TARZÁN Y EL DR. MOREAU CONTRA LOS SUBHUMANOS Y LOS ZOMBIS VUDÚ: DISCURSOS COLONIALISTA Y ANTICOLONIALISTA EN EL HOLLYWOOD PRE-CODE (1932-1934).

TARZAN & DR. MOREAU VS THE SUBHUMANS & THE VODOO ZOMBIES: COLONIALIST AND ANTI-COLONIALIST DISCOURSES IN PRE-CODE HOLLYWOOD (1932-1934).

ALFONSO M. RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD

GRUPO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN

POLÍTICA, IDEOLOGÍA Y PROPAGANDA (IDECO)

41012, SEVILLA, ESPAÑA

ALFONSO.M@RODRIGUEZDEAUSTRIA.ES

Resumen

El presente artículo analiza los discursos colonialista y anticolonialista implícitos en seis películas de Hollywood de los primeros años treinta, antes de que se impusiera definitivamente el discurso hegemónico sustentado por el código de censura de 1934. El recorrido comienza con Tarzán, guardián de las colonias africanas, y termina con *Island of Lost Souls*, una película que los aborígenes australianos tenían prohibido ver.

Palabras clave

Colonialismo, Hollywood, Código Hays, Zombis, Tarzán, Dr. Moreau.

Abstract

In this paper I analyse the implicit discourse about colonialism in six Hollywood films of the early thirties. That is, filmed before the hegemonic discourse supported by the censorship of the Production Code Administration was definitively imposed in 1934. The tour begins with Tarzan, guardian of the African colonies, and ends with Dr. Moreau in *Island of Lost Souls*, a film that Australian aborigines were forbidden to see.

Keywords

Colonialism, Hollywood, Hays Code, Zombies, Tarzan, Dr, Moreau.

Introducción.

La década de 1930 comenzó para Estados Unidos como un periodo de especial efervescencia histórica. Tras el fin de la Primera Guerra Mundial, el crecimiento económico y la relativa paz social la «década del Jazz» terminó con la crisis más rápida y severa que ha conocido la historia del país, a partir del crack del 1929. Dentro del ámbito comunicacional, la principal novedad fue la llegada del cine sonoro, que multiplicó las posibilidades expresivas del arte cinematográfico. La combinación entre la crisis económica y social y las nuevas posibilidades de expresión dio lugar a uno de los periodos culturales más ricos e interesantes de la industria del cine en Estados Unidos. Esta libertad relativa fue cercenada con la implantación de la censura centralizada del Código de Producción a mediados de 1934. Los motivos fueron más políticos, ideológicos y económicos que morales, y en pocos meses se consiguió asentar el discurso hegemónico al que la industria tuvo que plegarse si quería que sus productos vieran la luz (Rodríguez de Austria, 2017: 86 y ss).

Si bien el Código Hays no trataba directamente el tema del colonialismo, sí que dejaba claro algunos otros aspectos relacionados. Por ejemplo, quedó desde entonces terminantemente prohibido tratar en una película la esclavitud de personas blancas («Particular Applications. II Sex: 5. White slavery shall not be treated»), así como las relaciones amorosas o sexuales entre personas de distintas «razas», la blanca y la negra en concreto («Particular Applications. II Sex: 6. Miscegenation (sex relationships between the white and black races) is forbidden»).

Que los aspectos del código más relacionados con el colonialismo se encuentren enmarcados entre las disposiciones relativas al tratamiento del tema sexual en la pantalla es sintomático de la ideología sustentada por el mismo (véase al respecto Rodríguez de Austria, 2015), que combinaba entre otros aspectos el etnocentrismo más ridículo y la represión sexual más acusada. Se afirma además un principio más general, referido al respeto que las películas debían mostrar por el cumplimiento de las leyes humana y natural:

> III. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation. By natural law is understood the law which is written in the hearts of all mankind, the greater underlying principles of right and justice dictated by conscience. By human law is understood the law written by civilized nations.

El resultado de tal directriz, una vez efectuadas las dos aclaraciones que le siguen, es más reduccionista de lo que aparentan sus lugares comunes (el corazón de la humanidad y la conciencia). La ley natural es identificada con la moral cristiana más fundamentalista de la época, que prohibía entre otras muchas cosas el mestizaje o la crítica a las instituciones. La ley humana se reduce a las leyes escritas (nada de derecho consuetudinario) de las naciones consideradas civilizadas desde el punto de vista del imperialismo occidental.

La implantación efectiva del código de censura afectó también a los discursos sobre el colonialismo implícitos en las películas. La primera intuición que podemos tener al respecto es que la oficina de censura cortó de raíz cualquier tipo de discurso anticolonislista, y así fue. Antes de 1934 aún podemos encontrar algún título no censurado (o no censurado por la PCA, Production Code Administration, pues había

otros órganos de censura estatales), como los que trataremos en este artículo. Aunque encontramos también otro efecto no esperado: el código también suavizó los discursos colonialista, racista e imperialista del sector más extremista de la industria.

Nadie puede extrañarse si la mayoría de los productos culturales emanados de una industria tan centralizada y cercana a un poder político colonialista como era la industria de Hollywood se enmarcan en esta época dentro del contexto de justificación del colonialismo. No hay más que recordar que uno de los próceres de la naciente industria, David Wark Griffith, elaboró en 1915 el mayor (y más conseguido) alegato en favor del Ku Klux Klan del siglo XX, la película *The Birth of a Nation*. Entre los discursos legitimadores o excesivamente racistas que la labor de los censores posiblemente suavizara, trataremos el caso de *Tarzan the Ape Man* (1932) y *Tarzan and His Mate* (1934), estando la segunda en el límite de la implantación del código, y haciendo gala de discurso colonialista y racista implícito algo más suave que la primera. En el caso de los discursos anticolonialistas, analizaremos escenas de películas previas al código que no volverían a repetirse hasta finales de los años sesenta (como mínimo), como la secuencia de los zombis esclavos en *White Zombie* (1932) o la revuelta de los subhumanos en *Island of Lost Souls* (1932).

Tarzán: el guardián de las colonias africanas.

