

Intersecciones en el paraíso sexual

Intersections in Sexual Paradise



Man in Polyester Suit
(Mapplethorpe, 1980).



Cock and Gun
(Mapplethorpe, 1982).

Negro el tono de su piel, / de sus ojos el color / y
negro también el pelo de mi amor.
Negro, precioso color / de escuchar en una voz, /
es negro profundo el eco del amor.
Desde lejos negro, / desde cerca negro, / negro
monocromo.
El negro es hoy mi color / y negros son ya mis
días, / la alegría, el amor.
Negro el tono de su piel, / de sus ojos el color / y
negro también el pelo de mi amor.
Cuando se piensa algo bello, / la boca se abre sola
y exclama: / «¡Negro!»
Todo negro puro / como el café oscuro, / negro mi
futuro.
Todo es alegría alrededor / y negros los
mediodías, / la poesía, el amor.
(Single – Oda a los negros)

RESUMEN

El propósito de este artículo es presentar una reflexión sobre las relaciones establecidas entre mujeres blancas y hombres negros en el contexto del turismo sexual a partir del análisis de las películas *Hacia el sur* (2005) y *Paraíso: Amor* (2012), utilizando el género como categoría analítica y partiendo de la mirada de la cultura visual occidental sobre África a partir de los conceptos de fronteras etnosexuales, sexualización racial y étnica e interseccionalidad, representadas en los films señalados.

Palabras clave: estudios de género, cultura visual, África, fronteras etnosexuales, sexualización racial, interseccionalidad.

ABSTRACT

The purpose of this article is to present a reflection on the relations between white women and black men in the context of sex tourism through the analysis of the films *Vers le sud* (2005) and *Paradies: Liebe* (2012), using gender as an analytic category and based on the look of Western visual culture of Africa and from the concepts of ethnosexual frontiers, racial and ethnic sexualization and intersectionality, represented in the aforementioned films.

Keywords: gender studies, visual culture, Africa, ethnosexual frontiers, racial sexualization, intersectionality.

SUMARIO

1. Introducción 2. Las fronteras etnosexuales y el *big black dick*. 3. Cómo leemos la sexualidad de los cuerpos negros. La mirada sobre África. 4. Blancas sobre negros 5. Black is black

1 Profesor de secundaria, email: fol.xavier@gmail.com.

Próxima parada: paraíso

Paraíso: Amor. Teresa, es una mujer austriaca en la cincuentena que trabaja con discapacitados mentales y madre de una hija adolescente. La acción de la película nos traslada desde Austria a Kenia, donde la protagonista decide irse de vacaciones con unas amigas para celebrar su cumpleaños. Allí se reúne con otras mujeres blancas de su misma procedencia, a las que les une más o menos un mismo objetivo: mantener relaciones sexuales con jóvenes keniatas que tratan de subsistir a cambio de obtener dinero de las *sugar mamas*. Aunque se muestra un poco aprensiva al principio, empieza a mantener relaciones con jóvenes que la utilizan económicamente. Sin embargo Teresa parece no encontrar una relación que no se base puramente en lo económico. Asistimos así a la desilusión que se va generando y a como su comportamiento se vuelve abiertamente desagradable y agresivo.

Hacia el sur. Asistimos a la experiencia de tres mujeres blancas de mediana edad a finales de la década de los 70, que acuden como turistas sexuales a la isla de Haití. Ellen es profesora de literatura francesa en Boston; Brenda, una esposa y ama de casa de Georgia; y Sue, una trabajadora en una fábrica de Quebec. Brenda llega a la isla buscando a Edgba, un joven haitiano con el que mantuvo una fugaz relación en una anterior visita a la isla con su marido, pero descubre al encontrarlo que tiene que luchar con Ellen que también dispone del joven. Sue por su parte mantiene una relación con el pescador Neptuno. Las mujeres que han desistido de la posibilidad de mantener relaciones satisfactorias en sus lugares de origen encuentran en las paradisíacas playas de Haití cariño y sexo aunque sea a costa de tener que pagar por ello.

1. Introducción

Si bien el género como descriptor de las diferencias sexuales se formuló en la década de los 60, no fue hasta finales de los años 80 cuando se constituye como categoría analítica a partir del seminal artículo de Joan W. Scott *El género, una categoría útil para el análisis histórico* (1986), focalizando la investigación feminista hacia los procesos de construcción social de las diferencias sexuales y hacia el análisis de las relaciones de poder asimétricas entre hombres y mujeres. No sólo en sus dimensiones históricas y sociales sino también en sus aspectos culturales y simbólicos. En este sentido, el cine, como productor de imágenes, significados e ideologías, se muestra como una manifestación cultural óptima para ofrecer a los estudios feministas y de género una fuente de información privilegiada sobre estas representaciones de género.

Por otra parte, casi al mismo tiempo que aparecía el género como paradigma epistemológico, en 1989 Kimberlé Williams Crenshaw introducía la teoría de la interseccionalidad en los estudios feministas. Este concepto, que ha sido ampliamente aceptado en todo tipo de perspectivas feministas y de género, se

refiere a los procesos en los que se generan desigualdades sociales sistemáticas y estructurales desde diferentes fuentes de desigualdad: sexo/género, raza/etnicidad, nacionalidad, orientación sexual, capital cultural, religión, discapacidad, etc. que se presentan entrelazadas y dinámicas y no como una suma estática de elementos discriminatorios (Platero, 2013).

El propósito del presente artículo se concreta en el análisis de dos películas europeas estrenadas comercialmente en España, la francesa *Hacia el sur* (*Vers le sud*, Laurent Cantet, 2005) y la austríaca *Paraíso: Amor* (*Paradies: Liebe*, Ulrich Seidl, 2012). Ambas tienen en común personajes protagonistas femeninos y realizan distintos acercamientos al turismo sexual y a los encuentros y desencuentros que se generan en las relaciones entre mujeres blancas y hombres negros, en lo que Joan Nagel denomina fronteras etnosexuales (2000) que se convierten en un marco de referencia ilustrativo de los vínculos entre lo que podemos denominar de forma genérica Occidente y África.

Este acercamiento genérico a África se realiza a partir de uno de los imaginarios sociales y culturales más comunes sobre el continente, que está presente en los dos films y en el que se identifica África con la población de color subsahariana y del que se deriva la sexualización de los hombres negros. Una sexualización, sobre la que nos detendremos posteriormente, que se construye históricamente no sólo desde el continente sino también a través de la diáspora de la población africana en América. Es por ello que en el marco de esta visión resulta pertinente incluir la película *Vers le sud*, puesto que aunque la acción de la misma transcurre en Haití, puede encuadrarse perfectamente en el eje central de análisis y resulta necesaria para ilustrar las narrativas complementarias entre ambas películas. Si como afirma Kapucinski «Salvo por el nombre geográfico, África no existe», su búsqueda puede legítimamente extenderse más allá de sus límites físicos.

