

UNIVERSIDAD DE LA HABANA  
FACULTAD DE ARTES Y LETRAS

*Título:*

*“... por el ojo de la aguja.”*

*(Estrategias temáticas y representacionales del cine brasileño  
entre los años 1995 y 2005)*

*Autora: Zaira Zarza*  
*Quinto año de Historia del Arte*

*Tutora: Lic. María Caridad Cumaná*

*Curso 2006-2007*

## Índice:

<b>Dedicatoria</b> .....	<b>3</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>4</b>

### **Capítulo 1: “Antecedentes y reflexiones generales.”**

- La impronta de los 60'. El <i>Cinema Novo</i> .....	<b>9</b>
- Las huellas del terror. (Los años 80').....	<b>13</b>
- Náuseas de fin de siglo.....	<b>16</b>
- Realidad y ficción. Las fronteras que se desdibujan.....	<b>19</b>
- Los últimos diez años.....	<b>24</b>

### **Capítulo 2: “La intertextualidad, el espacio y los códigos genéricos.”**

- Intertextualidad .....	<b>30</b>
- La ciudad como enclave.....	<b>36</b>
- Los géneros cinematográficos.....	<b>41</b>

### **Capítulo 3: “De héroes y heroínas. Los personajes.”**

- Introducción.....	<b>50</b>
- El emigrante.....	<b>55</b>
- El preso.....	<b>61</b>
- El negro.....	<b>65</b>
- La mujer.....	<b>69</b>
- El homosexual.....	<b>74</b>

<b>Conclusiones</b> .....	<b>82</b>
---------------------------	-----------

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>86</b>
------------------------------	-----------

<b>Bibliografía</b> .....	<b>87</b>
---------------------------	-----------

#### **Anexo.**

<b>Fichas técnicas, sinopsis y premios</b> .....	<b>91</b>
--	-----------

## Capítulo 3

### *Introducción*

*We can be heroes just for one day.*

David Bowie

*“De acuerdo con la crudeza de los tiempos que corren, estos y otros tantos filmes se protegen de la homilía aleccionadora, de los anonadantes abismos sociológicos que desconocen la peculiaridad de lo irrepetible, la sorda tensión minúscula, la intimidad de los seres que hacen la Historia sin imaginarlo.”*

Rufo Caballero.

Según John Beverly, el subalterno es, en primer lugar, un sujeto que se siente desautorizado e inseguro, y que funciona, necesariamente, en el espacio de la ingobernabilidad, un espacio de “negatividad, desobediencia, resentimiento, trasgresión, o insurgencia dentro de la globalización donde ese sujeto se desarrolla.”<sup>1</sup> Los protagonistas sobre los cuales ha discursado el cine brasileño de la última década son, justamente, hombres y mujeres que operan en ese ámbito.

*No obstante, en estos filmes, excepto escasos ejemplos<sup>2</sup>, se experimenta un alto nivel de identificación público-personajes. Como expresa el doctor protagonista de **Carandiru**: “Yo sabía que ellos habían sido implacables ante sus víctimas, pero la sociedad tenía sus jueces a mí no me competía juzgar.” Muchas veces los personajes establecen su propio código moral que justifica sus actos. *Nadie piensa, al cabo, que los protagonistas son delincuentes, asesinos, actantes negativos erigidos en héroes. El espectador los acoge, casi siempre, como seres humanos víctimas de un sistema, que cuentan sus historias cotidianas en cintas, a veces, de no poca intención intimista aunque se le conceda mayor importancia a crudos retratos de la violencia y la realidad urbana.* “Que el héroe sea*

---

<sup>1</sup> John Beverly. *Lo subalterno como interrupción*. Revista **Miradas**. Disponible en Internet en: <http://www.miradas.eictv.co.cu>

<sup>2</sup> Algunos sujetos representados parecen encontrar verdadero placer en el acto de matar. Maikel en *El hombre del año*, Anisio en *El invasor* o Daditos-Zé Pequeño en *Ciudad de Dios* no asesinan, casi nunca, por necesidad sino por delectación, con un sadismo excesivo y a personas inocentes. Ello, por supuesto, ha causado el rechazo de más de un espectador.

heroico es, indudablemente, un lugar común, pero también, de un tiempo acá, lo es que el héroe no sea heroico.”<sup>3</sup>

Abrumados, un poco, por la falta de perspectiva profesional y la dictadura del consumismo, los personajes, en *El hombre que copiaba*, no cuestionan en ningún momento la legitimidad de sus actitudes. Falsifican, roban, incluso matan y lo hacen sin ningún sentimiento de culpa. La cinta comienza con casi media hora de narración en *off* que, en ningún momento, resulta letárgica. Al contrario, se resuelve de manera fresca, ágil, simpática como la obra toda de Jorge Furtado. Es un filme que funciona muy bien para confirmar la gran diversidad que existe en la cinematografía brasileña. Y para demostrar, si se sabe contar una historia, cómo se puede hacer buen cine sin tanto regusto en la tecnificación.

A excepción de *Orfeo*, donde se muestra el fenómeno en un sentido positivo pero poco profundo y *Bicho de siete cabezas* en que aparece como detonante de la desgracia de su protagonista, casi en la mayoría de los filmes se evidencia un desplazamiento de la *cohesión de la familia*. *Una de las grandes figuras de la telenovela queda desplazada, así*, en virtud de privilegiar el desenvolvimiento de personajes -casi en su mayoría jóvenes- que enfrentan solos un presente áspero y un futuro contingente. El seno familiar, como símbolo de resguardo, seguridad, afecto filial y fraternal, queda relegado al tiempo que se transgrede, en el tratamiento de sus protagonistas, el ideal moderno de hombre culto, blanco, heterosexual, exitoso, de clase media para retratar voces marginadas ex-céntricas y anónimas, *personas cuya única proeza es el heroísmo cotidiano de la supervivencia*.

Existen muchos puntos de contacto que relacionan al cine de esta etapa con el *mainstream*. El sistema de estrellas<sup>4</sup> (*star system*) es uno de ellos, consolidado por el cine latinoamericano en las décadas del 30' y el 40' y fundamental para el desarrollo industrial de la producción fílmica del continente en esa etapa. En general, son actores profesionales los que intervienen en las películas brasileñas de la actualidad, intérpretes que, no necesariamente, comparten los ideales con que se

---

<sup>3</sup> Apud Margarita Mateo. *Ella escribía poscrítica*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 2005. Pp. 271

<sup>4</sup> Por las circunstancias en que se produce cine en América Latina, no podemos hablar de sistema de estrellas en el sentido en que aparece en los Estados Unidos hacia los años treinta. Aún hoy este rubro resulta de gran repercusión en el ámbito cinematográfico hollywoodense y lleva aparejada una serie de elementos que no se ponen en práctica en el entorno latinoamericano. No obstante, soportado por la fuerte combinación cine-televisión que existe desde hace años en Brasil y por el imperio de imágenes que ha logrado este último medio en la nación – O Globo ya incluso produce películas-, Brasil constituye un caso excepcional.

reconoce a las tradicionales “estrellas de cine”, o sea la fotogenia, el *glamour*, el símbolo del sueño colectivo, el atractivo erótico y la elegancia porque no son estas las características de las figuras que se intentan destacar en estas cintas, sin embargo, su destreza comunicativa y habilidad histriónica los coloca frente a la pantalla en notables desempeños. El caso más ilustrativo es el actor negro Lázaro Ramos quien, con una formación teatral, apareció por primera vez en la pantalla grande como el Ezequiel secundario de *Carandiru*, para luego encarnar magistralmente a los protagónicos João Francisco dos Santos en *Madame Satã* de Karim Aïnouz, André en *El hombre que copiaba* y Deco en *Ciudad Baja*, con otra aparición menos importante, interpretando a Marcão en *El hombre del año*.

Así mismo ocurre con Wagner Moura, principal de *Carandiru* y *Ciudad Baja*, y el Suel asesinado de *El hombre del año*; Alice Braga, novia de Bené en *Ciudad de dios* y Karinna, protagonista en *Ciudad Baja*, y con otros menos jóvenes como Milzon Gonçalves, el Chico de *Carandiru* y también padre de *Orfeu*. Por su parte, Rodrigo Santoro y Gero Camilo comparten escena en más de un filme. Al primero lo disfrutamos como Neto, mientras el segundo se gana la pantalla con su Ceará, enfermo mental del manicomio donde internan al protagonista en *Bicho de siete cabezas* y luego se presentan en una controvertida relación homosexual -Santoro incluso travestido, Dirceu transformado en Lady Di- en *Carandiru*. De igual modo, uno y dos años antes, Camilo había asumido también el rol de de Paraíba en *Ciudad de dios* y tuvo dos pequeñísimas intervenciones en *Domésticas, el filme* como Claudinei y como Agapito, en *Madame Satã*.<sup>5</sup>

*Muy por el contrario a lo que proponen muchas telenovelas, con un lenguaje en ocasiones falso, en muchos de estos filmes no se pretende abolir el mundo real, sino presentarlo tal cual es, de manera cruda, sin afeites ni escamoteos y no a través de los conocidos principios exhibicionistas de la enunciación patética o la seducción. Sin embargo, las obras estarán influenciadas por lenguajes publicitarios y televisivos. Así, los filmes también se caracterizarán muchas veces por la estructura- mosaico, el fragmento y el montaje acelerado –características recurrentes en el video clip-, corroborando así la intergeneridad que tipifica al cine posmoderno. Por su parte, uno de los elementos fundamentales de la telenovela conocido como *multiplot*, se evidencia en películas de naturaleza coral donde no pueden definirse uno ni dos protagonistas sino todo un*

---

<sup>5</sup> Y la lista se extiende y llega hasta Matheus Nachtergaele, el hermano mayor de Josué en *Estación Central*, el Dunga de *Amarelo manga* y Zanahoria en *Ciudad de dios*; así como hasta Murilo Benicio quien interpreta a Maikel en *El hombre del año* y también a Lucinho en *Orfeo*.

colectivo de personajes principales. La obra posee entonces diversas líneas dramáticas y se caracteriza por la fragmentación discursiva aunque, por supuesto, existen también puntos de giro argumental que involucran a todos los personajes. Esta pluralidad posee ejemplos muy marcados en los casos de *Carandiru*, *Amarelo Manga*, *Ciudad de Dios* y *Domésticas*, el filme.