Dentro de la corriente en favor del colonialismo, el ejemplo más extremo es sin duda *Tarzan the Ape Man* (W.S. Van Dyke, 1932), seguido de su primera secuela *Tarzan and His Mate* (Cedric Gibbons, 1934). Ambas son, desde mi punto de vista y en varios aspectos, grandes películas. Su tema aparente es una historia de amor en un contexto de aventuras, su tema soterrado pero evidente son las relaciones sexuales entre Tarzán y Jane, iconos de belleza y atraídos mutuamente sin remedio. Son películas como éstas (hay innumerables ejemplos) las que justifican que el tema racial se trate en el Código Hays dentro del apartado dedicado al sexo.

Si obviamos la historia de amor y sexo elíptico entre la pareja protagonista y nos centramos en el tema que aquí nos interesa, el resultado es que el enigmático Tarzán acaba convertido en vigilante de las colonias inglesas en África. El final de la primera película, cuando Jane, tras morir su padre, decide quedarse con Tarzán y se despide del enamorado explorador Harry Holt, es clarificador en este sentido:

> JANE: Volverás, Harry. Veo un multitudinario safari contigo a la cabeza, cargado de marfil y dirigiéndose hacia el puerto. Sólo que esta vez no habrá peligro, porque nosotros estaremos protegiéndote en cada paso del camino.

Y efectivamente, *Tarzan and His Mate* comienza con una escena de hombres africanos cargando colmillos de elefante en el puerto. Harry está decidido a regresar al cementerio de elefantes en que murió el padre de Jane, y volver cargado con los valiosos restos de marfil, «un millón de libras para el hombre que lo encuentre», además de convencer a Jane para que vuelva a la civilización. Le acompaña un antiguo e inmoral amigo, Martin Arlington, que intentará asesinar a Tarzán cuando éste se niegue a dejarles llevarse el marfil.

Como decimos, esta segunda película suaviza el tono de la primera con respecto al tratamiento recibido por las tribus africanas colonizadas y no colonizadas.

En la primera, los miembros de las tribus colonizadas son o bien esclavos o bien fuentes de información sobre la riqueza natural del entorno. Para una mujer blanca como Jane Parker son curiosos y exóticos elementos no individualizados del paisaje africano. Las tribus no colonizadas son un peligro inherente a la selva, al mismo nivel que los cocodrilos, los rinocerontes o los felinos. En ningún caso alcanzan la categoría de ser humano. Son animales de carga cuando han sido sometidos con el látigo, o animales peligrosos en caso contrario. Aunque hay varias escenas que refuerzan esta perspectiva, describiré por cuestiones de espacio sólo una, la que a mi juicio es la fundamental: cuando la expedición atraviesa un desfiladero, uno de los porteadores, como era de prever, cae al vacío, y mientras Jane reacciona gritando, Harry pregunta a James Parker sobre el contenido de la carga que llevaba el muerto. «Medicinas, mercancías», responde el padre de Jane. Sólo entonces pronuncia Harry la medianamente compasiva frase: «Pobre diablo». Es decir, primero se preocupa de la carga, luego del animal. En honor a la verdad hay que decir que en otra ocasión, cuando la expedición es atacada por unos hipopótamos mientras cruza un río, Harry ayuda a uno de los porteadores a subir a la barca, antes incluso de haber subido él. Su carácter compasivo con los «pobres diablos» es resaltado en *Tarzan and His Mate*, cuando prima el descanso de los porteadores sobre sus propios intereses (acompañar a Jane). Su actitud contrastará con la de su amigo Martin, que no duda en asesinar a un esclavo de un disparo para forzar al resto a seguir caminando. Harry le muestra su desagrado:

> HARRY: El látigo hubiese funcionado igual.
> MARTIN: Quizás tengas razón. Podía haber cargado 150 libras de marfil.

Martin, como Harry en la película anterior, sólo se preocupa por la carga del animal, no por el animal mismo. Más adelante procurará que Jane convenza a Tarzán para usar a los elefantes salvajes como animales de carga, pero el noble salvaje se niega incluso a que se lleven los colmillos.

La conclusión es que el único punto de vista retratado en ambas películas es el de la potencia colonizadora, para la cual los nativos de África son exclusivamente un recurso natural transformable en dinero, y considerados en un nivel de importancia más bajo que las mercancías. En el segundo título, sin embargo, el tratamiento dado a los esclavos es levemente suavizado, en tanto que el personaje que los mata a sangre fría es el malo de la película. El buen colonizador se contenta con usar el látigo a la hora de tratarlos. Descubrimos también en *Tarzan and His Mate* otros dos comerciantes que buscan el cementerio de elefantes, que roban el mapa a Harry, y que acaban muertos por la tribu de los Gaboni. Es decir que aparecen varios tipos de mercaderes colonizadores (un dato interesante que desarrollaremos más adelante), aunque el único que queda vivo es Harry Holt, el protegido de Tarzán, que de nuevo pierde su millón de libras por la negativa de rey de la selva de expoliar el cementerio de elefantes.

El peligro de la condescendencia con los colonizados en Black Moon.

Black Moon (Roy William Neill, 1934) narra la historia de una mujer blanca que vuelve desde Nueva York a la plantación haitiana donde nació, y donde sus padres

murieron cuando ella era una chiquilla. Juanita Pérez, ahora casada y con una hija de unos cinco años, siente que su verdadera casa está en esa isla, y se lleva a su hija con ella. Su tío, que regenta la plantación, intenta que Juanita esté el menor tiempo posible, porque teme lo que en efecto sucede: influenciada por su antigua niñera, que plantó en ella la semilla de la magia vudú, Juanita se convierte en una especie de sacerdotisa blanca en los ritos y sacrificios de los nativos. Su marido, Stephen Lane, llega a la isla para convencerla de que vuelva pero sin éxito. Juanita se ha puesto de parte de los nativos, y se identifica tanto con ellos que reprocha a su tío los latigazos, las muertes y el sufrimiento que ha provocado. Su locura (o su interiorización del vudú) es tal que llega a matar a una adolescente en un ritual sacrifical, y finalmente se encuentra dispuesta a sacrificar a su propia hija, algo que evita su marido en el último momento de un disparo.

