

Eros imperial: Carmen Miranda y los «cuerpos imaginados» de la Buena Vecindad¹

Mónica González García

La primera guerra registrada por el cinematógrafo es la denominada Guerra de 1898, conflicto en el cual el emergente sujeto imperial inmortaliza, con la nueva tecnología, las hazañas lideradas por Theodore Roosevelt en Cuba. La visión de los vencedores, unida al realismo de la imagen en movimiento,² contribuyó a que la intervenida Guerra de Independencia cubana fuera inscrita en el imaginario de la cultura popular occidental como un conflicto entre imperios en el que, por el curso de la teleología histórica, España debía cederle paso al manifiesto destino de la modernidad estadounidense.

Ella Shohat y Robert Stam han subrayado el hecho de que «los principios del cine coincidieran con la culminación del proyecto imperial»,³ legitimando las expansiones territoriales con «géneros cinematográficos» que han convertido las conquistas más recientes en epopeyas visuales. Los autores notan incluso que en Estados Unidos el cine nació «en un momento en que un poema como La carga del hombre blanco, de Rudyard Kipling, pudo ser publicado [...] para celebrar la adquisición estadounidense de Cuba y las Filipinas». Gracias a la experiencia de realidad ofrecida por la sala de cine, la (re)presentación de la conquista —su «h[acerla] presente en el tiempo y el espacio»⁴— significó que los espectadores metropolitanos experimentaran la ciudadanía, la soberanía y la masculinidad como fuerzas de alcance planetario. «Del mismo modo que el espacio colonizado estaba a disposición del imperio, y los paisajes coloniales estaban a disposición del cine imperial, así también este espacio psíquico estaba a disposición del juego de la imaginación del espectador viril como un *Lebenstraum* mental».⁵



El mapeo cinematográfico de las geografías adquiridas por Estados Unidos significó la creación de una suerte de «régimen panóptico»,⁶ que registró —como los estudios de área tras la Segunda Guerra Mundial— las características de las tierras subordinadas para educar a espectadores metropolitanos y colonizados sobre la función tutelar del nuevo imperio. Así, la culminación de las ambiciones hegemónicas expresadas de modo sistemático a fines del siglo XIX en los orígenes del Panamericanismo, se dio en la primera mitad del XX con las guerras europeas: ante la amenaza del nazifascismo para las Américas, Franklin D. Roosevelt creó en 1933 un bloque de resistencia continental que, como la Doctrina Monroe un siglo antes, buscaba impedir cualquier intento imperialista por parte de Europa. En este contexto, la política de la Buena Vecindad requirió que Hollywood revisara sus estereotipos latinoamericanos para ajustarlos a las nuevas circunstancias globales. Junto a personajes animados como Pepe Carioca y Pancho Pistolas, la portuguesa emigrada a Brasil Carmen Miranda se encargó de performar la versión femenina del «buen salvaje», añadiendo a su erotizada versión de *mãe de santo*⁷ el sometimiento a las necesidades del hombre anglosajón. La animalidad latinoamericana queda neutralizada por el color de piel y el talento artístico de la cantante, cualidades que suavizan su barbarie y aluden a un otro más cercano a la norma racial occidental.

A continuación analizamos la construcción de Carmen Miranda como versión imperialista de lo que Laura Mulvey llama «mirabilidad», según su representación de la latinoamericanidad en los filmes *That Night in Rio* (*Aquella noche en Río*, 1941), de Irving Cummings, y *The Gang's All Here* (*Toda la banda está aquí*, 1943), de Busby Berkeley. Sumando a ello la reflexión de Judith Butler en *Cuerpos que importan* (1993), proponemos indagar en la erotización cinematográfica de la mujer latinoamericana, como parte de la creación de un repertorio de «cuerpos imaginados» necesarios para narrar la nueva comunidad imperial y sustentar las fantasías imperialistas sobre las periferias panamericanas —unilateralmente consideradas como ansiosas de conquista.