2. Las fronteras etnosexuales y el *big black dick*

Joane Nagel en *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers* (2003) introduce el concepto de fronteras etnosexuales para explicar como en la construcción de las naciones se fija qué tipo de relaciones entre razas/etnias se proscriben y cuáles están permitidas y por tanto con quien es aceptable o inaceptable mantener relaciones sexuales y en que marcos pueden tener lugar estas. Este concepto de fronteras etnosexuales permitió analizar las intersecciones de raza, origen étnico y la sexualidad en los espacios donde la etnia es sexualizada y la sexualidad *racializada*, *etnitizada* y nacionalizada. Nagel clasifica a los/as que optan por cruzar estas fronteras en base a sus intenciones y los clasifica en cuatro categorías (Nagel, 2003: 14): Colonos/as etnosexuales «ethnosexual settlers» como aquellos/as que establecen relaciones a largo plazo o con carácter indefinido, forman familias y se convierten en miembros de las comunidades étnicas en el otro lado. Transeúntes etnosexuales «ethnosexual sojourners», que componen relaciones breves o estancias prolongadas pero con el tiempo regresan a sus comunidades de origen. Aventureros/as etnosexuales «ethnosexual adventurers»

que realizan expediciones a través de las divisiones étnicas con un finalidad recreativa o para encuentros sexuales, a menudo más de una vez pero que regresan a sus comunidades después de cada incursión. Y finalmente los/as invasores/as etnosexuales «ethnosexual invaders» que lanzan ataques sexuales a través de las fronteras étnicas, dentro del territorio étnico extranjero, para violar y esclavizar sexualmente a otras etnias como medio de dominación y colonización.

Como señala Bárbara Voss (2008) los estudios poscoloniales feministas han subrayado como las expansiones imperialistas se han imaginado y representado en formas sexualizadas y raciales. A partir del estereotipo de las naciones coloniales blancas y masculinizadas se penetraba en los territorios, descritos en numerosas ocasiones como oscuros o representados como no territorios en los mapas, para dominarlos y controlarlos. Del mismo modo las narrativas coloniales presentaban a las mujeres nativas como sexualmente disponibles y como una de las vía a través de las cuales los colonos dominaban al conjunto de los pueblos. Si nos planteamos cómo se producen estas relaciones en las fronteras etnosexuales podemos observar que las relaciones inscritas sobre identidades raciales/étnicas comparten los marcos estructurales que encuadran las relaciones sexuales, es decir que presuponen en términos de Foucault (1991) el ejercicio de un biopoder que genera segregación y jerarquización social, relaciones de dominación y efectos de hegemonía, tal y como señalaremos en las obras analizadas.

Mara Viveros (2009) al analizar la sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano retoma a la socióloga Colette Guillaumin que se sirve de la crítica a la categoría raza para establecer paralelismos conceptuales entre raza y mujer, al presentarse como clases sociales naturalizadas y por otra parte se sirve de la dominación sexual para entender el racismo como un proceso similar en el que los sujetos se minorizan y se racializan en base a un «signo biológico irreversible», se sitúan en relaciones de dependencia e inferioridad y se construyen como particularidades homogéneas respecto al grupo hegemónico.

El racismo y el sexismo comparten una misma propensión a naturalizar la diferencia y la desigualdad social de tres maneras, por lo menos. La primera, ambos acuden al argumento de la naturaleza para justificar y reproducir las relaciones de poder fundadas sobre las diferencias fenotípicas. La segunda, ambos asocian estrechamente la realidad «corporal» y la realidad social, anclando su significado en el cuerpo, locus privilegiado de inscripción del carácter simbólico y social de las culturas (Kilani 2000). La tercera, el sexismo, como el racismo representan a las mujeres y a los otros como grupos naturales, predispuestos a la sumisión. De la misma manera que a las mujeres se les atribuye un estatus de objetos sexuales, a los otros se los reifica como objetos raciales o étnicos (Rivera, 2000). (Viveros, 2009: 172).

La institucionalización de los estereotipos sobre la negritud se ha venido generando a través de una narrativa hegemónica en la cultura visual que se convierte así en un locus de reproducción y perpetuación de lugares comunes y estructuras de dominación y control. Si bien es cierto que también tiene

cabida una narrativa que subvierta estos estereotipos, para el imaginario social occidental el sexo ha sido de forma notoria uno de los rasgos que han definido que es ser naturalmente negro/a y «esta representación se ha seguido reproduciendo difundiéndose y renovando en distintos escenarios sociales y a través de distintos discursos» (Viveros, 2009: 12). Diferentes autores/as han reflexionado sobre como se sexualiza la raza, por ejemplo Ballesteros (2001) señala como al sujeto de raza negra se le atribuyen las características de «animalización y exotismo», Gottschild (2003) expone como la ideología europea blanca exotiza a los negros como seres primitivos e hipersexuales o Viveros (2009) apunta como uno de los lugares comunes del imaginario colonial a la potencia sexual de los africanos.

Esta sexualización de la raza formaría parte de los distintos mecanismos de alteridad que el racismo encierra y que aparecen naturalizados y permeabilizados en la cultura visual tales como: considerar a otros grupos en términos de carencia y deficientes respecto a las normas occidentales (desde carecer de historia a carecer de moderación sexual); la jerarquización, no sólo de las personas sino de las prácticas culturales; culpabilizar a las víctimas; la negativa a la identificación con el otro/a; la homogeneidad que se impone al otro/a; o la sistemática desvalorización de la vida del otro/a que puede justificar cualquier acto violento.