Lo relevante desde nuestro punto de vista es que la película no soslaya el discurso colonialista, como en Tarzán, sino que en gran medida lo legitima. En la primera escena, en su despacho de Nueva York, Stephen aclara la situación de la Isla de San Cristóbal: «Hay dos blancos allí, su tío y un capataz... y unos dos mil negros». Sin embargo el Dr. Raymond Pérez, tío de Juanita, está bien preparado: cuando Stephen llega a la isla le enseña una pequeña torre fortificada dentro de la hacienda y un armero oculto lleno de rifles.

> Dr. PÉREZ: Ha habido otros levantamientos de los nativos anteriormente. Por eso construimos esta torre. ¿Le gustaría echar un vistazo? Ningún nativo ha traspasado jamás esta puerta.
>
> *Enseña los rifles a Stephen.*
>
> STEPHEN: Veo que está usted preparado.
>
> Dr. PÉREZ: Llevamos preparados los últimos 100 años. Los negros han intentado aniquilarnos en seis ocasiones. […] Mi familia ha estado aquí desde hace 200 años. Muchos han muerto, pero ninguno ha huido jamás.

Precisamente en uno de estos levantamientos fueron asesinados los padres de Juanita, cuando intentaban escapar con su hija de dos años. El Dr. Pérez la salvó en el último momento, matando al sumo sacerdote, ya que por lo visto, una vez muerto, el resto de nativos pierde el interés por la revuelta. Es decir, que salvo el hechicero, ningún nativo tiene voluntad propia, como los zombis. Juanita fue entonces criada por la nativa Ruva, que le enseñó la magia negra y la llevó a sacrificios nocturnos, «donde llegó a probar la sangre». Juanita, junto con el hechicero, será la que conduzca este nuevo asedio a la torre, y la que jura matar a su tío cuando caiga en sus manos, por haber «oprimido a mis pobres nativos». La identificación de Juanita con el hechicero es tal que cuando ella muere, muere la revuelta, y los mismos nativos que habían intentado matar a los blancos, asisten ahora al funeral junto a ellos, en un periodo de paz renovada, aunque todos sabemos que momentánea.

Si las películas de Tarzán diferenciaban claramente entre las tribus colonizadas y sometidas por el látigo, y las no colonizadas y peligrosas, en *Black Moon* las dos

visiones se mezclan. La población de San Cristóbal está sometida pero sigue siendo peligrosa, supone una continua amenaza contra los pocos blancos de la isla. Esta amenaza está particularizada, en cualquier caso, en las figuras del hechicero, de Ruva y de la propia Juanita. El primero parece una fuerza espiritual o ideológica que llama a la revuelta, la segunda la educación silenciosa, y la tercera parece encarnar una peligrosa empatía hacía los nativos. Una empatía, un ponerse en el lugar del otro, que le lleva a convertirse en una salvaje capaz de ordenar la muerte de su tío por el daño provocado a los suyos, y de sacrificar a su hija con sus propias manos.

Fotograma 1: *Ruva, la niñera*

Fotograma 2: *Juanita y el hechicero en un ritual nocturno*

Los nativos de San Cristóbal son todos, sin excepción, una amenaza para los colonizadores. Son retratados como unos salvajes que asesinan a sus niñas, tan absolutamente estúpidos que si no hay hechicero al que obedecer se convierten en autómatas (o zombis) carentes voluntad propia. Las frases en defensa de los nativos que pronuncia Juanita quedan totalmente desacreditadas, pues quien las formula

es una psicópata asesina de una adolescente negra que también intenta matar a su hija blanca. Una persona deshumanizada por su contacto con los nativos.

Existe un personaje negro que ayuda a los blancos, pero no es un nativo, es un barquero de Georgia, EEUU, de nombre «Lunch» McClaren. Un estadounidense de pura cepa en el ahistórico universo hollywoodiense, que enseguida se distancia de los nativos denominándolos «cazadores de monos» (monkey-chasers).

> McCLAREN: Es el apodo que se le da aquí a los negratas (niggers). A los nativos les gustan los cocos, igual que a los monos, así que persiguen a los monos para quedarse con los cocos, lo que los convierte en cazadores/perseguidores de monos[1].

«Lunch» McClaren migró de Georgia porque se le «quedó pequeña», es dueño de una barca y le gusta su trabajo, según cuenta a Stephen. Parece que la película quiere remarcar las distancias entre las colonias españolas y los estados libres estadounidenses, recurriendo precisamente a uno de los estados de mayor tradición esclavista, y extremadamente segregacionista en el momento de producción de la película y hasta que las leyes de Derechos Civiles (1964) y de Derecho al Voto (1965) acabaron con esa práctica legal conocida como las leyes de Jim Crow.

White Zombie: conflicto entre colonizadores.

White Zombie (Victor Halperin, 1932) es sin duda la película sobre la que más se ha escrito de las que tratamos en este artículo, por encima incluso de la también excelente *Island of Lost Souls* (Erle C. Kenton, 1932), inspirada en el relato de H. G. Wells sobre los horribles experimentos del Dr. Moreau. Quizás el dato más resaltado sobre *White Zombie*, sobre todo a partir de la *mainstreamización* del género en el siglo XXI, es que es la primera película de zombis de la historia del cine. Si añadimos otros factores, como su calidad cinematográfica, la presencia de Bela Lugosi, o las variadas lecturas que ofrece desde los puntos de vista estético, histórico, ideológico y simbólico, no es de extrañar la atención que ha recibido.

Gary Don Rhodes editó en 2001 el libro monográfico *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*, el texto más completo sobre la misma hasta la fecha. *White Zombie* es también uno de los títulos centrales en el más reciente libro *Race, Oppression and the Zombie: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition* (Moreman y Rushton, 2011).

