



AsAECA 2012

## III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

### *Cine, historia y representaciones de la marginalidad: Ciudad, cuerpo y narración en “Madame Satá”*

Tania Medalla Contreras

Becaria Conicyt, Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Investigadora del Área de estudios de Memoria del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile

tmedallac@gmail.com

#### Resumen:

El presente trabajo intenta reflexionar acerca de las problemáticas de cine, identidad y marginalidad en la película “MADAME SATÁ” (2002), del director brasileño Karim Alnouz.

La película, basada en una historia real, nos muestra a través de su protagonista, Joao Francisco Dos Santos, “malandro”, delincuente y homosexual, hijo de esclavos negros, proveniente del barrio marginal de Lapa, la problemática de la modernización en Brasil, sus exclusiones y el cuestionamiento acerca de la construcción de identidad(es) en este contexto. En la representación filmica de dicha problemática confluyen, cuestiones como el género, la raza, la clase social, la inscripción de los sujetos en el entorno urbano de comienzos del siglo XX, y atravesando y marcando la articulación de estos elementos, la impronta de la violencia.

La problemática abordada en esta obra, resulta particularmente interesante, pues permite vincular el momento de producción de esta película (2002) con el momento en que se enmarca la historia relatada (comienzos del Siglo XX en América Latina), a través de una visión crítica de los procesos modernizadores y de los relatos identitarios hegemónicos, evidenciando los mecanismos de exclusión en los que son fundados.

Tomando en cuenta los elementos señalados, el presente trabajo, propone una lectura de la película Madame Satá estableciendo su relación con el relato modernizador a través de tres elementos: ciudad, cuerpo y narración, articulados y cristalizados en la figura del

“malandro” y que encontrarían su expresión pública en el carnaval carioca, concebido como toma del espacio público por los marginales, gesto político de apropiación ( y asalto ) a la ciudad.

Palabras clave: Marginalidad - cine - identidad - Brasil

### ***Cine, historia y representaciones de la marginalidad: Ciudad, cuerpo y narración en “Madame Satú”***

#### *Introducción*

Las relaciones entre el cine y la historia tienen muchas formas, sin embargo, y en primera instancia, podríamos señalar que ellas se articulan en un vínculo recíproco en el que, por un lado, la historia podría concebir como fuente al cine, cobrando valor de documento, testimoniando acerca de las representaciones de una sociedad en un determinado momento. Por otra parte, el cine produciría consecuencias concretas relevantes en la experiencia y en la vida social de los sujetos al internarse en su imaginario histórico, haciéndose uno con la memoria de los acontecimientos reales, fundiéndose en esa percepción realidad y ficción, constituyéndose como un verosímil<sup>1</sup> importante de estudiar y de entender, en la medida que sustentaría los modos de ser, costumbres, creencias, de una sociedad, influyendo incluso en los proyectos que los sujetos se plantean individual y colectivamente, tal como ha sido señalado por teóricos como Miguel Rojas Mix<sup>2</sup> y Julio Montero<sup>3</sup>. Pero sin duda, y en relación específica con

---

<sup>1</sup> “Aristóteles definía lo verosímil como el conjunto de cuanto es creíble para el común, a diferencia de lo que es posible a ojos de una persona culta, suponiendo que el aserto, verbal o plástico, se identifique en todo con la verdad, es decir con lo posible real. Las artes de la representación y dentro de ellas la imagen, son cognición verosímil, porque no agotan todas las formas de lo posible. Lo posible representa una restricción cultural y arbitraria frente a lo posible real y una forma de censura, dado que entre todos los posibles pensamos sólo en aquéllos autorizados por el discurso icónico.”.

En Rojas – Mix, Miguel: El imaginario. Civilización y cultura del siglo XX”. Bs. Aires, 2006, Ed. Prometeo, pág. 35.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Montero, Julio y Rodríguez Araceli: El cine cambia la historia. Libros de cine, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 2005.

la problemática de la marginalidad tratada en nuestro seminario, el cine cobra relevancia en relación al discurso historiográfico oficial, al representar a aquellos personajes (y sus historias) excluidos, borrados, silenciados o caricaturizados por éste. Y quizás sea éste el elemento del cine que más potencia crítica tenga, como vehículo de crítica social, poniendo en jaque o al menos tensionando el relato historiográfico oficial.<sup>4</sup>

La película escogida: “ MADAME SATÁ” (2002), del director brasileño Karim Alnouz, recoge algunos de estos elementos, aunque atravesados por otras complejidades y circunstancias históricas. En ella la declaración programática de los ‘70 aparece por los menos desdibujada, convertida en un fantasma. Y no sólo porque el contexto de producción hace que el modo de enfrentarse al relato oficial de la historia sea distinto, sino también porque en las marcas del contexto que se expresan en el ideario estético plasmado en el filme, en los personajes, y en la acentuación de la historia contada, el relato emancipatorio - colectivo no aparece ni siquiera delineado en relación con la problemáticas de la marginalidad y la discriminación abordadas.

