo es ancho y ajeno*, de Alegría; *Cosecha roja*, de Jorge Amado. ¿Había en la literatura argentina temas tan fuertes como esos y que tal vez nadie había tenido aún la audacia de llevar a la pantalla? Caillois hizo notar (algo de lo que, de todos modos, yo era consciente) que no me habían esperado para filmar las obras interesantes del país. Se evocó a Borges y a Bioy Casares, pero lo fantástico puramente literario de sus obras me parecía imposible de transponer al cine. Estaba de nuevo en un punto muerto.

De pronto, me acordé de un libro, seguramente olvidado por un cliente, que había encontrado en mi habitación del Alvear Palace. Se trataba de una traducción española de *Vía mala*, de John Knittel. Había sido antes de la visita del hombre providencial, Luis Saslavsky, quien me había intimado a aprender español de inmediato. Me sumergí, pues, en la lectura del libro, pero la dificultad de la empresa hizo que pronto la abandonara. No obstante, el comienzo, trabajosamente descifrado, me incitó a comprar un ejemplar en inglés. Quería conocer cómo seguía la historia.

Trasladé mentalmente la intriga de *Vía mala* a la cordillera de los Andes. Como quería evitar toda idea preconcebida en el espíritu de mis anfitriones, afirmé que se trataba de un guion que me había enviado un joven autor argentino. Quería saber si una historia tal podía desarrollarse en la Argentina. Nadie hizo ninguna observación sobre ese punto. Caillois comprendía muy bien que la idea de un asesinato colectivo pudiera seducir a un cineasta con una acentuada inclinación por el *film noir*. Victoria Ocampo planteaba reservas con respecto al final. Yo la entendía perfectamente: cuando los culpables no son castigados, el mundo empieza a tambalearse...

Prades conocía *Vía mala* y estuvo de acuerdo en producirla para Pampa Films. Los exteriores se rodaron en la cordillera, como yo había imaginado, en los linderos de la selva virgen boliviana.

### *El viaje sin regreso* (1946)

—¿En qué condiciones escribió ese guion?

—Florence y yo estábamos, invitados por Hugo Mac Dougall, un muy buen amigo argentino de origen escocés, en una pequeña casa totalmente aislada, a orillas del océano, lejos de las aguas amarillentas de Mar del Plata. De noche, afuera, se oían chirridos. “¿Qué es ese ruido?”. Mac Dougall responde: “Los cangrejos”. “¿Cómo los cangrejos?”. “¡Pero si los estás pisando!”. Bullían por millares, hasta adentro de la casa. Extraña atmósfera para escribir un guion.

Después fuimos a filmar a la Patagonia, una región de fulgurante belleza: montañas coronadas por un cono de nieve y su reflejo perfecto en el agua azul o verde esmeralda de los lagos, sin una arruga, como en un espejo. Y al lado, un volcán violeta sobre un cielo negro a la Vlaminck... un Vlaminck que hubiera visitado la Patagonia.

Entonces, en esa inmensidad, yo filmaba nuestra pequeña historia con un sentimiento muy curioso: ¿qué podían significar todos esos artificios en ese grandioso decorado? Por cierto, hacíamos todo lo que podíamos, pero nos sentíamos todos un poco perdidos.

—Finalmente, ¿el resultado lo satisfizo?



–Nunca la vi, y no pienso que haya sido una obra lograda. Además, considero el montaje tan importante como la dirección, pero no monté *Viaje sin regreso*. Reivindico mis tres primeros films argentinos, pero no ese.

–*Pero por qué no lo montó?*

–Era el fin dela guerra y acababa de recibir de París un telegrama de mi productor: “Contraté Erich von Stroheim - stop - te esperamos”. Evidentemente, aproveché esa oportunidad de volver a trabajar en Francia y dejé colgada la película. Pero quedaba una cantidad de cosas para corregir en el montaje, y un importante trabajo de doblaje...

Hacía años que había perdido contacto con mi país; entonces, cuando me enteré de que los alemanes estaban perdiendo la guerra, le confieso que, por primera vez en mi vida, cometí una falta a mis ojos inexcusable: no terminar la obra emprendida.

Lo lamenté por Florence y por Chiola, que había obtenido un premio a la interpretación muy merecido por *El muerto falta a la cita*.