El relato sigue la línea del terror gótico de la época: la bella Madeline Short viaja de Nueva York a Haití para contraer matrimonio con el apuesto Neil Parker. En el barco conoce al magnate Charles Beaumont, quien convence a la joven para que se case en su castillo, ofreciéndole un trabajo para Neil en Estados Unidos. Beaumont intenta sin embargo evitar el matrimonio pues se ha enamorado de Madeline, y al no conseguirlo se deja llevar por los consejos del tétrico y enigmático Dr. Legendre (Bela Lugosi), y convierte a la joven en una muerta viviente. El procedimiento es el siguiente: le da a oler una flor que aparentemente la mata, se oficia el entierro, y

1 En realidad, monkey-chasers es aún más despectivo que monkey-hunters. Podemos imaginar a los nativos persiguiendo estúpidamente a los monos para quitarles los cocos, en vez de cazándolos con la dignidad que dan los arcos y flechas.

luego recupera el cuerpo, que vuelve a la vida aunque sin voluntad propia. Un habitante de la isla, el Dr. Bruner, hace dudar a Neil de la muerte de Madeline, y ambos van a buscarla al castillo de Beaumont, donde éste se ha arrepentido de su acto ya que su amada ha quedado convertida en una obediente muerta en vida, sin luz en la mirada. Cuando Neil y el Dr. Bruner llegan al castillo, Legendre ha convertido en zombi al arrepentido Beaumont, y ordena a su guardia pretoriana de zombis que maten a Neil, algo que estaban a punto de hacer cuando interviene Bremer. Luego Beaumont recupera por un instante su voluntad sometida y empuja a Legendre por el mismo acantilado por el que han caído sus zombis. Madeline vuelve a ser la misma una vez ha desaparecido la oscura fuerza que la sometía. Fin.

No es la trama principal, a pesar de ser interesante y estar muy bien llevada, lo que ha convertido la película en un singular objeto de estudio. El mayor interés, y fuente de distintas interpretaciones, pertenece a dos secuencias protagonizadas por el tenebroso Legendre. En la primera de ellas, el hechicero entra con Beaumont en un molino cuyos trabajadores son zombis, los negros haciendo el trabajo más duro y los mulatos supervisando con látigos en las manos. Legendre se disculpa con Beaumont por su retraso porque ha estado fuera «buscando trabajadores para sus molinos», es decir que ha estado profanando tumbas para recuperar los cuerpos y hacerlos trabajar sin descanso. Legendre resalta la idoneidad de estos hombres «que trabajan fielmente y no se preocupan por las horas extra». De hecho trabajan sin que nada les perturbe: Beaumont ha observado cómo uno de ellos tropezó y cayó dentro del molino y el resto siguió trabajando sin inmutarse, triturando al desgraciado que no profirió un solo grito. Trabajadores ideales para Legendre, que recomienda al rico hacendado se haga con algunos de ellos. El otro sin embargo está más interesado en Madeline que en trabajadores incansables y obedientes.

La segunda secuencia, o el segundo detalle que más atención ha suscitado, es la composición de la corte de zombis de «Murder» Legendre. Aparecen tras él en el comienzo de la película, y más adelante, en el cementerio, se los presenta a Beaumont:

> LEGENDRE: Sí, son mis sirvientes. ¿Crees que podríamos hacerlo [sacar a Madeline de su tumba] solos? En vida fueron mis enemigos. Ledot, el brujo que una vez fue mi maestro. Le extraje sus secretos torturándole. Von Gelder, el villano henchido de riquezas. Peleó contra mis hechizos hasta el final. Tengo en él a un tipo luchador. Su excelencia, Ricard, antiguo ministro de interior. Scarpia, jefe de los bandoleros. Marcquis, capitán de la Gendarmeria. Y este... este es Chauvin. El verdugo supremo, ¡que casi me ejecuta! Me hice con ellos igual que ahora nos haremos con ella [Madeline].

Como es lógico, las interpretaciones históricas e ideológicas de *White Zombie* han estado basadas principalmente, aunque no únicamente, es estas dos situaciones. ¿Es la primera una crítica al esclavismo, a la explotación, al capitalismo, una respuesta a la crisis de 1929? ¿A quiénes representan estos zombis que Legendre presenta? ¿Existe un significado simbólico tras ellos? Y, nos preguntamos nosotros, ¿están las secuencias relacionadas de alguna forma con el discurso sobre el colonialismo?

Fotograma 3: Legendre presentado sus zombis a Beaumont.

En su tesis doctoral *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea* (2012), Alex del Olmo ofrece una interesante lectura sobre el discurso relativo al colonialismo presente en la película. En primer lugar repasa distintas opiniones sobre el personaje de Legendre. Kyle Bishop resalta los aspectos raciales de la película, concluyendo que el hechicero representa el temor colonialista a la revuelta de los sometidos, Jennifer Fay interpreta que Legendre encarna un temor muy presente tras la crisis de 1929: la explotación de la mano de obra blanca al mismo nivel que los esclavos negros unas décadas antes. Para Gary Rhodes la genealogía del malvado Legendre se encuentra en la tradición gótica europea. La opinión de Del Olmo es que «Legendre es el terror postcolonial», una figura que encarna un temido mestizaje en la época.

Nuestra interpretación es más histórica y política que racial, cercana a la que Tony Williams expresa en su artículo «White Zombie. Haitian Horror» (1983). Williams parte de una premisa básica: «White Zombie has a contemporary relevance. It addresses itself to a concrete case of U.S. imperialism». Una opinión compartida por Elizabeth Neail, en «The Signification of the Zombie» ([2*]): «The zombie seen in the films of the 1930s, such as Victor Halperin's White Zombie (1932), carry a signification of racism and colonialism (especially in regards to the occupation of Haiti by the United States)». Alejandra Schroeder (2010) también comparte esta visión.

Como el resto de autores, Williams plantea un contexto histórico pertinente, en el que recuerda que Haití, antigua colonia francesa, fue ocupada por Estados Unidos entre 1915 y 1934, dos años después del estreno de *White Zombie*. Sobre este contexto elabora una interpretación en la que la película sería una crítica «consciente o inconsciente» de la ocupación estadounidense de la isla. Así, tanto Legendre como Beaumont o Neil Parker representarían

2 *El texto, accesible desde página web de la Universidad de Hawai, no aparece fechado. El *terminus post quem* es diciembre de 2011.

distintos aspectos de la ocupación, que van desde el patente racismo de Neil («[Dr. Bruner], ¿quiere usted decir que Madeline sigue viva? ¿En manos de los nativos? ¡No, Dios mío! ¡Mejor muerta que eso!»), hasta la maldad manipuladora y esclavista de Legendre, pasando por la decadencia moral y personal de Beaumont.