La película, basada en una historia real, nos muestra a través de su protagonista, Joao Francisco Dos Santos, “malandro”, delincuente y homosexual, hijo de esclavos negros, proveniente del barrio marginal de Lapa, la problemática de la modernización en Brasil, sus exclusiones y el cuestionamiento acerca de la(s) identidad (es). La marginalidad en esta película aparece haciendo confluír múltiples elementos: la marginalidad en la ciudad, la de género, la de clase, la de raza, atravesada por la problemática de la violencia. El contexto en que se enmarca la película es el de la Dictadura de Getulio Vargas, gobierno de carácter nacionalista y populista, y el Estado Novo de Brasil, durante los años 30 y 40.<sup>5</sup> Por otra parte, la película se enmarca en un conjunto de producciones filmográficas del Brasil de los últimos años con películas como “Ciudad

<sup>4</sup> Claro ejemplo de ello lo constituyen películas como “El chacal del Nahueltoro”, que insertas en un contexto histórico de producción distinto al nuestro, el de los 70, declaran su ideario estético vinculado profundamente al ideario político socialista de América Latina, en el que la desestabilización del relato historiográfico oficial era proclamada programáticamente “El Nuevo Cine Latinoamericano ha tenido desde los años 60 una plataforma duradera en el Festival Internacional de la Habana, así como un respaldo ideológico en la existencia de la Revolución Cubana. No se podría explicar sin ella. Tampoco se explica sin los movimientos populares, obreros y estudiantiles, que construyeran su propia utopía a partir de la Revolución Cubana y sufrían las feroces represiones policiales y militares en diferentes países de América Latina en diferentes países de la América Latina, hasta desembocar en las dictaduras sudamericanas de los años 70 (...) Así como el ejemplo de la Revolución Cubana ayudaba a mantener un espíritu de rebeldía social y política, la “realidad” de América Latina proporcionaba los temas urgentes para el cineasta.” En: Ruffinelli, Jorge: *Notas para un viaje imaginario por el cine de nuestra América*. Primera parte: El viaje sin sosiego. Revista Casa de Las Américas, N° 209, Octubre- diciembre de 1998. La Habana, Cuba.

de Dios” o “Carandirú”, que plantean fuertemente conflictos relacionados con la violencia y la identidad, que recatan la estética del “Cinema Novo” de Glauber, a la vez que, dadas las condiciones de inserción del joven cine brasileiro intentan su trabajo creativo desde la pregunta acerca de cómo dar cuenta de la marginalidad en Brasil sin convertirla en una nueva postal, sin caer en la estetización, o en lo folclórico en la representación.

Lo anterior, sin duda cobra relevancia, pues habría que preguntarse a qué obedecería esta vertiente del cine brasileiro, en un contexto en el que, de la mano del avance del capitalismo globalizado, se vuelve urgente y necesaria la pregunta por la identidad frente a la homogeneización, y en que la problemática de la desigualdad y la exclusión siguen siendo las marcas del capitalismo. Y quizás sea éste uno de los puentes que puedan ligar el momento de producción de esta obra con el momento en que se enmarca la historia relatada: una visión crítica de los procesos modernizadores y de los relatos identitarios hegemónicos a partir de la evidenciación de los mecanismos de exclusión en los que son fundados<sup>6</sup>.

Este trabajo, propone una lectura de la película Madame Satá tratando de establecer su relación con el relato modernizador a partir de tres elementos fundamentales: ciudad, cuerpo y narración, articulados y cristalizados en la figura del “malandro” y que encontraría su expresión pública en el carnaval carioca, concebido como toma del espacio público por los marginales, gesto político de apropiación ( y asalto ) a la ciudad.

---

<sup>5</sup> Getulio Vargas gobernó por cuatro períodos Brasil. En su primer gobierno de carácter provisorio (1930-1934) fue llevado al poder por la junta militar. Su segundo período (1934-1937), en el gobierno constitucional; desde 1937-1945, en el Estado Novo, período instalado por un golpe militar de manos del propio Vargas; y en el período de 1951-1954, presidente electo por voto directo : la importancia del político radica en que durante los períodos de su gobierno se hicieron grandes reformas constitucionales que articulan la modernización del Brasil y el relato nacionalista.

<sup>6</sup> No sólo el cine da cuenta de este giro en su relato. Ese giro de cine encuentra su correlato también en el giro que ha dado la historiografía actual, el ‘giro subjetivo’, como lo denomina Beatriz Sarlo. Este cambio estaría dado por la necesidad de mirar el pasado ya no desde los grandes procesos, sino que justamente hablar sobre aquellos sujetos que escapan a la norma, a la hegemonía y a la homogeneización.

## *Acercamientos teóricos*

En su texto El imaginario: civilización y cultura en el siglo XX, Miguel Rojas- Mix revisa ampliamente la importancia de la imagen visual en la sociedad actual, constituyendo lo que denomina como imaginario. Partiendo de la premisa del reconocimiento de un cambio epistemológico, ligado al desarrollo y primacía del imaginario en la cultura del siglo XX, Miguel Rojas Mix plantea la siguiente definición para el concepto de imaginario: “... *el mundo de imágenes que caracteriza la circunstancia actual del hombre contemporáneo, convertido ya , según Sartori, esencialmente en homo videns*”.<sup>7</sup> En esta dirección Rojas- Mix da cuenta de la relevancia que adquiere el reconocimiento de la imagen como documento histórico fundador. De esta manera, los estudios del imaginario se articularían como discursos metahistóricos en la medida que advertirían acerca de cómo la mirada del sujeto contemporáneo estaría condicionada por su cultura visual.

La imagen condensaría, de acuerdo a lo postulado por Rojas Mix, las realidades sociales, por lo tanto, la lectura del imaginario visual sería de vital importancia para entender las formas en que perciben y representan los sujetos la cultura y *se* representan a lo largo de la historia.

Lo anterior se vería reforzado pues la imagen, como signo, poseería características de gran relieve en la conformación de los imaginarios, sobrepasando los alcances de la letra: la alusión al inconsciente, la fusión en estos signos de lo racional y lo afectivo, serían poderosas razones que explicarían el uso ideológico de las imágenes en los procesos de dominación y también en los procesos de subversión de los órdenes dominantes. “*El imaginario es una argumentación y como tal busca un “acuerdo previo” con el espectador, pero el lugar que reserva a gustar, seducir o emocionar es mucho mayor que el que le reserva la argumentación oral*”<sup>8</sup>.