Cine panamericano y erotismo cafona⁸

Analizamos la emergencia de lo que denominamos «cine panamericano» —musicales o «aventuras de ensueño»⁹ producidos en la era de la Buena Vecindad, cuando «Hollywood, con la esperanza de dominar los mercados sudamericanos, inundó las pantallas con temas «latinoamericanos»¹⁰— en el marco de la cultura de masas. Para ello, cabe recordar que las Conferencias Panamericanas convocadas por James Blaine en 1889 y 1891 no lograron crear un mercado continental para productos estadounidenses, y que la anexión de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1898 no materializó por sí misma la hegemonía que Estados Unidos ansiaba desde su independencia. Ella comenzó a cristalizarse junto con la entretención de masas pues, mientras William F. Cody añadía al *Wild West Show* un número estelar sobre los «Rough Riders» en Cuba, Thomas Alva Edison filmaba la conquista del lejano Oeste según la imaginaba el intrépido «Buffalo Bill», dando origen al western. La tríada imperialismo-tecnología-industria cultural, con su inusitada trama de coerción y seducción, difundió a niveles local y global la imagen del Estados Unidos impe-

rial. Dialogando con Benedict Anderson, Shohat y Stam dicen que el cine es una herramienta «más afirmativ[a que la prensa] a la hora de impulsar las identidades de grupo», porque su «consumo» se da en esa verdadera «comunidad imaginada» que se reúne ante la pantalla.¹¹

Por su parte, Sigfried Kracauer afirma que las nuevas tecnologías permitieron «traspasar las regiones esclavizantes del Aquí»,¹² con el cambio de espacio y tiempo respectivamente abiertos por el viaje y el baile —sensaciones que el espectador imperial podía experimentar desde la sala de cine—. Interesa, por tanto, aplicar estas teorizaciones no a las epopeyas de conquista narradas por Hollywood en su género más imperial, el western, sino al cine panamericano en tanto «cronotopo»¹³ para la realización de fantasías de entretención, ejercicios de conquista y actos de posesión por parte del espectador imperial.

En su tarea de dar un correlato visual a la política continental de Franklin D. Roosevelt, el cine estadounidense creó nuevos estereotipos para sustituir la mediática imagen de Pancho Villa como latinoamericano esencial. La representación del líder mexicano por David W. Griffith en *The Life of General Villa* (*La vida del General Villa*, 1914) es comparable a la del caudillo Juan Facundo Quiroga por Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo: civilización y barbarie* (1845): mientras se mitifica la valentía del hombre natural, se sugiere también su ulterior extinción. En el ámbito de la industria cultural, Villa es el heredero del canibal representado por Cristóbal Colón en sus cartas de relación sobre el Nuevo mundo —hipificación primigenia de la alteridad americana que sirvió para justificar la violenta colonización de los pueblos indígenas. El tropo del canibal se vincula con el tropo imperial de la animalización, en el que los colonizados son presentados «como cuerpo y no como mente».¹⁴ Asimismo, la imagen de Villa sugiere una infantilización que «presupone la inmadurez política de los pueblos colonizados (o antiguamente colonizados)».¹⁵ Como sinécdoque de México, el Villa de Griffith era el rostro de un país dominado por la fuerza bruta, incapaz de gobernarse a sí mismo y, por tanto, necesitado de la tutela de sus vecinos del Norte.