En *Amarelo...* interactúan diferentes personajes en un barrio de la ciudad de Recife. Dunga, un gay enamorado; Ligia, insatisfecha mujer dueña de un bar; un carnicero infiel, su esposa y su amante, hombres y mujeres que utilizan, dentro de registros del lenguaje popular, casi siempre un vocabulario obsceno, *todos seres insatisfechos con su suerte*, personas de inestables y débiles economías, ajenos al confortable mundo civilizado de las élites. *Carandiru*, por su parte, acoge a sus hijos en un entorno mucho más reducido y hostil. Cada uno de ellos tuvo sus razones para entrar “na cadeira” pero todos tras la comisión de un crimen que, de alguna manera, parece justificarse a lo largo de la historia a través de la actitud de los personajes, entendidos como miembros de la barbarie y que viven todo el tiempo expuestos al peligro, acosados por su propia desconfianza. De igual modo, *Domésticas...*, basada en la obra teatral homónima de Renata Melo, quien participa como actriz en el filme, expone las historias de cinco mucamas protagonistas pero también se hace eco de otros empleados en labores de servicio como plomeros, recogedores de basura, fregadores de carros, celadores, tenderos y repartidores de pizza.

La inserción de un asesino a sueldo en la estructura de una empresa y en el seno de una familia de clase alta podría ser el epítome de *El invasor*, un *film* que analiza en el plano moral una sociedad corrupta aunque no pretende ser una película moralizadora. La violencia y la ley del más fuerte marcan las pautas del comportamiento. Sin embargo, no se muestra en la película de forma explícita, únicamente aparecen sus secuelas, no hay rastro de disparos ni de sangre, sino odio y remordimientos. Vale recordar al personaje de Iván, hombre en absoluta decadencia, totalmente influenciado, cobarde, atormentado por la culpa, la mentira, el arrepentimiento. Un mortal al que se le van completamente de las manos las riendas de su vida.

Anisio opera como un hombre que hará de todo por escalar en la sociedad. Su identidad se esconde en un inicio, hasta que se convierte en *El invasor*, con esa presencia desconcertante y

amenazadora, de ahí que sea un personaje dramáticamente imprescindible. En las primeras acciones se nos presenta como una cámara subjetiva, la misma que vuelve al final y a la que habla Iván confesando todas sus faltas y que se supone representa a un integrante de la policía -equivalencia irónica que establece Brant entre ambos poderes. Aunque por razones muy distintas, vemos el argumento de la amistad destruida entre Gilberto e Iván repetirse entre Deco y Naldinho en *Ciudad baja*. Ambos filmes despliegan un final abierto, donde no se ofrecen soluciones a los conflictos, pero que en la producción de Machado, sin ningún tipo de complacencia, logra un mejor matiz.

Como bien expresa Cornel West se reconoce en este momento histórico cierta discontinuidad e interrupción respecto de las formas anteriores de crítica cultural. “Los rasgos que distinguen a las nuevas políticas culturales de la diferencia son condenar lo monolítico y lo homogéneo en nombre de la diversidad, la multiplicidad y la heterogeneidad; rechazar lo abstracto, lo general y lo universal, a la luz de lo concreto, lo específico y lo particular; e historiar, contextualizar y pluralizar, poniendo énfasis en lo contingente, lo provisional, lo variable, lo tentativo y lo cambiante. Resulta innecesario decir que estos gestos no son inéditos en la historia de la crítica o el arte; pero lo que los hace novedosos –junto con las políticas culturales que reproducen- es cómo y qué constituye la diferencia, el peso y la gravedad que se le otorga en la representación y en la forma en que se realizan asuntos como imperio, clase, raza, género, orientación sexual, edad, nación, naturaleza y región (...).”<sup>6</sup>

Muchos son, en fin, los tipos sociales de manifiesta lateralidad respecto de los centros hegemónicos de poder que forman parte del discurso temático en los filmes analizados. La drogadicción, el analfabetismo y el desempleo serán males afines a la mayoría de ellos. Sin embargo, cinco paradigmas se muestran especialmente presentes y activos en las historias de estas producciones. El emigrante, del campo a la ciudad y, sobre todo, del tercer al primer mundo; el homosexual, travestido o no, en la relativa aceptación o en el brutal rechazo; la mujer vejada, violentada, prostituida, insatisfecha; el negro, en su interesante dualidad entre la discriminación y el amor y el preso estigmatizado, serán tipologías socioculturales del ámbito de la marginalidad que gozarán de un protagonismo axiomático. Es por ello que, a continuación, se examinarán con detenimiento en este capítulo dedicado, por entero, a algunos héroes del más contemporáneo cine brasileño.

---

<sup>6</sup>Cornel West. *Las nuevas políticas culturales de la diferencia*. Disponible en Internet en: <http://www.miradas.eictv.co.cu>

## ***El Emigrante***

*Homesick, cause I no longer know where home is.*

Kings of convenience

*La diáspora, como la muerte, eterniza los sentimientos.*

Margarita Mateo

Una calidad artística, un lirismo particular en el cine latinoamericano de los años noventa aflora hacia el segundo lustro de la pasada década en filmes como *Tierra Extranjera* (1995) de Walter Salles y Daniela Thomas. Tras la ligereza que se advertía en muchas películas del primer lapso, llegó ese momento de crisis entre siglos en el que fue necesario comenzar a discursar sobre asuntos de mayor agudeza, con las herramientas que ofrece siempre el arte, canalizador a través del cual es posible expresar juicios con relativa libertad. El resurgimiento del cine nacional brasileño en esta etapa, sin dudas, debe mucho a este tipo de producciones.

Porque *Tierra extranjera* se enfoca en la idea del hombre que no se encuentra a sí mismo, con una orientación ambivalente -universal e íntima, poética y realista. Porque más allá de la historia de los emigrantes que nos narra la película y que tiene en los personajes femeninos una fuerza y complejidad muy altas, revelando el gran conflicto que en ocasiones constituye la memoria, la cinta se concentra, sobre todo, en la extrañeza de sus personajes en relación consigo mismos, en la inconformidad que experimentan para con su suerte. No hallar su lugar en el mundo, en ninguno de los mundos que pudieran alcanzar, los convierte en seres que parecen estar viniendo desde y yendo hacia ninguna parte.

Algo similar ocurre con la ocho años más joven, *Dos perdidos en una noche sucia* realizada por José Jofilly y basada en una obra original de Plinio Marcos. Historia contextualizada, esta vez, en el New York de inicios de siglo, afectado por las acciones terroristas del 11 de septiembre de 2001 aborda, igualmente, el drama del emigrante en el espacio de la gran ciudad con una mirada nada dogmática ni complaciente. El fenómeno de la transterritorialidad se despliega tanto aquí como en *Tierra extranjera* –ambos filmes analizan los conflictos del desplazamiento como fenómeno local y global, sobre todo atendiendo a las coordenadas migratorias sur-norte– pues las dos cintas funcionan como exponentes del cine brasileño hecho fuera del país. Para *Tierra...* y *Dos perdidos...* el emigrante

o exiliado, es dos veces otro: excluido en su país de origen por razones económicas o políticas, y ajeno, a la par, en el exterior, por enfrentarse a un medio hostil que demandará la omisión de su cotidianidad. El emigrante se expone enfrentado a posturas xenófobas, huyendo de los oficiales de la emigración, cual si fueran criminales en la constante zozobra de ser descubiertos, deportados, encerrados.

Con una sobresaliente fotografía de Walter Carvalho en el filme de Salles, por momentos, se crean atmósferas que recuerdan al cine negro por un tratamiento de la luz que aparece, todo el tiempo, como signo para la interpretación. El juego con las sombras y los claroscuros en los emplazamientos seleccionados para el rodaje muchas veces tributan a las ideas de aislamiento, soledad e intrascendencia que aluden al presente enrarecido y al futuro incierto de los protagonistas. Los efectos cromáticos y fotográficos de *Dos perdidos...*, por su parte, se encaminan en una dirección similar. Aunque se filma a colores, la mayor parte de la película se desarrolla en el lóbrego sótano que sirve de morada a los protagonistas. Un filtro azul se utiliza todo el tiempo y la luz, que penetra, cenital, a través de las claraboyas se localiza sobre los personajes a la manera de los *film noirs*. Contraluces y claroscuros en función de crear atmósferas particulares fungen también aquí como alusiones simbólicas al desamparo, la no-pertenencia, la indeterminación y el nomadismo.