Por otra parte, si consideramos al cine como obra de arte y no sólo como medio técnico, debemos recoger alguna de las características que especificarían y definirían las producciones cinematográficas. En su texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin advierte acerca de las transformaciones que se habrían producido en los modos de producir y recibir arte por parte de la irrupción del cine a comienzos del siglo XX, irrupción que determinaría, de modo evidente, la

<sup>7</sup> En:Rojas – Mix, Miguel, op. cit.

<sup>8</sup> *Ibid.* Pág.35

producción artística de vanguardia. Los cambios en la obra de arte serían radicales, pues ésta perdería su valor cultural siendo sustituido por un valor de exhibición, inaugurándose con el cine la recepción en la dispersión. Estos cambios en los modos de producción artística influenciarían de modo creciente el imaginario del sujeto contemporáneo, especialmente a partir de las técnicas que utiliza el cine, como el montaje.

Al mismo tiempo, se provoca a partir de la irrupción del cine como medio de masas, la discusión que aún encuentra eco y vigencia acerca de la industria cultural y sus consecuencias sociales. La cultura de masas es entendida como una cultura “opuesta” a la alta cultura o cultura “enfática”, se trataría desde la lectura de Frankfurt, y particularmente de Adorno, de una cultura acrítica y alienante. En este punto Benjamin señala algo central en esta discusión: sin demonizar la cultura de las masas, trata de descubrir en ella elementos críticos y potencialmente subversivos (desde ahí se entiende su trabajo sobre los pasajes parisinos o sobre la propia bohemia, y es desde esa perspectiva, que también recogemos el valor del cine para este trabajo). Especialmente en la película elegida, que de acuerdo con los cánones estéticos presentes, no se aleja demasiado de la narrativa norteamericana, de la gran industria cultural en el cine, y en un momento en que además el mercado da cuenta de su hegemonía en todas las formas de producción simbólica y material de la vida, conformándose como aquello que Jameson denomina la lógica cultural de capitalismo tardío: la posmodernidad.<sup>9</sup>

La presencia de esa cultura de masas, se encuentra en la película en dos direcciones: la de la ciudad, elemento central de la representación de la cultura de los años treinta en Brasil, la bohemia como forma de “resistencia” en la sociedad moderna y, en un segundo horizonte, la presencia de esa cultura masiva se hace presente en el soporte de la historia contada y el cine, y su horizonte de circulación y producción actual. Tomando en cuenta estas consideraciones, a continuación daré cuenta de algunas herramientas metodológicas que sostienen la lectura de esta película.

El primero de estos aspectos tiene que ver con la posibilidad de concebir el cine como texto<sup>10</sup>. Lo anterior tendría relación con el orden del signo, entendido en sentido amplio como un modo de representación de la realidad, compuesto por significante y

---

<sup>9</sup>Jameson Frederic; El posmodernismo, o, La lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona : Paidós, 1991

<sup>10</sup> Barthes Roland: *El problema de la significación en el cine*” En: La Torre Eiffel. Bs. Aires, Paidós, 2001.

significado. Esta perspectiva estructuralista es la que propone Barthes para abordar el estudio de la significación en el cine, siendo enfático en la afirmación de la relevancia del significante en el mensaje transmitido por el filme: la ropa, el decorado, la iluminación, todo significa en el cine. Esta afirmación constituye el punto inicial de esta lectura.

En segundo lugar, este trabajo se sostiene en la comprensión entender la situación de enunciación de la obra de arte poniendo especial relevancia en la disposición de ésta en relación con sus condiciones de producción y recepción. De hecho, es justamente ese vínculo entre horizonte histórico del enunciado (los años 30), el horizonte de enunciación del texto ( el año y tiempo de su producción), y nuestro propio horizonte de lectura, lo que constituye el punto de articulación de este trabajo.

Un tercer aspecto que subyace la lectura de esta película es la consideración de la obra de arte como mónada, es decir como objeto a través del cual se podría acceder a las tensiones de una época que aparecerían cristalizadas en este objeto. De acuerdo a lo postulado por Benjamin, el materialista histórico debe estudiar el pasado cuando éste se le presenta como ‘mónada’, es decir, como señala M. Lowy ‘ concentrados de totalidad histórica’ o ‘imágenes dilécticas’ que nos permiten, a través de su estudio, acceder al conocimiento de un determinado momento histórico y sus contradicciones.<sup>11</sup> Por último, mi trabajo recogerá algunos elementos propios de la teoría estética acerca del barroco y el neobarroco, herramientas del análisis retórico, y finalmente una perspectiva transdisciplinaria, propia de los estudios culturales.