Para dar continuidad a esta supremacía, el cine panamericano convierte la brutalidad y la violencia del latinoamericano en rasgos «infantiles e impulsivos»,¹⁶ caricaturizando al «buen salvaje» descrito por el portugués Pero Vaz de Caminha en su carta sobre el descubrimiento de Brasil (1500) y por el francés Michel de Montaigne en su ensayo humanista *De los canibales* (1572). Retomando otro tropo clásico en la representación del Nuevo mundo, el «buen salvaje» da continuidad al sujeto dócil construido por Bartolomé de las Casas para evitar el genocidio nativo y promover, en cambio, la



The Gang's All Here (Toda la banda está aquí, 1943)

evangelización. En una estrategia similar, el cine anglosajón resemantiza al latinoamericano para legitimar visualmente la diplomacia de la Buena Vecindad, a fin de enfrentar la contingencia europea desde el blindaje geográfico proporcionado por las alianzas regionales. En este contexto, Carmen Miranda añade a su versión femenina del «buen salvaje» el erotismo que la torna no solo objetivo de conquista, sino también objeto de deseo para el espectador imperial. Leyendo su imagen según el modernismo brasileño, seguimos la teorización de Favaretto sobre la Tropicália¹⁷ para afirmar que su personaje surge de un «procedimiento cafonas»¹⁸ que, mezclando antropofágicamente «elementos arcaicos y modernos»¹⁹ de ese país, resulta en una doble alegoría: de la democracia racial promovida por el Estado Novo y del panamericanismo integrador promovido por la Buena Vecindad. El cafonismo, derivado de una «visión grotesca y carnavalesca del mundo»²⁰ que exacerba el mal gusto e invierte las jerarquías, estimula el énfasis en los «significantes» y genera una imagen contradictoria de lo nacional (y lo latinoamericano): «Brasil emerge del montaje sincrónico de hechos, eventos, citas, dialectos y emblemas, residuos, fragmentos»²¹ —lo que Carmen Mi-

randa, antes de viajar a Estados Unidos, ilustra anticipando que en sus números «no ha de faltar nada: canela, pimienta, dendé, comino, vatapá, carurú, munguzá, balangandás, acarajé»²² Y aunque para Favaretto las parodias tropicalistas persiguen fines descolonizadores, creemos que no es el caso del personaje de Carmen Miranda. Si bien su erotismo cafono construyó un puente panamericano que sirvió para exportar cierta cultura brasileña, su performance de género inscribió una femineidad latinoamericana inferior a la norma, siempre subrayada por contraste con la heroína blanca de las películas en las que participó. Es una buena salvaje cuya «libido desmedida»²³ debe ser controlada por el patriarcalismo imperial.

Un filme que pone de manifiesto la necesidad de tutelaje de la mujer latinoamericana es *Aquella noche en Río*. En él Carmen es novia de Larry, un estadounidense con quien sostiene una tormentosa relación sentimental. Como muchas «aventuras de ensueño», la película abre con una escenografía artificial de la naturaleza local: Río de Janeiro es iluminado por fuegos artificiales entre los que aparece Carmen bailando samba con frutas en la cabeza, avanzando entre «nativas» con el estómago al aire

y cantando *Chica Chica Boom Chic* —tema de Harry Warren y Mark ~~Cochran~~. La percusión carnavalesca es repentinamente interrumpida por una balada jazzística que anuncia la entrada de Larry en un vehículo descapotable, vestido de militar y acompañado por otros uniformados estadounidenses. En su turno para el canto, Larry se hace vocero oficial de la Buena Vecindad:

My friends, I extend felicitations
To our South American relations
May we never leave behind us
All the common ties that bind us
A hundred and thirty million people
Send regards to you.²⁴

La embajadora latinoamericana de la Buena Vecindad está allí no solo para acusar recibo del mensaje diplomático llevado por Larry, sino para ofrecerle una coqueta bienvenida con cosquillas en el estómago. Enseguida ocurre un decidido contrapunteo rítmico que alegoriza musicalmente la amistad panamericana cuando Larry, al interpretar el *Chica Chica Boom Chic* en estilo jazzístico, es interrumpido por la percusión «africana» y la voz sincopada de Carmen. Después del dúo transcultural, el zoom out revela un escenario en que los personajes «reales» Carmen y Larry actúan un musical. En la diégesis de la película ambos son artistas y novios —aunque ella no se quita los atuendos frutales durante toda la historia. En esta apertura «ficticia» de *Aquella noche en Río* opera lo que Laura Mulvey llama el «artificio de la showgirl»,²⁵ que combina la mirada de los personajes varones con la de los espectadores de igual género, continuidad visual que impide el quiebre de la diégesis y mantiene la «verosimilitud narrativa» tanto de la película como del show dentro de ella.