Una cuestión clave para entender las películas analizadas pasa por acercarnos a la genealogía de la sexualización de los hombres negros. Diferentes autores/as han analizado como los estereotipos raciales se han construido sobre metáforas de la diferencia sexual (Balibar, 1989) o (Hill Collins, 2004). Nagel toma el concepto de porno-tropics desarrollado por Anne MacClintock en *Imperial Leather Race, Gender And Sexuality In The Colonial Contest* (1995) y asocia la descripción sexualizada de los esclavos africanos con la consolidación del sistema esclavista y el desplazamiento de los nativos norteamericanos de sus tierras. Las afirmaciones históricas sobre los excesos sexuales de los africanos y los nativos norteamericanos se convirtieron en un componente fundacional de las configuraciones que relacionan raza y sexo tal y como las conocemos en la actualidad. En este sentido Hill Collins (2004) señala como las representaciones históricas de los negros como seres carentes de cultura y por tanto leídos como bestias engendró un conjunto de imágenes centradas en los cuerpos masculinos negros percibidos como inherentemente violentos, hiper heterosexuales y necesitados de disciplina. Si la sexualidad de las mujeres africanas despertó un interés sexualizado a los ojos occidentales, no ocurrió lo mismo con la de los hombres africanos, y en mayor medida en el contexto del sistema esclavista norteamericano, donde el cuerpo de los negros representaba una amenaza racial y sexual para la ideología patriarcal supremacista blanca que exigía que fuesen controlados. Lemons (Lemons, 1997) señala que el control sobre el cuerpo de los esclavos se construyó sobre el temor al acto ritual del linchamiento y la castración, que suponía una feminización de los hombres negros. Es sobre este miedo a la feminización donde se edifica una parte de la identidad masculina fundamentada sobre el poder de sus atributos sexuales, un mito, el del *big black dick* que como vemos nace de la propia deshumanización del hombre negro.

Como señala Frantz Fanon (Fanon, 1986) respecto al diagnóstico de la figura del negro en las fantasías de sus pacientes blancos: «One is no longer aware of the Negro, but only of a penis: the Negro is eclipsed. He is turned into a penis. He is a penis» y como señala Kobena Mercer (Mercer, 1991), la escala del pene convoca el mito de uno de los miedos y ansiedades más profundos la imaginación racista, el que todos los hombres negros tienen grandes penes. Un elemento que se emparenta con la asunción de que el sexo forma parte esencial de la naturaleza de la masculinidad de los hombres negros, y que contrapone una vez más naturaleza (negros) a civilización (blancos).

Por otra parte la ocultación de las expresiones de sexualidad de los hombres negros se fundamentaba según Hill Collins (2004) en dos razones, por un lado para evitar que las mujeres blancas tuvieran posibilidad de ver a los hombres negros como seres sexualizados y por otra para evitar que los hombres blancos viesan a los cuerpos negros como objetos sexuales (un espacio reservado sólo para las mujeres) y se crease potencialmente un espacio homoerótico que resultaba incompatible con la idea de una masculinidad blanca rígidamente heterosexualizada. Sin embargo Hill Collins también ha señalado las profundas relaciones que existen entre el racismo y el heterosexismo a partir de las cuales se construye el estereotipo de la sexualidad natural de las personas negras que asume que son todas heterosexuales y que por tanto genera conflictos en la imposibilidad de ser al mismo tiempo homosexual y auténticamente negro/a (Vivero, 2009).

3. Cómo leemos la sexualidad de los cuerpos negros. La mirada sobre África.

Dyer (Dyer, 2002) nos recuerda que todas las representaciones son presentaciones y por lo tanto están ideológicamente significadas. En este sentido diferentes autoras (Hooks, 1992) o (Gottschild, 2003) han señalado como la explotación en la cultura popular de la alteridad del otro/a negro/a como un ser primitivo es un reflejo de los valores que sustentan el patriarcado capitalista supremacista blanco. Valores a partir de los cuales se ha mirado históricamente el cuerpo negro como un espacio de conflicto puesto que es igualmente deseado y rechazado o se puede leer en términos de atractivo y peligroso (Hooks, 1992: 26). Recordemos además, como en la cultura popular la negritud puede ser imitada y apropiada, pero sin embargo permanecer continuamente castigada a través de formas institucionalizadas de racismo. De hecho la sexualización que señalábamos anteriormente fomenta una mirada altamente sexualizada sobre los negros en los medios de comunicación no sólo mediante su reducción a meros cuerpos (por ejemplo en el deporte o la música popular) sino también a partes del cuerpo (especialmente el pene) (Hill Collins, 2004).

Desde nuestra posición cultural el acercamiento audiovisual a África tiene lugar generalmente mediante representaciones de una realidad externa puesto que la mayor parte de la información y conocimiento nos llega a partir de productos audiovisuales occidentales. No obstante como señala Olivieiri (2010) cabe realizar otro tipo de acercamientos desde los relativamente escasos estudios académicos sobre el audiovisual africano o la exhibición de películas africanas en festivales

internacionales o festivales de cine africano que han proliferado en diferentes países europeos. En ambos casos puede resultar controvertido analizar las imágenes que se producen sobre África en términos de verdaderas/falsas puesto que tal y como señala Josep Maria Català al analizar las imágenes generadas en la cultura occidental sobre África en su artículo *Espejo africano: El cine y la deriva de los continentes* (2010):

A veces la imagen no tiene como misión representar lo conocido, sino todo lo contrario. En estos casos se trata de ocultar lo desconocido, de sustituirlo, es decir, de esconder el hecho de que hay una parte de la realidad que se ignora: de tapar, en resumidas cuentas, el agujero que la ignorancia mantiene abierto en lo real. (Català, 2010: 2).

Para Català gran parte de las imágenes producidas sobre África responden a los deseos occidentales de moldear a su imagen realidades desconocidas. Deseos expresados en diferentes aspectos, como podría ser la sexualidad o la diferencia cultural. Así, desde la propia representación gráfica de la geografía en los mapas, que ubica de forma naturalizada al continente africano debajo de Europa, al tratamiento visual de las noticias sobre África pasando por el cine clásico de Hollywood o las recientes películas europeas que analizamos «presentan una intrincada combinación de realidad y ficción», de la que tampoco pueden abstraerse las propias miradas heterogéneas africanas.

Desde finales del siglo XIX África se convirtió en depositaria del inconsciente de la cultura occidental así:

...cuando la cultura occidental, a partir de Freud, descubrió que existía una región mental inexplorada lo primero que hizo fue intentar colonizarla, aunque no sólo emocionalmente, sino también simbólicamente. Y África era el lugar perfecto para representar esa región mental porque precisamente en esos momentos se ofrecía a la imaginación occidental como un territorio geográfico que, en sus profundidades, más allá de las regiones costeras ya conocidas, se mostraba como una región particularmente oscura y misteriosa: el término dark continent (el continente oscuro) proviene de esa época. Fue de esta manera que la colonización africana moderna procedió a dos niveles, el mental y el físico. África se convirtió, en la primera mitad del siglo XX, en una metáfora del inconsciente, pero a la vez esa metáfora hizo que el propio inconsciente occidental se africanizara, por decirlo de alguna manera (Català, 2010: 5-6).

