



CIC. Cuadernos de Información y  
Comunicación

ISSN: 1135-7991

cic@ccinf.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid  
España

Kaplan, E. Ann

"Hollywood, ciencia y cine : La mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas".  
Capítulo 3 Looking For the other. Feminism, Film and the imperial gaze. Londres. Routledge. 1997

CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, núm. 5, 2000, pp. 39-65

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500503>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# **"Hollywood, ciencia y cine : La mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas"**

## **Capítulo 3. Looking for the other. Feminism, film and the imperial gaze. Londres. Routledge. 1997**

---

E. Ann Kaplan  
Traducción de Héctor Fouce

En la segunda mitad del siglo XVIII, la exploración científica... se había convertido en el centro de un intenso interés público y uno de los aparatos ideológicos más poderosos a través de los cuales las ciudadanías europeas se conectaron con otras partes del mundo.

Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*

... "las políticas de ser hembra" están en el origen del orden occidental, incluyendo aproximaciones científicas a lo que significa ser humano, ser mujer, ser un organismo... Hembras y mujeres han sido lugares para la construcción del discurso de los otros... Ser hembra ha sido ser mujer, el espacio de la trama para la potencia masculina. Marcada como hembra, el grupo social de las mujeres se introduce en un mundo científico ya atestado con la presencia de la palabra.

La "raza" –la prominente blancura de la mujer, negación de los signos de humanidad completa de la gente de color, y el status de "Tercer Mundo" de los animales –funciona como el tercer signo esencial en el sistema de National Geographic...

Donna Haraway, *Primate Visions*

### **1ª PARTE : JERARQUÍAS DE CONOCIMIENTO, HOLLYWOOD Y LA CIENCIA**

**H**ay otros dos discursos o narrativas dominantes que quiero enlazar con el de la nación. Son los de "Hollywood" y "la ciencia". No ha habido mucha discusión sobre las formas por las cuales "Hollywood" y "la ciencia" son también comunidades imaginadas en el sentido mítico mítico y esencializante en el que la esfera imaginaria

---

funciona<sup>1</sup>. Hay escasos documentos de apoyo para mostrar cómo son también, en el nivel simbólico, narraciones. La auto-construcción imaginaria de Hollywood parte de que no es un cine nacional, sino universal o global. Esto se pone en evidencia hasta en los nombres que se dieron los estudios de Hollywood, como Paramount o Universal. Estos nombres sugieren connotaciones globales y una grandiosidad cósmica. En el último caso, el logotipo muestra la Tierra desde el universo. Pero la imaginería "universal" se aplica también a los personajes y los contenidos de las narrativas, al decir, por ejemplo, que estas son historias humanas universales que son verdad en todo el mundo. El símbolo del globo insiste en que Hollywood no versa sólo sobre América y la vida americana, sino sobre toda vida y conducta humana.

La autoridad de Hollywood, que aún es patente a diario en *Variety* y otros lugares, tiene una larga tradición, pero se solidificó en la Segunda Guerra Mundial. Darryl F. Zanuck (1943 : 31), hablando en 1943 en una conferencia apadrinada por la Mobilización de los Escritores de Hollywood y la Universidad de California, asume la autoridad de Hollywood cuando afirma que depende de Hollywood dar "sustancia y realidad" a la percepción de los hombres que estaban en el frente de que sus líderes "los habían sumido en una crisis de la historia humana. "Nosotros –él asume aquí la representación de los estudios de Hollywood – podemos hacerlo porque tenemos el talento, el conocimiento y los recursos. Tenemos un medio incomparable para la educación y la ilustración, el más grande que el mundo haya conocido". Como conclusión, Zanuck dice que "tenemos que movernos dentro de un nuevo terreno, abrir nuevos senderos. En resumen, debemos jugar nuestro papel en la solución de los problemas que torturan al mundo"<sup>2</sup>.

Más recientemente, Eleanor Coppola ha escrito sobre el daño medioambiental que su marido Francis Ford Coppola se permitió hacer en Filipinas cuando realizó la película de cuarenta millones de dólares *Apocalypse now* en 1979, impulsado por la arrogancia de estar fuera de América. Lo mismo puede decirse de la realización de Werner Herzog *Fitzcarraldo* en la Amazonia ; el insensible trato dado por Herzog a los aborígenes, así como al medio ambiente, está detallado en el documental de Les Blank *Burden of dreams*.

En relación con la ciencia, los estudiosos han argumentado que, como todas las formas de conocimiento, la ciencia "es siempre y en todo lugar un producto y un guardián de las ideas y los poderes dominantes" (Star 1995, 43)<sup>3</sup>. Sal Restivo argumenta que "una vez que la ciencia se convierte en una fuerza principal de la cultura europea, adopta una postura inmensamente práctica que la desplaza desde la búsqueda intelectual a convertirse en una fuente de industrialización" (Star 1995, 56). Mientras tanto, la arrogancia de la ciencia en el mítico y deliberadamente monolítico nivel discursivo es a menudo evidente ; por ejemplo, en *Code of codes*, editado por Daniel Kevles y Lee Hood –en su incomprensible esfuerzo por defender el proyecto del Genoma Humano– se ofrece una defensa explícita de que la ciencia americana debe asegurar su ventaja sobre la ciencia de otras naciones<sup>4</sup>. La nación americana debe ser la primera en descubrir el genoma, en parte por la gloria del descubrimiento, pero también porque la primera nación que lo logre podrá patentarlo. Esto asegurará a la industria farmacéutica americana el liderazgo en el desarrollo de drogas que desactiven los "malos" genes.

El discurso de Kevles y Hood asume que la ciencia forma una unidad con el estado americano e implícitamente con América como nación. Esto es, el Estado y la nación se funden en uno solo y la ciencia, a su vez, se identifica con ambos<sup>5</sup>. La ciencia depende de grandes fondos del estado para grandes proyectos : tiene que argumentar grandiosamente sobre los inmensos beneficios para la humanidad de sus proyectos, como prevenir la enfermedad humana.

La ciencia, por tanto, escribe una arrogante y heroica historia de si misma, lo que es evidente en el uso del lenguaje en *Code of codes*. El genoma humano es denominado "el grial biológico", enlazado con el santo grial ; otro lenguaje enfatiza la historia heroica con el uso frecuente de palabras como "revolución" o "cambio", y adjetivos que sugieren fuerza, éxito, futuro. El ensayo de James Watson en ese libro delata con que profundidad viven este mito heroico algunos científicos : desde que descubrió la doble hélice, Watson dice que no puede morir sin haber completado el genoma humano.

La identificación implícita del genoma con el interés nacional de América es tan evidente en el libro como en el discurso público general. Recientes declaraciones del Comité de Asesores Presidenciales en Ciencia y Tecnología (PCAST) revelan una confluencia similar de ciencia y nación, ya que el PCAST pide una valoración cuidadosa de "el impacto de los recortes propuestos en la habilidad de nuestra nación para mantener ciencia y tecnología de nivel mundial.... Debemos liderar al grupo o perder la carrera"<sup>6</sup>.

## **2ª PARTE: COLONIALISMO, LA MIRADA MASCULINA Y LA MIRADA IMPERIAL EN HOLLYWOOD**

Esta parte está dedicado a explorar la relación del constructo de la nación mítica, que Hollywood y la ciencia tan fácilmente han conjurado desde una posición blanca dominante, con las imágenes de minorías en ciertas películas de Hollywood. El proceso de la ciencia occidental de clasificar y hacer taxonomías documentado por Marie Louise Pratt en su exhaustivo libro sobre literatura de viajes, también mencionado por Pease, asegura que las gentes no blancas seguirán siendo objetos de la mirada, no sujetos. Como dice Pratt: "La sistematización de la naturaleza en la segunda mitad del siglo contribuyó a asegurar con más fuerza la autoridad de lo impreso, así como de las clases que lo controlaban . Parece cristalizar imaginarios globales de un tipo bastante diferente al de los viejos navegacionales... El (letrado, masculino, europeo) ojo que vigila el sistema puede familiarizar ("naturalizar") sitios y miradas inmediatamente con su mero contacto" (Pratt 1992, 30-31) La construcción de la "nación" americana mítica ha dependido en gran medida de que los americanos tenían la voluntad de conocer o admitir modelos coloniales europeos que se desarrollaron durante el periodo en el que los estos (especialmente franceses e ingleses) estaban creando sus imperios viajando a partes no occidentales del mundo. Como Winthrop Jordan ha mostrado (1968) los puritanos, habiendo escapado de la persecución religiosa en Inglaterra, irónicamente, se encontraron demasiado pronto a si mismos envueltos en el comercio de esclavos entre África y el Caribe; "Después de 1640 un comercio vigoroso empezó a funcionar entre Nueva Inglaterra y las otras

---

islas inglesas, y los barcos de Massachusetts a veces tocaban la costa de África occidental antes de dirigirse al Caribe"

El aparato mental que acompaña a la construcción del imperio –y que incluye actitudes (reforzadas por la ciencia del siglo dieciocho) hacia los colonizados que justifican esa construcción– fue llevado a América por los puritanos. Aunque los estudiosos han encontrado bastante ambivalencia hacia esas ideas de los pobladores en su nuevo contexto (Jordan 1968, 67), sin embargo han encontrado ciertas inconsistencias lógicas relacionadas con las nociones puritanas de libertad y con su concepto religioso de igualdad humana.

Como los legados de la esclavitud y su reflejo en la ficción, así como las imágenes de sus sustentos ideológicos, político y económico ya han sido estudiados y son bien conocidos<sup>8</sup>, aquí simplemente reviso el aparato mental y visual que se mantiene evidente desde la esclavitud aunque bajo un ligero barniz en las imágenes de Hollywood. Este aparato –que involucra la mirada y las estructuras del mirar– aún opera en la cultura americana de hoy poniendo en peligro las relaciones inter-raciales. Es el aparato contra el que trabajan los realizadores independientes. Mi interés particular es complicar la mirada imperial explorando su intersección contradictoria con la familiar mirada masculina. Haciendo esto pretendo explorar los problemas que surgen desde posiciones feministas.

En lo que sigue primero hago un sumario de las estructuras específicas de la mirada que representa al Otro étnico en Hollywood –lo que yo llamo la mirada imperial– y los hábitos coloniales de pensar que sostienen esta mirada. Después me fijo en ejemplos clásicos de relaciones inter-raciales observadas en películas de Hollywood hasta el presente para concretar en imágenes escogidas generalizaciones desarrolladas antes y para revelar cómo la mirada imperial y la masculina confluyen. Reviso brevemente la semiótica de la mirada imperial, resumiendo qué signos se repiten una década tras otra en las imágenes étnicas y raciales de Hollywood. Finalmente, yuxtapongo una película británica de postguerra (*Black Narcissus*, 1946) sobre mujeres coloniales blancas viajando al Himalaya en una expedición misionera con una película estadounidense de 1985 (*Memorias de África*) sobre una mujer viajera del siglo XIX, ya que estas películas permiten discusiones más extensas sobre las complejidades de la mirada imperial. Las mujeres blancas (también objeto de la mirada masculina) participan sin embargo en la mirada imperial. Las relaciones entre las formas de mirar estructuradas en estas películas es relevante para filmes de mujeres más tardíos.