El espacio privado de los artistas es el que define las relaciones de poder entre ellos: tras el espectáculo, Larry se sienta frente al espejo, se quita el sombrero nuevo y lo intercambia por el de su criado para luego quedarse en espera de algo. A continuación, vemos que un zapato de tacón vuela el sombrero de la cabeza de Larry: es la entrada de Carmen Miranda en la diégesis de la película. Paciente y resignado, Larry bromea sobre la puntería de Carmen mientras esta, furiosa, lo recrimina a gritos por mirar a otra mujer durante el show. Las personalidades complementarias racional versus impulsiva recuerdan los estereotipos de género canonizados por William Shakespeare en *La fierecilla domada* (1590), obra en la que la violenta y malhumorada Katherina es subordinada por Petruchio, haciéndola una mujer encantadoramente sumisa. De este modo, el parentesco de Carmen Miranda con la animalidad de Pancho Villa se desplaza del espacio público de la Revolución Mexicana al espacio privado de su relación con Larry —es decir, si los impulsos violentos del mexicano son subordinados por la mirada del espectador imperial, los impulsos primitivos de la brasileña son neutralizados por una narrativa en que impera la ley del padre anglosajón.

Un comienzo similar tiene *Toda la banda está aquí*, filme que inicia con el arribo a Nueva York de un buque brasileño cargado de azúcar y café, del cual baja Dorita (Carmen Miranda) con un sombrero-bol llenísimo de frutas tropicales para cantar *Aquare-*

la do Brasil, de Ary Barroso. Como en *Aquella noche en Río*, la música sudamericana es interrumpida por acordes estadounidenses: una banda militar toca una marcha para anunciar a Phil Baker, quien llega en un vehículo a preguntarle a la brasileña si trae café. Él está allí para darle las llaves de la ciudad (a cambio, claro, de la mercancía) en nombre de los sonrientes compatriotas que la observan bailar, se quitan el sombrero a su paso y se beneficiarán con los productos brasileños gracias a la Buena Vecindad. Luego del contrapunteo entre músicos tropicales y banda militar al ritmo de *You Discover You're in New York*, Dorita le entrega a Phil el café con un coqueteo que sugiere un noviazgo. Al bajar del escenario, él le dice al público: «¡Eso es la política de la Buena Vecindad! Acércate honey. ¡Ella sí que es una buena vecinal!».

En este punto conviene retomar el ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975), en el que Mulvey comenta la división del trabajo en el cine clásico, según la cual la mujer existe para ser contemplada y el hombre para llevar adelante la acción. Al explorar formas diversas de placer escopofílico, la autora plantea que «las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-mirabilidad» [to-be-looked-at-ness]».²⁶ Y aunque la escopofilia implica también el placer de ser observado, la «mirabilidad» de la mujer produce el riesgo de «congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica», puesto que su presencia or-

namental contribuye no a empujar la diégesis narrativa sino a estimular el deseo masculino. Por esta razón, el hombre debe «neutralizar las tendencias extradiégeticas que representa la mujer en tanto que espectáculo». Así, rearticulando la provocación de Judith Butler en su libro de 1993, nos preguntamos qué es lo que importa representar en el cuerpo subalterno de Carmen Miranda en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Siguiendo lo que Butler define como «morfología imaginaria», la cual es «orquestada mediante esquemas reguladores» y «criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen y conquistan los cuerpos que importan»,²⁷ proponemos el rol activo del cine imperial en la confección de «cuerpos imaginados», destinados a nutrir un imaginario hegemónico legitimador de la supremacía internacional e interracial estadounidense dentro la «comunidad imaginada» panamericana.