### *El ídolo* (1952)

Prades volvió de los Estados Unidos de orejas caídas. Yo estaba terriblemente resentido con él por no haber luchado, por haber cedido en toda la línea. El gran éxito de *Sangre negra* en toda América del Sur no me consolaba del hecho de que la versión mutilada recorría América del Norte. Prades dijo que comprendía mis sentimientos y, al cabo de un momento, agregó: “Hicimos dos películas juntos, ¿por qué no una tercera?”. ¿Qué responder? En este oficio, sobre todo cuando se lo ejerce como yo, de un país al otro, las propuestas de rodaje no vienen servidas en bandeja. Prades precisó que, al pasar por Santiago de Chile, había proyectado la versión integral de *Sangre negra* en 16 milímetros a los hermanos Taulis (propietarios del estudio y los laboratorios de Chile-Films), tras lo cual estos le propusieron rodar allí *Ranquil*, de Reynaldo Lomboy.

Era exactamente el tipo de tema con el que soñaba. Ciñéndose a la realidad social, trataba sobre la condición de los indios despojados de sus tierras, expoliados y masacrados desde la llegada de los conquistadores.

Cuando arribamos a Santiago, los Taulis nos informaron brutalmente que *Ranquil* no se haría. Los carabineros se habían enterado del proyecto y habían logrado convencer al gobierno de prohibir la filmación. Según ese cuerpo, la obra del novelista abordaba demasiado abiertamente las realidades del Chile contemporáneo (¡no se puede decir que hayan mejorado desde entonces!) y cuestionaba en forma demasiado directa la responsabilidad de los carabineros, tanto los de ayer como los de hoy. Estábamos en el lugar, los actores y los técnicos habían sido contratados, el dinero estaba disponible. ¡Había que salvar lo que podía salvarse! Agregaría: y perder el alma. Por lo tanto filmé, como anestesiado, una película de suspenso de la que no conservé el menor recuerdo.



*Confesión al amanecer* (1954)

Santiago de Chile: cerraba mis valijas en la habitación del hotel Carrera cuando me avisaron por teléfono que un señor Thomas Lewis deseaba hablar conmigo. "Pásamelo". ¿"You speak English, I suppose?" Se lo confirmo. Me lanza sin preámbulos: "Asistí al estreno de su película *El ídolo anoché*. Permitame, señor Chenal, preguntarle la razón por la cual filmó un policial en Chile". "Sabia pregunta. En efecto, ¡fue una locura! Aparte de eso, ¿tiene algo más que decirme?". "Sí... vea, el cine me apasiona y quisiera producir con usted una película que valga la pena". ¿Dispone de capital?". "Para hablar sobre ese tema, y sobre otros, estaríamos mejor en el bar, ¿no le parece?".



Thomas Lewis era un joven rentista americano, neurótico, que sufría de úlcera y que, por alguna razón que siempre ignoré, odiaba todo lo relacionado con los Estados Unidos. Vivía desde hacía tiempo en Santiago con su mujer. A pesar de su amor por el cine, nunca iba a ver una película *made in USA*. Su única actividad consistía en escuchar música clásica desde el desayuno hasta el canto del gallo. Tal vez ahora sentía la necesidad de llevar, aunque solo fuera por dos meses, una vida un poco más emocionante. ¡Sería complacido!

Habíamos acordado hacer un film típicamente chileno. Llamé a Reynaldo Lomboy, para quien no había podido dirigir *Ranquil*, y le pedí consejo. Me sugirió varias historias. Finalmente, Lewis, Lomboy y yo decidimos inspiraros en tres leyendas chilenas. Lewis no podía disponer de más de 10 mil dólares; dicho de otro modo, yo tendría que filmar, como en los tiempos de la querida vizcondesa de Noailles, con poco y nada. Me hice cargo de reducir el equipo técnico a su mínima expresión. Empecé por acumular las funciones de director de producción, realizador y productor, y decidí ser mi propio asistente. Para el elenco, llamé por teléfono a Florence a Hollywood. Aceptó reunirse con nosotros para interpretar un papel en una de las tres historias. Hice venir a Lautaro Murúa de la Argentina y contraté a dos actores locales: Pepe Rojas y Delfina Fuentes. En cuanto a los demás, empleé a actores no profesionales: un guardia de seguridad de un club nocturno, un coreógrafo que se parecía al difunto Conrad Veidt, jovencitas que aún estaban en el colegio, un agregado de embajada, etc.