Ciertas imágenes resultan inolvidables en la película de 1995. Una de ellas se evidencia cuando, a la muerte de la madre, Paco se ducha repitiendo los textos que ensaya para su audición. Entonces, el departamento se inunda del mismo modo que parece ahogarse también la vida del joven, la ciudad, el país todo, con una herencia latente –muy particular en Salles- del realismo mágico garcíaamarquiano. Asimismo, es contundente cuando los protagonistas se sientan al borde del acantilado y el abismo parece abrirse, incontenible, bajo sus pies. La fuerza visual y textual de esta escena es de un impacto sobrecogedor. Ambos estaban sentados en la punta del planeta, descansando sus pies sobre el Cabo Espichel portugués, lugar donde se acaba Europa, donde se acaba “todo”. Y ese tercer mundo que nace más al sur quedó expresado, nuevamente y con mayor fuerza, cual periferia geográfica al tiempo que económica, social y cultural.

Hay un plano sorprendente en esa escena en el que la cámara toma a Alex de espaldas al océano envuelta en un manto oscuro que ha tomado para cubrirse. En ese instante la inmensidad del mar y la tierra arenosa se presentan en la misma tonalidad y la mujer parece como sentada en un desierto, envuelta en su propia nada, en su propia soledad. Y, lo que pudiera considerarse un exceso, a

veces se encuentra muy cargado de sentido. En realidad “no importa que el revólver de Alex no tenga balas -lo que afecta es el gesto de suicidio, el arma en la cabeza, el dedo en el gatillo, el ruido seco del disparo.”<sup>7</sup>

Los vestigios que ha dejado el colonialismo en las mentalidades de los dominados se muestran con inclemencia cuando emerge ese menosprecio propio, explícito al decir Alex: “Pobres portugueses, cruzaron el océano sólo para descubrir a Brasil.” Si *Estación Central*, película que Salles hiciera tres años más tarde trata de encontrar en el centro del país algo que devolviera a los brasileños una mirada propia, *Tierra extranjera* habla exactamente de lo contrario. Su examen, revelador de la propia crisis epocal que retrata, se refiere a esa identidad brasileña, fracturada para buscar una ilusoria integración del país al primer mundo y no precisamente al entorno latinoamericano. Para el autor, “lo que está perdido en ella -en la ‘tierra de nadie’- de alguna forma se reencuentra en *Central do Brasil*”<sup>8</sup> donde aparece también el conflicto del emigrante interno, esta vez con movimientos del campo a la ciudad.

Y es que Dora escribía las cartas de personas analfabetas que desde Pernambuco, Río Grande do Sul, Ceará o Minas Gerais habían alcanzado la ciudad y buscaban comunicarse con sus familiares. Hombres y mujeres de todas las edades, sin ninguna preparación académica, que llegaron a las capitales en busca de mejores condiciones de vida y se vieron enfrentados al desempleo y a las consecuencias de su ignorancia. Algo parecido experimenta Eurídice, protagonista de *Orfeu*, cuando llega a Río de Janeiro desde el estado de Acre, cerca del Amazonas, un lugar donde, como dice el mismo Orfeu, “no pasa nada”. Del campo llega a la ciudad, también, Karinna en *Ciudad Baja* para agarrar “un gringo hasta carnaval”. Y los personajes de Cida, Quiteria y Raimunda, en *Domésticas, el filme*, todas nacidas en regiones del interior y trabajando en la ciudad como empleadas de limpieza. A una de ellas, de pequeña el padre incluso le decía que el arco iris se elevaba en la capital de país.

Tonho y Paco -excelentes Roberto Bomtempo y Débora Falabella-, por su parte, aparecen como personajes antitéticos, sólo coincidentes en el hecho de ser “otros” brasileños. Mientras ella, cuyos lazos filiales son desconocidos, persigue el gran sueño americano y pretende convertirse en estrella *pop* de la industria musical, él solo quiere algo de dinero para regresar a su Brasil originario y devolver los ahorros que pidió a su madre para comprar el pasaje de ida. Fracasado en Brasil, Tonho

---

<sup>7</sup> Disponible en Internet en: <http://www.elojoquepiensa.udg.mx>

<sup>8</sup> “Realizadores de Diarios de motocicleta en la EICTV.” Disponible en Internet en: <http://www.miradas.eictv.co.cu> (consultada el jueves 1 de junio de 2006 a las 10:36 a.m.)

llegó a Nueva York en busca de mejores condiciones de vida. Durante cinco años en la ciudad trabajó la mayor parte del tiempo limpiando baños y al final terminó, tras seis duros meses en prisión, desempleado, enamorado de la persona equivocada y perseguido por los oficiales de la emigración.

Al lado racional e inescrupuloso de la joven se opone el espíritu sensible y cándido de su coterráneo, quien expresa más de una alegoría ingenua como la que refiere a la estatua de la libertad cual madre protectora que acoge y da la bienvenida a sus hijos. “Me sentí como volviendo a casa” dice Tonho. Varios puntos de contacto existen entre su relación y la de Alex y Miguel. Ella, intenta ganarse la vida trabajando honradamente como Tonho, mientras Miguel y Paco, se refugian en la droga y prefieren el robo, el contrabando o la prostitución. Los avatares de Antonio y su matrimonio arreglado para conseguir su *permanent residence card* recuerdan, además, la malaventura de Alex a la hora de vender su pasaporte, devaluado por ser brasileño. De igual forma, las relaciones de Tonho y Francisco con sus madres pudieran encerrar, también, un sutil complejo edípico.

“¡El país entero ha enloquecido!” sentencia Paco mientras ocurre el primer giro argumental de *Tierra extranjera*. Y es que en ella se advierte una crítica implícita a los sistemas de gobierno de los países latinoamericanos subdesarrollados, utilizando en este caso como referencia a la crisis que se generó en Brasil durante el gobierno del presidente Fernando Collor de Melo. Sin embargo, si al principio pudiera parecer innecesaria esta contextualización epocal en un filme que va de un problema mucho más ecuménico y asiduo del que pueda plantearse en un espacio y momento específicos, más tarde, tras algunas reflexiones, es posible comprender a sus autores. La película, muy intencionadamente, se convirtió en testimonio y respuesta a las nuevas directrices económicas que serían emprendidas por el nuevo gobierno -sobre todo la del confisco monetario- y que auguraban una sociedad sin perspectivas con una delimitación de espacios de poder desigualmente organizados. Ello provocó en este período que más de 800 mil brasileños se fueran al extranjero y el *film*, sin convertirse en panfleto político -está muy lejos de serlo-, se propuso reflejar esta realidad para también, de manera sutil, detractarla.

Si en superficie el hecho de entregar y luego recuperar el encargo que Francisco debía transportar a Lisboa alcanza cierto protagonismo en la trama, viene a funcionar, a mi juicio como mero pretexto para el desencadenamiento de toda una serie de acciones que suscitarán primero el encuentro de los personajes principales y luego serias transformaciones en sus vidas y sus mentalidades. A lo largo del filme Francisco y Alex se convierten poco a poco en destinatarios de su propio programa narrativo inconcluso, pues en el desenvolvimiento dramático de las acciones

ninguno de los personajes consigue sus propósitos. Por su parte, una de las líneas más ricas de la cinta la lleva a cabo Igor, el anticuario -interpretado magistralmente por Luis de Melo. Y es que, debido a las variaciones que ocurren a nivel microestructural en el filme este hombre transita por todas las figuras actanciales posibles. Primero es adyuvante y destinador luego, opositor y aunque en baja densidad también destinatario de las acciones dramáticas desplegadas por los sujetos principales cuya condición de marginales constituye, sin dudas, el primordial agente opositor. Una marginalidad sutil que retrató su director con mayor crudeza en *Estación Central* y que se convirtió, más tarde, en *leit motiv* de la mayoría de las películas brasileñas realizadas en el último lustro.

Alex, sofocada por la constante e infructífera búsqueda de estabilidad, envejecida del alma y sintiéndose cada vez más extranjera en Portugal, encuentra en Paco la juventud y algo de la esperanza que había perdido en el momento en que se unen sus destinos. El joven, por su parte, se reconoce igual de extraño en su propia tierra. Conocer a Igor le dio el boleto de salida, no sólo de Brasil sino también de las barreras que él mismo se imponía. Tras una vida que se describe, en principio, doméstica e intrascendente, Eizaguirre comienza a autodescubrirse. “Desde que llegué aquí me pasan las cosas más extrañas” dice ya en Lisboa, una ciudad que se considera también al margen de Europa y es tratada como si no formara parte del continente -periferia del centro- y que, como observa Pedro, puede ser “el lugar ideal para perder a alguien o para perderse a sí mismo”.

“Voy bajado por todas las calles y voy a tomar aquel viejo navío. No necesito de mucho dinero. ¡Gracia a Dios! Y no me importa” son frases de la canción "Vapor Barato", de Jardes Macalé que sirve de tema musical a la película. La imagen de ese navío que vemos encallado en la orilla, abandonado, cuando los jóvenes hacen el amor por segunda vez, es una alusión directa a esa condición de estatismo que experimenta el ser humano muchas veces a pesar de sus posibilidades de locomoción. El amor -y esta historia no le rinde demasiados cultos- puede trazar muchos caminos, eso es cierto pero, desde la perspectiva de estos jóvenes, no alcanza a asegurarnos un tránsito seguro.

Finalmente, la última acción de *Tierra Extranjera* constituye un rompimiento. Ella destroza la frontera guiándolos “a casa” y eso pudiera verse como parábola para todas las fronteras posibles. Elementos de ruptura como este logran componer, en fin, a lo largo del metraje una reflexión sobre la difícil arquitectura de la identidad, sobre la diáspora brasileña en busca de una nueva vida y sobre lo inmerso que se encuentran los emigrantes en crisis personales hasta que sus propósitos convergen, de manera conclusiva, en un desesperado intento por encontrar la felicidad.