El discurso de *White Zombie* sería así netamente anticolonialista, una opinión que no puedo compartir del todo. Mi interpretación es que la película denuncia, de una forma más consciente que inconsciente, el colonialismo europeo. Sucede que, al no ofrecer una alternativa estadounidense al maltrato sufrido por Haití en manos europeas, la crítica particular se convierte en crítica general. Esta situación vuelve a repetirse, como veremos y según mi perspectiva, en *Island of Lost Souls*.

Tras el certero acercamiento histórico, Williams se equivoca en mi opinión a la hora de identificar las connotaciones de cada personaje, y en concreto a la hora de adscribirles nacionalidades de origen, un detalle de especial relevancia si el tema que se debate es el imperialismo o el colonialismo. Para Williams, Parker, Beaumont, Brener y Legendre (que representa «a distorted embodiment of U.S. guilt feelings concerning the occupation») son estadounidenses, mientras que la cohorte de zombis principales serían franceses y mulatos. El autor ofrece sin embargo en su artículo algunas claves para una interpretación más afinada. Analicemos la caracterización de cada personaje, comenzando por los zombis.

Ledot, el hechicero («the witch doctor»), antiguo maestro de Legendre, posee un cabellera y una barba blanca, y viste una túnica marrón con varios símbolos de color blanco en ella. Los símbolos evocan tanto a los alfabetos griego y cirílico como a una posible escritura haitiana.

Von Gelder, al que Legendre describe como «el villano ("swine", que también significa cerdo) henchido de riquezas», es para Williams un representante de la clase adinerada francesa: «This figure obviously represents the rich French-cultured mulatto element within Haitian society». Mi opinión, en cambio, es que Von Gelder representa a la clase adinerada alemana que Williams ha mencionado anteriormente, cuando contextualizaba históricamente la película: «German businessmen resident in Haiti did not form such numbers as to justify U.S. claims of large-scale espionage, and though a clause in Haiti's Constitution forbade foreigners to own land, some Germans had married Haitian citizens to bypass it». Su aspecto es teutón, su nombre germánico, era rico, se le define con una palabra de triple sentido («swine»: villano o cerdo en inglés, y de pronunciación semejante a «Schwein», un insulto tradicional en alemán), pero lo más significativo es que porta en su pecho descubierto una ostentosa cruz de hierro que aclara cualquier duda sobre su nacionalidad de origen. Lorenzo Carcavilla (2013b: 135) señala el detalle y lo relaciona con la extensión de la ideología nazi y el inmediato ascenso de Hitler al poder en Alemania. Apunta que el protagonista homónimo de las películas de Fritz Lang *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) y *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), hipnotizador y criminal como Legendre, lleva la misma cruz. No estoy muy seguro de que la cruz de Von Gelder esté relacionada con el nazismo. Al fin y al cabo la Cruz de Hierro era un símbolo, una condecoración, alemana antes que nazi, y prusiana antes que alemana (data de comienzos del siglo XIX), aunque desde la Segunda Guerra Mundial la cruz y el

nazismo nos parezcan indisolublemente unidos. En cualquier caso, las enigmáticas palabras de Legendre sobre Von Gelder permiten interpretaciones variadas: «Peleó contra mis hechizos hasta el final. Tengo en él a un tipo luchador». Quizás sea una referencia a la Primera Guerra Mundial, o quizás las palabras cuadren con las luchas políticas y económicas que tuvieron que sostener los ocupantes estadounidenses de Haití con los ricos hacendados alemanes, especialmente desde que los invasores cambiaran la Constitución en 1918 para permitir la propiedad de la tierra a extranjeros. Tierras que en algunos casos, según nos ha informado Williams, pertenecerían a las mujeres nativas de los empresarios alemanes. O quizás ambas referencias estén estrechamente relacionadas, al fin y al cabo Estados Unidos ocupó Haití en 1915, justo cuando las potencias colonizadoras europeas se encontraban en guerra entre ellas. (Estados Unidos entró en la guerra en 1917).

Fotograma 4: *Ledot el brujo*

Fotograma 5: *La Cruz de Hierro de Von Gelder*

Los siguientes zombis que presenta Legendre son el antiguo Primer Ministro Ricard y el jefe de los bandoleros, Scarpia. Luego presenta a Marcquis, capitán de la Gendarmería, y finalmente a Chauvin, el verdugo.

Para Williams estos zombis representan los distintos poderes sometidos a la colonización estadounidense desde 1915. Desde los poderes fácticos como el Primer Ministro, el capitán de gendarmes, los ricos hacendados y el verdugo, hasta los cabecillas de las revueltas como Ledot, el sacerdote vudú, y Scarpia, el jede de los bandoleros en términos económicos, jefe de la guerrilla anticolonial en términos políticos.

Esta interpretación, y el carácter por lo tanto radicalmente crítico de la película (una película estadounidense que criticaría frontalmente el colonialismo de su país), se basa en la identificación de los personajes malvados (Legendre y Beaumont) con los colonizadores del norte de América. Pero de nuevo disentimos aquí con Williams. Resalta por ejemplo el autor que Beaumont viste como un inglés y tiene un mayordomo absolutamente reconocible como británico, pero aún así sigue siendo estadounidense: «Yet, despite these signs of decadence [su obsesión por Madeline, su entorno feudal], the character Beaumont is still North American; the film cannot escape this». Legendre, como hemos citado anteriormente, representaría los sentimientos de culpa de los Estados Unidos concernientes a la ocupación.

Desde mi punto de vista, ambos personajes están más cercanos a Europa que a Estados Unidos. El mismo nombre, Charles Beaumont, es inequívocamente francés (Charles es nombre de pila en Francia e Inglaterra), y ya hemos comentado que su mayordomo, Silver, es claramente británico. Francia sobre todo, pero también Inglaterra, han tenido una presencia colonial histórica en Haití. ¿No es más probable que, si tienen que representar a alguien, sea a sus respectivos países de origen?

