

Análisis interseccional de las relaciones de poder en la película *Amor de Ulrich Seidl*

An intersectional analysis of power relations in the Ulrich Seidl's film Love

Violeta Alarcón-Zayas

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España
violeala@ucm.es

Resumen

La mirada que propone *Amor* (2012, Austria-Alemania-Kenia), que inicia la trilogía de *Paraísos*, de Ulrich Seidl, coloca al espectador en un dilema incómodo. El film pone de manifiesto tanto la mirada patriarcal como la colonial. En este artículo se investiga desde la interseccionalidad qué papel juegan los dispositivos de sexualidad en las relaciones de dominación que se representan. Se propone discernir qué tipos de relaciones de poder se establecen entre los personajes, cómo funcionan las fronteras nacionales y/o sociales, y cómo se gestionan los conflictos culturales. Se analizan las relaciones sexuales de la protagonista, poniendo de manifiesto diversas fronteras sociales, lingüísticas, de género, edad y clase, y a la vez cuestionando el concepto hegemónico de amor romántico. Finalmente se analiza cómo se resuelven los conflictos de racialización sexualizada a la hora de negociar las relaciones sexuales y qué papel juega la dominación colonial en el film.

Palabras clave

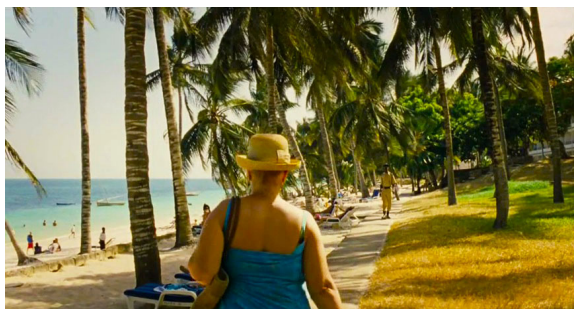
Amor romántico; turismo sexual; autenticidad; interseccionalidad; dominación.

Abstract

"Love" (2012, Austria-Germany-Kenya), the first film of "Paradise", Ulrich Seidl's trilogy, proposes a perspective which situates the viewer in an uncomfortable dilemma. The film will reveal both the patriarchal and colonial look. Faced with this confrontation, we wonder from the "intersectionality theory": what is the role that sexuality devices play in relationships of domination according to the film representation. We intend to discern what types of power relationship have been established between the characters, how borders work here and how cultural conflicts are managed. We will analyze some of sex relationships of the protagonist focusing on the courtship moments which reveal diverse linguistic, social boundaries of gender, age and class, where hegemonic concept of romantic love is questioned at the same time, its function as a technique of power is showed. In the same way, we will check if these conflicts are solved or not during sex negotiations, and what is the role that colonial domination plays in the film.

Keywords

Romantic love, sexual tourism, authenticity, intersectionality, domination.

Imagen 1.**1. Introducción**

Amor relata el viaje a Kenia de Teresa, una austriaca de unos cincuenta años, madre soltera de una adolescente, que por recomendación de una conocida busca una aventura amorosa con un nativo ¿Se trata de un relato sobre la búsqueda frustrada del amor de una mujer madura occidental, presionada por los ideales hegemónicos de la belleza y el amor, o bajo este argumento subyace un discurso anticolonialista y crítico contra la explotación sexual? ¿Podría decirse que se trata de una película política? Ante la provocación que suponen tanto el tema como el enfoque que propone el cineasta y documentalista Seidl, nos preguntamos: ¿qué papel juega la mirada colonialista en la interacción sexual entre la protagonista y los nativos africanos? El enfoque de la película coloca al espectador en una situación incómoda, porque pone de manifiesto contradicciones entre distintos tipos de opresión. Al situarse desde la perspectiva de Teresa, se empatiza desde el principio con ella y, en sus relaciones de flirteo, se presenta como emocionalmente subordinada al varón. No obstante, esto supone sólo atender a las relaciones de género, entendidas como un patriarcado universal, en las que el rol masculino constituye el papel dominante en todo contexto. Pero como recuerda Butler (2001), es imposible desligar el género de las intersecciones culturales, económicas y políticas en que invariablemente se producen y se mantienen. Critica las ideas de patriarcado universal y la dicotomía masculino/femenino, porque considera que ambas operan

desligando a las mujeres de la clase, la etnia y demás ejes de relaciones de poder que constituyen la identidad. Por tanto al mirar desde la perspectiva de la protagonista, nos situamos del lado del privilegio de clase y de raza, puesto en evidencia al revelarse la situación de pobreza y marginación racial de los hombres con los que interactúa.

Por otra parte, las relaciones eróticas que sometemos a análisis se enmarcan en el contexto de la prostitución masculina dentro del turismo sexual, actividad asociada en la historia mayoritariamente a las mujeres y escasamente tratada en hombres que comercian con su sexualidad. La prostitución masculina es visibilizada en este film sin caer en la estigmatización, pero aún así se plantea como la sexualidad "ilegítima", que desde la dialéctica occidental se opone a la "legítima" del noviazgo y el matrimonio, como aquello opuesto al ideal del amor romántico. Además la prostitución en el contexto del África Subsahariana se muestra como consecuencia de la colonización, donde la evocación de la esclavitud funciona como telón de fondo del imaginario erótico que sostiene el intercambio económico-sexual entre África y Europa.

Nuestro objetivo por tanto consistirá en desentrañar qué perspectiva ofrece *Amor* respecto a las diversas relaciones de poder que plantea y discernir si hay una intención crítica política y en tal caso en qué medida se compromete con las situaciones de opresión expuestas.