#### *i. “Madame Satá” ( Ficha técnica en diapositiva)*

La película “Madame Satá” está inspirada en la vida de un personaje real :Joao Francisco dos Santos ( 1900-1976) también conocido como Madame Satá, nombre que habría tomado desde el cine hollywoodense, del filme “Madame Satán” de Cecil B. de Mille. Delincuente habitual, asesino, ”malandro”, estrella de cabaret, homosexual, hijo de esclavos negros que se rebela ante la opresión y la discriminación, pasa 27 de sus

---

<sup>11</sup> Desde esta perspectiva es posible entender el estudio de Benjamin acerca de Baudelaire, o acerca del ‘Trauerspiel’, ya que a través de ellos despliega la reflexión acerca de los momentos y los mecanismos que ahí se funden. Este concepto, filiado en Leibniz, expresa también el influjo del simbolismo en Benjamin y la posibilidad de acceder ala totalidad desde lo particular. Ver : Benjamin, W: El origen del Drama Barroco Alemán, Madrid : Taurus, 1990,*Sobre el concepto de historia.*\_ En Oyarzún, Pablo: La dialéctica en suspenso; fragmentos sobre historia. Santiago : LOM : ARCIS, [199-].

años en la cárcel, convirtiéndose además en todo un mito de la cultura marginal brasileira, que él mismo alimentó, reinventado su figura constantemente.<sup>12</sup>

El trasfondo del relato es el barrio marginal de Lapa durante los años '30, barrio carioca conocido hasta hoy día por ser lugar de prostitutas, travestis, delincuentes, bares y burdeles.

La historia presenta un fragmento de la vida de Joao marcado por el proceso de formación o adquisición de la identidad de Madame Satá. Esta transformación se articula como relato identitario, que pasa por la ruptura con el espacio institucionalizado de la ciudad. Al respecto, el director señala que escogió justamente este pasaje de la vida del personaje, el de los años '30:

“Porque en esa época dos de los ritos del pasaje ocurrieron: se convirtió en una estrella reconocida, consiguiendo su sueño de ser adorado en el escenario, y poco después cometió un delito serio y se convirtió en un criminal. Y estos dos hechos culminan con la creación de Madame Sata, un nombre que resume la dualidad del personaje, Madame – femenina, sofisticada, delicada, importada de Francia, y Sata – masculino, violento, destructivo. No me interesaba contar como nació el mito, ni explicarlo. Quería retratar al personaje antes de la creación del mito. Quería compartir su intimidad.”

En este filme se articulan relatos que presentan desde distintos vértices la problemática de de la marginalidad: la violencia ejercida desde el orden institucional, la pobreza, la discriminación, la particularidad de las relaciones construidas en el propio barrio de Lapa, con sus propios códigos, sus solidaridades, la ternura y el amor, sus propias lógicas de poder y las relaciones de estos sujetos, atravesadas también por la violencia.

La riqueza de la representación propuesta en la película, radica en que sus personajes se escapan de cualquier estigmatización e idealización posible, son contradictorios, profundos, complejos, no encasillándose en una identidad marcada sólo por la exclusión. De hecho Joao, da muestra clara, más allá de la violencia de la que es objeto, de un ejercicio de libertad y dignidad radical frente ala sociedad que los excluye. Los

---

<sup>12</sup> Algunos rasgos de este personaje se expresan claramente en el siguiente fragmento de una entrevista al personaje real, en 1971, encontrada en internet: “*Pasquim - Mas você não deu um tiro no guarda? Satã - Não, o revólver é que disparou na minha mão. Casualmente. (...) Pasquim - Teve uma vez que você deu uma navalhada na traseira de um sargento. Como é que foi essa história?/Satã - Eu não dei navalhada na traseira do sargento não (...) parece que ele passou por uma cerca de arame farpado, sei lá, e se rasgou todo/Pasquim - Você ainda briga hoje, ainda tem energia?/Satã - Brigar eu não brigo porque nunca briguei (...) Pasquim - Em quantas brigas você calcula que tenha entrado?/Satã - Ah, que eu não fui preso, deve ter umas três mil”*



marginales, en este sentido, del Barrio de Lapa articulan formas de vida que permiten nos sólo su sobrevivencia, sino también su propia afirmación como sujetos más allá de la precariedades que les imponen las circunstancias sociales. En este sentido resulta un aporte recoger las palabras del director de la película que señala el valor, justamente, de esta historia y del personaje como un testimonio de libertad y de resistencia frente a la exclusión.

A nivel formal, la obra presenta una estructura con tres partes centrales: presentación, nudo y desenlace, es, en este sentido, una estructura de carácter clásico, marcada por la representación realista de la problemática relacionada. Sin embargo, encontramos también en ella algunos elementos que se salen de ese marco y que nos permiten leerla desde la estética del barroco: contrastes, claroscuros, espejos y autorreferencia de la obra de arte, paralelismo, intertextualidad. Esta estructura permitiría dar cuenta de una perspectiva complejizadora de la problemática de la marginalidad, articulando la película una mirada no idealizadora, ni binaria.

Estos elementos propios de una estética barroca<sup>13</sup>, serían una marca del horizonte de producción de la obra, en la medida que daría cuenta, de una lectura de la vida de Joao y del Brasil de los treinta, *desde* nuestro tiempo, de acuerdo a lo sostenido por algunos teóricos acerca del neobarroco como estética propia de las sociedades posmodernas<sup>14</sup>. Estética que además puede ser explicada desde el arraigo del barroco, en tanto arte de la contradicción, en las sociedades latinoamericanas, signadas por la heterogeneidad y el conflicto como matriz cultural

El trasfondo histórico de la película es el del gobierno de Getulio Vargas. De hecho la narración abarca aproximadamente diez años de la vida del personaje: desde el año 1932 hasta 1942, año en que gana el concurso de fantasías como Madame Satá, durante el carnaval. Este elemento es central para la lectura propuesta en este trabajo, ya que es el periodo de procesos modernizadores importantes, cobrando mucha fuerza el nacionalismo y los relatos acerca de ‘lo brasilero’, signados por el blanqueamiento como aspiración social y por la exclusión:

“Existen dos Brasil: uno marcado por la voracidad de las oligarquías incrustadas por el poder; el otro está formado por la masa de ex esclavos, labradores, pequeños

---

<sup>13</sup> Podríamos hablar también de una estética neobarroca, lo cual obligaría a pensar las condiciones de producción y circulación de la película en una sociedad signada por la representación, espacio político en el que se juegan los sentidos acerca de la realidad.