Con Legendre resulta más complicado el intento de adscripción a una nacionalidad. Años más tarde no habrá dudad de que Bela Lugosi encarna, desde el punto de vista del espectador estadounidense, algún lugar recóndito y misterioso de Europa del Este. El acento de sus dos sirvientas parece reforzar una asunción de este tipo. Quizás aquí encarne simplemente, si es que tiene que encarnar algo, la decadente Europa en su conjunto, enfrentada a la joven e inocente pareja Neil Parker & Madeline Short y al experimentado Dr. Bruner, parece que, estos sí, los únicos estadounidenses de pura cepa.

Reducir, sin embargo, a Legendre, o a cualquier otro personaje, a la unidimensionalidad, carece de sentido y de utilidad hermenéutica: la secuencia que abre la película, en la que espera al carro de la pareja protagonista y quita a Madeline su fular, está basada en la primera escena de *Der müde Tod* (Fritz Lang, 1921), en la que el personaje que encarna a la muerte detiene un carro y hace bajar a una anciana a la que ha llegado la hora, ante las miradas aterradas de la joven pareja de enamorados que protagoniza la historia. La muerte y Legendre comparten la oscura figura y el tocado, en la forma de un sobrero negro de ala ancha y redonda.

Fotograma 6.

Fotograma 7.

Fotograma 8.

Fotograma 9.

Fotograma 10.

Fotograma 11.

El juego de las nacionalidades que encarna cada personaje es mucho más evidente en lo que cuatro años después se intentó presentar como la secuela de *White Zombie*, también dirigida por Victor Halperin.

Los zombis se rebelan contra el colonialismo... francés.

Revolt of the Zombies (1936) fue también producida y dirigida por los hermanos Halperin. Más allá de este dato, y a pesar de ser una película pésima, *Revolt of the Zombies* repite la estructura narrativa y aclara algunos de los aspectos referentes al colonialismo que quedaron apuntados en su predecesora. Esta es la razón de nuestro interés sobre ella, y de que la incluyamos en nuestro análisis a pesar de ser una película post-Code. Mi impresión es que fue una obra de propaganda narrativa audiovisual por encargo, dado el escaso interés que los Halperin pusieron en un guión que no tiene firma, el contexto histórico que evoca, y el remarcado origen nacional de cada uno de los personajes. El relato es, en líneas generales, como sigue.

Durante la Primera Guerra Mundial, un regimiento de soldados camboyanos (colonia francesa) es enviado al frente «franco-austríaco», y se descubre que lo soldados, de mirada perdida, siguen luchando a pesar de recibir disparos mortales. Una vez terminada la guerra, el general alemán von Schelling se queja ante los generales representantes de las naciones vencedoras (Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Rusia) del uso de estos «soldados robots», y les conmina abandonar sus experimentos pues suponen una amenaza no sólo para Europa central si no para toda la «raza blanca». El general francés Duval responde a von Schelling que los Aliados desconocen esos experimentos, y señala como responsable del regimiento de «hombres sin alma o superhombres» a un sacerdote camboyano que mantienen bajo custodia, y que está dispuesto a revelar el lugar donde se encuentra la fórmula para convertir a las personas en zombis. El objetivo es destruir la fórmula. Sin embargo, el general Mazovia del ejército ruso, caracterizado inequívocamente como malvado, asesina al sacerdote camboyano para robarle el mapa y hacerse en exclusiva con el secreto. (Comete el crimen, por cierto, en una escena en que la imagen de su rostro se funde con la imagen del rostro de la estatua de Buda ante la que reza el sacerdote. Una asociación entre la maldad y las culturas orientales que volverá a repetirse en el serial *Batman* (1943), sólo que esta vez el malvado es el Dr. Daka, príncipe del ejército japonés residente en Nueva York. Este serial es claramente otro encargo propagandístico del gobierno estadounidense en plena Segunda Guerra Mundial).

Fotograma 12.

Fotograma 13.

Fotograma 14.

Fotograma 15.

Fotograma 16: El malvado Dr. Daka, Batman, 1943

Aunque sin el mapa, la expedición se pone en marcha, compuesta por el Dr. Trevissant, el arqueólogo MacDonald, el traductor y exoficial del ejército francés Armand Louque, el general Duval y su hija, y el exoficial del ejército estadounidense Clifford Grayson. Claire Duval se interesa inmediatamente por Clifford, pero llevada por una lógica un tanto curiosa, decide comprometerse con Armand para darle celos al otro. La expedición sufre sospechosos «accidentes» causados por Mazovia, que ha viajado con el mapa por su cuenta. Claire deshace su compromiso con Armand, que entretanto encuentra la fórmula y la prueba con un sirviente camboyano. Mazovia sabe que Armand ha encontrado la fórmula, así que le conmina a compartirla con él, pero Armand ordena a su sirviente zombi que mate al ruso. Luego crea un ejército de zombis camboyanos cuyo saludo militar es pegar el puño cerrado de la mano derecha en el hombro/pecho izquierdo, zombifica al general Duval, y cuando es despechado por Claire, que finalmente entabla una relación con Clifford, zombifica a éste. Armand fuerza a Claire a seguir adelante con sus planes de boda, aun sabiendo que ella no le corresponde.

Antes de la noche de bodas recibe la visita de su antiguo jefe MacDonald (una figura de autoridad que por su edad, su aspecto y por la silla de ruedas en que se maneja, recuerda al presidente Franklin Roosevelt), que le convence de que jamás conseguirá el amor de Claire. Entonces Armand prueba su amor a Claire liberando de su influencia a todas las personas que había zombificado, incluyendo su ejército de soldados camboyanos. Sin el poder de Armand sobre ellos, estalla la revuelta y los antiguos zombis asaltan el edificio y fusilan a Armand en presencia de Claire, retirándose después. Llegan Clifford, que abraza a Claire, y MacDonald con otros hombres. Éste se lleva la última escena, con frase lapidaria incluida («Who the gods destroy, they first make mad»), observando el cuerpo de Armand.

El juego de las nacionalidades es bastante más evidente y premeditado en esta película que en su predecesora. El contexto sigue siendo el del retroceso del colonialismo francés y el empuje del imperialismo estadounidense, cuyo texto paradigmático tardaría aún veinte años en llegar: la novela de Graham Greene *The Quiet American*, publicada en 1955.