2. Marco teórico**2.1. Enfoque general**

Realizaremos fundamentalmente un análisis interseccional (Crenshaw, 1989), concepto procedente del feminismo afroamericano de los 80 como crítica al etnocentrismo de la mirada blanca, occidental y burguesa del feminismo contemporáneo que olvidaba la exclusión que sufrían las mujeres afroamericanas en EEUU. Crenshaw utilizó este término para explicar el modo en que operaban conjuntamente la raza

y el género en las situaciones de opresión que vivían las afroamericanas. Este concepto enfatiza la interacción de múltiples identidades y experiencias de exclusión y subordinación en las diversas localizaciones sociales, otorgando voz y visibilidad a todos los grupos marginados. Se trata tanto de localizaciones como de procesos a través de los que la raza, el género, la orientación sexual, la clase, o la edad adquieren sentidos particulares, y señalan campos de organización donde la desigualdad se reproduce históricamente. El análisis discursivo se realizará bajo esta perspectiva, apoyándonos especialmente en el discurso decolonial (Fanon, 2009; McClintock, 1995) y los estudios sobre el sexo transaccional (Meekersa & Calves, 1997) para referirnos al tipo de turismo sexual que aparece en el film y contextualizar las diferentes relaciones de dominación escenificadas en el ritual del cortejo y la seducción heterosexual.

Por otro lado, incorporaremos elementos del análisis cultural de las imágenes y las visualidades para abordar las representaciones y estereotipos de "lo femenino" y "lo masculino", sus interacciones (De Lauretis, 1992). Así mismo interpretaremos el género como una tecnología (De Lauretis, 1987) en la que confluyen necesidades, deseos, experiencias, derechos y exigencias tanto para mujeres como para hombres, según los roles asignados y las expectativas sociales fijadas y naturalizadas.

2.2. *Discurso amoroso*

Cuando hablemos de amor, nos basaremos en los análisis sociológicos sobre el amor romántico (Illouz, 2010; Esteban, 2011) que refieren un tipo de relación que:

(...) tiende aquí y ahora a enfatizar el amor por delante de otras facetas humanas y subrayar el amor-pasión frente al resto; que incita a la búsqueda de la trascendencia, incluso de la felicidad, a través del amor, y se convierte así en la modernidad en un sustituto de la religión; (...) y otorga el máximo valor a cualquier proceso amoroso que implique superar dificultades; que idealiza la relación e hipertrofia la parafernalia amorosa. (Esteban, 2011: 44)

Este tipo de amor se caracteriza por ser una relación heterosexual, sensual y monógama, que se concibe como fusión o entrega total al/otro/a desinteresada, amor como refugio de los males del mundo y que se entiende como realización personal, especialmente para la mujer. El sexo legítimo es aquel bendecido por la relación amorosa romántica que se contrapone a cualquier otro tipo de interacción sexual, especialmente a aquella que es estigmatizada precisamente por la mediación económica.

3. Metodología

En el presente artículo procederemos mediante la combinación de la perspectiva de la teoría fílmica, esto es, analizando el lenguaje fílmico y sus lógicas internas. Desde la perspectiva semiótica estudiaremos el modo de enunciación, dónde y cómo se coloca el enunciador y dónde se sitúa al enunciatario (Filinich, 1998) respecto a las relaciones de poder que se establecen en el relato audiovisual. En concreto, analizaremos el modo de representación de las relaciones erótico-afectivas e interraciales a partir de los elementos fílmicos básicos como el tipo de planos, la composición de éstos, los colores, los sonidos, la iluminación, así como el campo de visualidad (Burch, 1969).

4. La ficción documental: contexto y antecedentes de Amor

Si en general las obras artísticas se resisten a ser encasilladas en definiciones muy cerradas o fijas, no será diferente al tratar las producciones fílmicas, siendo el cine el arte más heterogéneo y complejo. Con frecuencia resulta complicado clasificar un film, a menudo sus características rebasan las del género al que en principio podría adscribirse, pero para no caer en el extremo opuesto y conferir que cada obra constituye en sí un género, se acuñan términos intermedios para subsanar las rígidas dicotomías canónicas.

En los libros clásicos de Historia del Cine suelen imperar clasificaciones férreas de los géneros filmicos, y entre ellas la gran demarcación entre el documental y la ficción. No obstante, a partir de la II Guerra Mundial aparece una crítica a esta sistematización que se pretendía absoluta y sin fisuras. El Cine Moderno genera interrelaciones nuevas entre la ficción y el documental, surgiendo diversas formas de hacer cine, como lo demuestra el Neorrealismo italiano, con exponentes como Rossellini con films como *Roma, ciudad abierta* (1945), y que supondrá el origen del cine social o realismo social. Posteriormente también otros directores mezclan lo real y la ficción en la denuncia social como Buñuel en *Los olvidados* (1950) o Bresson en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), en films experimentales como el falso documental de *Fraude* (1973) de Orson Welles o en la *Nouvelle Vague*, en especial las difícilmente clasificables obras de Godard como *Todo va bien* (1972).

Seidl ejemplifica perfectamente esta mezcla o mestizaje, que transgrede la distinción tradicional "ficción/documental". De hecho, él mismo reniega del término documental para referirse a sus películas "documentales" a las que señala como "calculated arrangements", y algunos autores se han referido a sus obras como "docudramas" (Busche, 2005). Tanto las temáticas como las técnicas filmicas y narrativas que emplea en sus ficciones y documentales son muy similares, dando apariencia de ficción a los documentales y aportando verosimilitud y realismo a las películas de ficción. Esta estética que baila entre lo real y lo teatralizado evoca una clara herencia del cine Dogma 95, observándose la influencia de las famosas reglas de "castidad" que propusieron Von Trier y Vinterberg, quienes buscando un cine más "real" prohibían los efectos especiales, la intervención en los decorados, el sonido o la iluminación, y proponían rodar cámara en mano, con actores no profesionales, como en *Los idiotas* (1988) y *Celebración* (1988).

El cine de Seidl es heredero también de los documentales de ficción y denuncia social que nos retrotraen a hitos en el cine social como la colombiana *Agarrando pueblo* (1977) de Mayo-

lo y Ospina. *Amor* continúa esta tradición de mestizaje, donde a través de un guión de ficción trata una realidad social concreta en los escenarios donde acaece, con actores no profesionales mediante un guión donde cabe la improvisación, así como la aparición de "personajes figurantes" (Didi-Huberman, 2014) o habitantes de la comunidad keniana retratados como telón de fondo. Encontramos en el cine de autor numerosos ejemplos de estas ficciones que narran historias reales rodadas en su entorno y a veces incluso con la participación de sus protagonistas interpretándose a sí mismos, como *Koker* (1987-1994) Kiarostami sobre las vicisitudes de la vida rural en Irán; o la poética y cruel *Las tortugas también vuelan* (2004) Ghobadi que retrata la vida de los refugiados kurdos en la guerra de Irak; o *Ciudad de Dios* (2002) de Meirelles y Lund, rodada en las favelas brasileñas bajo autorización del narcotráfico; o la huelga de sexo realizada por las mujeres de un pueblo turco recreada por Mihailean en *La fuente de las mujeres* (2011). En esta línea de mestizaje, la trilogía de Paraíso se aleja de las grandes producciones *mainstream* y se coloca del lado del cine independiente y de autor desde la denuncia y sátira social, planteando realidades cuanto menos incómodas, de forma realista y verosímil, median- te un relato de ficción.