Català (2010) plantea que el imaginario cinematográfico occidental sobre África se desarrolla en tres etapas diferenciadas entre los años 30 y 70, en las que se van modificando los transvases imaginarios entre África/Occidente a partir de los discursos y modelos de representación presentes en los motivos narrativos y visuales. De manera sucinta se pueden concretar en tres momentos:

1.- La alegoría de la exploración para sublimar las operaciones coloniales imperialistas se gesta desde el siglo XIX y principios del siglo XX puesto que como señala Urrutía (2000: 85) en el siglo XIX «Europa buscaba dar (construir) una imagen de sí misma, a través del vuelco de su contraimagen. Con el nacimiento de África nacía Europa con una nueva luz, renovada en su pureza culta y benévola». Acierta Català al plantear que esta mitificación no respondía tanto a un acto de propaganda como a un mecanismo de defensa en el sentido freudiano. La propia expansión del capitalismo hacia África alimentó el imaginario hollywoodiense en forma de un espacio simbólico salvaje personificado en figuras como Tarzán o King-Kong:

Los sueños de una razón que sueña con África producen, indudablemente, monstruos. Unos son reales, como la esclavitud o la expoliación de los recursos naturales, los otros son inventados. Pero estos últimos constituyen la contrapartida sublimada de aquellos y son los que mayor visibilidad obtienen (Català, 2010: 13).

2.- La exploración emocional de la propia realidad configuró una segunda etapa en el imaginario cinematográfico occidental. La expedición hacia lo desconocido que se presentaba en los años 30 da paso a partir de los años 50 a una normalización desmitificada y más realista de las relaciones entre África y Occidente en el que la figura del hombre blanco se presenta no exclusivamente como aventurero (o al menos sus aventuras ya no pertenecen al mundo de lo fantástico) sino como mediador comercial entre ambos mundos. *Mogambo* (John Ford, 1953) o *Hatari!* (Howard Hawks, 1962) serían dos ejemplos paradigmáticos:

En los films de los treinta era la realidad occidental la que se transformaba a través de los rasgos africanos (África era el inconsciente de Europa y su prolongación norteamericana); en los cincuenta es la realidad africana la que se ve modificada a través de su representación a causa de las pulsiones occidentales (el estrato eurocéntrico instalado sobre el continente africano trata de imponer su lógica melodramática sobre la realidad del mismo) (Català, 2010:17).

3.- Català señala la superación de los anteriores modelos de representación a partir de los años 60 (aunque directores como Jean Rouch realizaron sus primeras películas etnográficas sobre África a mediados de los 50) cuando se visibiliza a los/as nativos/as africanos/as proyectando los mitos y fantasías de occidente pero no para sublimar el colonialismo sino para tratar de comprender una realidad ajena. En este sentido presenta como emblemáticos dos casos, Pasolini y su *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) y el caso controvertido de Leni Riefenstahl que si bien publica su libro de fotografía *El último de los Nuba* en 1973 llevaba al menos una década rodando en África material documental y preparando una película sobre la esclavitud:

Lo que estas operaciones finalmente nos muestran es la imposibilidad de la mirada objetiva, en especial cuando ésta se convierte en un puente entre culturas.

Aparecen, en este caso, las formaciones complejas que he mencionado al principio, en las que una serie de elementos imaginarios se confabulan entre sí para forman una ecología visual (Català, 2010: 21).

En este desarrollo del imaginario visual africano podemos observar que al menos en los dos primeros períodos señalados por Català el hombre blanco se presentaba como la figura central de los relatos, desde una posición en la que dominaba a la población colonizada, al medio natural (especialmente la fauna) y a los personajes femeninos. No en vano en numerosas ocasiones África acrecentaba su masculinidad y atractivo sexual (el propio Tarzán, Vic Marswell, Gian-Luca Ventura, etc.). Se subrayaban sus características masculinas como la racionalidad, la fuerza, la superioridad intelectual o la física. Eran además, ellos, quienes nos ofrecían una imagen de la «verdadera» África a través de sus discursos y se sentían legitimados puesto que personificaban a las metrópolis construidas sobre narraciones y valores masculinos.

Por otra parte son numerosos los relatos en los que las mujeres blancas (las africanas mantenían la consideración de no-visibles) encontraban en el continente africano un espacio de cierta liberación sexual, aunque manteniendo intactos los esquemas heteropatriarcales originarios. En este caso África representaba para estas mujeres una cierta idea del paraíso. Los motivos visuales sobre la naturaleza indómita y salvaje lo subrayaban convenientemente. Personajes como Jane (en las distintas series de Tarzán), Rose Sayer de *La reina de África* (*The African Queen*, John Houston, 1951), Eloise Kelly y Linda Nordley de *Mogambo* (John Ford, 1953), Karen Blixen de *Memorias de África* (*Out of Africa*, Sidney Pollack, 1985) o la más reciente Aurora de *Tabú* (*Tabu*, Miguel Gomes, 2012) presentaban a mujeres que encontraban en África una vía de escape a sus pulsiones sexuales, a los deseos reprimidos o a las convenciones de sus lugares de origen. Sin embargo, habitualmente, el despertar sexual y afectivo tenía lugar siempre junto a hombres occidentales, en muchas ocasiones protagonistas de las historias. Ha sido menos común encontrar desde una mirada occidental, como señala Binyavanga Wainaina (2013), representaciones de relaciones entre africanos (a no ser que estén relacionadas con la muerte), así como historias sobre relaciones entre occidentales y africanos, por eso resultan particularmente interesantes las películas propuestas puesto que sus protagonistas rompen este esquema al desarrollar sus historias dentro de fronteras etnosexuales.

La interseccionalidad nos permite adentrarnos en estas fronteras etnosexuales para analizar como se articulan las relaciones y los conflictos entre mujeres/hombres a partir de la hegemonía económica y cultural y a partir también de los cuerpos que se ven involucrados por el género, entendido como proceso de configuración de prácticas sociales (Esteban, 2004) en aspectos tales como la sexualización de la raza, las categorías raciales blanca/negro, la edad (mujeres mayores/hombres jóvenes) o la imagen corporal (mujeres gordas/hombres atléticos). Los conflictos planteados muestran el modo en que las protagonistas construyen sus identidades y experiencias desde la posición de privilegio que les otorga ser mujeres turistas blancas occidentales en países económicamente más pobres. Sin embargo la

capacidad de agencia que se supone en esta posición privilegiada puede verse bastante limitada tal y como expondremos posteriormente.