En este caso, la revuelta de los zombis camboyanos parece provocada por el infantilismo y la falta de seguridad en sí mismo del personaje francés, que contrasta con los rasgos opuestos del personaje estadounidense, según el guión se encarga de resaltar. Armand admira la seguridad en sí mismo de Cliff: «I wish I had your assurance, your faculty of knowing your objective and driving straight at it». De nuevo nos encontramos con que el personaje estadounidense (Neil/Cliff), sin intervenir de forma activa en la trama, y apoyado de una forma u otra por una figura de autoridad (Dr. Bremer/MacDonald), acaba llevándose a la chica (Madeline/Claire), triunfando sobre el débil de carácter, obsesionado y moralmente decadente francés (Beaumont/Armand). El personaje que correspondería a Legendre es el general Mazovia, cuyo parecido físico y gestual es más que evidente. Sólo que en este caso, Armand mata a Mazovia antes del clímax de la película, y no es por su influencia por lo que ha recorrido la senda del mal que le lleva a su propia destrucción. Si bien Legendre evocaba una difusa y decadente Europa (del Este), Mazovia es un oficial del ejército ruso.

Desde el punto de vista político-militar que imbuye la película, la revuelta de los zombis, que es en realidad una revuelta del pueblo camboyano liberado de la zombificación, no puede leerse como un alegato en contra del colonialismo en general, sino como una crítica al «protectorado» francés, que se destruye a sí mismo ante la mirada del impasible estadounidense. Es decir que sería una crítica a un colonialismo concreto, realizada siempre dentro de un contexto discursivo que legitima el colonialismo occidental sobre un pueblo nativo atrasado. Un pueblo que no llega a ser sujeto de su propio destino en ninguna de las películas que hemos revisado, que carece de fuerza, deseos e intereses propios, y que carece de representación individualizada en las películas de la época, más allá del sirviente obediente que se sacrifica por sus amos (Saidi en *Tarzan and His Mate)*, o que se acaban vengando de ellos (Buna en *Revolt of the Zombies*).

¿Acaso no somos humanos?

Island of Lost Souls (Erle C. Kenton, 1932) está basada en la novela de H. G. Wells (The Island of Dr. Moreau, 1896), y es sin duda la película de la década que mayor preocupación generó por su posible lectura anticolionialista. En Australia la película recibió la calificación especial «N.E.N.». Es decir, que no debía ser mostrada a los aborígenes: «Not

to be Exhibed to Natives» (Doherty, 1993: 311). Como veremos, esta preocupación de las potencias coloniales estaba, esta vez sí, plenamente justificada.

Edward Parker, náufrago del barco *The Lady Vain*, pasa varios días a la deriva en un bote hasta que es rescatado por el mercante *Covena*, que viaja en dirección a Apia, capital de Samoa. Cuando vuelve en sí, Parker pide al Dr. Montgomery que telegrafíe a su prometida, Ruth Thomas, y le avise de su llegada a Apia. Dos días después, el capitán del barco, Davies, despierta de su borrachera y tiene un encontronazo con Parker a cuenta del trato violento que da a uno de los sirvientes, la persona encargada de alimentar a los animales que componen la carga del barco. Antes de llegar a Apia, el *Covena* recala en una misteriosa isla que no sale en las cartas de navegación, donde descarga a los animales, al Dr. Montgomery... y a Parker, que es lanzado por la borda por el rencoroso capitán Davies. Allí conoce al Dr. Moreau, un siniestro personaje interpretado por Charles Laughton, y a varios nativos de aspecto peludo y extraño.

Poco a poco vamos intuyendo que los nativos no son tales, sino que en realidad son el resultado de los experimentos de Moreau, en su intento de convertir animales en humanos a fuerza de experimentación genética y operaciones quirúrgicas. La nueva y maléfica, a la par que atractiva y sugerente idea que tiene en mente Moreau es comprobar si su mejor creación, Lota, la mujer pantera, tiene el deseo y la capacidad de aparearse con Parker. El interés de Moreau es meramente científico: quiere saber si Lota ha perdido sus instintos de pantera y es una mujer completa, capaz de engendrar de un humano. Es decir, Moreau quiere comprobar si ha conseguido superar la distancia entre especies, marcada por la capacidad de engendrar. Parker descubre los extraños experimentos e intenta huir con Lota, pero los nativos les encuentran, y sabe Dios cuál hubiese sido el destino de Lota, la única hembra de la isla («one is not man» la llaman los balbuceantes subhumanos), a la que todos miran con ojos lascivos, si no hubiese intervenido Moreau. El Dr., látigo en mano, pregunta a los nativos sobre «las tres leyes», y todos responden: no andar a cuatro patas, no comer carne y no derramar sangre. «Are we not men?», preguntan retóricamente entre frase y frase, como parte de ritual de dominio que periódicamente ejecuta Moreau sobre ellos. De vuelta al castillo le muestra a Parker sus experimentos: no está torturando humanos, está creándolos a partir de animales.

Fotograma 17: Bela Lugosi, «sayer of the law»

Fotograma 18: El Dr. Moreau y su látigo

Fotograma 19: Los subhumanos sometidos

Finalmente la atracción entre Lota y Parker les lleva a besarse, pero él descubre las uñas de pantera en las manos de ella y la rechaza. Entre tanto, Ruth, que esperaba a su prometido en el *Covena*, se entera por el capitán Davies que Edawrd se quedó en la misteriosa isla. Davies no quiere decirle dónde está la isla hasta que es forzado por el cónsul estadounidense. Ruth viaja entonces acompañada por el capitán Donahue y llega hasta la isla, donde son convencidos por Moreau para pasar la noche. Parker accede ante la amenaza de volver a encontrarse con los subhumanos.

Moreau tiene otra pérfida idea en mente: ya que el experimento Lota/Edward no ha funcionado, ordena a uno de sus sirvientes, Ouran (su nombre y su aspecto nos indica claramente qué animal era antes de la transformación), que asalte a Ruth en su dormitorio, pero Edward interviene antes de que Ouran cumpla sus lascivos deseos. El Dr. Montgomery, ayudante de Moreau, piensa entonces que éste ha llegado demasiado lejos y planea escapar con Donahue, Ruth y Edward. Moreau ordena a Ouran que mate a Donahue, y el antiguo orangután obedece, pero Moreau no ha

calculado las consecuencias. Cuando Ouran le cuenta al resto que ha derramado sangre por orden de Moreau, rechazan las tres leyes. El que creían dios se ha convertido en hombre, contraviniendo una de sus supuestas leyes inquebrantables, así que los anteriormente obedientes semihumanos recuerdan el sufrimiento infligido por su creador y acaban con su vida en la mesa de operaciones. Montgomery, Ruth y Edward escapan en un bote mientras de fondo arde la isla.