### 3º PARTE: LA "MIRADA IMPERIAL" OCCIDENTAL Y TROPOS Y HÁBITOS DE PENSAMIENTO COLONIALES EN LAS REPRESENTACIONES DE HOLLYWOOD.

El libro pionero de Mary Louise Pratt (1992) *Imperial eyes*, ya aludido, está significativamente titulado. Trata de los primeros científicos y antropólogos ingleses y españoles que viajaban para clasificar la flora y la fauna del mundo para trazar la geo-

grafía global o para descubrir y documentar todos los pueblos primitivos conocidos. Pratt muestra cómo todos estos viajeros miraron a través de los marcos occidentales que traían consigo y no vieron realmente qué había delante de ellos. En un dramático capítulo, por ejemplo, Pratt muestra la retórica a través de la cual todos los viajeros victorianos describieron lugares recién descubiertos como pinturas de paisajes victorianos.

La representación de Hollywood refleja o incorpora inconscientemente la imaginación colonial. Viajeros y exploradores blancos, misioneros y científicos no viajaban para conocer al Otro, para estar con el Otro. Como mucho, podían viajar para ver que podían aprender del Otro, o con entusiasmo educativo para convertir a los otros a su verdad occidental, vista como la única verdad. Buscaban dominar, explotar y usar al Otro para sus propios fines. La imaginación occidental se consideraba a sí misma la única cultura civilizada antes de que sus representantes partieran para confirmar sus convicciones<sup>9</sup>. Robert Stam y Louise Spence argumentan que, además, el racismo llega en la estela de opresiones concretas. Los amerindios fueron considerados bestias y caníbales porque los europeos blancos estaban matándolos y expropiando sus tierras (Stam y Spence 1983, 4). Como quiera que fuese, todo lo que los viajeros blancos encontraron se hizo encajar en sus propios supuestos. Esto no era mucho más viaje que estar en casa, o instalarse, como lo llama Trinh<sup>10</sup>.

El cine fue inventado en la cima del colonialismo, al final del siglo diecinueve. La cámara fue crucial como máquina usada por los viajeros occidentales de todos los tipos –científicos, antropólogos, emprendedores, misioneros y todo tipo de agentes coloniales– para documentar y controlar las culturas primitivas que habían visto y encontrado. Como la voz de una etnografía pone de manifiesto: “si algo podía haber acabado con la fábula del Continente Negro, debería ser la imagen en movimiento. El ojo de la cámara no ve otra cosa que la realidad. (The Sudan, Museum of Natural History, New York, citado en Stam y Shohat 1995, 147) Esta arrogante pretensión de que la cámara puede captar la realidad –ahora ampliamente rebajada– epitomiza la confianza colonial. Pero se revela el marco de lo que necesita morir como “el Continente Negro”.

El final del diecinueve es también el momento en el que el psicoanálisis es “inventado” por Freud, y varios teóricos han visto una conexión entre todos estos fenómenos –colonialismo, psicoanálisis, cine<sup>11</sup>. No es un accidente que Freud use los mitos de Edipo y la Esfinge para enlazar el desarrollo de la civilización y el desarrollo de la psique. El binomio id/superego del psicoanálisis de Freud es paralelo a la dicotomía primitivo/civilizado –que la gente “civilizada” negocia a través del ego– algo que la teoría freudiana niega a las mujeres y a las personas categorizadas como “primitivas” (Doane 1992, Kaplan 1993)

El uso que hace Freud del término “continente negro” para referirse a la imposibilidad de los hombres de “conocer” a las mujeres evoca astutamente referencias a África como el “continente negro” incognoscible para exploradores y científicos blancos –algo que Melanie Klein y Joan Rivière remarcaron ya en 1936 (ver *Love and*

*reparation*). En cada caso, el hombre, el sujeto blanco, confronta –mira a– algún Otro que le causa intranquilidad\*. ¿Por que esta mirada causa intranquilidad? Porque el hombre y el sujeto blanco necesitan tener el control: asumen que el poder se encuentra en ellos, en su mirada, y no es fácil cuando una entidad parece eludir su control, se aparece como diferente y quizá lo sea. Su incomodidad arranca de su construcción de la categorización binaria primitivo/civilizado como defensa contra la diferencia. Por esta razón, la mirada puede diferenciarse del mirar, como ya he anotado\*\*. La ansiedad surge igualmente por causas psicodinámicas y la culpabilidad sobre la opresión política y económica del Otro.

Una vez construido, el binomio también conduce a la arrogancia sobre la cámara citada anteriormente, la falsa creencia en que jesta máquina occidental lo revelará todo a través de su tecnología de penetración! Fatimah Tobing Rony ha estudiado algunos de los primeros filmes etnográficos realizados por el médico francés Félix-Louis Regnault con el objeto de exponer diferentes anatomías de las gentes "civilizadas" y "salvajes". Regnault se inspiró en el interés por lo visual de la antropología del XIX. Como señala Rony (1994, 246), "las imágenes son artefactos de un tiempo en el que los doctores médicos, en nombre de la ciencia, estaban fervientemente comprometidos en narrar la historia humana como una evolución lineal desde las gentes de piel negra a las de piel blanca" (Rony 1994, 246) Continúa señalando que "esta fascinación por la raza caracterizó buena parte del primer cine y se mantiene relevante hoy" (264). Es importante para mis intereses la afirmación de Rony de que "representando la raza, los científicos empalman con lo popular" (265). A los espectadores de Regnault, como a los de otras películas etnográficas convencionales más tardías, se les muestran "especímenes de raza y cultura que dan al espectador una visualización del pasado evolucionario" (265). Rony concluye que "lo que distingue el género del cine etnográfico...no es el color de la gente filmada, sino cómo son racializados... cómo, en otras palabras, al espectador se le hace ver antropología y no historia" (283)<sup>12</sup>.

La brillante película de 1934 de John Grierson y Basil Wright, con su arrogante título *La canción de Ceilán* (no *Una canción de Ceilán*, como Laleen Jayamanne tituló su última película<sup>13</sup>, sino la canción definitiva, es decir, la Verdad) asume de la misma manera que lo que la cámara ve es todo lo que hay para ver: y que el mirar de su cámara es capaz de "capturar" las vidas y significados de la gente filmada. Se asume que la gente filmada no mira hacia atrás, no ve al fotógrafo. Las investigaciones filmáticas de los documentales han cuestionado desde hace tiempo la posibilidad de la cámara para "capturar" la realidad. Pero, como quedará claro cuando estudie más tarde *La canción de Ceilán* junto con *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha, Grierson y Wright ofrecen más ambivalencia que la cruda mirada imperial que ofrece Hollywood y que Regnault apuntó.

Si el miedo a la diferencia, la necesidad de ponerla en conformidad con uno mismo, fue de gran importancia en los encuentros coloniales, las películas de Hollywood imitan esos miedos. Las teorías y prácticas de los viajeros blancos produjeron las actitudes, discursos e imágenes de las minorías que atraviesan los géneros de Hollywood,

que perpetuó así hábitos de pensamiento y narrativas imperiales. Incluso en las historias de su propia nación (viajes para estudiar regiones de América o periodos de la historia americana), las películas hollywoodienses imitan las miradas "imperiales" de la gente que viajó a culturas de países diferentes.

Déjenme primero observar brevemente las rutinas desplegadas por la interrelación de las miradas masculina e imperial en las películas de Hollywood seleccionadas. Como ya apunté, la teoría filmica blanca feminista de los 80 utilizó el psicoanálisis para entender la construcción de la femineidad blanca. Las teorías de Freud y Lacan ayudaron en el desarrollo del análisis de la estructura de la mirada masculina y femenina, y así la mujer (en las películas de Hollywood) fue analizada como objeto de la mirada masculina y el hombre como portador de la mirada. Pero (como alguien ha notado) fue poca la teorización sobre la naturaleza eurocéntrica de esa teoría, o sobre sus lazos con las relaciones de raza en Europa o América. ¿Qué pasa con la mirada del hombre negro? ¿Dónde se sitúan las mujeres negras en relación con el deseo de hombres blancos y hombres negros? Otra vez, Frantz Fanon fue uno de los primeros en preguntarse por estos temas en los 50, aunque sus investigaciones no fueron integradas en las teorías psicoanalíticas del feminismo blanco hasta hace poco (Doane 1992, Kaplan 1993).

Jean Walton (1995) ha desarrollado el psicoanálisis feminista teorizando acerca de las relaciones visuales interraciales cara a cara, explorando referencias sexuales a hombres y mujeres negras inadvertidas en historias de casos psicoanalíticos seleccionados. Su análisis, como el de la teoría filmica feminista de los 80, descansa en una estructura lacaniana en la cual los hombres (blancos) son vistos desde una relación privilegiada con el falo (la Ley, el Nombre del Padre) porque ellos mismos poseen pene. En ausencia de pene, las mujeres son una amenaza para los hombres (ellos también podrían ser castrados) así que ellas son construidas por los hombres "como si tuvieran el falo". Pero las mujeres no deben desafiar esta posición dentro de la economía del falo esforzándose por conseguir la posición del falo en si misma. En un famoso y muy citado ensayo, Joan Rivière sugiere que tal esfuerzo (como en el caso de las mujeres intelectuales) produce la mascarada femenina —la exagerada adopción de la posición femenina en el cara a cara con hombres y el ofrecimiento sexual de si mismas— para protegerse de posibles recriminaciones por usurpar la posición del varón blanco.

En este caso, las mujeres blancas ocupan una posición similar que los varones negros, quienes ( aunque poseen el pene) son como mujeres castradas dentro de la racista América, subordinados al hombre blanco, y también vulnerables a severos castigos por el desafío de comportarse como si ellos poseyesen el pene (Walton 1995, 783) Ahora, cuando una mujer blanca está en relación con un hombre negro, Walton anota "...su presentación como poseedora del falo está culturalmente sancionada" (785) La actitud fálica de la mujer blanca puede atraer al hombre negro a su sexualidad, sólo para que ella lo entregue a la "justicia" del hombre blanco por haberse atrevido a acceder al falo a través de la mujer blanca (Walton 786).

Estos comentarios dificultan a los historiadores el entender los miedos de los hombres blancos a la independencia económica y política de los varones negros (como

su resistencia a dar el voto a los hombres negros incluso cuando la esclavitud había sido declarada ilegal). Como ha mostrado Martha Hodes, el miedo a la soberanía de los hombres negros está mezclado con la ansiedad hacia las relaciones de estos con mujeres blancas<sup>14</sup>. Esta ansiedad en parte guarda relación con la prohibición a los sirvientes negros varones de "mirar" a sus amas blancas (hook), ya que el mirar podía incitar el deseo de ambas partes<sup>15</sup>. Pero la obsesión de Hollywood con las fantasías alternas del deseo lujurioso de hombres negros por mujeres rubias y blancas, y la fascinación de los varones blancos por las exóticas mujeres de color delata un complejo conjunto de ansiedades y apropiaciones, evidentes en la manera en que son estructuradas las relaciones del mirar.