4. Blancas sobre negros

Vers le Sud y *Paradise: Liebe* comparten algunos elementos comunes que permiten ilustrar lo conflictivas que resultan las relaciones en las fronteras etnosexuales donde las identidades raciales/étnicas se inscriben en marcos de dominación y hegemonía y además lo hacen en intersección con otros marcos como son las relaciones de género. Es precisamente en este sentido que «la somatización de las relaciones sociales de dominación» (Bourdieu, 2003: 38) no opera solo en el sentido hombres-mujeres, sino que también puede aparecer en las relaciones turistas blancas-trabajadores sexuales negros. Algunas oposiciones estructurales que observamos tales como mayores/jóvenes, gordas/atléticos, blancas/negros, ricas/pobres acompañan a la inscripción de los cuerpos con una serie de oposiciones sexuadas bajo la forma dominador/dominada o dominadora/dominado. De hecho en ambas películas parecen producirse continuamente deslizamientos dentro del binomio dominación-subordinación, aunque finalmente sean ellas las que abandonen el paraíso sexual.

Los grupos de mujeres protagonistas de ambas historias se alejan de los modelos femeninos hegemónicos en el cine y de los modelos de mujer que por su edad o físico vemos representadas en la cultura visual, como veremos posteriormente incluso para una buena parte de la crítica cinematográfica sus cuerpos pueden verse deslegitimados para ser representados. Por otro lado se trata de mujeres que escapan al orden social tradicional en el sentido de que no aparecen en el contexto doméstico, ni vinculadas al matrimonio o la maternidad (sí que sabemos que Teresa tiene una hija adolescente). Es más que probable que su sexualidad fuese percibida como exceso por el sistema social que busca contenerla y por tanto las configurase como mujeres necesitadas de control, del mismo modo que ocurría respecto a la sexualidad de los hombres negros. Esto es especialmente palpable en el caso de Brenda que representaría el estereotipo de mujer insatisfecha sexualmente, patologizada por su incapacidad para sentir un orgasmo y que manifiesta conductas que se podrían señalar como histéricas tal y como cuenta el propio personaje o también Teresa que se va descontrolando a lo largo de la narración, si bien en su caso parece ir reflejando su cada vez más indisimulada desilusión.

Por otra parte sus prácticas sexuales (sexo por dinero) entrarían en lo que Gayle Rubin (1984) denominaba sexo malo en su famosa figura sobre la jerarquía sexual. Teresa, Ellen o Brenda son sexualmente activas y deciden pagar a cambio de servicios sexuales. Ahora bien esta mayor capacidad de agencia y control que parecen tener va a verse cuestionada con la aparición del conflicto narrativo ocasionado por la dificultad de encauzar sus deseos y hacerlos compatibles con los de mantener relaciones estables o que no se sustenten en el mero intercambio económico.

Si las expansiones imperialistas se inscribieron en una narración sexualizada y racial en la cual el hombre blanco se asimilaba a la nación y accedía y penetraba en

los territorios colonizados, las mujeres protagonistas de nuestro análisis invierten este modelo y son ellas las que exploran los territorios tropicales buscando su satisfacción sexual pero además consciente o inconscientemente buscando entablar relaciones más estrechas y dentro de marcos de legitimidad románticos, de hecho la frustración por no alcanzar estos ideales hace que como exploradoras sexuales fallen en la búsqueda de su realización personal. En el caso de Ellen y Brenda de forma abrupta por la muerte de Legba y en el caso de Teresa a través de una espiral de relaciones que ella vive de forma cada vez más frustrante y que están apuntaladas sobre los distintos grados de erección que consiguen los jóvenes con los que mantiene contactos: con los dos primeros logra mantener relaciones sexuales pero finalizan ásperamente cuando impone límites a sus demandas económicas, en la tercera relación Teresa y sus amigas no consiguen que el joven logre una erección y en la última será rechazada por el barman del hotel. El fracaso de su aventura se construye sobre el deslizamiento entre los penes en erección, la impotencia y la ausencia de pene. El mito del gran pene negro se desvanece.

El desplazamiento geográfico genera un espacio que permanece oculto al entorno del que proceden las protagonistas, en este sentido se nos presentan como exploradoras sexuales y a sus destinos turísticos como un espacio simbólico salvaje, en el sentido que señala Català (2010). Si en este contexto geográfico se despliega un espacio de libertad para estas mujeres del que carecen en sus respectivos lugares de origen es porque para los hombres blancos, allí donde existía tal posibilidad, las relaciones entre negros y blancas representaba históricamente una falta de control tanto sobre la inferior raza negra como sobre las también consideradas inferiores mujeres. Por eso a diferencia de lo que ocurre en otros relatos sobre relaciones interraciales entre blancas y negros, no se plantean conflictos familiares que se opongan a esta relación, evidentemente porque en el caso de *Vers le sud* y *Paradise: Liebe* es precisamente la lejanía la que permite a estas mujeres expresar de un modo más o menos libre su sexualidad y deseos. Ellas mismas lo señalan cuando por ejemplo Ellen, Brenda y Sue en una conversación sobre los hombres negros establecen una clara y tajante diferencia entre los negros afroamericanos y los de Haití:

- Bueno, seamos honestas. Aquí ni me fijo en los blancos. Son insípidos comparados con los negros.
- Si te van los negros, te lo pasarás bien en Montreal. Hay muchos, ¿verdad?
- Desde luego. Hay al menos diez trabajando en la fábrica
- ¿No sales con ninguno?
- Ni hablar. Allí no me interesan los negros. Aquí son muy diferentes
- Es verdad. Tampoco entiendo el porqué. ¿Es porque están más cerca de la naturaleza, es por el sol? Desde luego, son más refinados.
- La diferencia, cariño, es que van desnudos de cintura para arriba.

En la clasificación que realiza Nagel de las tipologías en las fronteras etnosexuales las protagonistas de *Vers le sud* se considerarían transeúntes etnosexuales, mientras que Teresa puede considerarse como una aventurera etnosexuales. En ambos

casos las relaciones tienen lugar en forma de transacciones comerciales, dentro de las posibilidades que ofrece el liberalismo económico que convierte a estos trabajadores sexuales en una mercancía más en un mercado regulado por la oferta, cuya posición ocupan los jóvenes con dificultades económicas (y en competencia evidente con otros oferentes); y la demanda, que ocupan las mujeres blancas, vinculada a la capacidad económica que representan. Si bien no podemos estar seguros de si estos trabajadores sexuales se ven a sí mismos como tales, lo que parece fuera de toda duda es que si lo son para las turistas, en este sentido resulta muy reveladora la respuesta de la amiga de Teresa cuando esta le pregunta si le ha comprado una moto a uno de los jóvenes keniatas, el recurso de esta al lenguaje económico subraya de forma patente la posición hegemónica que ocupa y la consideración que tiene hacia el joven keniatá:

- Mírale que vacilón con su moto. ¡Yo se la compré!
- ¿Tú le compraste el escúter?
- Sí, claro
- Tu taxi personal
- Es una inversión

No obstante, como vamos comprobando a lo largo de la narración, las inversiones económicas que realizan no siempre resultan una inversión rentables, si tenemos en cuenta que se acaba poniendo en riesgo su autoestima o sus implicaciones emocionales les impiden separar la transacción económica del apego emocional.