5. El mito erótico colonial de África

Amor (2012) resulta irónica desde el título. En primer lugar porque nos coloca ante un género, el drama romántico y erótico, que hegemoní- camente se asocia con un relato dentro de las coordenadas que establece el pensamiento amoroso romántico. Teresa busca cumplir su sueño erótico en Kenia desde este imaginario, pero lo que se encuentra es una teatralización grotesca que oculta un tipo de prostitución colonialista, que no es explícita, y que se ha denominado *sexo transaccional* (Meekersa & Calves, 1997), donde se intercambian bienes y dinero en un marco no ocupacional, donde la racialización y la desigualdad de clase juegan un papel fundamental

Por otro lado la trilogía *Paraíso* (2012), al ubicar este primer film en una ciudad costera de Kenia, cuyo nombre no se menciona, y que evoca la idea de la aventura amorosa en un país desconocido y exótico, refuerza el imaginario colonial europeo según el cual África y América fueron convertidos en “porno-trópicos”: el contexto paradigmático de la aberración sexual, del exceso y de la anomalía (McClintock 1995:22). Al igual que entonces, aunque se pretende invisibilizar el racismo, las imágenes contemporáneas reproducen la cosificación de los cuerpos colonizados: una posición ambigua que oscila entre la atracción y la repulsión. El sueño exótico de África y la expectativa de los encuentros eróticos procede de las técnicas de reclutamiento de tropas colonizadoras, que prometían encuentros sexuales con mujeres negras que se suponía ofrecían lo que no podían (no debían) dar las mujeres “decentes” blancas, y se utiliza como reclamo turístico. Por tanto, los cuerpos negros y fornidos con el torso desnudo trabajando y amenizando actividades en la piscina del hotel u ofreciendo baratijas en la playa, aluden irremediablemente a la esclavitud:

(...) como las desgracias, las imágenes nunca vienen solas, ni se las reconoce fuera de colecciones y redes imaginicas virtuales. Las imágenes siempre adhieren algún imaginario social, son a la vez parte y resultado de esos imaginarios. Y éstos, además de recopilaciones o repertorios virtuales, consisten en matrices de producción y reproducción de imágenes (Abril, 2012: 31).

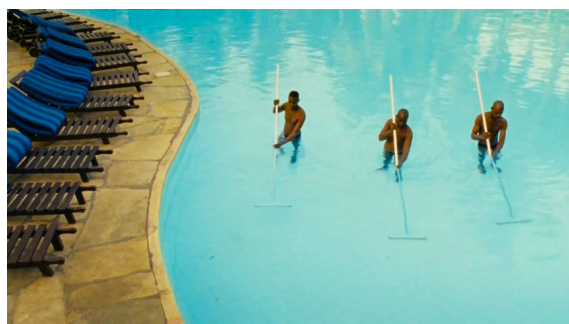
Esto forma parte del imaginario colonial, entroncando con una tradición etnocéntrica que sostienen la literatura y el cine románticos, en las que se idealiza la aventura amorosa de la mujer occidental con un amante de otra cultura, salvaje y misterioso. Un hombre africano supone un estereotipo de galán exótico que suspira por la piel blanca de las europeas sin importar la edad o los cánones de belleza hegemónica. De hecho Fanon (2009) explica el deseo del hombre negro hacia la mujer blanca y los mitos entorno a esta relación como una vía de auto-realización, de ascenso y reconocimiento social del hombre negro. Al querer ser reconocido como blanco, desde el racismo interiorizado, el negro

entiende que puede alcanzar dicho estatus a través del amor de la mujer blanca, que legitimaría su blancura desde la dialéctica hegeliana: “Al amarme, me prueba que soy digno de un amor blanco. Se me ama como a un blanco. Soy un blanco. Su amor me abre el ilustre corredor que lleva a la plenitud total” (Fanon, 2009: 52). En este imaginario el negro debe según Fanon poner su ser a prueba:

toda ontología se vuelve irrealizable en una sociedad colonizada y civilizada (...) La ontología, cuando de una vez por todas se admite que deja de lado la existencia, no nos permite comprender el ser del negro. Porque el negro no tiene ya a ser negro, sino a ser frente al blanco (2009:111).

Los nativos africanos conquistan a la protagonista para ascender socialmente, tanto a nivel identitario como económico. Así, la perspectiva erótica previsible por el título del film resulta torcerse en una mirada que pone en evidencia la tensión entre lo patriarcal, clasista, racista y colonialista en las relaciones sexuales de la protagonista.

Imagen 2. Trabajadores de piscina.



Frente a la mirada habitual que hipersexualiza el cuerpo femenino, en este film se hipersexualizan los cuerpos masculinos mediante las mismas técnicas fílmicas que observa Mulvey (2002) en la objetualización de la mujer en el cine, haciéndonos *voyeurs* en algunas ocasiones y en otras obligándonos a ver a través de la mirada erotizante que las turistas ejercen sobre los cuerpos masculinos africanos. En especial se refuerza el mito de la potencia sexual del hombre negro, incidiendo en la mirada explícita sobre sus ge-

nitales (Imagen 3), cuyas dimensiones han sido mitificadas. Esta esencialización cultural inscrita en el cuerpo del hombre negro, la *fetichización* de su pene, forma parte del imaginario racista colonial que cosificaba a los esclavos, comparando sus atributos sexuales con los del ganado (Lengellé, 1971). Este mito se renueva y refuerza mediante planos que parecen ideados para ser imágenes fijas, donde el intenso colorido y la cuidada composición de los contrastes, ofrecen los cuerpos de los jóvenes africanos en posiciones de sumisión, trabajando casi desnudos (Fig.2), vistos siempre desde arriba o fragmentando sus cuerpos, y así poniendo énfasis en sus genitales y musculatura (Romero-Bachiller, 2007).