*Dos perdidos...* termina de manera menos feliz. Los dos solos, separados y anónimos caminan por una ciudad desconocida. Él ha confesado su amor pero ella, aunque no quiere que él se vaya, no puede flaquear por más que le duela. La escena climática del fin queda en la memoria después de los créditos. Él apuntándole con el arma, obligándola a desnudarse del cuerpo y de su impostada inmanencia; ella, con ese dolor que implica la aceptación no deseada mientras tiene que gritar “Mi nombre es Rita”. En ese momento ya se sugería toda la tragedia existencial, la carencia y el perenne desamparo de los protagonistas. El filme representa, en fin, la identidad expandida de un pueblo que intenta vivir en un mundo mejor al tiempo que critica la falsa idea del regreso triunfal. Pero también y, sobre todo, las consecuencias del desamor, el miedo, el pasado; la insatisfacción y la desolación.

## ***El preso***

*Allí donde ha desaparecido el cuerpo marcado, cortado, quemado, aniquilado (...), ha aparecido el cuerpo del preso, aumentado con la individualidad del "delincuente", la pequeña alma del criminal, que el aparato mismo del castigo ha fabricado como punto de aplicación del poder de castigar y como objeto de lo que todavía hoy se llama la ciencia penitenciaria. Se dice que la prisión fabrica delincuentes (...)*

Michael Foucault

Resulta sugestivo analizar el fenómeno de la cárcel como espacio donde el hombre está recluso de su libertad y donde se subvierte todo el sistema de valores que la sociedad ha impuesto a lo largo de la Historia. La prisión es entendida como lugar donde se borran las fronteras entre lo individual y lo colectivo, donde importa mucho el poder de gestión, intercambio e información del ser humano, donde se puede “resolver”, en el sentido popular del verbo, casi todo lo que se necesita si se sabe dónde buscar, donde el tiempo pierde su valor real y los años de condena se convierten en unidad de medida pues, como dice el Chico de *Carandiru*: “lo mejor de la cárcel es salir de ella”. La prisión se representa, en una parte del cine brasileño contemporáneo, como un área de jerarquías, de rangos, en la cual las relaciones de poder están mucho más centralizadas y donde se vive negociando la sobrevivencia. Por ser un territorio reducido, son menores las opciones para escapar de los problemas. Y, si bien no aparece la figura del preso directamente en todas las cintas, la posibilidad de ir a prisión está casi siempre como un problema latente en la mayoría de ellas.

El preso y el loco constituyen el extremo más acentuado de la diferencia. Ellos son los únicos Otros a los que la sociedad confina. Y esta área de reatamiento funcionará también como sitio para la

reproducción de los espacios de poder exterior. Analizando los filmes carcelarios en uno de sus más importantes textos, Paul Mason explicaba: “Central dentro de las películas de prisiones está el concepto de la cárcel como una máquina donde el ‘sistema’, con sus impenetrables reglas y regulaciones, se derrumba implacablemente. La intención de tan mecánica representación del castigo, es la de destacar tanto la lucha individual por la supervivencia como el inherente proceso de deshumanización que viene aparejado con el confinamiento al propio sistema.”<sup>9</sup>

La prisión como consecuencia del desenvolviendo de los ciudadanos fuera de la ley es una alusión recurrente en la proyección del cine brasileño actual. La aprensión de Marcão, por ejemplo, en *El hombre del año* debido al tráfico de drogas desencadena toda una serie de trances que conllevan al descubrimiento del cuerpo de la mujer de Maikel enterrado en su patio. A partir de este hecho, la policía se percata de la organización de la banda, falla la cofradía con el corrupto policía Santana y Maikel debe desaparecer del entorno por algún tiempo. Se nota, asimismo, cómo decisiones tomadas desde fuera del sitio de reclusión pueden tener repercusiones graves al interior del espacio carcelario, pues Santana –y el negro aquí es perdedor otra vez- manda a asesinar a Marcão, que sabía la alianza con el deshonesto agente, por considerarlo un peligro para su seguridad. El personaje interpretado por Ramos dice en un momento del filme: “la gente tiene envidia de que un negro como yo triunfe en la vida.”

Preso estuvo también Tonho, el de *Dos perdidos en una noche sucia* quien, en los primeros cinco minutos de la historia, fue violado por otros hombres en el baño colectivo de la cárcel adonde llegó sin haber cometido ningún crimen. Desde allí se introduce al personaje mientras escribe cartas a su madre mintiendo sobre el estado real de su presente. La cópula entre individuos del mismo sexo se evidencia, también, en la penitenciaría de *Carandiru* –película que parece remedar las *Memorias do cárcere* (1984) de Nelson Pereira dos Santos- y llega a convertirse en experiencia habitual sean sus practicantes homosexuales definidos como tales o no. Encarcelado estuvo también, muchas veces, *Madame Satã*, el mayor lapso -diez años- ocurrió por reaccionar –asesinándolo- ante las provocaciones de un homófobo racista y aparece como gran elipsis en la película. Sin embargo, una de las escenas nos muestra al personaje confinado. Allí, la figura de Agapito, funcionará como el procurador, el negociante de las condiciones de vida del recinto, tratado visualmente en la película de una manera muy minimal. A cambio de dinero, este hombre le alquila a João un colchón y mantas a

---

<sup>9</sup> Dr. Paul Mason. *Men, Machines And The Mincer: The Prison Movie* (August 1998). Disponible en Internet en: [www.usfca.edu/pj/articles/Prison.htm](http://www.usfca.edu/pj/articles/Prison.htm).

un precio razonable y le ofrece a cualquiera entre los compañeros de celda para explotar su libidine, siempre y cuando sea en silencio, bajo las sábanas. Y si de cárcel se trata, aunque no se considere, precisamente, una penitenciaría, puede entenderse el manicomio adonde fue incorporado Neto, protagonista de *Bicho de siete cabezas*, como otro espacio de cautiverio involuntario en el cual se cometen todo tipo de escarnios a la par de los vividos en la galera misma. Pero es, sin dudas, la cinta *Carandiru* la que se presenta como el mejor ejemplo para considerar esta tipología.

En un lugar donde los presos no tienen acceso ni a cuidados médicos ni a asistencia legal y se hacinan en celdas superpobladas, las rencillas del pasado, venganzas, opiniones encontradas, actitudes cobardes o escrupulosas pueden ser causa para un ajusticiamiento. Ahí dentro nadie es amigo. El odio, la droga y el miedo son malos consejeros. En *Carandiru* esto queda demostrado cuando Zico, alucinando a causa de las drogas, mata a su hermano de crianza Deusdete, vertiéndole encima agua hirviendo mientras dormía en gesto que parece premeditado y sádico. La justicia llega entonces de múltiple manos y se salva con el chantaje de una deuda pendiente. Zico es apuñalado hasta morir por varios de los presos, con el Negro, una suerte de juez o cabecilla principal, a la cabeza y el desliz recae sobre el infortunado Ezequiel, enfermo, cobarde y obediente. Todo se controla, todo parece estar en manos de los poderosos. Porque los sistemas de poder no tienen espacio ni momento predeterminado sino que pueden presentarse en cualquier instante y lugar, bajo cualesquiera circunstancias.

Pareciera que no podría haber algo peor que la cárcel, sin embargo, comprobamos que existen lugares más inhóspitos y crueles, incluso dentro del mismo recinto como el “hueco”, donde pasa Chico un mes entero luchando contra la irracionalidad del retiro o el sector *Amarelo*, Siberia infectada de *Carandiru*, la cárcel dentro de la cárcel, donde se autorrecluyen violadores, sicarios, alcahuetes y endeudados. El uno, utilizado como área de castigo, el otro, funcionando por autorreclusión. No se advierte que ninguno de los reclusos esté en el lugar por razones políticas. El tráfico de armas y drogas, el asesinato y el robo han sido los motivos principales. La inadvertencia del espacio exterior – sólo narrado en la película a través de los *flash back* que nos revelan las vidas de estos hombres y las razones por las que llegaron a la cárcel- así como el estado de exclusión a que están sometidos, les obliga a intentar establecer cierto control sobre su situación actual.

“Los presos no perdonan.”, dice el señor Pérez, director de la penitenciaría, “Son los dueños de la cárcel. La única razón por la que este lugar no explota es porque ellos no quieren.” De todo puede hallarse, muros hacia adentro, en los pabellones de *Carandiru*: sarna, SIDA, tuberculosis,

ratones agresivos en los retretes, pesas improvisadas con pomos llenos de agua en el gimnasio colectivo al aire libre, bodas homosexuales, hasta una quincalla ambulante en la silla de ruedas de un hombre paralítico. Todo lo que se espera de una gran concentración humana llena de drogadictos, traficantes, ladrones y asesinos que marcan su reducido territorio.

“El castigo y la corrección son procesos que se desarrollan entre el preso y aquellos que lo vigilan. Procesos que imponen una transformación del individuo entero, de su cuerpo y de sus hábitos por el trabajo cotidiano a que está obligado, de su espíritu y de su voluntad, por los cuidados espirituales de que es objeto.”<sup>10</sup> Esa es la manera cómo se vive en los predios de *Carandiru*, la única película eminentemente carcelaria del cine brasileño más contemporáneo.