<sup>14</sup> Ver: Calabrese, Omar: La era neobarroca, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

comerciantes, y obreros. Ellos buscan tierra para trabajar, formación escolar, profesional y empleo en las fábricas. El poder económico e intelectual se mantiene en las manos del primer Brasil, que trata a la masa de brasileños desamparados como contingencia de la mala formación de la raza brasileña. Brasil es como es, según la ideología dominante, debido a su formación no hegemónica de blancos europeos, a la indolencia del indio y a la pereza del negro. Estas son las bases ideológicas que llevarán al estereotipo del malandro.”<sup>15</sup>

Esta película tensiona ese relato, presentando un discurso identitario distinto del hegemónico, que lo transgrede y lo desborda, relato excluido de la historia del Brasil. Es en este sentido que el tratamiento de la ciudad, el cuerpo y la narración se convierten en ejes de lectura que se cristalizan en una sub-versión del relato tradicional del malandro como estereotipo de “lo brasilero”, al plantear, en el personaje de Joao una resignificación del estereotipo, deconstruyéndolo y volviéndolo un personaje lleno de matices y complejidades.

**La ciudad.** Como se ha señalado anteriormente, la marginalidad aparece tratada en esta película de un modo complejo. Sin embargo el escenario de la ciudad es aquel escenario en el que confluyen estos aspectos y que aparece cargado de sentido histórico y social, enmarcando la historia de los personajes.

Hacia fines del siglo XIX las sociedades latinoamericanas experimentarían un conjunto de transformaciones sociales, políticas y económicas integrándose, en condiciones de dependencia, a los procesos modernizadores de Occidente. Una de las características de este periodo es la importancia que tiene la urbe en el desarrollo de las sociedades, articulándose como centro de industrialización, de trabajo, de nuevas dinámicas sociales y de una cultura marcada por estos cambios y transformaciones.

La ciudad aparece ligada a las grandes multitudes (de las que hablaba Baudelaire), al surgimiento de una cultura marcada por la experiencia de las “grandes/monstruosas ciudades”<sup>16</sup>, y en el caso particular de Río de Janeiro, como también de Buenos Aires, por la recepción de culturas extranjeras. La apertura al mar y la condición de puerto de estas ciudades posibilitaría esta recepción del mundo y nutriría el imaginario cultural. Esta característica es lo que conocemos como cosmopolitismo, elemento central para comprender la cultura de Río y de Bs. Aires.

---

<sup>15</sup> Figar, R: *El Discurso de la Cultura del malandro*. En [www.felafacs.org](http://www.felafacs.org)

<sup>16</sup> Baudelaire, Charles: *Pequeño poemas en prosa*. Barcelona : Bosch, 1987.

Respecto del rol de Río como Metrópoli modelo del Brasil moderno, centro de gobierno, cultural y de apertura hacia otros horizontes, en un artículo de Historia da vida privada no Brasil, se señala lo siguiente: Río, sería “ *eixo de irradiação e caixa de ressonancia das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como palco de sua visibilidade e atração em territorio brasileiro.* ”.<sup>17</sup>

En el caso de *Madame Satá* el escenario de la ciudad aparece como cristalización geográfica de la exclusión en Brasil. Esto se manifiesta en los contrastes que pueblan la representación de la ciudad. De esta manera el puente, que aparece como vía de movilización desde y hacia la ciudad, pero también aparece como símbolo de la inclusión y exclusión, que une/ aleja a los sujetos de Lapa del centro carioca. Este sería el espacio del trabajo, de la burguesía del capitalismo y sus valores. La ciudad excluye y la representación del centro urbano de Río no sería sino la representación del oprobio y la discriminación. Para objeto de este estudio se podría dividir la película, en relación con la ciudad en tres momentos:

Un primer momento en que se evidencia la relación conflictiva del protagonista con el contexto urbano. Esta relación, estaría signada por la existencia de ese vínculo de carácter laboral en el “Cabaret Lux”, cuyo nombre no deja de ser relevante en oposición a la oscuridad de los pasajes de Lapa. Esta relación conflictiva encontraría su clímax en la escena del “HIGH LIFE”, lugar de diversión de la burguesía, signado por el lujo y el artificio, que se opone a la representación de la bohemia de Lapa, caracterizada por su oscuridad y la precariedad de los sujetos que allí se encuentran. Este momento es clave, pues manifiesta la ruptura radical de Joao con el espacio de la ciudad y su “inclusión”, al ser expulsado, junto a sus amigos, por su condición: en ese lugar no se admiten negros, prostitutas ni vagabundos. La rebelión de Joao frente a este acto de discriminación cierra este primer momento.

El segundo momento se esbozaría en la resistencia de Joao frente a la persecución, En este momento Joao define un nuevo rumbo para su vida, que pasa por la asunción de su condición de *malandro* y en el que se muestran los lazos que articulan los sujetos en la periferia de la ciudad y de la sociedad, lazos que dan cuenta de las solidaridades y los códigos de los habitantes de Lapa, comprendidos como una forma de construir-se subjetiva y socialmente distinta a la hegemónica. Si bien el margen es un elemento

---

<sup>17</sup> En: No vais, F: “*A capital irradante. Técnica, ritmos e ritos do Rio*”. En, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1998. Vol. 3.

central en la conformación de los sujetos, los sujetos van más allá de la precariedad que les impone la exclusión, articulando dinámicas de resistencia. Este momento está marcado por la apropiación del protagonista del espacio de la marginalidad de Lapa, en sus noches y sus bares, (la bohemia)<sup>18</sup> construyendo su propia identidad.