De vuelta al inicio de *Toda la banda está aquí*, hallamos también la solución visual con que Busby Berkeley, director del filme, explica no el cinemapeo del territorio brasileño, sino la incorporación de sus insumos a la cotidianidad estadounidense. Junto con el comercial de «Chiquita Banana»,²⁸ este filme busca crear hábitos do-

mésticos para aliviar la escasez de la guerra, pues si la agricultura local carecía de mano de obra, las familias debían optar por las importaciones exóticas de periferias imperiales como Brasil. Parte de esa solución es la sonriente Dorita, metonimia de la fruta que «crece» en su cuerpo, cuya representación visual la coloca a disposición del consumo del espectador imperial al igual que los productos que transporta. Su imagen de «diosa de la fertilidad»²⁹ con un sombrero recargado de bananas alegoriza, asimismo, el estereotipo del monocultivo latinoamericano. Carmen Miranda lleva la escopofilia³⁰ cinematográfica a su máxima expresión pues, por su función diegética de *showgirl* y la consciencia del impacto erótico de su «cuerpo (subalterno) imaginado», administra su propia «mirabilidad» y el placer visual del patriarca imperial dirigiendo su mirada a la cámara y, en consecuencia, «soporta[ndo] su *ritual* . act[quando] para él»³¹ e incluso, procreando para él.

Función similar cumplen las mujeres «morenas» con quienes canta *The Lady in the Tutti-Frutti Hat* –Evas latinoamericanas situadas en un edénico escenario listas para seducir a los Adanes estadounidenses–. En tanto «ornamento masivo» y alegoría de la producción en serie del capitalismo fordista, la coreografía matemática de esta aglomeración de mujeres³² puede pensarse como cuerpo imaginado, que visualiza la fantasía imperial de una comunidad imaginada de latinoamericanos entrenados para atender las necesidades estadounidenses.³³ Y aunque según Kracauer esta gimnasia masiva es una «forma vacía»³⁴ que inhibe cualquier significado erótico y cualquier idea de «[c]omunidad y personalidad»,³⁵ es imposible ignorar la danza de bananas gigantes sobre la cual el *New York Times* comentó que parecía «directamente sacada de Freud» (23 de diciembre de 1943). Asimismo, el cuerpo individualizado de Carmen auspicia la extensión del deseo erótico a toda la comunidad imaginada de cuerpos femeninos, por su relación metonímica con el grupo. La fantasía del trabajo mecanizado de los subalternos en función de los intereses del imperio es la alegoría detrás de este «product[o] de las fábricas estadounidenses de entretención».³⁶ Siguiendo a Foucault,

radica en su poder para sintetizar el tropo imperial «tierra virgen» y el tropo patriarcal «sexualidad femenina» en su «cuerpo imaginado», cuya blancura de cuerpo no-abyecto es mestizada por el atuendo «africano» de *mãe de santo* y telurizada por los frutos tropicales –ofreciendo un teatral³⁹ estereotipo que bordea lo civilizado y lo bárbaro–. Además de *leitmotiv* del cine panamericano, el erotismo *cafona* de Carmen Miranda es sinécdoque de la flora y la fauna del continente salvaje y fecundo, que convierte la tarea civilizadora del hombre metropolitano en un «placer visual» que invita a la posesión material. Hollywood y Carmen Miranda reúnen así la mirada etnográfica –excusa científica «para la liberación de los impulsos pornográficos»⁴⁰ y la mirada escopofílica, provocada por la *showgirl* del musical para crear un cuerpo necesario a las fantasías subalternizadoras de la Buena Vecindad. El deseo estadounidense de dominación de las Américas se realiza con la conquista sexual de la brasileña, en el marco de una ley patriarcal cuyo contenido imperial y racista agudiza aún más las diferencias de género, según las cuales «el hombre [blanco] está del lado correcto de la ley, [y] la mujer [de color], del equivocado».⁴¹