Imagen 3. Teresa fotografiando a su amante dormido



6. Fronteras: conflictos y acuerdos

6.1. Barreras en la tierra y la piel

Desde el principio se coloca al enunciatario como cómplice de Teresa, aparentemente vulnerable en un país desconocido, asediada por decenas de hombres cuyos intereses no se nos aparecen claros. Por ser una mujer tímida que viaja sola, así como sus miedos e inseguridades que comparte con la amiga que se encuentra en el hotel, se presenta como frágil y en peligro, partiendo del estereotipo de la vulnerabilidad de la mujer sin compañía y protección masculina.

Esta percepción, aparte de patriarcal, está ligada a la mirada racista y colonial, pues la amenaza, los "otros", son los kenianos, los "negros":

"Frente a los cuerpos «no-marcados», aquellos presentados como «marcados» son reiterada y compulsivamente incorporados a su condición de «otros»" (Romero-Bachiller, 2007: 39). Son concebidos como una alteridad absoluta frente a la que se construye la propia identidad, y de esta forma se les trata desde el paternalismo hasta la desconfianza y el miedo, desde la explotación a la criminalización o a la hipersexualización, fortaleciendo las fronteras jerarquizantes. La separación y confrontación de los cuerpos en función de la pigmentación de la piel funciona como dispositivo de dominación: "el cuerpo deviene un espacio privilegiado en la conformación, marca y delimitación de las ficciones proyectadas de la 'nación'" (Romero-Bachiller, 2007: 40). De esta forma, los conflictos y las fronteras culturales, son presentados desde una perspectiva colonialista y racista, que naturaliza la desigualdad.

El racismo subdivide la humanidad en una jerarquía de razas dotadas de cualidades morales e intelectuales desiguales que se expresarían en sus rasgos fenotípicos distintivos. (...) el sentido común y no tan común suele suponer que las discriminaciones sociopolíticas resultan de diferencias de hecho. El racismo científico decimonónico no es, sin embargo, más que una versión histórica concreta del naturalismo occidental moderno que contrapone la cultura a la naturaleza, la sociedad a la biología, como si se tratara de ámbitos obviamente disociados y distintos de la experiencia humana (Stolcke, 2014: 86).

Las fronteras territoriales plasman las fronteras de clase en base al color de la piel y la cámara nos sitúa del lado del privilegio, de lo "civilizado" (colonizador/a) frente a lo "salvaje" (colonizado/a). La burguesía occidental ha levantado suficientes barreras y alambradas para no temer realmente la competencia de aquellos a quienes explota y desprecia. El racismo burgués occidental respecto del negro y del *bicot*¹ es un racismo de desprecio; un racismo empujador del otro (Fanon, 2011: 45).

Vemos las líneas que separan jerárquicamente lo blanco de lo negro unidireccionalmente, Teresa avanza siempre de espaldas al espectador, nos

es imposible verla de frente, desde la perspectiva de los nativos, porque accedemos a Kenia desde la visión occidental. La cámara nos hace salir de espaldas al hotel, desde la zona restringida a los turistas y trabajadores, y avanzando hacia el terreno que Teresa va a explorar como colona, a través del camino que abre:

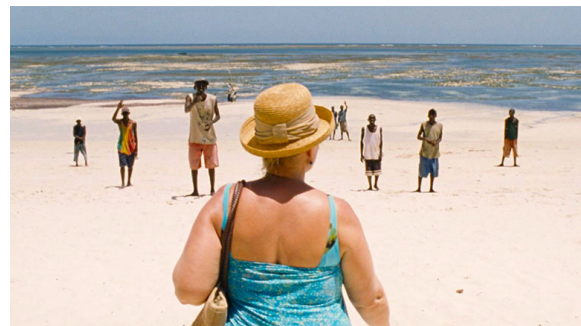
Vemos a través de los ojos de nuestra cultura y de nuestra experiencia de lectores de textos visuales, (...) al mirar y hacer mirar seleccionamos, de modo consciente o no, lugares de enunciación construidos y asignados como posiciones sociales: la mirada patriarcal, la mirada de clase dominante (quien no baja los ojos frente a quien ha de bajarlos, etc.), la mirada de sujeto resistente, o cómplice, o indiferente a la dominación del otro, etc. (Abril, 2012: 28)

En la playa hay una zona acordonada donde los turistas blancos colocan sus tumbonas. Se trata de una frontera "simbólica" racial y clasista, y efectivamente material en el territorio, barrera segregadora que se refuerza con la vigilancia a lo largo del cordón, que realizan día y noche los guardas. "En los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental" (Lotman, 1996: 27). Como vemos en las imágenes 4 y 5 Los turistas pueden acceder como colonos al territorio extranjero, mientras que su pequeño *resort* es infranqueable, por eso los nativos esperan inmóviles frente a la frontera, al otro lado, para ofrecer bisutería, relojes, gafas de sol, o hacer de guías por la ciudad.

Los colores son fundamentales en el orden de la visualidad al tratar el choque cultural y la construcción de la desigualdad. Predominan los contrastes y los colores vivos (verdes, azules, naranjas, amarillos), acordes con la idea hegemónica sobre África, pero en especial se juega con el contraste de la piel de las turistas, muy rubias y pálidas, con la piel azabache de los kenianos. Pese a que evidentemente operan los mecanismos racistas en los que "la fetichización de cierta pigmentación epidérmica implica además una jerarquización racializada/racista que posiciona lo blanco en un lugar de privilegio frente a ciertos «otros» «coloreados» u «oscuros» –lo

blanco permanece como carente de color-" (Romero-Bachiller, 2007: 212). A diferencia de lo que ocurre en Occidente donde se invisibiliza la "blanquitud", en la película se enfatiza a causa del contraste continuo. La demarcación colonial del "otro", según Fanon (2009), obliga al negro a construirse frente al blanco, tensión que pone de manifiesto que el colonizado no tiene otro papel que ser el "otro", porque el colonialismo determina los límites en que se puede producir esa representación, y para el negro, o para el colonizado, no existe posibilidad de acceso a esa otredad porque ella determina su condición de sujeto. La interseccionalidad revela la desigual opresión sobre los cuerpos racializados, sometidos según una racionalidad colonial y racista: no se puede escapar de ser negro ni de ser mujer, esencias construidas dialécticamente desde el poder.