Estas reflexiones son útiles para entender la interrelación de las miradas masculina e imperial en las películas clásicas. Si la mirada masculina es también, inevitablemente, una mirada imperial ¿qué le sucede a la mirada de la mujer blanca y especialmente a la mirada de la feminista blanca? ¿Qué posición puede tomar una feminista blanca cara a cara con la mirada imperial, puesto que está implicada en ella? Estas cuestiones atraviesan lo que sigue, problematizando el discurso.

La película de D.W. Griffith de 1915 no fue titulada inocentemente *El nacimiento de una nación*. Siguiendo a Thomas Dixon, cuya obra *The Clansman* inspiró *El nacimiento...*, Griffith creía que América había "nacido" como una nación cuando el Sur recuperó su legado con la ayuda de la violencia ejercida por el Ku Klux Klan durante la Reconstrucción. *El nacimiento de una nación* es visto también como un avance para las técnicas de filmación que lo sucedieron, como ha observado Clive Taylor (1991, 13). "¿Puede ser que exista alguna afinidad entre las producciones avanzadas y las alegorías nacionales en la cual la definición del carácter nacional envuelva simultáneamente un anti-tipo codefinido? Taylor arguye que la película intenta suprimir importantes significados sociales, lo que se evidencia cuando temas "puramente" estéticos enlazan con las políticas de la representación filmica y la historia de los estereotipos coloniales.

*El nacimiento de una nación* también confirma las tesis de Toni Morrison, ya señaladas, en lo que se refiere al "africanismo americano". Encajan particularmente bien con este film, dado sus vínculos con el tema de la esclavitud. Morrison señala que "la esclavitud negra enriqueció las posibilidades creativas del país. En la construcción de la negritud y de la esclavización se puede encontrar no sólo lo no-libre, sino también, con la dramática polaridad creada por el color de la piel, la proyección de un no-yo". Efectivamente, sus comentarios pueden usarse para explicar las penetrantes imágenes de los afro-americanos en las películas de Hollywood, quizás más que las figuras en la literatura americana, debido a que las películas dependen de un régimen visual donde el color de la piel es visto inmediatamente y marca a una persona. Morrison continúa: "lo que emerge de las necesidades colectivas para aliviar los miedos internos y racionalizar la explotación extrema fue el africanismo americano, un preparado de oscuridad, otredad, alarma y deseo que es únicamente americano" (Morrison 1992, 38).

El tema del nacimiento de la nación americana es contado a través de la historia de dos familias entrelazadas, los Stonemans del norte y los Camerons del sur, en vispe-

ras de la guerra civil. Los niños son aún jóvenes, pero ya existen dos parejas : Ben Cameron y Elsie Stoneman, Margaret Cameron y Phil Stoneman, hijo del honorable Austin Stoneman, líder de la Casa (antiesclavista). (Este es el simbolismo heterosexual automático que Michelle Parkerson satiriza en su "birth of the american notion" y que el concepto Queer Nation pone en cuestión). La guerra civil rasga las familias, pero todos sobreviven y la película continúa en el periodo de la reconstrucción. Todos crecen , las parejas siguen románticamente unidas para ser alteradas de nuevo, esta vez por los asuntos corruptos de Austin Stoneman con mulatos del sur con los que trabaja en la oficina, ahora que los negros son libres y pueden votar. Sin saberlo Stoneman, su hija Elsie se ha convertido en objeto de la mirada lasciva y la casi violación por parte de uno de sus secuaces mulatos, Silas Lynch. Su nombre presenta una ambigüedad quizás inconsciente : los hombres blancos linchan negros ; Lynch va a linchar metafóricamente a la hija de Stoneman.

La película remeda aquí algunas de las fantasías psicoanalíticas ya señaladas antes. Lynch, incitado por la evidente confianza que Stoneman tiene en él, busca el falo al que ahora cree tener derecho. Busca reemplazar al padre (en este caso, literal) capturando a su hija. Elsie (Lilian Gish) logra evitar la violación pero es capturada, amordazada y atada con la ayuda de una mujer de raza mixta igualmente lasciva. La estructura de la mirada asegura que Lynch aparezca mirando con fea lujuria a la rubia, santa, dulce y virginal Elsie, mientras ella esconde su mirada y se rebela contra él. Liberada finalmente, ella encuentra a Lynch esperandola detrás. Él la atrapa entre sus brazos sólo para descubrir que Elsie es la hija de Stoneman. El Klan, liderado por Ben Cameron, pretendiente de Elsie, entra. En este punto los amantes se reencuentran y Lynch será sin duda linchado por pretender apropiarse del falo.

Mientras tanto, la familia Cameron ha sufrido una tragedia por culpa de otro hombre negro, Gus (interpretado por un actor blanco caracterizado), otra vez representado como lascivo y feo, que busca la unión sexual con Flora, la joven hermana de Margaret Cameron. La larga persecución de Gus tras Flora está estructurada a través de la mediación de Ben Cameron (hermano de Flora), tanto en la estructura de la mirada de Gus y Flora como en la persecución en sí. Ben se da cuenta de lo que pasa y busca evitar el desastre. El hermano blanco (como figura paterna) se interpone entre el hombre negro y el prohibido falo cuya apropiación busca a través de la violación de la hija de los Cameron. La mirada aterrada de Flora se entrecruza con la lujuriosa mirada que Gus le dedica, y ambas están mediadas por la mirada de Ben, alternativamente enfadada, ansiosa y protectora. La secuencia termina con la tragedia de la muerte de Flora, que cae desde unas rocas escapando de Gus. Ben, miembro de Ku Klux Klan, clama venganza. El Klan se reúne para ritualizar la venganza empapando una bandera en sangre. La hipérbole de los títulos fue tomada en serio en su tiempo : "Hermanos: esta bandera lleva la roja mancha de una mujer del sur, una princesa sacrificada en el altar de una civilización atroz".

Esta declaración pone en palabras lo que evidenciaba lo visual, la confluencia de las miradas imperial y masculina. Los hombres blancos son imaginados como los perfectos dueños de la mirada, las mujeres y los hombres negros. Los ofensivos estere-

otipos negros representan la supremacía blanca, de la misma manera que las abnegadas y débiles mujeres blancas, pidiendo la protección de los hombres, representan la supremacía masculina. Los hombres negros con cierto poder son representados como malvados y lascivos, al igual que las mujeres negras. La maldad de Lynch es mostrada precisamente en su (prohibido) deseo por la mujer blanca. El "ojo de la autoridad" pertenece totalmente al hombre blanco en esta película. Nadie más que sea bueno tiene permitido poseer la mirada : los maníacos hombres negros miran a las mujeres blancas, pero son castigados por ello. *El nacimiento de una nación*, con su entrecruzamiento de las miradas imperial y masculina, pone en acción la dinámica visual que se repetirá en películas posteriores.

No es accidental que *El nacimiento de una nación* fuese realizada en 1915, el momento en el que la primera guerra mundial hacía estragos en Europa y cuando América estaba a punto de romper su larga tradición de aislacionismo (América entró en la guerra en 1917, cuando Alemania rompió el tratado sobre envíos navales a países neutrales). El fervor nacionalista está siempre latente, esperando ser movilizado en una crisis como la guerra –estaba también despertando en Estados Unidos mientras la guerra destruía Europa, haciendo de una película con visiones de América como nación un oportuno proyecto. El nacimiento de una nación puede ser visto entonces como la emergencia del patriotismo en el sur con vistas a la Primera Guerra Mundial. Es decir, el film convence a los estados sureños de que ellos son parte de la nación americana al presentar a los negros negativamente y en última instancia bajo control blanco. (En 1877 el gobierno estaba cansado de batallar contra los líderes sureños, que estaban implicados en la violencia del Ku Klux Klan, intimidando a los negros y a los norteños para evitar su participación en el liderazgo del estado. Los blancos mantenían así el control)

En los años 30 –el periodo de la Gran Depresión– un mecanismo similar de rechazo empujó a Hollywood a producir un buen número de películas sobre viajes a África. Estas películas sobre exóticos viajes a países lejanos alejaron la atención sobre los auténticos problemas económicos del país, íntimamente ligados a la raza y la clase. Aunque seguramente también influyó la penetrante atención hacia los primates y su investigación en la primera mitad del siglo XX. Como ha señalado Donna Haraway "antes de la Segunda Guerra Mundial, los primates no humanos ya fueron objeto del interés occidental, con estaciones de investigación y áreas de conservación promovidas por Francia, Bélgica, Rusia, Alemania y Estados Unidos. Literal y figurativamente, el estudio de los primates fue un asunto colonial, cuyo conocimiento de los cuerpos vivos y muertos de los monos formó parte del desigual intercambio del colonialismo expoliador" (Haraway 1989, 19). La amplia discusión de Haraway sobre la obsesión del taxidermista Carl Ackley con la creación de una sala africana en el Museo Americano de Historia Natural muestra una fascinación compartida por el público americano, sobre todo por los grandes gorilas y monos, muertos higiénicamente y vueltos de nuevo a la vida en la perfección de la taxidermia y la quizá mayor perfección del cine. De alguna manera, los estudios de Hollywood siguieron al Museo de Historia Natural y las tradiciones de cazadores, zoólogos, primatólogos y otros al difundir historias sobre intentos de fotografiar o capturar grandes gorilas<sup>16</sup>.

La prolongada fascinación del público americano por esos temas en *King Kong* (al menos 10 películas siguieron este tema) y *Tarzán* (más de 30 secuelas hasta los años 80) atestiguan que algo importante estaba siendo comunicado con estos temas, a través de la estructura de la historia y la estructura de la mirada desarrollada.

La mayoría de las versiones originales de estas películas fueron hechas en los años 30. Es la época de la primera cinta de *King Kong* (1933) así como del primer film sonoro de *Tarzán*, *Tarzán el hombre mono*, en 1932 (existen por lo menos dos versiones mudas previas, basadas en la popular novela de Edgar Rice Burroughs) y la primera versión de *Bird of paradise* (1932), que discutiré brevemente a continuación. Como se verá, todas estas películas evidencian un entrelazamiento de las miradas imperial y masculina similar al que aparece en *El nacimiento de una nación*.

El lugar más obvio para esta mirada entrelazada se da en los films sobre viajes a África o a las islas del Pacífico. Como ya han señalado los críticos, las películas sobre viajes en África a menudo empiezan su narración dando sentido al continente "negro" al mostrar un mapa. A menudo se vuelve al mapa, mostrando el progreso, a través del terreno impenetrable, del occidental que al final es capaz de dominar y controlar la tierra "virgen". De nuevo se enlazan las miradas imperial y masculina: los viajeros masculinos imaginan su viaje a través de la metáfora sexual de dominar y conquistar el cuerpo femenino, algo que la mirada masculina también aspira a llevar a cabo. Pero esto es también una dominación del cuerpo primitivo ligado, así, al cuerpo femenino. En algunos sentidos, como indicamos antes, el cuerpo masculino primitivo es feminizado (igualado al cuerpo castrado) para ponerlo en una posición que pueda ser dominada. Entonces este cuerpo masculino es también imaginado como sobreesuado para bloquear el libido, el id, que no es controlado, como sucede con el id del hombre blanco, por un super-ego civilizado. Esto produce un alto nivel de ambivalencia en la relación cara a cara del hombre colonizador blanco con el colonizado, como Homi Bhabha ha indicado, quizás más suscitadamente, y a lo que retornaré más tarde.