No es probable que olvide cierta escena rodada en una mina de oro situada a más de dos mil metros, en la ladera de una montaña. Se accedía a ella por medio de un teleférico. En 1953, todavía era explotada en forma artesanal. Los mineros usaban simples martillos para romper los cristales de pirita, que brillaban como el oro. Buscaban pepitas de oro verdadero entre las esquirlas y, después de examinarlo, tiraban el mineral descartado, que caía en una especie de terraplén que había terminado por formarse. Se les había pedido a los obreros que desalojaran el lugar mientras durara la filmación. Yo había hecho instalar la cámara quince metros más abajo, en medio del terraplén. El trabajo era difícil, porque estábamos en equilibrio inestable entre todos esos cristales triturados. Ensayábamos, luego filmábamos la escena. Vemos aparecer al buscador de oro (segundo sketch) en la parte alta de la pantalla, con su linterna encendida. El brillo de una pepita llama su atención. Desciende hacia nosotros, recoge la pepita, la contempla, extático. La desliza en su campera y vuelve a

subir por la pendiente del terraplén. La toma no me satisface: el actor da la impresión de saber de antemano dónde se encuentra la pepita. Segunda toma: el actor se desempeña correctamente. Todavía me pregunto por qué razón me di por contento sin exigir una tercera. Digo: "Se copia la segunda. Terminado". Ayudamos al cameraman a subir con su equipo. Tropezamos a cada momento con bloques de mineral que inmediatamente ruedan hacia el barranco. Apenas ponemos el pie sobre terreno firme, nos ensordece un ruido espantoso. ¡La tierra tiembla! Los bloques de mineral sobre los que nos encontrábamos cinco minutos antes se precipitan en avalancha con un estruendo aterrador. El terraplén entero desaparece ante nuestra vista. Si hubiéramos rodado una tercera toma, habríamos sido lapidados, destrozados; en resumen, no estaría aquí evocando mis recuerdos de Chile. Agradezco a mi buena estrella no haberme mostrado demasiado perfeccionista esa tarde...

### Sección desaparecidos (1958)

Jaime Cabouli, director de Guaranteed Pictures en Buenos Aires, estaba interesado en mi propuesta de filmar *Of Missing Persons*, de David Goodis, novelista americano que me gustó en cuanto lo descubrí. La acción podía tener lugar en cualquier ciudad de cualquier país. La faceta de ciudad anónima de Buenos Aires –rascacielos típicamente estadounidenses, parques de estilo francés, obeliscos falsos de treinta metros de altura, callejones llenos de baches de La Boca o avenidas diez veces más anchas que los Campos Elíseos, etcétera– contribuiría a darle un clima un poco irreal a la historia y traduciría bien la atmósfera particular de las novelas de Goodis. Me encontré en el centro con Raymond Borderie. Venía de Punta del Este y se disponía a retornar a París. Se interesó por mis proyectos. Le hablé de *Sección desaparecidos*. La historia parecía gustarle. Me invitó a almorzar. Durante la comida, me preguntó si podía hacerse una coproducción francesa con Jaime Cabouli.



El negocio se cerró rápidamente. Implicaba una importante ventaja: solo debíamos hacer venir de Francia a los dos actores principales. Borderie propuso a Maurice Ronet, a quien yo conocía poco, y a Nicolé Maurey, cuya existencia ignoraba: hacía carrera en Gran Bretaña o los Estados Unidos. Se decidió, por lo tanto, mi partida hacia Estados Unidos para reunirme con ellos. La pareja que podían formar me seducía: exactamente los héroes de la novela. Para el tercer papel, elegí a la extraordinaria actriz argentina Inda Ledesma. Me extiendo todavía un momento sobre el reparto para decir que no sabía que la joven y encantadora bailarina y actriz Élida Dey –intérprete del pequeño papel de la amiga de Diane Lander (Nicolé Maurey)– se convertiría un día en mi segunda esposa.