Imágenes 4 y 5. Teresa atravesando la frontera



6.2. Ficción y autenticidad a través de la visualidad

Imagen 6. Teresa, su amiga, y el barman en el hotel



Alentada por las otras turistas (Imagen. 6), Teresa se dejará seducir por los nativos, e intentará en tres ocasiones mantener una aventura romántica, una relación sexual “legítima”, en la que lo económico no medie. Todas sus interacciones sexuales desarrollarán el mismo esquema de cortejo ritual: entrará en contacto con los varones en la playa, que se le acercarán con diferentes excusas y estrategias. Cuando ella transite la frontera física y se exponga, ellos tomarán la iniciativa (Imagen 7), y la conducirán al otro lado de la barrera que demarca el territorio seguro para los turistas, para llevarla a su territorio, al barrio de las favelas. El blanco, o aquí la blanca, se adentra en el misterioso mundo de los negros, mundo al que el enunciario solo podrá acceder a través de lo que le permiten ver a Teresa. “Lo visual, “lo que se ve”, se relaciona siempre con lo que no se ve” (Abril, 2012: 21). Para mantener la fantasía de “paraíso amoroso”, se veda todo lo que pueda arruinar la ilusión. Apenas veremos mujeres nativas o niños, ni tampoco extrema miseria, hambre, vejez o enfermedades. Aunque todo se perciba de fondo, sólo veremos en primer plano a hom-

bres jóvenes, musculosos y sonrientes, avanzaremos en su viaje a través de la cosmovisión idealizadora colonial. Teresa no puede acceder a lo auténtico, la “autenticidad” como observa MacCanell (2003), se escenifica y teatraliza en la experiencia turística paradisíaca y el simulacro del noviazgo, generando una realidad que no es la local ni la extranjera.

Imagen 7. Teresa asediada en la playa



Quien mejor percibe el anhelo de Teresa es su segundo idilio, el joven Munga, a quien Teresa elige, porque frente al resto que la asedia, él

se muestra más cauto y sutil. En el minuto 41 del film ambos personajes caminan juntos por las calles de barro de la aldea, entre las chabolas y puestos de bisutería, ropa, telas, bolsos y cinturones. La cámara les sigue por detrás, muy próxima, en un plano medio que tiembla según avanzan. De fondo, se percibe a los "personajes figurantes", la gente que habita en las chabolas, pero desenfocados, borrosos, secundarios, como un elemento de fondo inalcanzable para el espectador (Imagen 8 a y 8 b).

Imagen 8 a y 8 b. Munga le habla del amor a Teresa mientras pasean por su barriada



El enunciador propone mirar desde la perspectiva de un intruso, es decir, desde fuera. De hecho los personajes figurantes que miran a la cámara con extrañeza, escrutan recelosos y con curiosidad a través de la lente. Por ejemplo, un motorista se da la vuelta y se queda mirando a cámara divertido, atraviesa y viola "la cuarta pared", nos inquieta con la mirada, acentuando la impresión de realismo documental. La historia amorosa invisibiliza la realidad circundante, la pobreza es borrada por la aventura que persigue la turista. Además, Munga cada vez que ella se detiene la apremia. Durante este trayecto mantienen un diálogo que inicia el ritual de seducción:

- Teresa: ¿Vienes aquí con todas las mujeres?
- Munga: No, sólo tú. (Ríe, la señala mientras lo dice para subrayar)
- Teresa: ¿Traes aquí a todas las mujeres? (Sonríe y se detiene)
- Munga: Noooo, sólo tú (Agarrándola por el hombro y empujándola para que siga caminando entre risas)
- Teresa: (Riendo y deteniéndose de nuevo) Dime la verdad, ¿a cuántas mujeres has traído aquí?
- Munga: No, sólo tú.
- Teresa: ¿No? ¿Sólo yo?
- Munga: Sí (cogiendo al fin su mano y conduciéndola por otra calle). Por aquí cariño.
- Teresa: ¿Cariño? Ja, Ja, Ja
- Munga: Sí.
- Teresa: ¿No estás casado?
- Munga: Sí, no estoy casado.
- Teresa: Pero yo soy muy vieja y tú eres muy joven.
- Munga: (Se detiene, la mira juntando y separando los índices) El amor no es fin.
- Teresa: ¿El amor no es fin?
- Munga: Yeah
- Teresa: (Deletreando en alemán) El amor es eterno.
- Munga: El amor es eterno.
- Teresa: Yo creo que el amor a veces se termina.
- Munga: Oh nooo, no. En Europa, en Europa puede, en África no.
- Teresa: ¿En África es diferente?
- Munga: Sí. (Muy sonriente)
- Teresa: ¿En África el amor es para siempre? (Ríe a carcajadas)
- Munga: Sí, sí, sí.
- Teresa: Eso sería estupendo.

Se comunican en una mezcla de alemán e inglés como lenguas puente, que él maneja de forma muy rudimentaria, pero con el vocabulario necesario para galantear. Conoce las fórmulas cliché, lo que desea escuchar la mujer occidental. La clave es manejar los tópicos y reglas del imaginario romántico. Gracias a su interacción sexual con otras turistas domina las estrategias de galanteo y responde satisfactoriamente a las preguntas de Teresa, aunque siempre riendo, que enfatizan el sentido teatral del ritual. Gracias al *habitus*, "esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada" (Bourdieu, 1997: 40) conoce las reglas del juego para obtener lo que persigue. Teresa

desconfía, pero al mismo tiempo se siente arrebatada al ver cumplidos los requisitos del amor romántico: ella es la única, la primera a la que trae a su aldea; está libre de compromisos; y en África el amor es infinito. El ritual del cortejo supone una serie de cronotopos apropiados para el amor, gestos incitadores, acciones pautadas, palabras apropiadas y palabras prohibidas, supone todo un ceremonial heterosexual donde se acentúan los roles masculino y femenino. "La parafernalia y la ritualización amorosa es todo lo contrario a la naturalidad" (Esteban, 2010: 51). Todo está meticulosamente medido. El amor romántico dinamita las fronteras y supera los conflictos. "La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa" (Lotman, 1996: 25). El amor se supone que es un lenguaje universal. Teresa cegada por su deseo de ser deseada por encima de todo, se rinde ante las afirmaciones de Munga.