Una escena del *King Kong* de 1933 refleja perfectamente 1) una creencia en el rol de la cámara como documentadora de la "verdad" de, en este caso, el mundo primitivo indonesio; 2) la suprema arrogancia y la asunción de dominio de los viajeros blancos (en este caso, el director de una película y su equipo que esperan fotografiar extraños rituales nativos en una mística isla indonesia, Isla Skull, para un documental sobre la naturaleza); y 3) la fantasía de los varones blancos sobre el deseo de los negros (normalmente "salvajes" en un sentido u otro, como estaba claro en *El nacimiento de una nación*) hacia las mujeres rubias (realmente, una proyección de sus propias fantasías sobre esta mujer). El papel de Ann Darrow, interpretada por Fay Wray, pronto capturada y cortejada por el gigantesco gorila King Kong, es el de la rubia objeto sexual llevada para actuar en el documental. En una escena, el director y el equipo son mostrados topándose con un extraño ritual del gorila. La cámara enfoca al director dirigiendo al grupo a lo largo de un gran muro. Aunque la aventura es terrorífica y el novio de Ann quiere que ella regrese, Ann está muy emocionada por lo que ve y oye. El arrogante y condescendiente director está descompues-

to cuando el grupo se acerca al ritual del gorila. Coge la cámara y empieza a filmar, pero, de forma protectora, pide a Ann que se mantenga apartada. La escena está montada con cortes alternativos del grupo mirando y filmando y la actuación de los "nativos" en torno a una joven indonesia a punto de ser sacrificada.

La estratificación de las miradas cinematográfica y especular es interesante en tanto que la escena sobredetermina el rol del actual espectador de cine. El proceso del espectador es duplicado primero por el grupo yendo a Indonesia y también por la multitud viendo el ritual y siendo visto por el equipo de la película. En todo esto se alternan las miradas del hombre blanco objetivando a la mujer blanca o mirando al hombre negro que mira a la mujer blanca. No hay nadie que mire al hombre blanco, hasta el momento en que alguien ve a la gente blanca observando: entonces todo se detiene mientras el jefe negro devuelve la mirada blanca con autoridad y poder hostil, pero desde una posición ya determinada como negativa, si no malvada. En esta mirada devuelta, sin embargo, él divisa a la rubia Ann, a la que desea al instante.

Una vez más la mujer rubia es doblemente posicionada como objeto del hombre blanco y también de la lasciva mirada del hombre negro. Los hombres (ambos los "salvajes" y los blancos) están posicionados para comerciar con mujeres como mercancías (el jefe ofrece seis de sus mujeres por la rubia). Más tarde, Ann es (paradójicamente) rescatada de la muerte por el gran gorila, Kong, cuya absoluta fascinación por su belleza rubia exagera (pero al hacerlo también lo ilustra) las fantasías del varón blanco de que todos los negros desean a las rubias blancas.

Sin embargo, quizás porque Kong es un gorila y no un hombre negro, la película es capaz de convertirlo en un figura semitrágica, cercana al cuento de "*la bella y la bestia*". El interés de Kong por Ann parece, a fin de cuentas, no ser lascivo sino tierno y amoroso, y su forma de protegerla durante la persecución es conmovedora<sup>17</sup>. Posiblemente, la prolongada fascinación de América con la figura de Kong tiene que ver con su reconocimiento inconsciente de ese africanismo americano que Toni Morrison (1992, 11-12) ha mencionado en relación con la interdependencia de los americanos blancos y negros (por ejemplo, Kong como la figura maternal de la niña Ann); y con la culpa inconsciente de la larga historia de la esclavitud en América.

En *Tarzán, el hombre mono* (1932), Jane Parker, hija de clase alta de un aventurero que espera encontrar marfil de elefante en África, se enamora de Tarzán, interpretado por Johnny Weissmuller en una de sus muchas encarnaciones del personaje. En una escena inicial de *Tarzán el hombre mono*, Jane (interpretada por Maureen O'Sullivan) es objeto de la mirada embarazosa pero sexual de su padre, privado de compañía femenina desde hace tiempo en la jungla. Los espectadores son así invitados a compartir la mirada de Jane y su padre que, con imperialista condescendencia, estudian las exóticas tribus africanas que se acercan a comerciar y realizar sus rituales, supuestamente anteriores al comercio. (De hecho, la secuencia mostrada está tomada de los materiales que el director W.S. Van Dyke tomó para su anterior film *Trader Horn* y que, de forma poco elegante, utilizó en *Tarzán* como proyección de fondo). Distribuida de esta manera, la secuencia permite no solo hacer exóticos a los

africanos para los observadores occidentales, sino que también los ridiculiza. Más tarde, Jane se convierte en objeto de la mirada de Tarzán, con todas las complicaciones de estar señalado como "hombre mono", que lo enlaza con los gorilas (otra vez). De nuevo, Jane es posicionada como objeto de la mirada blanca masculina (como es usual, ella acata el ser hecha un objeto sexual) y que en ocasiones confluye con la mirada imperial del hombre blanco. Su propia objetivación no le impide a ella objetivar a otros. Como Jane Flax ha señalado, las víctimas a menudo se convierten en verdugos en otros roles, como este ejemplo demuestra claramente<sup>18</sup>.

Otra película de 1932, *La Venus rubia*, sintetiza esta fascinación por África, los gorilas y la jungla en una obra de teatro incluida en un melodrama maternal. La corta secuencia engloba los distintos temas tratados anteriormente, y enfatiza la manera en la que la mujer blanca es posicionada como objeto del hombre blanco y así confluye con la opresión de mujeres y hombres negros. La obra de teatro muestra como la mujer blanca domina a la mujer negra (blancas con las caras pintadas). Las mujeres van vestidas según las estereotípicas ideas de Hollywood acerca de lo "primitivo", con cuerpos pintados, danzando alrededor de la heroína Helen Jones (interpretada por Dietrich) y envueltas por el decorado selvático.

Helen, al mismo tiempo que es objeto de la mirada lasciva de Nick Townsend, se apropia del símbolo despectivo de la masculinidad negra, disfrazándose de gorila. Como mujer blanca, emerge triunfal después de haber eliminado al animal negro, que era sólo una mascarada, así que ella puede simbólicamente entregar al gorila y "ser" el falo para el hombre blanco. Al emerger desde el disfraz de gorila, ella se somete de buena gana a la mirada de Townsend<sup>19</sup>.

Aunque esta película es un año anterior a *King Kong*, las dos cintas trabajan obviamente con un discurso similar de miedo/fascinación por la negritud, los animales salvajes y los desafíos de la jungla que parecen haber obsesionado a Hollywood en esos años, y que yo he relacionado con la presencia cultural de la primatología, las cacerías en África y la exhibición de gorilas en los museos. Quizás los largos años de entreguerras dejaron a los hombres blancos sin suficientes oportunidades de heroísmo, de modo que sus fantasías volvieron hacia la caza de animales en África o la creación de documentales de naturaleza que requerían peligrosas exploraciones en África.

Pero esta fascinación por el gorila no es accidental sino que indica una renovada ansiedad sobre las relaciones raciales en este periodo, cuando Du Bois y otros negros estaban articulando diferentes estrategias para hacer frente a un racismo más odioso que nunca. Las secuencias que preceden a la entrada de Dietrich en escena revela el habitual racismo de la imaginaria de Hollywood en los retratos del barman taratamudo y del líder de la banda.

Aunque esto podría ser, la obra de teatro de *La Venus rubia* parece hacer referencia a *King Kong* y al robo de la mujer blanca por parte del gorila frente al hombre blanco. Es como si el hombre blanco lograra vengarse una vez más de Kong, dominan-

do a la mujer blanca que previamente había sometido, con su mirada imperialista, al hombre negro (toda la dramática persecución de Kong en la película de 1933 esta motivada por el cuerpo de la mujer blanca). *Jungle Fever* (1991) de Spike Lee demuestra como esta vieja estructura sobre las relaciones raciales y la sexualidad de blancos y negros es finalmente desafiada por los hombres negros aunque de forma ambivalente.

Igualmente estereotipadas son las películas sobre la atracción de las exóticas mujeres de color hacia los hombres blancos. Significativamente, esta relación es imaginada menos a menudo desde afroamericanas que desde mujeres asiáticas, una vez más como resultado del legado de la esclavitud que podría recordar a las audiencias americanas una realidad (la violación de esclavas negras por sus amos blancos) que aún no ha sido suficientemente olvidada. Este desplazamiento hacia el más lejano contexto asiático no hace este movimiento menos racista.

Una típica película que muestra atracción hacia las mujeres asiáticas es *Bird of paradise* (1933), la aventura amorosa de un aventurero americano (Joel McCrea) con una isleña del Pacífico (Dolores del Río). La secuencia de apertura ilustra la mirada imperial, está vez en claro paralelismo con la mirada masculina. Incluso antes de que los botes de los isleños lleguen al barco del aventurero, hay una toma cercana de los hombres americanos haciendo bromas infantiles sobre la no presencia de rubias allí (como en *King Kong*), sí interesados, sin embargo, en qué mujeres habrá. Los hombres blancos están en primer plano, los "nativos" al fondo guiando sus canoas. Una vez que llegan al barco americano, los hombres buscan regalos tontos para dar a los "nativos", a los que se presume infantiles, estúpidos y descuidados. El espectador ve a los marineros recogiendo despertadores, sombreros y pipas para lanzarlas al agua. Los "nativos" bucean alegremente para coger los objetos. Mientras tanto, al típico estilo Hollywood, la narrativa se detiene para fijarse en una mujer isleña, interpretada por Dolores del Río, que resulta ser una princesa polinesia, nadando, chillando y mostrándose sexy.

Pero lejos de ser "infantil", la princesa, que más tarde se convertirá en la amante del héroe Johnny, logra salvarlo de ser devorado por un tiburón. Mientras se recupera, Johnny escucha charlar a la princesa sobre lo que ha sucedido. Su habla no tiene sentido para él ni para el espectador, pero la cámara mira amorosamente, con Johnny, mientras se acerca a la cara de la princesa, enfatizando su belleza y su atractivo sexual. El espectador es preparado para una intensa y complicada historia de amor interracial e intercultural<sup>20</sup>.