## *El negro*

*“Mi negritud no es una mancha de agua muerta en el ojo  
muerto de la tierra  
mi negritud no es una torre ni una catedral  
se zambulle en la carne roja del suelo  
se zambulle en la carne ardiente del cielo.”*

Aimé Césaire

En Brasil, el segundo país del mundo en cuanto al número de habitantes negros<sup>11</sup>, ubicado solamente detrás de Nigeria, la representación fílmica de esta raza ha logrado trascender los habituales arquetipos y caricaturas,<sup>12</sup> para adentrarse en un proceso de complejización. Con el paso de los años se fue borrando, paulatinamente, la extrema simplicidad germinal y el paternalismo típicos de las primeras décadas del cine brasileño. Si en los ochenta ya se combinaban varios paradigmas en la composición del personaje negro, hoy se le convierte en auténtico centro de reflexiones y cuestionamientos en cintas como *Orfeo*, *Ciudad de dios* o *Madame Satã*. Pero había sido el cine de Carlos Diegues donde convergía el mayor desprejuicio temático con la más connotada elegía de lo

---

<sup>10</sup> Michael Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo veintiuno editores Argentina s.a. Buenos Aires. 2002. P. 29-30.

<sup>11</sup> Se sobreentiende que la mayor parte de la población de esta raza vive en condiciones difíciles. Según informaciones oficiales y como consecuencia también de la trata de esclavos, viven hoy en este país 70 millones de negros –y mestizos– que representa el 44% de su población. Las comunidades populares en Brasil son el retrato de su sociedad actual: 34% de la población brasileña vive en la pobreza, 14% en condiciones de indigencia, siendo 64% de ellos, negros.

<sup>12</sup> En *O negro brasileiro e o cinema*, de 1988, el ensayista João Ramos Rodrigues enumera doce arquetipos utilizados en la relación con esta figura en el cine latinoamericano de la primera mitad del siglo pasado: el negro viejo y sabio, el mártir de la esclavitud, el noble salvaje, el negro revoltoso, el negro de alma blanca (que oscila entre opresores y oprimidos), la musa negra, el macho fuerte (estos dos últimos de connotación sexual), la mulata seductora y el criollo bufón (una especie de arlequín de piel oscura).

negro, en tanto esencial estrato cultural de lo brasileño. Así lo demuestran, por ejemplo, *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976), *Quilombo* (1983) y, más contemporáneamente, *Orfeo* (1999). Otros precedentes importantes fueron, también, *Barravento* (1962) de Glauber Rocha; *Río zona norte* (1957), *El amuleto de Ogum* (1974) y *La tienda de los milagros* (1977) de Nelson Pereira dos Santos, y *Chico Rei* (1985) de Walter Lima Junior.

“Las formas institucionales del racismo están incrustadas en la sociedad de modos tanto visibles como invisibles. (...) Esta exclusión resulta de oportunidades educacionales, familias devastadas, una desproporcionada presencia en la población carcelaria y una extendida brutalidad policial.”<sup>13</sup>. Excepto por el personaje de Chico, en *Carandiru* todo un universo de lo negro negativo se ve representado: el negro traficante, drogadicto, asesino, el negro gay, el negro con SIDA poniendo sobre el tintero aquello que Margarita Mateo dio en llamar la “ausencia de solemnidad del criollo”. Reguladas dentro de la lógica de las normas estéticas y culturales clásicas “las nociones de fealdad, deficiencia cultural e inferioridad intelectual negras son legitimadas por la autoridad cargada de valor.”<sup>14</sup>

El gran mestizaje biológico fue una realidad desde los primeros años de la conquista. El racismo es, por tanto, un fenómeno que precede al capitalismo. Más que un balance racial en el cine brasileño que se ha seleccionado para este estudio, ha ocurrido un predominio de la representación del negro en la pantalla. Con el tratamiento de esta figura acontece un fenómeno muy interesante en tanto dual: el negro se odia a morir en descarnada discriminación o ni siquiera se menciona su condición racial. Aunque se mantiene la mentalidad neocolonial en un país que, como el nuestro, sufrió la crueldad de la esclavitud, cuya huella ha permanecido en la memoria histórica de todo el pueblo, y aunque, sin dudas, el racismo es un problema histórico pues el negro se ha visto desde siempre como un germen patógeno dentro de la sociedad, más que a un problema de pigmentación, la lateralidad en la que viven estos personajes se deben en mayor medida a su *status* social, a su desenvolvimiento económico, a su nivel intelectual y a su imposibilidad de acceder a una vida mejor.

El racismo no se entiende sin referencia a la discriminación y al prejuicio racial. El padre de Dalva en *Carandiru* le dice a Majestad: “Prefiero a mi hija muerta que casada con un negro ratero.” El dentista de *El hombre del año* sufre de la misma preocupación al punto de que manda a asesinar al amante de su hija. A pesar de ello, son muchas las relaciones sexuales interraciales que se observan

---

<sup>13</sup> Ídem. P. 89.

<sup>14</sup> Cornel West. *Hacia una teoría socialista del racismo*. En *Criterios*. No. 34. Cuarta época. La Habana. 2003. P. 83.

en estos filmes. Así se advierte entre Josué y su esposa rubia de *Carandiru*, Renato y João en *Madame Satã*, Angélica y Bené en *Ciudad de Dios*, Silvia y André en *El hombre que copiaba*, Karinna y Deco en *Ciudad Baja*.

El racismo no es un fenómeno que tiene lugar sólo en relación con la raza negra. Aunque la discriminación de negros hacia blancos no constituye materia de estudio para este texto, resulta interesante cuando, en *Tierra extranjera*, el grupo de emigrantes angolanos en Lisboa deja entrar al joven Paco en una de sus fiestas. “Los blancos sólo traen problemas”, dice uno de los africanos. Más tarde, incluso, recriminan a uno de sus coterráneos por sentir cierta empatía hacia un joven brasileño y ocultar su paradero a Igor.

Hombres negros son protagonistas en *Orfeo* y *Ciudad de dios* donde al ser reflejada solamente una cultura negra no existen fuertes posiciones de enfrentamiento ni contrario. El discurso desde la favela es demostrativo de la mayoría negra en este espacio. *El invasor*, aunque no se lo proponga en primer término, discursa sobre la exclusión a que está sometida la población negra respecto de las clases medias y altas brasileñas. Solamente hacen aparición los negros cuando Anisio visita la favela, un negro es comprador en la empresa, otro, jefe de obras y una mestiza es peluquera. Ningún negro se divisa en los *night clubs*, ni ninguno es tampoco miembro de la alta burguesía paulista. A través de la banda sonora este filme y también *Domésticas...* retratan la difícil situación del negro en Brasil, tema muy explorado en la música urbana *underground*. En esta última cinta un rap versa: “Tres de cada cuatro personas asesinadas por la policía son negros. Sólo 2% de los estudiantes en las universidades brasileñas son negros. Cada cuatro horas un joven negro muere de manera violenta en São Paulo.”

*Madame Satã* es uno de los filmes donde se demuestre la discriminación con mayor fuerza explícita. Esto ocurre quizás, porque recrea los años treinta del siglo XX, cuando todavía algunos recios paradigmas de la Modernidad poseían total vigencia. En un pasaje del filme, un hombre va buscando a una “morena” de labios gruesos y muslos prominentes para servirse de su sexo. Perverso, rico, casado y homosexual reprimido, se inserta en el barrio de Lapa para encontrar a esa persona que satisfaga su lascivia. Aunque, en general, no existe una visión folclórica y maniquea de la cultura negra en las películas del lapso analizado, acá se presenta un caso donde prima una visión, arquetípica y sexual basada en el mito erótico de la raza negra. No obstante, en este caso, João Francisco dos Santos y Tabú terminan robando al sujeto que huye temeroso de que la policía lo sorprenda en semejante antro, acariciándose libidinosamente con otro hombre.

La amistad entre dos jóvenes, uno negro y uno blanco, en *Ciudad Baja*, queda expuesta a partir de un argumento íntimo, donde la realidad es mostrada a través de una sensibilidad muy particular, como introversión e individualización de la empiria social. Una escena significativa muestra, otra vez, los prejuicios ante los homosexuales y el racismo. En los primeros minutos del filme, anticipando una próxima disputa humana, aparece una pelea de gallos a la que asisten los protagonistas. Naldinho apuesta una suma considerable al gallo blanco, que termina muerto bajo las espuelas del gallo azabache. El sujeto borracho, que acaba de ganar el desafío, sobresaltado por su superioridad efímera, se proyecta contra las víctimas-perdedores. Primero los llama homosexuales y luego desprecia a Deco por su raza. Abrumado por una cólera injustificada el sujeto toma un arma y se dispone con el objetivo de liquidar a Deco pero Naldinho se interpone entre el arma y su amigo, entre el arma racista y el sujeto discriminado, y resulta gravemente herido. Como reacción ante la injuria, Deco mata al agresor en una acción fuera de cámaras, tomando justicia por sus propias manos, hecho este que, justificado por la propia historia, no tendrá mayores consecuencias y no repercutirá en la filiación del público con este personaje.

Sin embargo, por su superioridad numérica cabe la pregunta de ¿hasta dónde el negro es otro en el entorno brasileño? Y es que en *El hombre que copiaba*, por ejemplo, André aparece como antítesis de cualquier afirmación racista, pues, en ningún momento del filme se alude al color de la piel de su protagonista. Sus problemas son a causa de la precariedad económica, de su monótono trabajo, de la ausencia del padre, pero nunca se hace referencia a la inconveniencia de su raza. Incluso, en *El hombre...*, el espectador descubre que el joven *voyeur* es correspondido por la chica que ama y vigila en secreto, cuando ocurre, al final de la cinta, el cambio de focalización hacia el personaje de Silvia.