Los hombres se presentan esencialmente como juguetes sexuales, las mujeres blancas pueden utilizarlos, guardarlos y preservar su integridad moral a ojos de sus sociedades de origen. Pero el valor de los hombres negros se extiende mucho más allá de lo físico y para las mujeres blancas, los jóvenes negros sirven como conductos a la moralidad, en el sentido que entienden que les proporcionan ayuda para sus necesidades. Por eso cuando Ellen le dice a Brenda que «chicos monos los hay a patadas. Sólo tienes que elegir», por un lado, parece afirmar que se trata de seres fungibles, perfectamente intercambiables unos por otros, pero por el otro, como veremos en la lucha que mantienen Ellen y Brenda por Edgba son objetos de apego obsesivo, lo que parece demostrar la imposibilidad de disfrutar del sexo previo por dinero. Además insiste Ellen a Brenda: «Si no te atreves a pagarles, hazles regalos». Es evidente que se plantea una situación en la cual pueden sentirse incómodas y por tanto necesitan enmascararla considerándose benefactoras más que clientas.

A pesar de las inversiones emocionales de estas mujeres en estos hombres en sus discursos aparecen diferentes mecanismos de alteridad racista tales como la visión homogénea de los otros grupos raciales o la culpabilización de su situación. Vemos como Teresa le indica a su amiga que «Son tan monos ... Pero todos parecen iguales. Acabo de conocer a un chico y lo confundo con otro». En otras ocasiones las protagonistas muestran una superioridad moral que puede resultar hiriente como cuando Ellen le indica a Edgba que «Con el buffé se podía alimentar

a toda la ciudad. ¿Lo sabe la gente, Legba? No entiendo por qué lo aceptáis», culpabilizándoles de su situación económica y evidenciando el sentido económico liberal de su modo de pensar. En otras ocasiones el discurso racista se formula de forma más compleja, en el sentido de que rechazan a los afroamericanos pero no a los haitianos, algo que no puede basarse en una cuestión meramente racial y probablemente tenga que ver con la interiorización del precepto occidental que mantenía a los negros estrictamente separados de las mujeres blancas tal y como he expuesto anteriormente. Sue afirma que en el norte nunca saldría con un hombre negro o Ellen, que a ella no le gustan «los chicos negros de Harlem» y más tarde, se burlará de Legba, porque lleva una camisa que Brenda le ha comprado porque le hace parecer como un «negro de Harlem».

Un episodio especialmente incómodo lo observamos en la escena en la que cuatro mujeres blancas llevan a un joven stripper a la habitación de Teresa como regalo para su cumpleaños y le exigen que tenga una erección y pretenden involucrarlo en sus juegos sexuales. La complicidad que muestran en la propia objetivación absoluta del joven es degradante, no como hombre, sino explícitamente como hombre negro. La escena ilustra como en el contexto de esquemas asimétricos de poder se ejerce un poder y una violencia simbólica (Bourdieu, 2003) en este caso a través de una relación social en la que las mujeres blancas como dominadoras ejercen una modo de violencia indirecta contra el joven negro, sin que evidencie o sea consciente de esta práctica en su contra. «Esta relación social (...) ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado» (Bourdieu, 2003: 12).



Del mismo modo la escena en la que Teresa descubre a Munga en la playa con su familia, después que este le haya hecho entregar dinero a todo tipo de parientes bajo la excusa que necesitaban dinero por motivos de salud es especialmente sobrecogedora debido a la inversión de papeles que se produce. Aquí un joven negro es agredido y humillado por una señora mayor blanca. El joven no se defiende, sólo trata de taparse la cara, lo que la enfurece aún más a Teresa que le exige que la mire a los ojos para poder abofetearlo, la tensión de la escena incomoda totalmente al espectador que asiste como observador/a extrañado a la inacción que cabría esperar de un hombre que es agredido por una mujer. O desde otro punto de vista como la clienta que se siente estafada por el vendedor. Sin embargo esta violencia física tiene su reverso en la violencia simbólica a través de la cual Munga

engaña y se aprovecha de Teresa. La explotación funciona en ambos sentidos, lo cual parece demostrar que toda relación asimétrica es intrínsecamente generadora de desigualdades.

5. Black is black

Las fotografías de Robert Mapplethorpe, *Man in Polyester Suit* (1980) y *Cock and Gun* (1982) representan de forma notoria la fascinación que su serie Black Males despierta en nuestra mirada escopofílica, y tácita o expresamente, como señala Mercer (1991) nos sentimos atraídos por estas imágenes, aunque no averigüemos que queremos ver, porque nos turba su discurso simbólico y la solución estética que reduce los cuerpos de estos hombres negros a objetos visuales abstractos. Pero además de invertir en parte la organización del campo de visibilidad entre sujeto/objeto que habitualmente o al menos históricamente, ha venido asociando la masculinidad con la actividad de mirar y la feminidad con la subordinación y el rol pasivo de lo que es mirado, Mapplethorpe nos ayuda a introducir la transferencia de la mirada a la dualidad blanco/negro que determina la dicotomía sujeto blanco/objeto negro, una transferencia que subraya la inversión de la mirada en el elemento más visible de la diferencia racial: la *fetichización* de la piel negra.

Es precisamente esta inversión de la mirada la que nos permite situar a las protagonistas de las películas analizadas como sujetos deseantes y transferir el rol tradicionalmente asignado a la mujer, al menos en los discursos visuales mayoritarios, sobre los jóvenes negros objeto de su deseo. Las protagonistas sin embargo ocupan un continuo diferenciado en cada uno de los títulos, que abarcaría desde el deseo insatisfecho de Teresa, a la realización sexual que consiguen Ellen y Brenda (sin llegar a un mayor compromiso con Edgba, aunque así lo deseen ambas, por la muerte del joven). Dos niveles que objetualizan en mayor o menor medida a los jóvenes: objetos sexuales con los que no se comparten emociones (meras transacciones comerciales) u objetos sexuales con los que se comparten emociones. Aunque seamos testigos de las relaciones sexuales en todas las historias, cuanto más impersonales más deshumanizadas nos parecen y en mayor medida nos sitúan como observadores incomodados.