En la frontera cultural se produce un proceso de adaptación, el pueblo colonizado incorpora a sus prácticas la teatralidad sexualizada de la cultura colonial para obtener beneficios comerciales, desde la subordinación. Conjugan además elementos culturales propios como la risa constante, el contacto físico muy próximo, la mirada a los ojos, los discursos directos y simples. Aunque sus recursos lingüísticos son limitados, despliegan los aparatos de la conquista, amoldándose a los deseos que el imaginario occidental expresa en la publicidad: "El amor en África es eterno, no conoce límites". Munga maneja el mito del amor que todo lo supera: edad, tiempo, idioma y raza para crear el escenario que ella persigue. El concepto de "autenticidad" de MacCannell (2003) caracteriza la experiencia perseguida por el turista, una experiencia única, auténtica y, nunca experimentada previamente. Esto es lo que otorga valor al viaje: vivir lo típico de una comunidad o región. En este caso, la protagonista desea vivir el amor como se vive en África, con un keniano de verdad: "La búsqueda de la autenticidad está marcada por etapas en el pasaje desde el frente hasta la parte trasera" (MacCannell, 2003: 140).

El cortejo continúa cuando llegan al pequeño habitáculo que él pretende su casa. Es una sola estancia, con escaso y pobre mobiliario, pintada de azul oscuro que resalta el vestido celeste de Teresa. Él la deja allí, para buscar vino de Palma que describe como el "mejor de África", para una situación especial, y le explica que es tradición que los varones se lo den a beber a la mujer que cortejan. Teresa observa la casa encantada y le escucha embelesada. Mientras él no está, ella se perfuma el cuello, las axilas, y la entrepierna, ejecutando un tipo de ritual para agradecer al varón, dentro de una serie de técnicas inculcadas socialmente:

Tenemos los juegos en solitario o en grupo (de fantasía, lectura, muñecas, maquillaje y cuidado de la imagen, disfraces,...), sobre todo en la infancia y juventud, además de todo tipo de prácticas de interacción social y anticipación (...). Rituales sociales donde se enfatiza la heterosexualidad y donde (sobre todo las mujeres) aprenden lenguajes, técnicas y actitudes que tienen que ver con la presentación de una misma y con la educación de los sentidos, el movimiento y la ocupación del espacio, la comunicación. (Esteban, 2011: 51)

Cuando él llega cumpliendo su rol masculino, se emborrachan y fuman marihuana a oscuras, y después salen a un bar. En el minuto 47'06" nos encontramos con un plano idéntico al de la secuencia comentada. De nuevo parece que caminando tras ellos, esta vez por la noche, por una carretera mal asfaltada donde el estrépito de los vehículos que circulan dificulta escuchar la conversación. Ellos mismos no se escuchan bien y deben gritar y repetir las frases una y otra vez.

- Teresa: ¿Esto te parece bien?
- Munga: ¡Sí!
- Teresa: ¿Conmigo?
- Munga: ¡Sí! No hay problema...
- Teresa: ¿Nada es un problema para ti?
- Munga: ¿Qué?
- Teresa: (En alemán) ¿Es un problema para ti?
- Munga: ¿Problema?
- Teresa: ¿Para ti?
- Munga: ¿Por qué?
- Teresa: Si caminamos así. La gente pensará

que estamos juntos.

- Munga: No hay problema.

- Teresa: Jajaja, no puedo creerlo. No puedo... ¡Cuidado! (Pasa muy cerca una camioneta). No puedo creerlo.

- Munga: Sí, la gente cree que si voy contigo tengo dinero, dinero, dinero.

- Teresa: ¿Tú tienes dinero?

- Munga: La gente cree que consigo dinero de ti. Si...

- Teresa: ¿Tú quieres dinero?

- Munga: ¿Yo? No, no dinero. Amor. Es amor. Sí, es amor.

En la secuencia anterior Munga buscaba la mano de Teresa constantemente, ahora, tras haberla embriagado en su refugio, la agarra firmemente sin soltarla. Mientras ella muestra algún pudor por la edad, a él exhibirla le otorga una posición social ante los ojos de los otros nativos. Él mismo lo explicita. Por esto los hombres que se acercan a Teresa intentarán aferrarse a su mano, pues ir de la mano de una mujer blanca indica que es "suya", que la presa ha sido conquistada. Las mujeres son concebidas como objetos y por ser blancas, como fuente de dinero y prestigio.

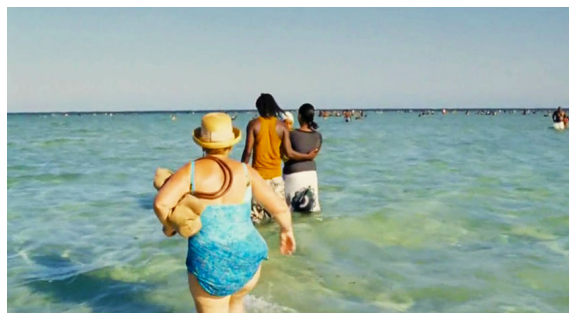
(...) las mujeres son tratadas como instrumentos simbólicos que, al circular y hacer circular las señales fiduciarias de importancia social, producen o reproducen el capital simbólico, y que al unir e instituir relaciones, producen o reproducen capital social. (Bourdieu, 2000: 131)

De hecho, cuando la pareja camina de la mano los otros hombres apartan la mirada. No obstante, pese a que el machismo y la objetualización de la mujer son evidentes, este comportamiento no difiere mucho del trato general de los nativos con los turistas de ambos sexos en países sometidos a relaciones de subordinación económica y política a través del turismo como forma de pseudo-colonialismo. Es decir, aquí los nativos manejan una serie de signos y símbolos para comunicarse entre sí semejantes a los que se emplean en los diferentes tipos de negocio y comercio callejero: desde los guías, los taxistas, los mercaderes, los vendedores de estraperlo, los mendigos, etc., para expresar cuáles son "sus clientes". Munga está demostrando que

ha conseguido su objetivo, que ha seducido a una "rica" de la que saca o va a sacar provecho económico.