Quizás el único filme donde el negro tenga un papel completamente eficaz desde el inicio sea en *Orfeo*. Músico de relieve, respetado por malandros y policías, Orfeu ha permanecido como habitante de la favela a pesar de todo su éxito, con padres que lo adoran y más de un corazón femenino a su disposición. Aunque resulte, por momentos, un poco soberbio, Orfeu es el amigo de los niños, el consejero de los descarriados, el sensible y romántico líder de la escuela de samba. Por contraposición aparece en pantalla Lucinho.

Un antagonismo racial muy interesante ocurre, de forma implícita, en los dos filmes recién citados. En ellos, aparecen dos hombres jóvenes de distinta raza como líderes principales de las acciones. Los protagonistas masculinos en *Orfeu*, como en *Ciudad Baja* han sido amigos desde

niños, moradores del mismo espacio en la ciudad. Sin embargo, vemos que en el primero de los filmes el personaje negro se convirtió en músico célebre, líder amado por todos, incapaz de cometer faltas graves, mientras Lucinho mudó en el cabecilla de la banda de narcotraficantes de la favela. En *Ciudad Baja*, por otra parte, mientras Deco –el negro de la historia- trata de salir de la vida de maleante, alejarse de los negocios sucios y del camino que la sociedad le depara por su condición racial y su desarrollo financiero y pretende ganarse la vida entre el bote que comparte con su hermano de crianza y su capacidad para el boxeo; su amigo Naldinho, contrariamente, comienza a cometer faltas graves para conseguir dinero y tratar de conquistar el amor de Karinna. Así, roba a su compañero mientras duerme, en una discusión apunta con el revólver a Deco y asalta una farmacia incitado por Dos Mundos –el mismo que ofreció a Deco vender ilegalmente un arma-.

Aunque no puede decirse que el cine brasileño haya conseguido naturalizar completamente su negritud, pues todavía siguen siendo escasos los títulos a ese respecto, y pocos los directores, guionistas y profesionales del cine de esa raza, en muchas de las cintas de período estudiado se logra conferir a esta figura un tratamiento dimensionado, competente y libre de las cadenas del arquetipo, del paternalismo, de la sátira racista y de la mirada víctima o contemplativa al ghetto-favela.

## *La mujer*

*No es la resignación, la solución para acabar con los problemas  
(...) que te imponen los sistemas.*

X Alfonso

Desde hace mucho las mujeres han sido material recurrente para la arquitectura del discurso cultural sobre los Otros. Fenómeno este que se arraigó en la Modernidad tras la erección de un nuevo paradigma de ciudadano y de Estado establecido de espaldas al sexo femenino. Aunque no existe, por supuesto, un modelo único universal de feminidad, “es característica común a la mitología, la religión, la filosofía, la literatura el distinguir dos tipos de mujeres: las que encarnan una feminidad positiva por integrarse al orden masculino a través de su capacidad reproductora (...) y las que representan una feminidad negativa, amenazante aunque seductora...”<sup>15</sup> Así, entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental, el discurso cinematográfico, principalmente el

---

<sup>15</sup>Purificación Mayobre. *Repensando la feminidad*. España. 2002. Disponible en Internet en: <http://www.webs.ubigo.es/pmayobre>.

llamado clásico cine descriptivo, “tiende a través de su estructura narrativa y gráfica a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables, (madres, hijas, esposas) y mujeres consumibles [con valor de uso pero no de cambio] (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo una jerarquía de valores en los papeles otorgados.”<sup>16</sup>

En la actualidad, este escenario continúa siendo difícil, sobre todo en Latinoamérica, región que nunca desarrolló fuertes movimientos feministas como sí lo hicieron, sobre todo desde los años sesenta, muchos países de Europa, Estados Unidos y Canadá. La producción cinematográfica del continente muchas veces sigue presentando a esta figura como víctima, colonizada por una mirada androcéntrica, “visible como objeto de deseo masculino [pero] invisible como sujeto creador de sentido”<sup>17</sup> e inscrita en una sociedad sexista. En la mayoría de los casos, el personaje masculino continúa siendo el centro de la historia y foco de la acción mientras que la mujer se mueve a su alrededor en diversos roles secundarios.

En *Amarelo Manga*, por ejemplo, vemos a Ligia asumiendo roles masculinos. A pesar de ser una mujer sola, sabe defenderse desde su condición. Repugnada por su automatismo, la dueña del bar Avenida está también desencantada ha causa del desamor. No ha encontrado al hombre que la merezca. “Sólo he amado a hombres errados”, dice al comenzar el metraje. Ella empieza y termina el filme con el mismo desaliento. Pero al menos, un par de mujeres, sí logran un tránsito importante dentro de los filmes. En *Estación Central*, Dora, profesora jubilada ya entrada en años, solitaria, amargada y sin hijos parecía haber perdido la alegría de vivir. Hasta que conoció a Josué y poco a poco fue transformando su carácter y entendiendo la vida desde otra perspectiva. Si antes rompe, inescrupulosa, las cartas de los analfabetos, vende al niño para comprarse un televisor y roba en una tienda de víveres, más tarde ayudará al pequeño a escapar, a encontrar a sus hermanos y tendrá más de un gesto de bondad no concebibles en la Dora del principio de la trama.

Sin embargo, la emancipación radical de la Kika Caníbal, también de *Amarelo...*, ocurre sin tránsitos. Callada, devota y sumisa en el umbral de la historia, ante el engaño de su marido, reacciona de manera irrefrenable contra su rival a la que ataca violentamente. Las actitudes consecutivos del personaje son completamente inesperadas pues la joven se maquilla los labios, se suelta el pelo y termina acostándose un hombre al que acaba de conocer. Incluso se comprueba un intenso cambio de

---

<sup>16</sup> Begoña Siles. *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*. En *Caleidoscopio*. Revista del Audiovisual. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Marzo de 2000. Disponible en Internet en <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio>.

<sup>17</sup> Ídem.

roles en el plano sexual cuando ella, con satisfacción, lleva las riendas de la relación en la cama mientras penetra a su nuevo amante, Isaac, con un artefacto de estructura fálica. En la mañana siguiente, le confiesa: “Yo era una mujer muerta por dentro.”

El triste lugar común de la violencia se retrata en varios filmes. Aunque no se advierte a primer vistazo, el saldo de cónyuges femeninas muertas, es altísimo. En *El hombre del año* Maikel mata a Cledir, la madre de su hija, en un arranque de ira, en *Ciudad de Dios*, por ejemplo, -donde la mujer es simple adorno, vasallo y se desempeña en un rol secundario<sup>18</sup> - Paraiba y Negrinho asesinan a golpes a sus respectivas esposas por adúlteras, al igual que en *Carandiru*, adonde va a parar Claudiomiro por iguales motivos. En la cinta de Meirelles, igualmente, Zé Pequeño, viola, sádicamente, a una chica frente a su novio, violación que se reitera, incorporea, en *Carandiru*, con Francineide, hermana Deusdete, y que ocasiona toda una serie de conflictos notables que se desencadenan posteriormente en la cinta. Si la disyuntiva principal de *Ciudad Baja* resulta ser la de dos hombres debatiéndose por el amor de una mujer resulta más frecuente encontrar el triángulo inverso. Así, dos mujeres rivalizan por el cariño de Josué en *Carandiru*. Y en *Orfeo*, en la cual hasta tres chicas sucumben a los encantos del joven músico al punto de cometer, una de ellas, el homicidio final.

*Domésticas, el filme* es, entre todas las películas, la que posee un protagonismo más evidente de la mujer pues muestra, a través de ciertas prácticas urbanas, los avatares del día a día desde el punto de vista femenino. No obstante, tampoco aquí aparece incorporada la hembra en sus roles de madre, hija, esposa -excepto en el caso de Cida, cuya insatisfacción matrimonial la guía, también, al adulterio. Ellas no han sido puntos de referencia para estos cineastas pues los hogares donde las empleadas se desenvuelven pertenecen, casi siempre a terceros. Agobiadas por su rutina, con amos invisibles e impersonales estas adultas nos van descubriendo sus intimidades vueltas hacia la cámara-receptor a quien confiesan sus ideas. Tomar el bus, leer las predicciones del zodíaco, conceptualizar la diferencia entre churre y polvo se vuelven asuntos de interés cotidiano en un *film* que, según el director, fue realizado sin grandes pretensiones.

Los preceptos de la cultura judeocristiana definen al cuerpo como objeto principal de pecado. Quien se prostituye, disponiéndolo para el intercambio por algún tipo de beneficio económico, ha

---

<sup>18</sup> El personaje de Angélica es el único al que se le concede cierta importancia en el filme. Primero, por ser causa de las primeras pasiones eróticas del virginal Buscapié y, luego, por ser catalizador del abandono de la Ciudad de Dios por parte de Bené. Pero tras la muerte de este último su función dentro de la trama se quebranta y ella desaparece -sin dejar rastros- de la historia.

sido marcado durante siglos como ser pernicioso y patógeno dentro de la sociedad. Fracturada la estructura de la familia y orientada la atención hacia las otredades, las féminas han sido captadas con mayor frecuencia por el cine brasileño en sus posiciones de “mujeres consumibles”, como apuntó Begoña Siles. La prostitución, como estrategia de supervivencia y opción de empleo, sí será entonces tema recurrente en el tratamiento de la mujer en estas películas.