Finalmente, un tercer momento, marcado por la escena del carnaval, entendido como apropiación del espacio público desde la marginalidad. Aquí se establece un nuevo nexo con la ciudad, pero ya no bajo los códigos de ese espacio institucionalizado, sino desde la irrupción subversiva del carnaval en el espacio público, que permita la irrupción también en ese espacio de la identidad transgresora de Joao, transformado ahora en “Madame Satá”.

### *La narración y el cuerpo*

Un eje que articula esta película es la narración<sup>19</sup>, que se despliega en distintos elementos: el filme, el relato de Sherezade, las canciones (parte de la banda musical de la película), el cuerpo y la danza.

La presentación de la vida del protagonista está marcada por la inclusión de la narrativa en el filme, narrativa signada por el imaginario cosmopolita, resignificado de acuerdo a los procesos y transformaciones de sus protagonistas. Por otra parte, la narración aparece no sólo en su manifestación verbal, pues el propio cuerpo del protagonista se convierte en una herramienta para su expresión.

El relato que se constituye como eje articulador de la película es el inicio de Las mil y una noches y la introducción del personaje de Sherezade. Este relato abre y cierra la película y en las variaciones de su contenido a lo largo de la película expresa el proceso de construcción de identidad de Joao:

*“SHEREZADA-Cabaret de Lux. (Victoria): “ En Arabia vivía un sultán apuesto y cruel. Cada noche, desposaba a una virgen que mataba antes del amanecer. En el ímpetu por acabar tal crueldad, Sherezade una virgen de extraña belleza y gusto delicado ofreció en matrimonio la joven tirano. Aumentando la curiosidad y deseo*

---

<sup>18</sup> Entendida como espacio de conspiración.

<sup>19</sup> Si bien no podemos hacernos cargo por motivos de tiempo de la profundidad del concepto, resulta totalmente atinente para esta película, dar cuenta de la dimensión ética, política y colectiva que supone la narración tal y como la trabaja Walter Benjamin en su ensayo “El narrador”. Perspectiva desde la cual se pueden desprender sus vínculos con la experiencia memoria, con el pasado, con la colectividad y su trastocarse en la sociedad moderna.

*del sultán Sherezada inventaba fantásticas leyendas de amor y aventura postergando siempre para el último día su ejecución. Hasta que, después de 1001 noches el sultán finalmente sucumbió a la fascinación de la joven Sherezada.”*

**JAMACY ( Primer espectáculo. “Danubio Azul”. Joao):** *“Buenas noches damas y caballeros soy Jamacy la hermosa hechicera del bosque hija de Tapuna y Bernadette.”“En la maravillosa China vivía un cruel y bruto tiburón que todo lo que mordía se convertía en carbón. Para aplacar ala fiera, los chinos sacrificaban cada día siete gatos salvajes que el tiburón comía antes del anochecer. Con el fin de acabar con tal barbaridad, llegó Jamacy, la diosa del bosque de Tijuca. Ella corría por los bosques y volaba por las colinas. Un día Jamacy se convirtió en un leopardo dorado de formas suaves y gusto delicioso. Y comenzó a luchar con el tiburón durante mil y una noches... Al final, la gloriosa Jamacy y el furioso tiburón estaban tan lastimados que nadie sabía quien era uno y quien era el otro. Y así se convirtieron en la misma criatura”.*

**MADAME SATÁ:** *“...Durante diez años en el castillo de una isla de las Arabia, una princesa de nombre Jamacy, debido a la envidia la reina maléfica había aprisionado a la joven princesa que vivía triste y solitaria. Hasta que un día de carnaval un caballero en su camello liberó a la princesa que corrió a pie hasta llegar a su Lapa querida. La princesa se apresuro a preparar su disfraz para el desfile de los cazadores de venados. Jamacy, vestida, desfílo brillantemente en el carnaval de 1942. Y Jamacy se hizo conocida así, para el resto del mundo, como Madame Satá.”*

En este sentido, sería importante detenerse en el vínculo existente entre narración y muerte propuesto por autores como Benjamin<sup>20</sup> y Blanchot, quien, a partir del rescate de la figura de Sherezade da cuenta acerca de las posibilidades de la narración ante la muerte; la narración salva a Sherezade de la muerte. En el caso de la película, el relato de Sherezade , que encuentra su cristalización el personaje ficticio de ”Madame Satá”, se opone y supera a la muerte, al erguirse como gesto de resistencia y afirmación de una identidad que transgrede la exclusión y el borramiento de los sujetos marginales tejido por el discurso hegemónico de la República de Brasil.

Lo anterior se ve reforzado claramente por la excelente elección de musical de la película, en la que se aprecia, junto con el rescate de manifestaciones populares, de origen periférico, como el tango o el bolero, y la influencia de la radio en el imaginario de la época. En relación a este punto quisiera rescatar un fragmento del diálogo

---

20

pronunciado por Joao: “*Responde mi Lapa querida: la vida es mejor cuando cantamos ¿verdad? ¿no es mejor la vida cuando bailamos, nos sacudimos y agitamos? (...)Entonces vamos a cantar..*”

Las letras de los temas escogidos relatan también las historias de los sujetos, actúan como suerte de crónicas de la vida de los sujetos, y permiten hacer el vínculo desde la experiencia personal de Joao a la experiencia colectiva de los habitantes del Barrio de Lapa que se identifican con estas manifestaciones y en las que se expresa una subjetividad y cultura propias<sup>15</sup>.