De nuevo la conversación se zanja con la alusión al amor, palabra mágica junto al famoso "akuna matata". El tópico aprendido: el amor como algo desinteresado. Teresa sospecha, pero se deja engatusar. Munga ahora se muestra introspectivo, ya no ríe, y progresivamente expresará menos entusiasmo, abstraído en sus pensamientos, pero su transformación radical se opera una vez mantienen relaciones sexuales. Deja de mostrarse alegre, sonriente y hablador, y se torna huraño e inapetente sexualmente. Ella insiste en sacarle de su hermetismo y él entonces entona una letanía interminable de desgracias, accidentes y carencias que sólo pueden solventarse con dinero. Nunca pedirá para él, sino para familiares o vecinos. En el sexo transaccional no se explicita la prostitución, no se pide dinero a cambio de sexo, sino que se establece una pseudo-relación de noviazgo en la que el/la prostituto/a ascienden socialmente (Meekersa & Calves, 1997). Así, cuando Munga considera que no obtiene suficiente dinero y regalos, desaparece sin dar explicaciones.

Imagen 9 a y 9.b. Venganza de Teresa



Teresa le busca desesperada hasta que un tiempo después descubre en la playa la verdad: la supuesta hermana de Munga a la que entregaba generosamente el dinero, en realidad es su esposa. Se acerca a la pareja, le tira del pelo a Munga y le pega una paliza. Mientras Teresa grita furiosa y él gime sumiso, la mujer se aparta con su bebé en brazos. La pareja acepta su rabia porque la han engañado, pero además, se establece una situación de subordinación por aceptar dinero. Teresa se siente legitimada a ejercer la violencia, por ser blanca, pero sobre todo, porque ha invertido un dinero en su ex-amante, un dinero que consolidaba la relación sexual. Se es "rico para darles a los pobres"(...) Se posee para dar. Pero se posee también al dar. (Bourdieu, 1997: 202)

El tener dinero, que en un principio parece pesarle a Teresa, y el supuesto desinterés con el que lo daba, sustentaba un oscuro sentimiento de superioridad. Daba esperando "fidelidad", atar a Munga a través del agradecimiento y la deuda, la traición justifica la venganza, incluso la violencia., ¿pero realmente es justa esta agresión? No habrá una respuesta satisfactoria hasta el final, donde se decidirá qué tipo de poder predomina en las relaciones eróticas de la película. Teresa, decepcionada, intentará una tercera aventura, pero al descubrir que el esquema de la relación se repite casi de manera idéntica Teresa la cortará.

Imagen 10. Showboy bailando

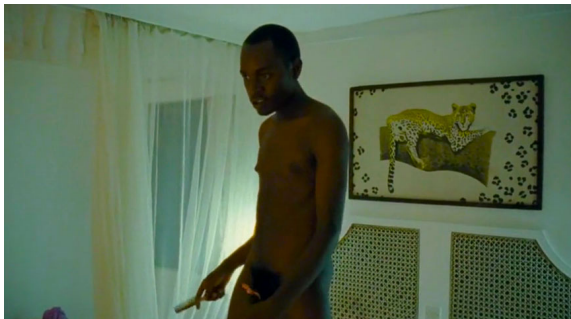


Imagen 11. Showboy siendo ridiculizado



Finalmente las otras turistas la incitarán a probar la prostitución abiertamente preparando una fiesta-orgía por su cumpleaños con un jovencísimo *showboy*, que bailará evocando la esclavitud con su vestuario y posturas sumisas. Teresa aceptará su situación privilegiada al humillar al joven bailarín de *streptease*. Juntas lo acosan y ridiculizan para después expulsarlo cuando no logra cumplir sus expectativas sexuales como "varón", atribuyéndolo a carencias viriles e incluso a la homosexualidad (Imagen 10 y 11). De nuevo podemos señalar cómo opera la interseccionalidad, pues no sólo se discrimina y somete al sujeto por su condición racial y social, sino que funciona así mismo una discriminación sexualizada en cuanto existe una sospecha de orientación sexual estigmatizada.

Tras esta experiencia, la protagonista se reafirma en su situación de poder, y frustrada por el fracaso reiterado, prueba con el barman del hotel a quien trata como a un esclavo introduciéndole en su habitación y dándole órdenes frías y autoritariamente: desde que se duche, a que toque su cuerpo, le bese los pies y finalmente le realice sexo oral (Fig. 12). Durante gran parte de esta secuencia él permanecerá de espaldas o de perfil a la cámara, lejos y distante. Su rostro serio y retraído, su voz casi imperceptible y sus ademanes tensos e inseguros: su *habitus* delata en él una vida de siervo, pero no la de un trabajador sexual. Teresa se mantiene seca e imperativa, la mayor parte de sus planos son de frente. Segura en su territorio, rodeada de colores pastel, donde predominan el rosa y el blanco que contrastan con el estridente colorido de la zona africana, ejerce sin pestañear su autoridad. La estética colonial intensifica la confrontación de

los cuerpos desnudos, enfatizando las barreras entre ambos personajes y la resistencia pasiva del barman.

El hombre intentará atender a las exigencias sexuales de ella, pero desacostumbrado a este tipo de relaciones, como él mismo explica, será incapaz de complacerla. Teresa, derrotada en su afán por sentirse objeto de deseo, le expulsa con voz temblorosa mientras él se marcha precipitadamente. La situación de subordinación que se establece es claramente colonialista. De hecho, ya no se trata de sexo transaccional ni de prostitución, sino de la dominación desde el privilegio blanco, de una imposición basada en el miedo del trabajador a perder su empleo. Aunque la película termina con Teresa llorando, ya no podemos seguir siendo sus cómplices sin aprobar abiertamente la opresión colonial. En la trayectoria sexual del personaje percibimos las diferentes subordinaciones que señala Foucault:

Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete. (Foucault, 1988: 7)

Observa Foucault (1988:7) que hay tres tipos de luchas, “las que se oponen a las formas de dominación”, “las que denuncian las formas de explotación”, y las que denominan luchas “contra la sujeción, contra formas de subjetividad y de sumisión”. Teresa sufre la subordinación patriarcal como mujer, siente el rechazo y la presión estética sobre un cuerpo que no se amolda a los cánones estereotípicos hegemónicos. Por otro lado está sometida por el ideal de amor romántico donde su realización depende de su capacidad para inspirar un deseo sexual único en el varón. Pero esta situación de sometimiento a los dispositivos patriarcales, se contraponen a la situación de privilegio social y racial que ella ostenta frente a los kenianos.