El prototipo de estas historias de amor americano-asiáticas es la famosa historia, también opera, de *Madame Butterfly*, que continúa emocionando a multitudes en la actualidad. Sin embargo, en los noventa los directores negros y asiáticos han empezado a controlar la cámara y el mirar, realizando películas que desafían los estereotipos racistas. Aún hay obras de Hollywood que siguen perpetuando estereotipos, aunque siempre con alguna diferencia. Por ejemplo, *The air is up there* (1994) de Paul Glaser muestra a Kevin Bacon en el papel de un ambicioso entrenador de balon-

cesto, Jimmy Dolan, que realiza un moderno viaje colonialista a África en busca esta vez no del perfecto gorila (la búsqueda del taxidermista Ackley en los años 20) sino del perfecto físico baloncestista. El hombre con este físico resulta vivir en una tribu africana de una remota región. Una vez más, el hombre blanco busca penetrar la inextricable tierra africana. La película está repleta de viejas imágenes, personajes y tropos del género del viaje colonial – la monja misionera, al mismo tiempo educadora y enfermera (Dolan va a situarse en una posición similar al personaje de Dean en *Black Narcissus* con esta mujer, al principio severa, rechazante y “superior”); el sacerdote católico desconfiado que se presta a ayudar al final, los choques con los ancianos de la tribu por el intento de llevarse al príncipe jugador de baloncesto, interpretado por Charles Gitonga Maina. Los hombres de la tribu que encuentran a Dolan perdido en una sucia carretera están vestidos de forma aseada, perfectamente pintados y con peinados de diseño, como si acabasen de salir de un *National Geographic* o volviesen de la secuencia de *Tarzán, el hombre mono*. En una escena, Dolan, emocionado por el agreste paisaje cruzado por animales salvajes, coge su cámara de vídeo y empieza a filmar; de repente, los guerreros africanos así descritos se aparecen ante la lente. Por un momento el espectador y Dolan tienen miedo de la violencia. Pero estos guerreros elegantemente vestidos siguen su camino a través de los arbustos mientras Dolan se esfuerza por seguir adelante y saber dónde está.

Más realista que estos guerreros a la moda son el padre de Sithole y los ancianos del pueblo, vestidos con ropas medio occidentales. El hermano modernizado de Sithole, que vive en la ciudad y con mala relación con su padre resistente a la modernización, es una caricatura de las modernas actividades de los emprendedores africanos. La película refleja un cierto cambio al mostrar al emprendedor blanco humillado en su búsqueda y envuelto en las rivalidades locales entre la ciudad y el pueblo rural, pero repite sin embargo buena parte de los viejos estereotipos.

Lo mismo puede decirse de la más emocionante *Congo*, una versión de *En busca del arca perdida* en la cual la explotación de los tesoros de la jungla por medio de la alta tecnología se convierte en una espantosa lucha por la supervivencia. El uso de Amy, el mono “hablador” de la película, nos devuelve a la investigación sobre primates y a la fascinación de los americanos con las historias sobre monos. Quizás el momento más postmoderno de la cinta se dé cuando los exploradores-aventureros encuentran por fin el templo escondido con todas las riquezas que esperan llevarse, sólo para descubrir que parece ser la guarida de criaturas grises y violentas, como fantasmas o monos. Los occidentales sacan a relucir la alta tecnología y, rodeados por la tupida jungla y las antiguas ruinas, se protegen con láseres generados y organizados a través de un elaborado sistema de ordenadores que edifican una invisible alambreada alrededor del aterrorizado y aguerido grupo.

Una vez más, muchos tropos y personajes de los géneros de Hollywood vuelven a ser repetidos sesenta años después. Déjenme finalizar esta sección resumiendo lo que es ahora una mirada claramente definida con su propia semiótica: diciendo “mirada imperial” me refiero a una estructura de la mirada que no es capaz de entender que, como ha dicho Edward Said, las gentes no americanas tienen vidas y culturas inte-

grales que están de acuerdo con su propia, aunque diferente, lógica (Said 1993/94 xxiii) La mirada imperial refleja la asunción de que el sujeto blanco occidental es central de la misma manera que la mirada masculina asume la centralidad del sujeto masculino. Como ya señalé antes, la ansiedad protege esta mirada de ver a la gente observada. Incluso los pensadores reformistas, misioneros y educadores son incapaces de entender la posición del Otro y la estructura de su mirada cara a cara con él. La ansiedad, en este caso, es desplazada dentro de un paternalismo condescendiente. La ansiedad surge de la fragilidad de estar en la posición del "amo". Los amos saben que su dominio no va a durar para siempre: siempre tienen temor a ser derribados.

La mirada del colonialista rehusa así reconocer su propio poder y sus privilegios: reprime inconscientemente el conocimiento de las jerarquías de poder y de sus necesidades de dominio y control. Como en la mirada masculina, es una mirada objetivadora, niega la mirada mutua, el reconocimiento de sujeto a sujeto. Niega lo que yo llamo una "relación de mirada".

Esta mirada imperial trae consigo su propia semiótica, el que ciertos hechos comunes se repiten en las imágenes de las gentes no occidentales en las películas de Hollywood y en las británicas. Es igualmente claro que los mismos sistemas de signos son utilizados para las imágenes de los no blancos en historias sobre los Estados Unidos. Construyendo esta imaginaria, Hollywood se apoya en las viejas tradiciones occidentales de imaginar a los negros, que están ahora bien documentadas gracias al libro pionero de Winthrop Jordan, (1968) sobre las actitudes americanas hacia los negros entre 1550 y 1812, y la investigación de Sander L. Gilman (1985) sobre las imágenes médicas, artísticas y culturales<sup>21</sup> en el siglo XIX. Imágenes de los otros habituales en Hollywood son las siguientes: 1) infantilización de la minorías –imaginándolas como desprotegidas e infantiles dentro de cuerpos adultos, anclados en el escalón "primitivo del desarrollo"; 2) animalización de la minorías –mostrando sus similitudes con los animales (obsérvese la repetición de los monos asociados con los "salvajes") y asociándolos con la naturaleza; 3) sexualizando a las minorías como lujuriosas y libidinosas; 4) degradación de las minorías como inmorales, incapaces de separar lo correcto de lo erróneo, cuando no simplemente malvadas.

Dentro de esta panorámica semiótica, emergen ciertos tipos diferentes de complejidades. Para terminar este capítulo, exploro dos películas en las que la mirada colonial y la masculina se complican porque los protagonistas que emprenden el viaje colonial son mujeres blancas, no los hombres blancos como es habitual. Exploraré hasta dónde es capaz de llegar la actitud liberal para resistir las estructuras coloniales, así como la semiótica de la mirada imperial y también me pregunto qué puede hacer una espectadora blanca feminista con esas imágenes.

Hombres reformistas y liberales (como Michael Powell o Sydney Pollack) que hacen películas y que están representados en muchas películas de Hollywood pueden sin embargo estar profundamente imbuidos del imperialismo y de la mirada imperial occidental ya referida. Es significativo como esta mirada trabaja en connivencia con

la más discutida mirada "masculina" de la teoría feminista del cine. ¿Qué sucede cuando la mujer blanca viaja durante el colonialismo? ¿Qué tipo de subjetividades eran posibles para las mujeres viajeras en una época (el siglo XIX) en la cual los códigos sociales occidentales aún relegaban a las mujeres blancas de clase media (las únicas con los recursos necesarios para viajar) a los limitados roles de ama de casa y madre? ¿En qué momentos históricos las películas comerciales empiezan a ser protagonizadas por mujeres viajeras en lugar de hombres? Buena parte de estas interesantes cuestiones han sido abordadas por investigadores de la literatura e historiadores de manera demasiado amplia como para ser resumida aquí. Mencionaré tan sólo el trabajo de Mary Kingsley, intrépida viajera victoriana y bióloga, y a aquellas mujeres británicas, activistas, misioneras y enfermeras en la India entre 1865 y 1945. Los conflictos y las situaciones contradictorias que afrontaron las mujeres coloniales viajeras en distintas naciones, profesiones y contextos cara a cara con la mirada imperial y masculina se muestran claramente al rastrear estas investigaciones<sup>22</sup>.

Para mis propósitos, sólo puedo abordar estos temas a través de una breve comparación de dos películas ya mencionadas, *Black Narcissus* (1946) y *Memorias de África* (1985). Esta comparación me permitirá indicar por qué vías las miradas imperial y masculina se hacen más complicadas cuando las mujeres son las representantes colonizadoras en un país extranjero.

Primero, una nota sobre la datación histórica de ambas películas. Powell hizo su cinta en 1946, justo cuando Gran Bretaña había perdido más o menos su poder a causa del exitoso liderazgo de Gandhi de la resistencia pacífica. Las mujeres blancas se convierten en sucedáneos de los hombres cuando estos necesitan mostrar la decadencia del poder masculino. *Memorias de África* fue hecha mucho más tarde, en 1985, pero es una película americana hecha para audiencias americanas. Sugiero que desplaza la ansiedad americana tras la estela de Vietnam y otros desafíos al imperialismo americano. La película precede al colapso de la Unión Soviética, que, como ya hice notar, ha estimulado, según cierta lectura, el establecimiento del "tercer imperio americano".

En el nivel de las relaciones visuales interraciales y sexuales, el viaje de las mujeres blancas puede ser visto como un intento de conseguir el falo. Pero ¿se enmascaran ellas en la feminidad por miedo a represalias por usurpar el falo, como Joan Rivière argumenta en relación con las mujeres intelectuales? (Rivière 1985) ¿Qué mecanismos emplean en relación con su usurpación de la posición masculina? ¿Cómo funcionan las relaciones de mirada en este contexto diferente? ¿Qué posición deben adoptar las mujeres blancas en su relación con el hombre negro? ¿Puede el subalterno en estas películas mirar o es meramente un objeto de la mirada? ¿Qué sucede con la feminista blanca espectadora de estas imágenes? ¿Cómo puede ella relacionarse con las imágenes sin participar en la mirada imperialista?

*Black Narcissus* me resultó de interés porque muestra a mujeres blancas, monjas cistercienses, viajando desde su base de Calcuta a una parte remota del Himalaya para fundar un convento y "convertir" a los "nativos". ¿Pueden las monjas blancas, nor-

malmente, como mujeres que son, objeto de la opresiva mirada masculina, evitar esta mirada? ¿Deben ellas, como gente blanca, adoptar la mirada imperialista? ¿Podría ser que cuando las mujeres blancas viajen, situándose en contextos en los que son vistas como superiores a los habitantes locales, se les permitiese ser sujetos de la mirada, al menos en relación con los "nativos"? Si es así, ¿las películas sobre mujeres blancas viajando introducen un personaje masculino cuya mirada es priorizada para objetivizarlas? Es decir, ¿encontramos un relevo de miradas en las películas de viajes coloniales?