### **Tango**

*“Entrada la noche/Cielo risueño/La quietud es casi un sueño/La luz de la luna cae como lluvia de plata de muy raro esplendor/Pero tu duermes y no escuchas/a este cantante/revelando a la luna airosa/La historia dolorosa de este amor/Luna manda tu luz plateada a despertar a mi amado/Quiero matar mis deseos sofocarlo con mis besos*

*Canto y el hombre que amo tanto no me escucha esa dormida/Canto y por fin ni la luna tiene pena de mi/pues al ver que quien llama soy yo entre la niebla se escondió/...las campanas tocan y la noche llora”*

### **La mulata de Balacoché**

*“Y este mulato fuerte es de Salgueiro/pasear en la patrulla de policía era su deporte Ya nació con suerte y desde niño/ vive a costa de la baraja /y nunca vió un trabajo Y cuando hace una samba es novedad/Sea en la colina o en la ciudad el siempre fue el experto/Las morenas del lugar/viven lamentándose/por saber que él no quiere/enamorarse de mujer./La aurora viene rayando anunciando nuestro amor./Ven a despertar la ciudad el sol en el cielo flota y en la juventud la nostalgia es la luna/ La aurora viene rayando anunciando nuestro amor./Y la felicidad promete pero no viene*

*Solo viene la nostalgia/ La nostalgia es querer bien/ La aurora.../ Cuando llega el día desaparece la tristeza/ Se queda la alegría por la propia naturaleza”*

Como ya se ha mencionado, y tal como se desprende de lo planteado por Barthes, el cuerpo, como texto, narra también una historia, cumpliendo un rol principal en esta película: del cuerpo silenciado, omitido, ausente, periférico, que sólo observa tras el escenario el espectáculo de la burguesía( en las escenas iniciales del Cabaret Lux), tan omitido como los negros en la nación brasilera, se pasa a un cuerpo que se apropia del relato y lo transforma volcando en él sus propios códigos. El cuerpo, me parece,

también va dando cuenta del proceso de construcción identitaria y transgresión del orden dominante. Es un cuerpo negro, que destaca su origen en su gestualidad, en la utilización de la *capoeira* como herramienta de lucha, en su caminar “malandro” por las calles del barrio de Lapa. En la corporalidad de Joao se funde su origen esclavo y su condición social a la vez que también ella aparece su relación de liderazgo con el colectivo de Lapa, su condición de “malandro” y su condición de género, que aparece complejizada rompiendo con el fetiche del travestismo

De la danza exótica, blanca y sutil, del espectáculo de Victoria en el ‘Cabaret Lux’, marcada por el divertimento burgués, pasamos a la danza llena de fuerza de Joao, que se toma la escena y decide ocupar un espacio propio, ya no en el centro de Río sino en sus márgenes. En este sentido, resulta interesante destacar que la realización del sueño de Joao no se logra en la escena de la burguesía sino en sus márgenes, lo cual se liga directamente con su proceso identitario. En su danza se funden violencia y erotismo, guerra y fiesta encarnadas en la corporalidad de la Mulata de Balacoché y, luego, en la irrupción pública en el Carnaval como “Madame Satá”. La corporalidad ya no esta al servicio de divertimento, sino que asume una marca que da cuenta del sentir colectivo de los habitantes de Lapa, en tanto transgresión del orden dominante. En este sentido, la dimensión transgresora de la representación del cuerpo en la película pasa por distintas aristas: el erotismo, que diluye la frontera entre lo femenino y masculino, la presencia de “lo negro” como gestualidad y movimiento que, teñido del imaginario cosmopolita, del cine y por la clase social de Joao logra romper la estereotipación, la pena y sufrimiento del pobre fundida a la alegría, (“tristeza nao tem fim, felicidade sim”), la guerra y la fiesta expresadas en el carnaval, entendido como momento de subversión pero también como ocupación del espacio público por los marginales.

Finalmente, la narración de Joao expresada en su espectáculo, que es leída en este trabajo, como un discurso identitario, aparece claramente contrastada con el discurso de poder, tanto en el plano corporal, espacial y verbal. Así se expresa en el contraste entre la danza de Hollywood y la danza negra (en la escena del cine), el “High Life” y el “Danubio Azul”, La Sherezade de Las mil y una Noches y Jamacy, convertida, finalmente en Madame Satá. Sin embargo, hay una escena que me parece central para la reflexión de este seminario, en que el contraste entre el discurso de exclusión y criminalización del poder y el cuerpo maltratado y golpeado de Joao, devela por sí mismo las exclusiones, omisiones y avasallamientos que impone la historia de los “vencedores”, como lo señala Benjamin en sus Tesis sobre el concepto de Historia.

Omisión que, a pesar de su registro y contexto de producción, signado por el predominio del mercado, intenta develar y reparar esta película.