Son las miradas de las protagonistas las que nos conducen a los cuerpos de los jóvenes. En el caso de Brenda, su mirada despierta al joven Edgba dormido en la playa. En *Paradise: Liebe* la disposición con la que se ofrecen los jóvenes keniatas a las mujeres occidentales y las conversaciones entre Teresa y sus amigas dejan bien claro quien mira y quien es mirado en estas relaciones.

Los cuerpos de los jóvenes les pertenecen a las protagonistas, o al menos eso es lo que ellas entienden, no en vano son el resultado de las transacciones comerciales que se lleva a cabo y al igual que ocurría en las fotos de Mapplethorpe, vemos en ocasiones los cuerpos negros fragmentados y cosificados, bajo las manos blancas de las protagonistas o en ocasiones siendo fotografiados y apropiados. Fotografías y planos que indican como en la medida que lo que es representado en el espacio de la fotografía es una mirada o una cierta forma de mirar, la fotografía dice más



sobre el sujeto detrás de la cámara que sobre los hombres negros cuyos cuerpos vemos representados. El campo de visibilidad que tradicionalmente ha sido organizado a partir de la dicotomía sujeto-objeto que asocia la masculinidad con la actividad de mirar y la feminidad con la subordinación se subvierte respecto al género pero no elude la subordinación en este caso de la mirada blanca sobre el cuerpo negro.

La sexualización de los hombres negros está presente de forma continua, en los diálogos y en las imágenes. Se asume que el sexo constituye una parte insoslayable de la esencia de la masculinidad negra y se confronta a la civilización que representan las turistas blancas. Hay escenas de baile, referencias al exotismo, a su potencia sexual, a su carácter hipersexual y al tamaño grande de sus penes. Cuando la amiga de Teresa le presenta a su novio Muse, y lo introduce como «su juguete de cama». Teresa le pregunta «¿Le llamas juguete?», a lo que su amiga responde que no habla alemán. La posición de dominante y subordinado se subraya además por un hecho lingüístico que excluye y deshumaniza a Muse al señalarlo como culturalmente inferior. Como señalaba Viveros (2009) el racismo, como el sexismo, reifica a los otros y les atribuye el estatus de objeto racial o étnico: «¡Tiene orejas lindas!» Señala Teresa, y sigue: «Bonitas manos, muy fuertes. ¡Estos muslazos! ¡Tremendos!». Y por supuesto no faltan reflexiones sobre el tamaño de los penes negros:

- Los distingues por la talla. Es la manera más fácil
- ¿Lo grandes que son, quieres decir?
- Sí, son más grandes o más pequeños
- Entiendo
- El mío es gigante

- ¿Es grande?

- Sí ... ¡Donde sea! (la amiga de Teresa simula tener una gran pene entre las manos dándole a entender que se refería en todo momento al pene de su amante)

Paradies: Liebe

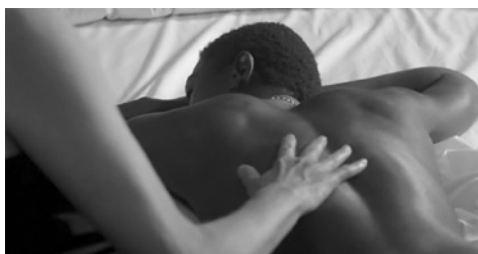
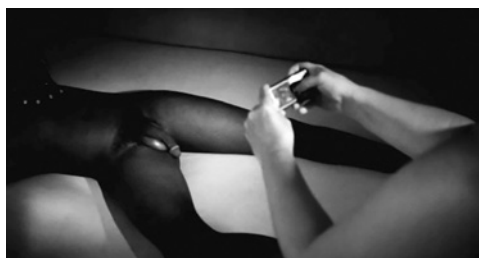
La amiga de Teresa, que se convierte en la voz de la experiencia y su guía en el paraíso, se lo expone de forma muy gráfica al inicio de su visita al resort de Kenia:

- Este olor inusual ... El aire es diferente. Como ... Te sientes diferente ¿No crees?

- Espera a oler sus pieles. Es increíble. Nunca lo olvidarás

- ¿De quién?

- De los negros por supuesto. Huelen a cocos. ¡Sólo quieres morderles y chuparles! Es verdaderamente alucinante, ya verás. Serás adicta pronto. ¡Adicta!



La fisicidad de los personajes resulta especialmente central en *Paradies: Liebe*, Seidl sigue de forma obsesiva el cuerpo de Teresa, la vemos desnuda, en ropa interior o ropa de playa y su indisimulado sobrepeso contrasta con la agilidad de los cuerpos africanos. Subrayando así la transacción que se realiza entre ambos, la opulencia del norte como moneda de cambio frente a la belleza del sur. A partir de algunas de las críticas aparecidas en los principales medios sobre la película observamos que antes que la explotación a la que se someten unos a otros, paradójicamente, resultaba más molesto o menos placentero visualmente el cuerpo de una mujer, mayor y con sobrepeso. Quizás los críticos no verbalicen su desagrado por el hecho de que sea la mujer la que pague por sexo y que las relaciones con jóvenes trabajadores sexuales negros se alejen de los modos de representación tradicionales de las escenas sexuales, pues no parecen estar

concebidas para el deleite y la excitación sexual del espectador. Cabe preguntarse entonces ¿Qué es lo que incomoda tanto de Teresa? Algunos extractos de las críticas de la película son bastante elocuentes:

La película es enormemente agresiva en su demoledora visión del mundo (...) exhibicionismo histriónico y desagradable (Sánchez: 2012).

Seidl no le ahorra al espectador ni un solo momento escabroso, ni un solo gramo de sordidez (...) dejó en el Festival [de Cannes 2012] un regusto amargo, entre lo escandaloso, lo asqueroso y lo intolerable y tolerado (Rodríguez Marchante, 2012).

El problema es que 'Paradise: Love' pasa muy poco tiempo tratando de reflexionar sobre las cuestiones que plantea (...) deja claro su único objetivo desde el principio: provocar, ruborizar e incomodar (Salvá, 2012).