La mirada masculina es muy evidente en la autobiografía de Michael Powell, que contiene cierta discusión sobre el rodaje de *Black Narcissus*. La propia objetivización que Powell hace de sus actrices, y su obsesiva atracción sexual hacia ellas, es evidente en su autobiografía, y es posible que parte de esta preocupación obsesiva de los hombres con las mujeres como objetos sexuales aparezca en la película, desplazada hacia la sexy Jean Simmons, en el papel de la joven bailarina india, y su fascinación con el príncipe Sabu, interpretado por Dilip Rai (Powell 1987, 574-78)

Los espectadores se dan cuenta de que las monjas sostienen la mirada colonial. En realidad, esta mirada fue preparada para ellas —se podría decir que les ha pasado el relevo— por la inicial descripción que el agente británico Dean hace de la gente y el lugar. Cinematográficamente, la voz de Dean describiendo a la gente es acompañada por primeros planos de sonrientes indios, presentados como "nobles salvajes" del siglo XVIII, al típico estilo liberal humanista. Más tarde, la hermana Blanche aparece distribuyendo medicinas a la gente. En el plano, Blanche está en una silla a mayor altura que la gente, que se apiña a su alrededor mirándola. Como niños pequeños, la gente se sorprende cuando un vaso de agua se torna púrpura al verter ciertos granos en él. Las mujeres indias son infantilizadas y alzan la vista hacia las mujeres blancas. Una madre en busca de ayuda para su hijo enfermo es tratada como estúpida por su incapacidad de entender que las monjas no pueden garantizar la cura. La representación de la religión de la gente también está cerca de la burla. Las monjas tienen buenas intenciones, pero las estructuras de la mirada dentro de la película confirman que su presencia es imperialista en la relación cara a cara con la gente que ellas han venido a educar, convertir y ayudar. La sexy Jean Simmons mira largamente al príncipe indio, pero esconde su mirada de las monjas que desapruban su obvia sensualidad. Al niño pequeño que hace de traductor para las monjas se le permite "mirar", pero sólo dentro de ciertos parámetros: las monjas lo envían fuera cuando no quieren su mirada curiosa, una mirada que intenta aprender cómo son esas extrañas personas.

La espectadora feminista blanca de estas imágenes es empujada a una posición escindida. Por un lado, es casi imposible no identificarse con las monjas blancas, especialmente con la hermosa Deborah Kerr en el papel de la hermana Clodagh, y compartir su mirada condescendiente. Por el otro, las feministas blancas han aprendido a criticar la mirada imperial y a condenar los estereotipos de las gentes indígenas. Ya que las mujeres han aprendido a ocupar múltiples posiciones como espectadoras, presumiblemente la feminista se identificará con las protagonistas, pero es atrapada

por la consciencia intelectual de las jerarquías de poder en las que están envueltas las mujeres. Si un blanco u otro espectador fuese a ver *Black Narcissus* sin consciencia de la mirada imperialista, seguiría los planos de inversión de la narración filmica y asumiría la inferioridad de las gentes indias. Como Frantz Fanon muestra en el caso de ver una película de Tarzán sin blancos en la audiencia, el espectador negro se identifica automáticamente con Tarzán y ve a los "nativos" como seres salvajes e inferiores (véase mi ensayo de 1995)<sup>23</sup>.

La mirada imperial puede verse en la presentación de Nepal y la India como naciones típicamente exóticas, situadas en el terreno de lo sensual, lo corporal y lo sexual en el clásico binomio en el que occidente equivale a la razón y el tercer mundo equivale al cuerpo. El viejo palacio del harén del Raj simboliza sus propias cualidades sensuales y despóticas junto con una cierta feminización en sus brillantes ropajes rojos, al igual que las de su hijo Sabu. Jean Simmons, la sexy doncella india, es un estereotipo de la exótica sexualidad femenina oriental, como ya he señalado. El cuerpo, el placer, el color –lo añorado, lo infantilizado, lo simplemente sexual– definen la India y a los indios a los ojos de los colonizadores británicos. Y justifican la colonización.

Esta perspectiva es desplazada en la presentación de la atmósfera del lugar. Los atributos mencionados están en el aire que las monjas respiran. La perspectiva orientalista de la película implica que las flores, el olor, el mero aire del Himalaya, son suficientes para desestabilizar lo aparentemente fijo, así como las subjetividades que las comprometidas monjas aportan a su tarea. Una a una, las monjas dudan y se permiten hacer uso de sus reprimidos sentidos. Incluso el inconsciente de la hermana Clodagh asoma ante la sensualidad de Farrar y ella recuerda su apasionado amor por un joven rico irlandés con el que pensó casarse.

Las subjetividades blancas, "superiores", de las monjas –cuidadosamente constituidas a través de la educación secundaria (casi militar) y posteriormente implantadas por su formación como monjas cistercienses– están sujetas a la mirada del Otro, la mirada del hombre blanco –Dean, "convertido en nativo"– y a la sensualidad oriental que la película construye, siendo desestabilizadas y cuestionadas. Las subjetividades de las monjas no pueden aguantar el nuevo entorno, así que ellas se muestran más débiles en esto que Dean. Ellas tienen que retirarse, como Dean predijo que harían,

Las relaciones de mirada entre las monjas y el agente Dean son complejas. Como un tipo de europeo "convertido en nativo" (otro estereotipo filmico) Dean es sutilmente ridiculizado. Es decir, al convertirse en nativo, un hombre blanco tiene que perder parte de su estatus y autoridad originales. La aparición de Dean cabalgando un pequeño burro en pantalón corto, con un viejo sombrero en la cabeza, expresa esa mezcla de arrogancia y abandono del hombre blanco convertido en nativo. La mayor distancia está entre Dean y la hermana Clodagh. Como monja, vestida severamente con un largo hábito blanco que esconde su figura y parte de su cara, Clodagh resiste la fetichista mirada masculina. Además, su celibato y su autoridad como Madre Superiora hacen difícil su posicionamiento como objeto de la mirada masculina. En

una secuencia, Dean es ofendido por su actitud y su mirada autoritaria y superior y cruzan palabras acaloradas. Es importante ver que en esta escena Dean es mostrado contra el fondo de los murales del palacio con mujeres semidesnudas del harén, frente al cual la hermana Clodagh ha colocado una estatua de un santo cristiano, como para rechazar las tentaciones de los sentidos. El poderoso simbolismo del color que Powell utiliza en su película –azul profundo para los muros del palacio, el rudo blanco de los hábitos de las monjas, el brillante y brusco rojo del vestido y los labios de la hermana Ruth cuando se convierte en una mujer fatal del cine negro hacia el final de la cinta– apoya la creación de un lugar de fantasía en la imaginación colonial.

Sin embargo, según avanza la historia, la fuerte posición de Clodagh como sujeto de la mirada masculina y como controladora del convento empieza a flaquear. El legado sexual del palacio que ellas habían ocupado parece penetrar el voto de celibato de las monjas : es como si el ello empujase contra el superego, atrapando al ego entre las dos energías. Por eso tiene que haber atracción heterosexual en cualquier película comercial y especialmente en el género del viaje colonial. La heterosexualidad está inscrita en la historia del viaje colonial como un tropo básico e inevitable (véase *Red Dust* (1932) y su remake *Mogambo* (1957), donde las mujeres están atrapadas en África (una en un safari, la otra extraviada en busca de un amante) o *Memorias de África*, una especie de remake de las dos con una mujer protagonista que será brevemente discutida después).

La atracción de la hermana Clodagh, físicamente, estimula los recuerdos de su viejo amante irlandés, Con, con el que ella pensaba estar comprometida sólo para descubrir que el amaba a otra. El flashback a su amante revela su clásica forma patriarcal, en la cual ella disfruta siendo objeto de la mirada masculina: ella está enamorada a la manera clásica, dependiente, una mujer joven idealizando a su enamorado<sup>24</sup>. Se implícita que Clodagh ingresó en el convento despechada por un amor no correspondido. En los binomios de la película, parte de su severidad y estrictez, su rigidez y su dureza surgen de su parte "blanda" no resuelta que fue reprimida cuando Con la rechazó.

Así tenemos un clásico tipo de formación femenina "fuerte" –que es usualmente una formación de reacción a la debilidad (ahora percibida) de haberse enamorado. Esta fortaleza femenina sirve para evitar que algo similar ocurra de nuevo. De ahí el ascetismo de la hermana Clodagh, su negación de lo sensual, su intolerancia a los chistes y a la borrachera de Dean. Todo esto expone el apuntalamiento patriarcal de la subjetividad de Clodagh y de las otras monjas. La narrativa necesita mostrar la feminidad clásica suprimida bajo un barniz de fuerza e independencia del orden masculino. Al tiempo que están envueltas en la mirada imperial, algunas de las monjas son sin embargo objeto de los placeres de la mirada masculina, en este caso ejercida por Dean. La hermana Clodagh empieza a ablandarse en presencia de Dean y (aparentemente) a desear un romance con él.

El caso de la hermana Ruth es el más extremo. Ruth, más que ninguna otra de las monjas, no puede soportar el aroma de lo sensual que rodea a las monjas en el Himalaya. Cuando en una escena el príncipe usa el exótico y pesado perfume Black

Narcissus para cortejar a la doncella india, también turba a la hermana Ruth. El perfume (al que se refiere el título de la película) es un símbolo de la general sensualidad de Oriente. Ruth ya se ha sentido atraída antes por Dean cuando la apoya tras ser reprendida por la hermana Clodagh. La mirada de Dean a todas las mujeres es la mirada masculina habitual, sexualizadora y lasciva, objetivadora. Pero la hermana Ruth se enamora de él. Como única mujer que es sexual y posee una mirada sexual, Ruth se convierte en una mujer fatal, emparentada con el cine negro americano de los 40. Se convierte en malvada y trata de asesinar a la hermana Clodagh porque Dean parece favorecerla a ella. La película muestra un típico caso de mujeres compitiendo por la aprobación y el amor masculino –subordinado a la mirada masculina mientras deplora la mirada imperial.

En la clásica línea de la moda orientalista, la cinta presupone un Oriente exótico, donde lo sensual encanta con extraños clima, follaje y flores, olores y el propio aire, desafiando la dedicación de las monjas a la vida ascética entregada a Dios y al mundo más allá de lo sensual. Además, las monjas son presentadas ocupando un palacio que antes estaba dedicado al harén del Raj: las pinturas del palacio introducen la sexualidad poligámica y la sensualidad que enturbia el ideal de serenidad de las monjas. Finalmente, el lascivo príncipe indio en sí mismo, con su lujuriosa historia, socava lo que las monjas pretenden hacer.

El título de la película anticipa su focalización en la destructiva pero seductora sensualidad. En un momento decisivo del film, el príncipe indio, sentado en clase y reclamando que quiere aprender, se quita su pañuelo. La hermana Ruth es sobresaltada por su olor: “No me gustan los perfumes”, exclama, mientras su antítesis femenina, la criada india Kanchi, es cautivada y vencida por el placer orgiástico. El perfume se llama Black Narcissus e irónicamente el príncipe lo ha conseguido de una tienda del ejército y la marina en Inglaterra, ¡mostrando que lo reprimido emergerá! En el corazón de la metrópoli se esconde la sensualidad que va a salir a la superficie: seguramente, esto era un gesto inconsciente de parte de Powell y Pressburger.

Todo esto es visto como una irrupción en la urgencia occidental de producir, crear, avanzar, educar, construir, modernizar, a través del riguroso control de los sentidos corporales y los deseos corporales, a través del uso de la razón y la dura disciplina. En este caso, como el colonialismo británico está en retirada a consecuencia de los movimientos rebeldes indígenas, que la película evita completamente, las monjas son vencidas en su objetivo de mejorar a los “nativos”, como Dean había predicho que pasaría.