Nicole, Élida, Maurice y yo nos volvimos inseparables, hasta un día en que, en una escena dramática, Ronet debía levantar la voz. Se contentó con murmurar. Yo había comprendido desde el primer día que estaba muy influido por la moda que hacía estragos entre los artistas jóvenes del momento. En el teatro, se conseguía seguir sus intervenciones... digamos que hasta la tercera fila. En el cine, como disponían de un micrófono, hablaban en un hilo de voz. Por miedo a exagerar, ya no se valían en absoluto de la voz, y su rostro, en consecuencia, mostraba la misma expresión ya fuera

que anunciaran la llegada de la lluvia o la muerte de su amada madre. El único que utilizaba sus cuerdas vocales en el estudio era el asistente de sonido, quien, al borde de las lágrimas, articulaba: “Por favor, señor Mauricio, ¡más voz!”. Pero Momo seguía susurrando. Pedí escuchar el sonido de la última toma. La voz de Inda Ledesma era perfecta; la de Maurice, casi inaudible. Permaneció impasible. No hice ningún comentario, pero en la siguiente toma, para amenazar a su mujer (Inda), tuvo que abandonar el tono “confidencias de almohada”. Eso modificó automáticamente su mimica. Más tarde, cuando se tratara de sincronizar, Maurice se vería obligado a decir su texto con la misma firmeza... Este episodio ocurrió al principio de la carrera de Maurice, y no tiene, evidentemente, más que un interés retrospectivo.



---

## Agradecimientos

Quisiera saludar en estas páginas a los amigos e instituciones que han tenido algo que ver con la recuperación de *Sangre negra*, y que me ayudaron de algún modo a investigar la historia de la película. En primer lugar, a la irremplazable Patricia Artundo, historiadora del arte y la cultura argentinas, quien me presentó a Fernando Martín Peña, el interlocutor ideal para quien se interese en el cine de cualquier época y cualquier país. Inevitablemente la conversación con él es a la vez lúcida, dirigida sin vueltas en la dirección correcta, y vertiginosa. Luis Ormaechea es responsable de los milagros cotidianos que hicieron posible la impresión del libro en tiempo récord. Eddie Muller, Gavin Smith, Scott Foundas, Todd Hitchcock y Stanley Crouch recibieron con los brazos abiertos a *Native Son* en su regreso a los EE. UU. valorando el significado de la película en la historia de la cultura norteamericana. Matías Gil Robert y Jorge Finkielman, amigos y apasionados del cine, me aportaron con generosidad muchos datos y conocimientos arcanos. Geo Willeman y Mike Mashon, del Packard Campus for Audio-Visual Conservation, The Library of Congress, trabajan todos los días en recuperar y conservar un acervo cinematográfico cosmopolita, que en algunas ocasiones -como esta- incluye a películas argentinas. Theodore Thomas y Kuniko Okubo compararon, cuadro por cuadro, las versiones completas de *Sangre negra* en 16 milímetros (Fernando Martín Peña) y 35 milímetros (Library of Congress) con la copia censurada que puede comprarse en línea, minucioso y revelador trabajo técnico que merecería publicarse por separado. Moira Fitzgerald, bibliotecaria de la Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, me ayudó con buen humor y seguro profesionalismo a extraer el mayor beneficio posible del archivo de Richard Wright a su cuidado. Luis Scallela, un viejo amigo, abrió sin reservas los archivos de Argentina Sono Film, y María Ferrari me facilitó copias de una serie de documentos primarios. El buen consejo de Robert Sullivan, antiguo colega del Smithsonian, fue guía obligada en varios tramos de la Investigación. Gonzalo Sánchez de Lozada, asistente de dirección de Pierre Chenal durante el rodaje de *Sangre negra*, me recibió varias veces para compartir sus recuerdos, muy bien organizados y vívidos aun, a pesar de los años pasados. Claude y Claudie Tardits y Jean Rouch me alertaron sobre la amistad de Richard Wright y Alfred Métraux, y sobre la existencia de *Sangre negra*, punto de partida de mi interés en recuperar este film perdido. Finalmente, quisiera celebrar mi breve y muy grata amistad con Fabio Manes, coleccionista excéntrico y exquisito, y estudioso del cine, que me abrió las puertas a algunos de sus laberintos.

Dedico el presente trabajo a dos amigos norteamericanos que vivieron buena parte de la historia aducida en este libro, y que ayudaron a cambiarla: Stanley Crouch, escritor y ensayista; y Wilton Sterling Dillon, antropólogo.



---

## Índice

|                         |    |
|-------------------------|----|
| Una gota de sangre      | 7  |
| Libro, libreto, guion   | 13 |
| Chicago en Buenos Aires | 25 |
| Kintsugi                | 37 |
| Apéndices               | 45 |
| Agradecimientos         | 87 |



## **Ilustraciones:**

- las fotos en las paginas 20 y 24 son gentileza de Alan K. Rode.
- 22, 29 y 38, Richard Wright Papers, Beinecke Library, Yale University.
- todas las fotografías tomadas en el set,Argentina Sono Film.