Por tanto, al final del film se comprueba sin ambigüedad la situación de esclavitud encubierta que padecen los kenianos. Teresa se quitará el disfraz de lo políticamente correcto ejerciendo el abuso sin caretas. No obstante, la mujer blanca fracasa al ser incapaz de doblegar el deseo de los kenianos: el mito del negro que ansía a la mujer blanca como realización se desvanece, no vemos racismo interiorizado, sino una resistencia.

Imagen 12. Barman besando los pies de Teresa.



7. Conclusión

La frustración y soledad de una mujer de clase media que envejece y anhela ser deseada se torna una frívola evidencia de la explotación de las antiguas colonias por parte de los países occidentales: las colonias no quieren a sus colonos, al igual que los nativos no aman a las turistas. El pícaro y el prostituto africano buscan sobrevivir por lo que asumen la fetichización racial de la que son objeto desde Occidente, y se amoldan a los deseos eróticos de las colonas pero sin interiorizar dicha erótica. La explotación sexual contemporánea se disfraza de amor romántico, y el dispositivo sexual y de pareja se emplean como técnicas de dominación para enmascarar la explotación sexual, es decir, la simple explotación del rico al pobre, del colono al colonizado, de Europa a África, del amo al esclavo, del blanco al negro. Ante la aparente dominación y manipulación masculina, frente a la teatralidad de los roles de la relación heterosexual normativa, impera la dominación del dinero, de la raza y la clase, no la patriarcal, que aunque presente, pierde peso ante el resto de factores que atraviesan las relaciones de poder expuestas.

A partir de la perspectiva interseccional aplicada al cine como tecnología social que refuerza, de-

bilita, y produce significados, se pone en evidencia lo artificial de las construcciones sociales y la complejidad de las relaciones de dominación. Concluimos por tanto que la crudeza del lenguaje y la mirada desde los que se construye el film de Seidl, constituyen una denuncia de cómo Occidente continúa esclavizando y obligando a África a someterse y prostituirse a través de renovadas formas adoptadas por el colonialismo. Muestra también cómo funciona la racialización pornográfica de los negros en el imaginario colonial de Occidente. Y todo esto a través de la argucia de hacer mirar al enunciario desde la perspectiva de la explotadora. La técnica de la ficción documental introduce al espectador desde un lugar comprometido en una realidad donde las relaciones de poder y opresión le exigen posicionarse.

Notas

1. El término francés "bicot" significa literalmente "cabrito", y se convierte en el siglo XX en un apelativo peyorativo que utilizan los europeos del norte de África para referirse a los autóctonos norteafricanos y los racistas en Francia para referirse a los inmigrantes árabes. (Pames, 1998) y (Rat, 1999).

Referencias Bibliográficas

- Abril Curto, G. (2012). "Tres dimensiones del texto y de la cultura visual". *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* 9, 15 -35.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Barth, F. (1997). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México DF: Fondo Económico de Cultura.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Burch, N. (1969). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Busche, A. (2005). "Seidl, Ulrich". *Encyclopedia of the Documentary Film 3-Volume Set*. Ed. Ian Atkin: Routledge.
- Crenshaw, K. (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *The University of Chicago Legal Forum* 140,139-167

- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ed. Cátedra.
- De Lauretis, T. (2002). La tecnología del género. En T. De Lauretis. *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Esteban, M^a L. (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Bellaterra.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Fanon, F. (2011). *Los condenados de la tierra*. Bilbao: Matxingune taldea.
- Filinich, M. I. (1998). *La enunciación*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Foucault, M. (1988). "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología*. México DF. 50 (3), 3-20.
- Illouz, E. (2010). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz.
- Kelly, R. (2001). *El título de este libro es Dogma 95 (Noventa y cinco)*. Madrid: Alba.
- Lengellé, M. (1971) *La esclavitud*. Barcelona: Oikos-tau.
- Lotman, I. M. (1996) *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Frónesis.
- MacCannell, D. (2003). *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.
- McClintock, A. (1995). *Imperial leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge.
- Meekersa, D. & Calves, A. (1997). "'Main' Girlfriends, Girlfriends, Marriage and Money: The Social Context of HIV Risk Behavior in Sub-Saharan Africa". *Health Transition Review* 7, 361-375.
- Mulvey, L. (2002). "Placer visual y cine narrativo". En Wallis, B.(ed) *Arte después de la Modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: AKAL.
- Pames, A., Iñesta, E. & Lozano, W. (1998) "El perro y el color negro, o el componente valorativo en los fraseologismos" en: *Léxico y fraseología*, eds. Juan de Dios Luque Duran, Antonio Palies
- Romero-Bachiller, C. (2007). "El exotismo de los cuerpos y la fetichización de la mirada en la producción de las «mujeres inmigrantes» como «otras»". En M.^a José Sánchez Leyva & Alicia Reigada (eds.). *Crítica Feminista y Comunicación* 3, 186-214, Sevilla: Comunicación Social ISBN: 84-96082-39-3
- Stolcke, V. (2014). "¿Qué tiene que ver el género con el parentesco?". En *Cuadernos de Pesquisa* 44 (151), 176-189, Enero/Marzo.

Sobre la autora

Violeta Alarcón Zayas s profesora de Secundaria de Lengua y Literatura. Licenciada en Filosofía (UCM), realizó el Máster de Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación (UCM) y el Grado de Lengua y Literatura Españolas (UNED). En la actualidad es investigadora PhD en el Doctorado de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas (UCM).