Parece que los argumentos de Laura Kipnis sobre Pasaje a la India y Memorias de África son verdad en Black Narcissus, sobre todo lo que representa “colonialismo como megalomanía femenina” (Kipnis 1993, 205). Son las monjas las que insisten en acercarse y “civilizar a los nativos”; es Dean quien, desde el principio, ve esto como una empresa poco segura y condenada al fracaso, anticipando el desastre. Es decir, Dean es aparentemente más sensible a los aspectos negativos de la misión colonial en lo que parece una reversión de géneros. La idea de Kipnis de que “se desvía la posición de amo hacia las mujeres, mientras que al mismo tiempo se afirma la

encarnación femenina de la castración" (205) parece corroborar que lo que yo he mostrado sobre cómo las miradas masculina e imperial se entrelazan pone a las monjas en un posición imposible.

Más de 40 años después de *Black Narcissus*, *Memorias de África* de Sydney Pollack también muestra a una mujer viajando a África a comienzos de este siglo. Sin embargo, la historia de la baronesa Karen Blixen está más próxima a la de Mary Kingsley o las mujeres aventureras, ya que está basada en la vida de Blixen, que escribió como Isak Dinesen. Desafortunada en el amor y aburrida de Dinamarca, Blixen persuadió al hermano de su amante para que la desposase y se la llevase a Kenia para gobernar una plantación de café en las laderas del Kilimanjaro. Cuando quebró se dedicó a escribir libros sobre sus experiencias.

*Memorias de África* echa la vista atrás desde un periodo postcolonial hacia un momento en el que la gente rica corría a África en busca de aventura, fortuna, un terreno de juego, algo diferente, antes y después de la Primera Guerra Mundial. Blixen está claramente implicada en las típicas actitudes imperiales que ya he explorado, pero aquí hay una diferencia en la relación de miradas. Ella es imperialista hacia la gente de la plantación, pero se preocupa por ellos como individuos. Un plano del principio la muestra agachándose para curar la pierna aplastada de un niño. Blixen es muy diferente a los explotadores, a las aburridas y arrogantes multitudes europeas en África —a menudo brutales y explotadores de diversas maneras— que son retratados en la película de Michael Radford *White Mischief* (Reino Unido, 1988).

Otra diferencia con *Black Narcissus* es que el sirviente principal de Blixen es individualizado en cierto modo. La principal relación interracial de miradas es entre Blixen y su "mayordomo" Farah (interpretado por Malik Browens). La dignidad de Farah es presentada cuidadosamente por la cámara. Habla poco, pero su amable mirada a Blixen sugiere genuina preocupación por ella. Ella, a cambio, muestra un genuino cariño sin tensión sexual. Este es quizás el efecto más extraordinario de todos: el subalterno aquí mira, no es castigado y parece no querer apropiarse de lo que ve. Es una serie única de miradas interraciales, aunque la estructura jerárquica que sostiene la relación nunca es cuestionada.

Significativamente, la mayor parte de la película es conducida por el obligado romance pasional heterosexual entre Meryl Streep como Blixen y Robert Redford, que interpreta a Denys Finch-Hatten, un cazador que organiza safaris en el este de África. Como la hermana Clodagh, pero por diferentes razones, Blixen también se resiste a Denys al principio. Ella también es una mujer fuerte, agotada por la promiscuidad de su marido (que incluso le ha transmitido la sífilis) y su pasión por viajar: Su primer encuentro con Denys ciertamente la hace objeto de su mirada, pero con la diferencia de que ella le salva la vida. Más tarde, Blixen devuelve el favor, demostrando igual fuerza. Hacia el final, sin embargo, Blixen está en la clásica posición femenina de ser deseada: ella quiere un compromiso que Denys no puede darle. En este sentido, la hermana Clodagh era más fuerte, ayudada por sus objetivos misioneros para reprimir su deseo.

El énfasis en el romance, como en *Black Narcissus*, sirve para revestir la explotación colonial de un país extranjero (en este caso, África). En palabras de Kipnis, la narrativa trabaja para “no reconocer las consecuencias y significados de la pérdida política” (206). Sin embargo, a diferencia de Kipnis, creo que hay algo más en estas películas en relación con las imágenes de mujeres blancas: Blixen y la hermana Clodagh son en cierto sentido imágenes de mujeres blancas fuertes y valientes. Ambas terminan sin hombre (Finch Hatten muere en un accidente de aviación) y tampoco tienen miedo de asumir la explotación normalmente reservada al hombre. No creo que el argumento sobre “injusticia colonial utilizada para resistir al colono femenino” (204) agote los significados de las películas para la espectadora blanca. Pero, como ya anoté en el caso de *Black Narcissus*, ésta produce una compleja situación para las feministas blancas: ¿cómo pueden estas feministas disfrutar de poder a expensas de mujeres de otro color? ¿O al menos sin que otras mujeres hayan logrado también poder?

Como muchas películas británicas, *Black Narcissus* fue un gran éxito en su día en Estados Unidos, ganando un Oscar a la mejor actriz y el mejor decorado en color. Claramente, la cinta habla elocuentemente de lo que significaba ser “británico” en la inmediata postguerra mundial. *Black Narcissus* identifica ser británico con el lenguaje, cuerpo, actitud y estilo de clase alta de Deborah Kerr. La “excéntrica” desviación de Dean del prototipo del “gentleman” británico se inscribe en esta norma, aunque por su ausencia. Un breve retorno al corto de 1986 de Gurinder Chadha *I’m British but...* es apropiado en el contexto de *Black Narcissus*. La película es una deliciosa, ingeniosa e inteligente reflexión sobre los viejos tropos que lo “británico” ha connotado tradicionalmente. Los entrevistados de Chadha –entrevistas realizadas deliberadamente en diferentes regiones: Londres, Gales, Irlanda y Escocia– exploran lo que ser “británico” significa para ellos. La mayoría de la gente joven son asiáticos de segunda generación que viven de muy distintas maneras, desde el campesinado al trabajo social, el diseño de modas y la música. En el curso de las entrevistas emergen muchos temas centrales de este libro: los hombres y las mujeres reflejan sus diferentes situaciones de diáspora y lo que significa ser un “sujeto entre” culturas. Algunos describen cómo visitaron las casas de sus padres en la India sólo para descubrir que no pertenecían a aquello –que, de hecho, es a Gran Bretaña donde pertenecen. Otros hacían equilibrios entre dos culturas, descubriendo un sentimiento de orgullo e identidad en la cultura “fuerte” de sus padres, mientras que apreciaban cómo la cultura británica los había modelado en cierto modo. Algunos querrían que sus hijos se educaran en la religión de sus padres.

Un hablante apunta que los lazos entre los estilos indio y occidental vienen de lejos –como muestra un extracto de una película india de 1950. Las dos culturas han estado enlazadas y fusionadas desde hace tiempo. Los tipos de representación en *Black Narcissus* son tan sólo parte de un esfuerzo inconsciente de las instituciones británicas para retener ciertas fantasías de lo que ha connotado en el pasado ser “británico”. La gente joven de Chadha –hablando en su cerrado acento escocés, irlandés, galés o cockney– simplemente dejan atrás gastadas imágenes de lo que significa ser “británico”.

*Black Narcissus* y *Memorias de África* reflejan de forma destacada los temas ya anotados sobre las inconscientes identificaciones imaginarias de América con el imperialismo europeo. *Memorias de África* también ganó premios de la academia (mejor película, director, guión adaptado y otros). Las audiencias americanas se identificaban, obviamente, con las actitudes, visiones y posiciones coloniales, mientras que hasta hace poco se insistía en que no había imperialismo americano. Las agrietadas identidades de los americanos blancos señaladas por Randolph Bourne en 1916 están, evidentemente, todavía vigentes.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este punto aún necesita elaboración. Mientras que en la práctica instituciones como ciertos estudios de Hollywood, géneros filmicos o directores concretos muestran gran variedad y a menudo complejidad, hay también otro nivel en cuyo nombre representantes institucionales hablan o escriben en tiempos de crisis o cuando participan y hacen declaraciones en las instituciones. En este sentido, existen en los discursos dominantes categorías esencializantes que empaquetan en un único escenario lo que son en realidad elementos muy diversos. Este es el nivel en el que desde fuera de las instituciones (en su actual multiplicidad y complejidad) se llega a conocerlos. De esta forma, el público en general es impresionado por esas concepciones míticas imaginarias. Por esta razón, es importante articular o hacer conscientes las formulaciones imaginarias y el porqué son llamadas "narraciones" y no "descripciones".

<sup>2</sup> Las actas de esta fascinante conferencia fueron publicadas en 1944 como *The Writers Congress* por la University of California Press, Berkeley y Los Angeles. Hay muchos otros documentos importantes en este volumen, incluyendo una alocución de Jorge Delano Jr. Sobre "Hollywood y Sudamérica" anticipando las críticas contemporáneas a las imágenes de Latinoamérica en el cine, y una sección entera titulada "Grupos Minoritarios". La primera fija los lazos que encontraremos en la heroína de Dash en *Illusions* (ver capítulo 8) entre América luchando y ejemplificando la democracia en el exterior sin desarrollarla del todo en el interior. La grandiosidad es sentida incluso ahí, como en la siguiente frase: "La gente del mundo que está luchando por la libertad frente al terror fascista nos necesita por algo más que un arsenal, incluso por más que una vengativa fuerza militar. Nos necesitan para ayudarles a ver claramente con palabras y acciones la dirección de la democracia. Nos necesitan, no como un modelo, sino como un signo del esforzado sistema, y como compañeros". (481) El discurso continúa diciendo "a pesar de una guerra civil y la valentía de las propuestas, nos movemos en la dirección de la democracia racial demasiado lentamente... El nuestro puede ser el impulso para asegurar la democracia; nuestra debilidad puede ser el fracaso del mundo". (482) Los documentos de esta sección demuestran el racismo de las imágenes de Hollywood y su penetración en los grupos minoritarios mucho antes de que los críticos contemporáneos empezasen a prestar atención a esos abusos.

<sup>3</sup> Este tipo de discurso puede encontrarse en el emergente campo de estudios de la ciencia, iniciado por Evelyn Fox Keller, Ruth Hubbard y más recientemente Donna Haraway. Ya que los fondos federales para la ciencia han sido reducidos en la era de la post-guerra fría, las tensiones entre científicos y los estudiosos de la ciencia (normalmente procedentes de las humanidades o las ciencias sociales) va en aumento. Véase las inteligentes reflexiones de Evelyn Fox Keller en su "Science and its critics", *Academe* (September-October 1995, 10-15)

<sup>4</sup> Véase D. Kevles y Leroy Hood, eds, *Code of codes* (1992)

<sup>5</sup> Como vimos en el capítulo 2, los teóricos discrepan sobre el grado en el que pueden ser distinguidos la nación y el Estado. Pero para examinar el engarzamiento de la ciencia con ambos no es necesario examinar tal distinción.

<sup>6</sup> Desde que escribí esto hace un año, un cambio dramático ha tenido lugar en relación con la ciencia y sus grandes fondos. En un ambiente desesperado para reducir los impuestos y el déficit federal, los "nuevos" republicanos del Congreso elegido en 1996 no están dispuestos a dotar grandes presupuestos para la ciencia. Esta está uniéndose a otras entidades que tienen un difícil acceso a la cooperación gubernamental en sus proyectos. Está por ver el impacto de este cambio en la ciencia en sí mismo y como parte de la nación-Estado. Se espera ver cambios.