Laurita es prostituta y soltera madre de una pequeña bebé en *Madame Satã*, pero prostitutas son también Rosirene en *Carandiru*, Paco-Rita en *Dos perdidos en una noche sucia* y la Karinna de *Ciudad baja*. Prostituirse o no, se vuelve cuestionamiento importante para Roxanne en *Domésticas, el filme* y, desde una mira varonil, entendida como un negocio muy rentable se aprecia la compraventa sexual para Giba en *El Invasor*, quien contrata a jóvenes universitarias para amenizar su burdel y a Fernanda-Claudia para engañar a su colega Iván. Del mismo modo, aunque no se torna explícito en la cinta, la Aurora de *Amarelo...* parece tener remordimientos de un pasado un poco disoluto pues confiesa que la causa de sus atoramientos y su falta de aire –que resuelve con una máscara de oxígeno alternada entre su rostro y su sexualidad- se debe a los pecados –al parecer amorios- antes cometidos.

Pero la prostituta más acentuada que ha habitado las pantallas brasileñas en los últimos años ha sido, sin dudas, la Karinna de *Ciudad baja*. Aunque lo que se exponen aquí tampoco resulta ser el discurso de la liberación feminista, sino un “no hay más remedio” desolador. Ella resulta la antiheroína por excelencia. Seminómada, sin dirección fija, con todo el descentramiento de sus veinte años y esperando un hijo de padre desconocido, la vemos acostarse con masoquistas, suicidas, hombres que le triplican la edad y, al mismo tiempo, amar –víctima del desconcierto que ello provoca- a dos hombres, Deco y Naldinho, también protagonistas de la historia –las dos únicas personas que quizás le hayan mostrado un poco de ternura.

La complejidad de las relaciones humanas, fotografiada a través de la posición de sus jóvenes protagonistas, es el extracto fundamental de esta película. *Ciudad Baja* –quizás la historia más sensible y hermosa jamás contada en Brasil- no apuesta por el artificio, es el naturalismo fílmico por excelencia y logra conmocionar sin trascendentalismo poético. Como en ningún otro, en este *film* se presenta el sentimiento de la confraternidad y Karinna llega para ser la ruptura de ese afecto por constituir el objeto común de deseo. Si por momentos sus reacciones son frías y es capaz de decir: “estar con ustedes es sólo diversión, pero yo tengo cuentas que pagar”, en otros se muestra necesitada de la benevolencia del amor y confiesa: “no pueda estar lejos de ninguno de los dos”.

A lo largo de la película vemos mezclarse toda suerte de fluidos corporales: sudor, saliva, semen, sangre. La contundente escena final se define por sus primeros planos tomados cámara en mano y luego sólo por planos detalle con función psicológica (sus ojos, las heridas de ellos, las lágrimas de ella, su mano apretando el pedazo de tela mojada con que cura sus heridas) El llanto conclusivo de Karinna, concentra e irradia, al mismo tiempo, toda la emoción de la película, de la vida misma de estos jóvenes, de los tantos jóvenes que sus personajes simbolizan. Sus lágrimas son conclusión y apertura, convicción e incertidumbre. Y, finalmente, ella resulta un personaje comprensible, víctima de su realidad insegura y solitaria.

Si bien la mujer, representada en las funciones que la sociedad patriarcal ha signado para ella, no resulta tema fundamental en la mayoría de las cintas y aunque en filmes como *Ciudad de dios*, *Carandiru*, *El hombre del año* y *El invasor* ellas no desempeñen un rol protagónico, la mujer prostituta sí resulta abordada a profundidad al menos en un par de las películas de este examen. La razón es obvia, y se explica a partir de esa avidez que viene teniendo al menos una parte del cine brasileño por encarnar esas otredades inexploradas y extraer de ellas la savia que les fue negada por la Historia.

## *El homosexual*

*“En fechas recientes la mirada a lo gay se ha ensanchado, incluso en Latinoamérica, como respuesta a los imperativos de la sensibilidad posmoderna, con su esencial predilección por las otredades y la diversidad, su regusto en lo ambiguo, lo indeterminado y rupturista, su tendencia decidida hacia lo marginal y desacralizador.”*

Joel del Río

La homosexualidad masculina es un tema que ocupa un lugar importante en la cinematografía latinoamericana de los últimos años. En el cine brasileño se advierten antecedentes significativos desde *El beso de la mujer araña* (1985) y *Opera do Malandro* (1986). En las películas que conforman el presente objeto de estudio los vemos como protagonistas o como personajes secundarios, estereotipados o abordados profundamente en su complejidad, travestidos o sin

modificaciones de su apariencia física. De esta manera, el universo homosexual se retrata no como una práctica global invariable, sino desde la propia pluralidad que lo caracteriza.

La representación del lesbianismo es mucho menos frecuente en esta cinematografía. Cuando nos enfrentamos a relaciones entre personas de un solo sexo, excepto lapsos ocasionales en el prostíbulo de *Ciudad Baja* cuando Karinna besa descarnadamente a una de las chicas durante un *striptease* y la noche orgiástica o *menage à trois* en la escena penúltima de *El invasor*, no se cuenta con ninguna relación de este tipo pues, sobre todo, estas mujeres no asumen la homo o, mejor, bisexualidad como actitud ante la vida.

Varios personajes de importancia en el libro de Paulo Lins “Cidade de deus” (1997) no aparecen en la versión fílmica de Meirelles. Uno de ellos es precisamente otro hermano de Cabellera que -¿de casualidad?- es gay y adoptó la vida de travesti. Sin embargo, a pesar de algunos silencios, homosexuales son en *Tierra extranjera* Igor y Pedro, personajes que se encuentran al final de la película y que parecen haber tenido un pasado en común. Igor no lo piensa dos veces para torturarlo a la caza de información sobre Alex, pero acaricia su rostro mientras confiesa que conoce cada uno de sus rincones. En *Bicho de siete cabezas*, por su parte, se alude a la prostitución homosexual al inicio de la trama. Un amigo de Neto intenta persuadir al grupo de realizar un viaje, desprovistos de dinero y prescindiendo de la compañía de las chicas y, a su llegada, Neto se percata del carácter de “intercambio de favores” que domina el entorno.

En *Carandiru* –donde se hace una exaltación a la promiscuidad homosexual retratada, sobre todo, con el personaje de Lady Di- el comportamiento homosexual se limita, en algunas ocasiones, sólo a lo perentorio o a lo circunstancial. Barba, por ejemplo, acepta sus relaciones gay con otros compañeros de celda en la mazmorra y lo vemos luego junto a su esposa e hija el día de la visita. En otros casos, los hombres no tienen sexo con otros hombres por estar alejados del género femenino; todo lo contrario. Hay personajes que entraron a la cárcel justamente por prostituirse en las calles, y se insertan en la dinámica del espacio con una orientación sexual claramente definida. Terceros se mueven entre lo hetero y lo homo porque necesitan de cualquier manera satisfacer sus necesidades amorosas, pero el auto identificarse como gays los hará ser valorados desde posturas no deseadas que operan cual identificadores dentro de los diferentes grupo que coexisten en el espacio penal.

El machismo, aún entre homosexuales, se mueve como una proyección trascendente que permite sobrevivir en el contexto: todo el mundo sabe que hay sexo entre hombres, pero aún así, no se

reconoce de manera abierta. Como es típico -excepto con el doctor-narrador-, la verdad se insinúa, se dice a medias; se juega con una realidad latente que no se limita a la mera práctica sexual, sino que está atravesada por otra problemática aún mayor: el VIH/SIDA. Ante la posibilidad de ser contagiado, el preso registra su comportamiento homosexual de manera más o menos directa y se pasa entonces del plano sexual al plano existencial más primario: es la propia vida la que está en juego.

Esta persistencia del machismo se ve ejemplificada cuando llevan a la cantante a Carandirú para hacer labor de prevención. Es una mujer madura, de buena apariencia física, que lleva un vestido de erotismo primario y se mueve sin dejar resquicios a la suposición. Enseña a usar el condón con una botella como modelo sobre la cual finge un coito, y el público la aclama. En ese momento, la mujer insinúa que sabe el comportamiento sexual que se practica, y aún así, los reclusos no lo reconocen del todo. El elemento femenino es introducido como camino legítimo para decantar las apetencias sexuales masculinas. ¿Por qué no se llevó también a un hombre para hacer la demostración?

En *Carandiru*, se utiliza la figura del homosexual, más de una vez, de manera satírica. La alusión a la banana de uno de los travestis, el cariño y la comprensión que dice brindar otro de ellos a cambio de pequeños favores y, sobre todo, la pareja antípoda de Lady Di y “Sin Chance” con el matrimonio como no va más de este acercamiento en el que Dirceu va vestido con un traje de novia, otra diva travestida canta desafinadamente el Ave María de Schubert y el maestro de ceremonias comunica: “este maricón los declara marido y mujer”. En fin, una visión que parodia y no problematiza sobre el aún álgido tema de la homosexualidad y su discriminación y apela a esta alteridad como instrumento que mueve a risas, con un enfoque externo y superficial.

Por su parte, en *Amarelo manga* Dunga es un gay para nada enamorado del *glamour*, que aparece como un joven degenerado, sólo e infeliz a causa de un amor no correspondido y es capaz de cualquier sucia artimaña para lograr la aceptación de su hombre. Incluso llega a decir –lo cual resta valor al tratamiento con que se presenta su personalidad y como marca de la diferencia entre su personaje y el de João Francisco dos Santos, por ejemplo-: “Lo que un marica quiere, lo consigue. Yo no soy mujer que no consigue lo que quiere”. Lo escatológico y soez tiene su espacio también en este filme cuando el entrado en años Rebecão apuesta a Isaac su conducto de placer sexual.

Rebecão: Si te la cargas [a Ligia esta noche] te devuelvo todo [500 gramos de marihuana] y te doy mi ojete.

Isaac : Gallito, no quiero tu ojete, pero la apuesta sí la acepto.

Rebecão: Sin el ojete, no hay trato.

