

**Multiculturalidad, exclusión y  
representación en el cine brasileño de la  
*Retomada.*  
¿La herencia del Tercer Cine?**

Junio 2008

**María Ángeles Gutiérrez Bascón**

magutierrezbascon@hotmail.com

## ÍNDICE

Introducción.....	3
El modelo teórico del Tercer Cine. Del Cinema Novo brasileño a la <i>Retomada</i> .....	4
Territorios de la miseria y la exclusión en el cine brasileño: el <i>sertão</i> y la <i>favela</i> .....	6
Multiculturalidad e identidad nacional en el cine brasileño.....	9
De la estética del hambre a la cosmética del hambre: el caso de <i>Ciudad de Dios</i> .....	10
Posibilidades de autorrepresentación en un cine independiente: el caso de <i>Radio Favela</i> .....	12
Aproximaciones finales: del Tercer Cine al World Cinema.....	13
Bibliografía.....	15

## Introducción

El objeto de estudio del presente trabajo es el cine brasileño actual, el cine de la llamada *Retomada*, en algunos de sus perfiles estéticos y temáticos más característicos, y su relación con los presupuestos del Tercer Cine, bajo los que se ha venido en cierto modo promocionando. Se trata de ver en qué medida un cine que se dice heredero de ciertos principios del Cinema Novo sigue funcionando efectivamente dentro del marco teórico del Tercer Cine surgido en el contexto de los años sesenta con los manifiestos y primeras experiencias fílmicas de García Espinosa, Rocha o Solanas y Getino.

Si bien sería interesante intentar trazar una cartografía panamericana del cine en el contexto del World Cinema actual que mostrase las intersecciones de los varios cines latinoamericanos premiados por festivales y público, señalando prácticas representacionales comunes, nos restringimos aquí al cine brasileño, aún siendo conscientes de que lo que consideramos el paso de un Tercer Cine vinculado a un proyecto político movilizador hacia un cine desactivado ideológicamente e insertado principalmente en una política postmoderna del placer – que en ciertos casos “glamouriza” la pobreza y espectaculariza la violencia – no es un fenómeno exclusivo de la cinematografía brasileña.

El análisis pretende estar alejado de un moralismo fácil sólo interesado en textos políticos producidos por cineastas revolucionariamente irreprochables. Por una parte, no se trata de proyectar una imagen ideal del Tercer Cine de los años sesenta y setenta considerado como proyecto revolucionario efectivo (proyecto que, por hablar del caso del Cinema Novo brasileño, tuvo de hecho repercusiones relativamente limitadas a nivel político y social<sup>1</sup>). Por otra parte, tampoco se trata de hacer una crítica a Salles o Meirelles por razón de que sus filmes no construyan lugares puros de resistencia. Antes bien, se trata de analizar las estrategias representacionales que se llevan a cabo en algunos de los filmes brasileños actuales y desenmascarar ciertos discursos sobre la combatividad – una combatividad que bien puede funcionar como estrategia de marketing – de un cine comprometido (*Ciudad de Dios* vinculada al debate de la exclusión social, como reza algún análisis) que suponemos no es tal, entendido en el contexto del eclipse de la gran narrativa revolucionaria en la era posmoderna.

La *favela* y el *sertão* se analizan en tanto espacios de la miseria y la exclusión que sirven de base a la construcción de un discurso bipolar – por una parte, un discurso de identidad (el *sertão* y la *favela* como símbolos de un Brasil “auténtico”, “primitivo”, “profundo”; por otra, de alteridad (el *favelado* y el *sertanejo* como un “otro” inadaptado a la modernidad) – que recorre el cine y la

---

<sup>1</sup> El Cinema Novo fue consumido por una minoría universitaria y por un sector reducido de la clase media interesada en el séptimo arte, que sólo podía verlo en circuitos paralelos. No existió, de manera general, un diálogo intenso entre el Cinema Novo y el público. Véase AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel (1994). *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*. Madrid: Dykinson, p. 208.

cultura brasileña hasta la actualidad. Con la *favela* y el *sertão* como escenarios de fondo, se apuntarán líneas del cine actual que van desde la presentación de la multiculturalidad como postal amable hasta la espectacularización de una violencia presentada como folclore urbano.

La cuestión de las posibilidades de autorrepresentación en el cine brasileño actual – autorrepresentación que no implica la simple corrección del estereotipo del excluido a través de una imagen idealmente positiva, sino más bien la orquestación de voces sumergidas para propósitos emancipatorios – se trata a partir del ejemplo concreto de un film independiente, *Radio Favela*.

Lo que se pretende no es dar una visión de conjunto absolutamente equilibrada del cine brasileño actual, sino centrar el análisis en un número de películas concretas que son ejemplos de estrategias significativas y que destacan por su especial claridad y relación con lo que intuimos que constituyen los procesos generales.