La felicidad de la «familia imperial»⁴² panamericana se expresa, en *Aquella noche en Río*, con la armoniosa división internacional del trabajo de los personajes en que diplomáticos y empresarios estadounidenses retizan con *showgirls* latinoamericanas. Algo similar ocurre en *Toda la banda está aquí*, donde la música y las bromas de los latinos son el marco lúdico para el romance de la verdadera heroína, Eadie Allen (Alice Faye), la rubia que espera con lágrimas en los ojos a Andy Mason (James Ellison), el feliz soldado estadounidense que cuesta imaginar peleando en la Segunda Guerra Mundial. Los músicos brasileños de la orquesta Bando da Lua –en quienes funciona la «intercambiabilidad» de la que hablan Shohat y Stam, pues no importa si están vestidos de mexicanos o si hablan *español*– carecen de protagonismo, y no interesa su vida amorosa porque, en tanto cuerpos subalternos imaginados, su presencia es ornamental. Gracias a ellos los espectadores imperiales

para los sujetos subalternizados, consiguiendo muchas veces la autoexotización de estos pues, como dice Simone de Sá, tales representaciones «comenzaron a ser conocid[a]s como “expresiones auténticas” del “alma brasileña”».⁴⁴ De manera similar a los amores romántico y cortesano, que les impusieron «virtudes imposibles a las mujeres»,⁴⁵ la imagen de fertilidad performada por Carmen Miranda y popularizada por Hollywood «alcanz[ó] un destino temporal autónomo»,⁴⁶ fundando una «interpelación de género»⁴⁷ en el imaginario visual estadounidense según la cual las latinas son resignificadas como objetos para la conquista erótica, porque sus cuerpos imaginados desbordan (deben desbordar) la sensualidad exuberante de la tierra de donde provienen. El erotismo *cafona* de Carmen Miranda se fija en el imaginario occidental no por la reiteración discursiva⁴⁸ de las normas imperiales impuestas a la mujer latinoamericana, sino por la repetición de su *imagen* a la metrópoli *y española* permitida por la reproductibilidad técnica del cine panamericano creado en la era de la Buena Vecindad.



Mónica González García (Santiago de Chile, 1972)
Profesora de Literatura y Cine de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y coordinadora del Diploma en Cultura Brasileña de la Universidad de Chile. Se graduó de Doctora en Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas por la Universidad de California, Berkeley. Actualmente está terminando un libro sobre Modernismo latinoamericano y preparando un manuscrito sobre cine e industria cultural en América Latina.

1 Agradezco el estimulante diálogo sostenido con las alumnas y los alumnos del curso «Cultura audiovisual en América Latina», que tuve oportunidad de ofrecer en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana en el otoño de 2016.

2 André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1990, p. 186.

3 Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001, p. 115.

4 André Bazin, ob. cit., p. 28.

5 Ídem, p. 116. *Lebensraum* se refiere a un territorio disponible a la expansión política y económica.

6 Ella Shohat y Robert Stam, ob. cit., p. 5.

7 En religiones afrobrasileñas, la que dirige un *terreiro* o lugar de adoración.

8 Palabra brasileña que alude a personas o situaciones de mal gusto, exageradas o extravagantes.

9 Ídem, p. 143.

10 Ídem, p. 172.

11 Ídem, p. 119.

12 Ídem, p. 71.

13 Este concepto de Mijail Bajtín se refiere, según Shohat y Stam, a un «tiempo que se materializa en el espacio, que media entre lo histórico y lo discursivo, dando entornos ficticios donde se hacen visibles los entramados de poder históricamente específicos» (ídem, p. 118).

14 Ídem, p. 152.

15 Ídem, p. 154.

16 Sol Glik, «Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood (1930-1955)», *Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Eduardo Rey Tristán y Patricia Calvo González (eds.), Santiago de Compostela, 2010, p. 2371.