Resumiendo el cuerpo de Teresa y de sus amigas y sus relaciones con hombres negros lo que provoca es: exhibicionismo desagradable, sordidez, regusto amargo, entre lo escandaloso, lo asqueroso y lo intolerable y tolerado, provocar, ruborizar e incomodar. De alguna manera parecen afirmar que representar relaciones sexuales a cambio de dinero sólo sería aceptable o legítimo cuando la trabajadora sexual sea una prostituta bella. Comparemos que ocurre cuando se elabora un discurso respecto de otra película protagonizada por una prostituta. Son bastante ilustrativas las opiniones del crítico Carlos Boyero respecto a *Paradise: Liebe y Joven y bonita (Jeune et jolie, François Ozon, 2012)*, cuya trama gira en torno a una joven prostituta francesa menor de edad:

No es agradable observar el comercio carnal que establecen mujeres sesentonas y adiposas con chavales negros que conocen aunque disimulen su precio ante las desinhibidas y hambrientas ancianas europeas que vienen a explotar su cuerpo. Todo pretende ser realista y crudo como en la vida misma, nada está adornado ni huele a ficción (Boyero, 2012).

El lenguaje narrativo para contar esta historia es poderoso, tiene cierta capacidad de hipnosis. A ello contribuye la impresionante belleza, la sensualidad, el estilo y el misterio de Marine Vacth. No tengo dudas de que si ese rostro lo hubiera captado un gran pintor, figuraría en lugar de honor en los retratos a través del tiempo de mujeres hermosas que poseía el desdichado protagonista de *La mejor oferta*. El guion te puede desconcertar, pero observar a esa mujer otorga un placer transparente (Boyero, 2014).

Finalmente, en la conclusión de los relatos la presencia en el paraíso resulta traumática para las protagonistas y todas acaban siendo expulsadas del mismo.



Sus deseos se ven frustrados y parecen advertirnos de la imposibilidad de controlar sus vidas en el sentido que desean, sobretodo desde una sexualidad disidente en la que tienen que pagar por los servicios sexuales pero buscando encontrar un tipo de relaciones más convencionales, algo que la asimetría de sus posiciones socioeconómicas dificulta.

En el caso de las protagonistas de *Vers le sud*, se produce una inversión al final de la narración en los rasgos de sus protagonistas. Ellen, que parece una mujer muy segura, con rasgos en ocasiones masculinos, que se nos presenta cruel y sarcástica y que parece mantener una cierta distancia emocional con Edgba, acaba sucumbiendo a la pérdida del mismo y abandona la isla devastada. El director la muestra abatida en un aeropuerto que no tiene nada de paradisíaco después de transportarla ante los ojos del espectador/a a través de una ciudad caótica y sucia. Brenda, en cambio, que se nos ha presentado como emocionalmente inestable e infantilizada, abandona la isla esperanzada, a pesar de que hemos sido testigos de dos intensos hundimientos emocionales. Sin embargo muestra una mayor capacidad de resiliencia y desde su fracaso parece haber aceptado sus condicionamientos. Abandona la isla no sabemos si esperanzada (aunque fantaseando con los nombres de otras islas) y dejando atrás un paraíso que espera encontrar en otros lugares o con una mirada totalmente perdida con la que se aleja de un paraíso vacío. Tal vez el personaje de Sue (de la que se burlaba Ellen por su sobrepeso) sea el único que se mantiene en el paraíso, de hecho como comenta, se considera una mariposa cuando está en Haití, una imagen justo en las antípodas de la identidad como gorda que le atribuye su amiga Ellen.

El caso de Teresa es el más gráfico: en la última escena con el fondo de una playa tranquila al amanecer su pequeña figura, andando penosamente, cruza el plano hacia la derecha. Al mismo tiempo tres africanos cruzan el plano en sentido contrario, haciendo piruetas, de tal manera que parecen andar con las manos,



sus cuerpos ágiles y atléticos contrastan una vez más con Teresa. Parecen hablar un lenguaje corporal ininteligible, se ignoran mutuamente, la comunicación se hace imposible, la mujer blanca y los jóvenes africanos se mueven en direcciones opuestas. Teresa sale de escena. Abandona el paraíso. Fundido a negro.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS, Isolina (2001) *Cine (ins)urgente: Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- BOURDIEU, Pierre (2003) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BOYERO, Carlos (2012) «Una comedia agrídulce de Garrone y otra sordidez naturalista de Seidl» en *El País* 18/05/2012.
- (2014) «Preciosa Isabelle... ¿Y por qué es puta?» en *El País* 07/03/2014.
- CATALÀ, Josep Maria (2010) «Espejo africano: El cine y la deriva de los continentes». In *Imaginar África: los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*. Barcelona: Castel, Antoni y Sendín Gutiérrez, José Carlos, pp. 65-90.
- DYER, Richard (2002) *The Matter of Images: Essays on Representation*. London & New York: Routledge.
- FANON, Frantz (1986) *Black skin, white masks*. London: Pluto Press.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon (2003) *The Black Dancing Body: A Geography From Coon to Cool*. New York: Palgrave Macmillan US.
- HILL COLLINS, Patricia (2004) «Booty Call: Sex, Violence, and Images of Black Masculinity». In *Black Sexual Politic*. New York & London: Routledge, pp. 149-180.
- HOOKS, Belle (1992) *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press.
- LEMONS, Gary L. (1997) «To be black, male, and «Feminist»—making womanist space for black men». *The International Journal of Sociology and Social Policy*, 17(1), 35-61.
- MERCER, Kobena (1991) «Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary». In *Bad Object-Choices (Ed.), How do I look? : queer film and video*. Seattle, WA: Bay Press, pp. 169-222).
- NAGEL, Joan (2003) «Race, Ethnicity, and Sexuality. Intimate Intersections, Forbidden Frontiers». *Annual Review of Sociology*, 26, 107-133

- PLATERO, Lucas (2013) *Intersecciones - cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti (2012) «"Paradise Love", un jarro de obscenidad» en *ABC* 18/05/2012.
- SALVÁ, Nando (2012) «A vueltas con los "realities"» en *El Periódico* 19/05/2012
- Sánchez, Sergi (2012) «El menos feliz de los mundos» en *La Razón* 21/05/2012
- URRUTIA, Jorge (2000) *Lectura de lo oscuro. Una semiótica de África*. Biblioteca Nueva.
- VIVEROS VIGOYA, Mara (2009) «La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual». *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, 1, 63–81.
- Voss, Barbara (2008) «Las políticas sexuales de imperio en las Américas Españolas: Perspectivas arqueológicas del San Francisco colonial». *Cuadernos de arqueología mediterránea*. Laboratorio de Arqueología.
- WAINAINA, Binyavanga. (2013) «Cómo escribir sobre África». *Sexto Piso*.

Recibido el 31 de enero de 2015
Aceptado el 25 de febrero de 2016
BIBLID [1132-8231 (2016): 107-126]