**Escena inicial. Acusación.**

*“El acusado también conocido como Benedito Emtambajá Da Silva es un criminal muy conocido en este distrito policiaco como alborotador. Frecuenta el barrio de Lapa y sus alrededores. Es un pederasta pasivo que e afeita las cejas y adopta actitudes femeninas, incluso cambiando la propia voz. No practica ninguna religión. Fuma , apuesta y es adicto al alcohol. No tiene buenos modales, habla de forma mal educada y usa, en su lenguaje palabras propias de su ambiente. Es poco inteligente. Odia la convivencia en sociedad...por ver que le rechaza por sus vicios. Siempre se le ve con pederastas, prostitutas...proxenetas, y otras personas del más bajo nivel social. Alardea de poder riquezas, pero como no tiene trabajo digno ese dinero solo puede ser producto de actividades repulsivas y criminales. Vale informar que el investigad ya ha respondido a varios procesos y siempre que es interrogado provoca incidentes y arremete inclusive a los agentes policíacos. Es un individuo calculista, propenso la crimen y por todo esto, supone una gran amenaza para la sociedad. Río de Janeiro, Distrito federal 12 días del mes de mayo de 1932.2*

**Escena de cierre. Acusación:**

*“ Joao francisco dos santo es acusado de acuerdo al artículo 121 del código penal por la práctica de homicidio en primer grado. El acusado es reincidente demostrando se criminal habitual desocupado, cínico e hipócrita por índole. Por tanto, se impone su condenación ya que confesó el crimen al ser interrogado, enfatizando la voluntad de realizar el cato y producir el resultado. Juzgo procedente el pedido de castigo del Estado para condenara a Joao francisco dos santos a 10años de reclusión.”*

*Epílogo*

En la discusión en torno a la identidad brasilera, y en relación específica con la película y la producción cultural popular de Brasil, ocupa un lugar importante la figura del malandro. Esta discusión, tiene como principal punto de referencia el texto “ *La dialéctica del malandraxe*” de Antonio Cândido que a partir de la obra literaria “Memorias de un sargento de milicias” de Manuel Antonio de Almeida, suerte de pícaro literario que se conformaría en todo un ícono de la cultura popular brasilera.

A partir de la revisión del texto, Antonio Cândido plantea la existencia de una dialéctica del malandraxe que estaría signada por la existencia de una suerte de equilibrio entre



orden y desorden, entre bien y mal que definiría a la sociedad brasileira, ya que representaría la trasgresión de los límites, y cuestionaría las bases de una representación de la sociedad en la ficción literaria dominante de inicios del siglo XIX, que creaba una apariencia de orden y regularidad que no existía.

De acuerdo a lo propuesto por Cândido este sería un elemento valioso para comprender la sociedad brasileira, que tendría que ver con los mecanismos propios de su conformación: “ *Nao querendo constituir um grupo homogêneo, em consequência, nao precisando defendê-lo ásperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior larguesa à penetração dos grupos dominados ou estranhos.*”<sup>16</sup>

Esta imagen romantizada del malandro habría nutrido el imaginario nacional brasileiro, fundado en las exclusiones y discriminaciones a que, como el mismo Cândido señala, elidiría la brutalidad del trabajo esclavo y otras formas de violencia, y estigmatizaría al negro, al mulato, y al mestizo pobre. Esta idealización habría persistido en el imaginario identitario del Brasil, no sólo en la década del 30, sino también en los '70 en los brazos de la izquierda (valga recordar la renombrada “Opera do malandro” compuesta por Chico Buarque, estrenada en 1978). En los '90, y a partir de lo propuesto en la película se podría hablar de un tensionamiento, dada la complejidad de la representación, de esta figura ideal, romántica que sustenta el discurso acerca de la nación brasileira. Al mismo tiempo, se desmitifica la figura idealizada del malandro para los grupos de izquierda, como sujeto ligado a los procesos emancipatorios colectivos, que como ya los señalamos aparecen desdibujados en esta obra.

Sin embargo y más allá de la riqueza de esta discusión (en la que recién me comienzo a introducir) me parece interesante pensar esta figura desde la problemática de la marginalidad y de los límites que la definen y al mismo tiempo que se presentan como elementos fundamentales en la conformación de identidades. De esta manera, el tensionamiento del relato nacional que propone la película a partir de la develación de sus contradicciones y exclusiones, podemos leerlo desde el desplazamiento de ese límite. Desplazamiento histórico, político e ideológico que se expresaría en la película y en su estética como marca de nuestra temporalidad.

## Bibliografía:

- Berman, Marshall. *Todo lo sólido sólido se desvanece en el aire: Marx, la Modernidad y la Modernización*. En Aventuras Marxistas. Siglo XXI, Bs. Aires, 2003.
- Barthes, Roland: “*El problema de la significación en el cine*”  
“*Las unidades traumáticas en el cine*”.  
“*La información visual*”.  
En: La Torre Eiffel. Bs. Aires, Paidós, 2001.
- Benjamín, W: El origen del Drama Barroco Alemán Madrid : Taurus, 1990,  
    *Sobre el concepto de historia.*\_ En Oyarzún, Pablo: La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia. Santiago : LOM : ARCIS, [199-].
- Calabrese, Omar: La era neobarroca, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
- Cándido, Antonio: *Dialéctica del malandraje*, en O discurso da cidade. Spao Paulo : Duas Cidades, 2004.
- Jameson Frederic; El posmodernismo, o, La lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona : Paidós, 1991
- Montero, Julio y Rodríguez Araceli: El cine cambia la historia. Libros de cine, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 2005.
- Novais, Fernando A.: “*A capital irradiante. Técnica, ritmos e ritos do Rio*”. En Historia da vida privada no Brasil, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1998. Vol. 3)  
Libros de cine, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 2005
- Ortiz, Renato: Modernidad y espacio: Benjamin en Paris. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2000.
- Rojas- Mix, Miguel: El imaginario. Civilización y cultura del siglo XX”. Bs. Aires, 2006, Ed. Prometeo.
- Ruffinelli, Jorge: *Notas para un viaje imaginario por el cine de nuestra América*. Primera parte: El viaje sin sosiego. Revista Casa de Las Américas , N° 209, Octubre- diciembre de 1998. La Habana, Cuba
- Sarlo, Beatriz, Tiempo Pasado. Cultura de la Memoria y giro subjetivo. Siglo XXI editores, 2002.