17 Movimiento artístico y musical brasileño surgido a finales de la década de 1960, una de cuyas musas es justamente Carmen Miranda –según sugiere la canción *Tropicália* (1967) de Caetano Veloso.

18 Celso Favaretto, *Tropicália, alegoría, alegría*, Ateliê, São Paulo, 2000, p. 122.

19

25 Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo» [1975], *Arte después de la modernidad*, Brian Wallis (ed.), Akal, Madrid, 2001, p. 371.

26 Ídem, p. 370.

27 Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 36.

28 Chiquita Banana, personaje creado por el dibujante Dick Brown, «era una banana cuyo canto y baile se inspiraron nada menos que en... Carmen Miranda» (Sol Glik, ob. cit., p. 2380).

29 Ella Shohat y Robert Stam, ob. cit., p. 173.

30 La palabra proviene del concepto alemán *Shaulust* usado por Freud, que «combina la palabra alemana para lujuria o deseo sexual, con la palabra para mirar, observar o contemplar»

31 Laura Mulvey, ob. cit., p. 370.

32 Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge & London, 1995, p. 75.

33 Como dice Kate Millet, la docilidad del grupo sometido es un rasgo necesario para «racionalizar el sistema patriarcal». [Kate Millet, *Sexual Politics*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000, p. 32.]

34 Siegfried Kracauer, ob. cit., p. 84.

35 Ídem, p. 77.

36 Ídem, p. 75.

37 Michel Foucault, «El panoptismo», *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 2004, *International Dictionary of Psychoanalysis*, Alain de Mijolla (ed.), Farmington Hills, MI, Thompson Gale, 2005, p. 10.

38 Ídem, p. 11.

39 Según Butler, la teatralidad de un conjunto de normas de género «se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad» [Ob. cit. p. 34]. La historicidad escondida en el disfraz es la colonización portuguesa sustentada por la esclavitud africana y la hegemonía estadounidense sobre las Américas.

40 Ella Shohat y Robert Stam, ob. cit., p. 26.

41 Laura Mulvey, ob. cit., p. 375.

42 Ídem, p. 118.

43 Cabe señalar que el filme de Berkeley fue inicialmente censurado

podemos añadir que los musicales de Carmen Miranda definen una nueva «anatomía política»³⁷ de subordinados latinoamericanos, en la que la industria cultural alegoriza el deseo de «fabrica[ci]ón de] individuos útiles»³⁸ para la metrópoli de la comunidad panamericana, con el fin último de probar la aptitud de Estados Unidos como líder occidental una vez terminada la Segunda Guerra Mundial.

Considerando todo lo anterior, es posible afirmar que la mayor transgresión de Carmen Miranda, como imagen cinematográfica del «buen salvaje» femenino,

aprenden que el nuevo «buen salvaje» es un tipo inferior pero simpático, que vive en un lugar remoto pero fecundo cuyos frutos están destinados a satisfacer los apetitos metropolitanos y no otros. En la sala de cine imperial, los estadounidenses se tornan «conquistadores de butaca» que realizan en *Aquella noche en Río* el viaje virtual a las colonias panamericanas, o que importan a su tierra el festivo espectáculo latinoamericano de *Toda la banda está aquí*.

En la sala de cine neocolonial,⁴³ por su parte, los estereotipos estadounidenses se articulan como espejos

Ídem, p. 55.

20 Ídem, p. 58.

21 Celso Favaretto, ob. cit., p. 63.

22 Sol Glik, ob. cit., p. 2378.

23 Ella Shohat y Robert Stam, ob. cit., p. 171.

24 *Mis amigos, traigo mis congratulaciones/ Para nuestros colaboradores sudamericanos/ Ojalá nunca dejemos de lado/ Los lazos comunes que nos vinculan/ Ciento treinta millones de personas/ Les envían sus saludos...*