En todos estos temas la confiada asunción de que "los pilares de la ciencia moderna están empapados por un sentido de utilidad práctica para la guerra del conocimiento científico, expresado por los más brillantes tanto como los más vulgares practicantes de la ciencia" (Star 1995, 57), podría no ser verdad por mucho tiempo.

<sup>7</sup> Jordan explora útilmente las contradicciones ideológicas de los puritanos, dispuestos a aceptar la esclavitud negra en Nueva Inglaterra. Muestra la codificada ambivalencia sobre esclavizar a otros. Por un lado, como ingleses, están preparados para la esclavitud; por otro, como gente perseguida llegada al Nuevo Mundo con cierto idealismo sobre la libertad, no podían esclavizar a otros. A través de su importante libro, Jordan muestra las contradicciones que la cristiandad produce cara a cara con los esclavos y también las atrincheradas ideas occidentales sobre los negros como "diferentes", menos que humanos, libidinosos, sobresexuados, etc. Para Dios todos los hombres son iguales. Ver en especial el capítulo 2 "Unthinking Decision: Enslavement of Negro in America to 1700," 44-98.

<sup>8</sup> Sería demasiado extenso citar el amplio número de libros académicos que han aparecido sobre el colonialismo y su representación en la pasada década y media, desde que Edward Said abrió el campo con su libro *Orientalism* en 1978. El reciente volumen de Said *Culture and Empire* (1994) amplía su investigación anterior sobre el orientalismo para rastrear evidencias del imperio insertas en la novela clásica británica. *Unthinking Eurocentrism* (1994) de Robert Stam y Ella Shohat revisa buena parte de esta investigación. Véase también Robert Stam y Louise Spence "Colonialism and representation", *Screen* (1998); Ella Shotat, "Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of Empire", *Public Culture* (1991).

<sup>9</sup> Entre los muchos estudios sobre la formación histórica del racismo, véase el libro de Anthony Barthelemy en 1987 *Black Face, Maligned Race: The Representation of Black in English Drama from Shakespeare to Southerne*. En el siglo XIX, la preocupación por la diferencia racial alcanzó un nivel casi frenético, evidenciado en libros como *The Races of Man* (1901) de J. Deniker. Véase también *Difference and Pathology* (1985) de Sander Gilman.

<sup>10</sup> Trinh reflejó los paradójicos lazos entre el viajar y el instalarse en el curso de una introducción y posterior discusión de sus películas, un evento que yo organicé con Yann Beauvais en el Centro Americano de París. Quiero agradecer a Yann Beauvais y al Centro Americano su permiso para transcribir parte de las entrevistas que mantuve con Trinh T. Minh-ha y otros directores durante el acto de junio de 1995. Me detengo más detenidamente en las discusiones con Trinh en el capítulo 7.

<sup>11</sup> Véase especialmente el trabajo de Ella Shotat, Robert Stam y Mary Ann Doane sobre estas conexiones.

\*\* "El concepto de "la mirada" (gaze) diferenciado de "el mirar" (look) requiere atención ya que la articulación de las diferencias entre ambos es un proyecto que cruza todo el libro. Reservo el término "mirar" para connotar un proceso, una relación, mientras que uso la palabra "mirada" para una visión unidireccional y subjetiva" (del Prefacio, xvi)

<sup>12</sup> Volveré sobre Tobing Rony y su destacable cortometraje *On Cannibalism* cuando discuta las estrategias de los directores de cine de la "reversión" como una vía para dar poder a los que no lo tienen. Es una estrategia que permite a la gente sin poder no solo ganar control sobre la producción de significados, sino también trabajar sobre los significantes utilizados para promover la opresión por nuevas vías. David Sherman, que prepara su disertación conmigo, ha utilizado estas estrategias para su uso en clases con estu-

diantes multiculturales. Los estudiantes blancos que adquieren herramientas teóricas se pueden beneficiar también de estas estrategias ya que produciendo nuevos significados a partir de los viejos significantes les permite entender la fuerza opresiva de los significados tradicionales que no podrían entender solamente en la clase. Volveré a hablar sobre esto en el Epílogo.

<sup>13</sup> La brillante y complicada película de Jayamanne *Una canción de Ceilán* se basa en un texto antropológico sobre la posesión, pero arteramente se posiciona cara a cara con la más temprana cinta de Grierson y Wright, y su título evoca un país borrado del mapa del mundo. Presentando el cuerpo en llamativos escenarios, la película medita sobre la histeria, la hibridación y la actuación.

<sup>14</sup> Véase Martha Hodes: "The sexualization of reconstruction politics: EHITE Women and Black Men in the South after the Civil War" in *American Sexual Politics: Sex, Gender and Race since the Civil War*, de Joan C. Font and Maura Shaw Tantillo (1993, 65).

<sup>15</sup> La relación entre el mirar interracial y el deseo sexual será aclarada por la discusión del *Chocolat* de Claire Denis: "Mirar" es un bien conocido estimulante de la irrupción de lo sexual, ya sea entre dos personas o mirando una imagen (no sólo pornografía explícita).

<sup>16</sup> Como aclara Haraway, mucho del enorme interés en los primates tiene que ver con "la percepción de la relevancia de los monos en cuestiones relacionadas con la evolución humana", pero la atracción inconsciente por la negritud y los lazos imaginados entre los negros y la cumbre de la sexualidad también es de interés. Como dice Haraway, "en Estados Unidos, en la primera mitad del siglo, la primatología era también una especialidad psicobiológica. El enganche con la medicina y a las intervenciones sociales, consideradas como terapia social, está en la base de los estudios sobre primates tanto técnicamente como ideológicamente. Estrechos lazos unen la psicobiología con la neurología y la biología reproductiva y a las prácticas y teorías psiquiátricas y antropológicas" (Haraway 1989, 23).

<sup>17</sup> Algunos críticos de la identificación de los afroamericanos con las imágenes de la pantalla, en torno a la discusión de *King Kong* en los Estados Unidos de los 60, han notado que los negros se identifican de muchas maneras complejas con la figura de Kong, a pesar de que los críticos blancos asumen que Kong es una imagen negativa, lo que revela cómo los blancos ven y construyen a los afroamericanos de forma despectiva y desplazada. Para los espectadores afroamericanos, Kong puede simbolizar una especie de revuelta heroica contra la dominación blanca; Kong desafía la prohibición contra el mestizaje al enamorarse y llevarse consigo a una hermosa mujer rubia blanca.

El tema de la identificación y Kong es particularmente interesante a la luz de los comentarios de Fay Wray en 1993 sobre su propia fascinación con Kong. Ahora que es una vieja estrella, Wray dice "Kong se ha convertido en algo espiritual para mucha gente, incluida yo... Aunque él tiene un poder y una fuerza tremendos para destruir, algún tipo de instinto le hace apreciar lo que él ve como hermoso. Justo antes de morir, él intenta llegar a mí pero no lo logra. Los hombres son gratificados por algo de lo que Kong representa. La película afecta a hombres de todas las edades..." (NYT, Sunday, February 28, 1993, 13) Es interesante que Wray se fije en la gratificación masculina y Kong. Parece que ella está realmente hablando sobre su deseo por la negritud y la actitud paternal de Kong. Al hacer eso, humaniza a Kong al ver algo tierno y sensible en él. ¿No repite ella estereotipos sobre el Tío Tom o sobre el fuerte pero amable "salvaje"? ¿De cualquier modo, sus comentarios de 1993 recuerdan otra época!

<sup>18</sup> Flax comentó este y otros puntos a los que me refiero en una conferencia en The Humanities Institute el 7 de marzo de 1996, en conjunción con su proyecto sobre el tema de Clarence Thomas y Anita Hill. Ya que no he tenido acceso a la transcripción, me disculpo por cualquier malentendido sobre sus comentarios, que puede darse fácilmente al escuchar una conferencia.

<sup>19</sup> Véase otra valoración en la discusión de esta escena en "Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and Cinema" de Mary Ann Doane (1991).

<sup>20</sup> Es interesante que Del Río, una actriz de talento, haya sido colocada en roles exóticos y étnicos, espe-

cialmente tras la llegada del sonoro y su acento extranjero no podía ser cambiado. Ella tuvo una carrera más exitosa en el cine mexicano.

<sup>21</sup> Tanto los libros de Jordan y Gilman contienen documentadas evidencias de cómo esta semiótica ha evolucionado a lo largo de los siglos. Estudios posteriores continúan esta investigación, incluyendo *White on Black* de Pieterse (1992) y *Reinventing Africa* de Anne Coombes (1994).

<sup>22</sup> Véase por ejemplo la investigación de Dea Birkett "White Woman's Burden' in the White Man's Grave", referida a la Asociación Colonial de Enfermeras (CNA) : "A finales del siglo XIX –dice Birkett– la consolidación del imperio británico y el crecimiento de las comunidades europeas en el extranjero trajo consigo un lamento por un apropiado cuidado médico... el conflicto entre la CNA y las autoridades coloniales y el propio deseo y la ambición de las enfermeras en África Occidental pronto se hizo patente" (Birkett, en Chadhuri and Strobel, eds, *Western Women and Imperialism*, 1992, 177).

En el mismo volumen, véase el ensayo de Barbara N. Ramusack "Cultural Missionaries, Maternal Imperialism, Feminist Allies : British Women Activism in India 1985-1945", 119-36. Ramusack estudia los casos de cinco mujeres blancas que ayudaron a desestabilizar en poder imperial británico, para explorar "como las categorías de raza y género influyen los esfuerzos para promover reformas sociales dentro de una relación imperialista" (119).

En esta y otras investigaciones parece claro que la connivencia entre las mujeres blancas y sus maridos o jefes coloniales varía enormemente en distintos casos y contextos. El grado en el que las mujeres blancas realmente quieren ayudar a los colonizadores y las posibilidades de ayuda han sido teorizadas por Gayatri Spivak en su controvertido artículo ya citado, "Can the Subaltern Speak?" que incluye cuestiones relacionadas con saber hasta qué punto pueden hablar los subalternos. Como ya he hecho notar, estoy interesada en "¿pueden mirar los subalternos?" y me centraré en esto en lo que sigue, así como en la relación de miradas entre mujeres colonialistas, hombres blancos y gente de color.

<sup>23</sup> Véase *Black Skin, White Mask*, 152-53 y las notas a esas páginas. Como señalé en mi ensayo de 1995 : "Fanon recomienda a la gente experimentar, asistiendo a una película de Trazán en las Antillas y en Europa. Viendo Trazán con y sin blancos en la audiencia, Fanon se da cuenta de que, cuando no hay blancos presentes, las audiencias africanas se identifican con Trazán. Cuando los blancos están en la sala, los africanos se sienten embarazados y empujados a identificarse con los salvajes. Véase mi "Film and History : Spectatorship, Transference and Race" (Kaplan, 1995)

<sup>1</sup> De forma interesante, estas escenas de flashback de su romance con Con (evocado al menos una vez cuando Kerr está rezando en la capilla del convento) fueron cortadas en la versión americana de 1946, presumiblemente por la presión de la iglesia católica, que podría haber desaprobado la introducción de un romance en el contexto de los rezos de las monjas.