Isaac : Sal del medio, marica.

Así se expresan los interlocutores de este *film*, directa y crudamente, sin dobleces hipócritas, ni aderezos impuestos. Quizás los aciertos dialógicos más seductores sean interpretados por el dúo de ancianos que visita con frecuencia el bar de Ligia y gusta de desayunar con cerveza. Los abuelos exponen, en varios momentos, esa crítica desde el borde, a la sociedad corrompida que les ha tocado sobrevivir. A su llegada, dice uno de ellos: “Vamos a expiar nuestras culpas aquí, yo no soy rico pero tengo conciencia. Tener conciencia en Brasil es motivo de culpa” y, más tarde, comentan “Después de mucho rollo dijeron la frase más importante, el tesoro del pensamiento brasileño, la frase que humilla a los antropólogos: vamos a comprar un automóvil. Un carro en Brasil vale más que un carácter (...) Los habitantes de Brasil admiran la trapacería. El placer del brasileño común es que lo engañen”. Asimismo, son ellos los encargados de mencionar la cita del poeta Raulo Carneiro Campos que sintetiza, de alguna manera, el espíritu general de la película: “Amarillo es el color de las mesas de los taburetes, las aletas y colas de los peces, los carros de bueyes, las chapas envejecidas, las charcas. Amarillo es la enfermedad, las lagañas de los niños, las supuraciones de las heridas, los gargajos, la hepatitis, la diarrea, los dientes podridos. Tiempo pasado amarillo. Verlo desbordado, decadentemente...”

Ante este panorama, sin dudas, el filme que con mayor seriedad toca el tema gay resulta ser *Madame Satã*. Karim Aïnouz nos presenta aquí a un homosexual que no es cursi y afectado. Con el filme, según Joel del Río, se evidencia la aceptación y comprensión de la diferencia sin acento pueril en las exterioridades, “el personaje no es juzgado por la instancia narrativa desde ópticas morales ni se presenta ridículamente; es fuerte su costado hedonista junto con el autorreconocimiento de su propia identidad homosexual (más allá de lo aparental) y además no se resigna nunca a la condición de víctima.”<sup>19</sup> Juegos, drogas, vicios, bares, prostitutas, proxenetas y bohemios son retratados en las escenas de la película, protagonizada por un hombre de personalidad irritable, orgulloso, intolerante ante cualquier tipo de discriminación, capoeirista y temerario. Dice de él la policía al inicio de la cinta: “Es un pederasta pasivo que se afeita las cejas e imita las mujeres incluso cambiando su voz. No tiene religión alguna, fuma, juega y es adicto al alcohol. Es de poca inteligencia. (...) Por todas esas razones constituye una amenaza para la sociedad.”

---

<sup>19</sup>Joel del Río. Homo-identidad en el cine latinoamericano reciente. Disponible en Internet en: <http://www.pseudoghetto.com/homoidentidadenelcinelatino.htm>

Sin embargo, este gay de los años treinta declara en una de las últimas escenas de la película: “Yo soy homosexual porque quiero y no dejo de ser hombre por causa de eso”. Y es que, aunque es un personaje lleno de innumerables contradicciones, con iguales actos de ternura que estallidos de violencia y posee una “asombrosa ductilidad con la que traduce sus vaivenes emocionales; de la mansa dulzura a la cólera, de la desafiante rebeldía al hondo éxtasis que le proporciona el delirio artístico”<sup>20</sup>, este hombre es un valiente, según el propio Karim Aïnouz, es “un sobreviviente apasionado por la vida”.

Desde el punto de vista fotográfico la película es también desconcertante, llena como está de tomas desenfocadas con toda intención dramática, siluetas, claroscuros, primeros planos y angulaciones de la cámara. Es tan diferente la imagen primera de João con tal regodeo en el gesto, la música, en las joyas, las piedras de la cortina, en la cadencia del escenario y en el disfraz durante su escondida interpretación tras bambalinas a la otra cara del João Francisco en los enfrentamientos, en las luchas, en las reacciones ante la discriminación. Incluso en sus relaciones íntimas -cuando se aborda este tipo de temas se pondera mucho el lado físico- su actitud es sensual, pero masculina sobre todo mientras son recreadas las imágenes de los cuerpos brillantes de sudor en los osados encuentros sexuales.

Interpretado por Flavio Bauraqui, Tabú -el nombre como parábola de su significado- es un personaje también interesante con quien se advierte otro tipo de asunción de la homosexualidad. Tal vez excesivamente amanerado, este hombre sólo sueña con comprarse una máquina de coser Singer, ser correspondido por el hombre que ama -un policía local cuyo rostro nunca se muestra en la película- y vivir en ocio y tranquilidad porque no soporta la violencia. “Es una persona que tiene el enorme valor de asumirse sexualmente y femeninamente. Es una persona con un cuerpo biológico de hombre, pero con un papel social de mujer. *Madame...* lo admira y a la vez lo odia porque [para él] es una suerte de espejo distorsionado. Lo que admira es su valor lo que odia es su fragilidad.”<sup>21</sup>

También existe en João una pasión personal por ser actor, es algo que, otra vez, va más allá de su propia orientación sexual. Como él mismo dice, nació para recibir los aplausos del público. Por eso se trastoca en la divina mulata de Bulacoché o en Jamacy, princesa recluida diez años en una isla de Arabia, reina del bosque e hija de Tapunan y Bernadette, o en la final Madame Satã, reina del

---

<sup>20</sup> Fernando López. *El mito de un artista marginal*. La Nación. 12 de agosto de 2005. Disponible en Internet en: <http://www.lanacion.com.ar>

<sup>21</sup> Declaraciones de Karim Aïnouz, director de la película, para “Detrás de las cámaras”, en DVD original del filme. 2002.

carnaval. Victoria, la cantante y actriz para la que trabaja João, está concebida, según Aïnouz, como personaje clásicamente especular. Ella canta, él no canta muy bien, ella es glamorosa, él no, ella es blanca, él es negro. Como nos comenta la excelente actriz Renata Sorrah sobre su pequeña intervención en el filme entre ella y su asistente se establece “una relación de diva-camarero, de fan. A él todo su universo le parece maravilloso. Lo femenino, la sensibilidad, la fantasía, los viajes, las cosas bonitas. Ella canta en francés, tiene perfumes, tiene joyas, tiene tocador, vestidos, anillos, las uñas pintadas. Me parece que todo eso en el imaginario de João es enloquecedor.”<sup>22</sup>

Al menos en un par de obras, el fenómeno del desdoblamiento a través de la transformación física resulta evidente. Como afirma Severo Sarduy en su texto *La simulación* “relacionar el trabajo corporal de los travestis a la simple manía cosmética, el afeminamiento o la homosexualidad es simplemente ingenuo: ésas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites.”<sup>23</sup> Lo que le ocurre a João Francisco, por ejemplo, no es que quiera ser mujer. Él se considera suficientemente “hombre” y lo refleja, por su actitud, más de una vez, en el sentido emblemático del término. En este caso, su interés por travestirse no recae tampoco en el acto mismo de la metamorfosis, sino en lo que ella significa no desde el punto de vista genérico sino esencialmente simbólico-social. Quiere ser considerado, respetado, acceder al club *High Life* –alegoría irónica de Aïnouz, metáfora de lo irreal- e insertarse en aquellos espacios que le están vedados por su condición de iletrado, pobre, negro y gay. El sueño de ser reina del carnaval, diva del escenario –al igual que su ídolo Josephine Baker- no tiene solo un matiz de intención artística sino que opera como inversión mascarada de su *status vitae*.

El travestimiento de Rita en *Dos perdidos en una noche sucia* parece tener otros móviles. Aunque no se explicitan a lo largo del filme, las razones de su transformación genérica e incluso sus actitudes inescrupulosas y crueles funcionan como un fuerte mecanismo de defensa. Despegada de cualquier sentimiento filial, sin la menor intención de regresar o siquiera extrañar a su país, Paco ha decidido, firmemente, borrar su vida anterior, sin duda marcada por algún trauma desconocido. Descubrirse mujer es, para ella, un signo de vulnerabilidad. De ahí, su drástico cambio de vida, de nombre, de hábitat y la obsesión con no ser más ella misma. No obstante, se advierten incongruencias y contradicciones en su comportamiento que nos permiten descubrir algunos aspectos de su origen. Advertimos su alta capacidad intelectual mientras cita poemas importantes de la literatura portuguesa

---

<sup>22</sup> Declaraciones de Renata Sorrah, actriz de la película, para “Detrás de las cámaras”, en DVD original del filme. 2002.

<sup>23</sup> Apud Margarita Mateo. *Ella escribía poscrítica*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 2005. Pp. 228.

o cuando se expresa en perfecto inglés y, sin embargo, habla cotidianamente con un lenguaje sucio, vulgar; conoce refinados hábitos en la mesa y se prostituye brindando sexo oral a hombres homosexuales en baños públicos, su figura es delgada, fina, de baja estatura y, aún así, se droga con *crack* y cocaína.

No son homosexuales felices y realizados los que encontramos, en fin, en las propuestas cinematográficas del Brasil contemporáneo, sino hombres llenos de contradicciones y víctimas de la segregación. Son silenciados como en la adaptación meilleriana de *Ciudad de dios*, ridiculizados como Lady Di, insatisfechos como Dunga, vulgares como Rebecão, maltratados como Tabú o incomprendidos como João Francisco. La manera en que, hasta el momento, los directores se han acercado a esta problemática no ha sido la más feliz. A pesar de los intentos, sin dudas, en esta dirección, queda aún mucho camino por recorrer.