Moreau, a pesar de su nombre francés, es en la película un inglés que pasó parte de su infancia en Australia, donde aprendió a usar el látigo. Montgomery es inglés, estudiaba medicina en Londres hasta que tuvo un problema con la ley y decidió acompañar a Moreau a su isla. Ruth y Edward son estadounidenses. De nuevo parece que es el colonialismo europeo el que se problematiza, y de nuevo parece que los estadounidenses son espectadores impasibles.

Pero este caso es diferente, a pesar del juego de las nacionalidades. El empeño de Moreau por convertir a los animales en humanos, la pregunta retórica ¿acaso no somos hombres?, la desobediencia de las leyes que parecían emanadas de un dios que es en realidad tan humano como ellos, superan cualquier contexto colonialista concreto, y se alzan como una auténtica y demoledora crítica: «Are we not men?» ¿Acaso no somos todos iguales?

Paradójicamente, los subhumanos creados por Moreau a partir de animales son los «nativos» más humanos del conjunto de títulos que hemos tratado. Son seres sintienes y anhelantes que se rebelan, con toda la razón y la lógica, contra las leyes humana y natural instauradas por el colonizador legislador que se atribuye el papel de un dios.

Conclusiones.

Como se apuntó en la introducción, no es una gran sorpresa encontrar que el discurso hegemónico sobre el colonialismo de la industria de Hollywood de los primeros años 30 sea la legitimación del mismo. Existe sin embargo cierta gradación en la representación de este tipo de situaciones. Desde las posturas más deshumanizadoras del sujeto colonizado en *Tarzan* y *Black Moon,* hasta la leve crítica a potencias colonizadoras decadentes y «no benéficas», especialmente Francia e Inglaterra, en *White Zombie* y *Revolt of the Zombies*. Que estas críticas concretas se hayan interpretado como una crítica general a la práctica colonialista es en mi opinión un tanto aventurado, como demuestran lo que hemos denominado el «juego de las nacionalidades», y la casi absoluta inexistencia del individuo o pueblo colonizado como sujeto autónomo, más allá de la animalidad, la estupidez, la falta de voluntad propia, los rituales sangrientos, y en el mejor de los casos, el servilismo.

Las películas que contradicen el discurso hegemónico son una *rara avis* en Hollywood, y es el caso de *Island of Lost Souls*. Su condición de película pre-Code y el hecho de que esté basada en una novela a la que sigue con bastante fidelidad son factores clave en este sentido, ya que en el ámbito literario los discursos estaban mucho menos restringidos que en el cine, como los mismos redactores del Código Hays se encargan de señalar. Otro elemento de la película que facilitó la representación de una exitosa rebelión contra la autoridad en un contexto colonial es el carácter subhumano del «pueblo» sometido. En cualquier caso, ya hemos comentado que el visionado de la película estaba desaconsejado para pueblos colonizados/

sometidos. Dos años después de su estreno, cuando Joseph Breen se hizo cargo de la Production Code Administration, la censura previa cortó de raíz las alas de estas *rarae aves* que no se plegaban al discurso del poder. Como el resto de discursos que criticaban las instituciones del poder, el debate sobre la injusticia de las prácticas imperialistas desapareció de las pantallas estadounidenses antes incluso de haberse formulado. *Island of Lost Souls* contiene el germen de éste y otros debates, como una crítica de la ciencia, de la cultura, de la religión y de las leyes, en tanto que frecuentes acompañantes de la opresión y violencia contra pueblos y continentes enteros.

Referencias bibliográficas:

Carcavilla Puey, L. (2013a).«Genealogía hipnótica del mito del zombi: The Magic Island (1929)», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia,* 65 (1). http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.03

Carcavilla Puey, L. (2013b). «Genealogía hipnótica del mito del zombi: White zombie (1932)». *Escritura e imagen* Vol. 9, pp. 127-154. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2013.v9.43541

Chaparro Domínguez, M. A. (2011). «La huella de la sociedad victoriana en *The Island of Doctor Moreau* (1896) y *The Island of Lost Souls* (1932)». *Espéculo,* 48.

Del Olmo Ramon, A. (2012). *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea.* Tesis doctoral, Universidad Ramon Llull.

Doherty, T. (1999). *Pre-Code Hollywood. Sex, Inmorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. Columbia University Press, Nueva York.

Ferrero, A; Roas, S. (2011). «El 'zombi' como metáfora (contra)cultural». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 32. http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v32.n4.38076

Gonzalez-Fernandez, P. (2014). «Communicating fear in film music: a sociophobic analysis of zombie film soundtracks». School of the University of Maryland, College Park.

Moreman, C. M.; Rushton, C. (2011). *Race, Oppression and the Zombie: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*. McFarland, Jefferson, Carolina del Norte.

Neail, E. (sin fecha). «The Signification of the Zombie». Pennsylvania State University-Harrisburg.

Rhodes, G. D. (2001). *White zombie: Anatomy of a horror film.* McFarland, Jefferson, Carolina del Norte.

Rodríguez de Austria, A. M. (2015). «*El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): Censura, Marcos (Frames) y Hegemonía*». Revista ZER, 39, vol. 20, pp. 177-193.

Rodríguez de Austria, A. M. (2017). *Análisis Crítico del Discurso en la narrativa audiovisual. Metodología y estudio de caso: La trilogía Batman De C. Nolan.* Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.

Schroeder, A. (2010). «Black Magic & White Colonialism: Race in Early Zombie Films».

Vaccaro, J. (2012). «Modernity's Automatization of Man: Biopower and the Early Zombie Film». *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, 22.

Weston, G.; Lawrence, F.; Mae, L. (1932). *White Zombie*. (Guión)

Williams, T. (1983). «White Zombie. Haitian horror». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 28, pp. 18-20.