### **El modelo teórico del Tercer Cine. Del Cinema Novo brasileño a la *Retomada***

Aunque la etiqueta de “Tercer Cine” dibuja una cartografía simplificada y de dudosa espacialidad que allana las heterogeneidades y enmascara las contradicciones de ese cine producido por el conjunto de naciones colonizadas, neocolonizadas o descolonizadas<sup>2</sup> que ha venido en llamarse Tercer Mundo, ésta es de una gran utilidad para referirnos a un conjunto de prácticas cinematográficas surgidas a partir de los años sesenta que se proponen elevar una contra-narrativa declaradamente antiimperialista que, con propósitos descolonizadores y emancipatorios, deconstruya ese discurso del “West and the rest” que sitúa a Occidente como centro de gravedad del mundo. El Tercer Cine pretendía así hacer un uso táctico de la práctica cultural ligada a fines políticos reescribiendo sus propias historias, tomando el control sobre las imágenes propias y hablando con sus propias voces. El surgimiento de este contra-contar se entiende fundamentalmente en el contexto de la descolonización generalizada que parecía indicar en su momento la propagación de una revolución en todo el Tercer Mundo<sup>3</sup>. En el contexto particular latinoamericano, la década de los sesenta fue vivida como “las vísperas de la emancipación” que conducirían a la “autonomía” de las naciones latinoamericanas.<sup>4</sup>

La práctica cinematográfica tercermundista – entendida por autores como Paul Willemen como, ante todo, un proyecto ideológico – se materializa en una serie de manifiestos que valoran un cine más preocupado por ser provocador y combativo que con la expresión del autor o la

---

<sup>2</sup> La teoría de los tres mundos, de acuerdo con Ella Shohat y Robert Stam, no da cuenta de las contradicciones y diferencias dentro de un espacio geográfico muy amplio. La expresión “Tercer Mundo” es sólo útil a un nivel esquemático; debe ser vista como provisional pues ilustra sólo en parte una realidad, ocultando cuestiones fundamentales de raza, clase, género y cultura. Véase SHOHAT y STAM (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, pp. 45-46.

<sup>3</sup> SHOHAT y STAM, op. cit., p. 251 y p. 258.

<sup>4</sup> GETINO, Octavio (1982). *A diez años de “Hacia un tercer cine”*. México: Filmoteca de la UNAM, p.20.

satisfacción del consumidor<sup>5</sup>: “La estética del hambre” (1965), de Glauber Rocha, “Hacia un Tercer Cine”, de Fernando Solanas y Octavio Getino, y “Por un Cine Imperfecto”, de Julio García Espinosa (1969). Dentro de ese espíritu politizado, Rocha exigía un cine independiente de la industria y del Estado<sup>6</sup>, que mostrase imágenes “hambrientas” (pues “nuestra originalidad es nuestra hambre”<sup>7</sup>) y convirtiese la debilidad técnica en fortaleza estratégica; Solanas y Getino proponían un cine-guerrilla comprometido con “la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”<sup>8</sup>; y Espinosa, un “cine imperfecto” no interesado ya más por la calidad o la técnica, sino por ser “un arma de combate para los que luchan”.<sup>9</sup>

Por su parte, el Cinema Novo brasileño – definible como movimiento más por sus preceptos éticos de partida (recogidos en buena medida en el ensayo de Rocha “Una estética del hambre”), que por un conjunto homogéneo de prácticas estilísticas, que van desde un realismo influido por el neorrealismo italiano del primer Pereira dos Santos hasta el tropicalismo y la antropofagia de Andrade – se considera extinguido hacia finales de los años setenta. Después del periodo eufórico del Tercer Cine, las posiciones se actualizan y la praxis evoluciona hacia una diversificación de modelos estéticos, que ha significado en parte el descarte de modelos didácticos en favor de “políticas del placer” posmodernas.<sup>10</sup>

Hemos descrito aquí de forma general la práctica y los principios del Tercer Cine, pues éste ha sido reivindicado como herencia en los últimos años precisamente por Walter Salles y otros jóvenes cineastas. En concreto, Salles se presenta como heredero del Cinema Novo en lo que respecta a su film *Central do Brasil* (1998), muy próximo, según explica, al “deseo de película propio del Cinema Novo”, a ese deseo de “poner el rostro del país en la pantalla”.<sup>11</sup>

Walter Salles es, junto a cineastas como Fernando Meirelles, Tata Amaral o Helevécio Ratton, uno de los protagonistas del renacimiento de un cine brasileño que, herido de muerte en los noventa, ha resurgido en esta última década con producciones de cierto éxito. Es sobre todo a partir de 1993, con la promulgación de la *Lei do Audiovisual*, cuando da comienzo este cine de la *Retomada*, tras una crisis sofocante que había llevado al colapso de la producción.<sup>12</sup> El éxito de una película como *Central do Brasil* ayudó poderosamente a resituar el cine brasileño en el panorama internacional y hasta en su propio mercado, junto con otros títulos como *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002) y *Diarios de Motocicleta* (Walter Salles, 2003), que se encuentran

<sup>5</sup> SHOHAT y STAM, op. cit., p. 250.

<sup>6</sup> DELAHAYE, Michel et. al. (1969). Entrevista con Glauber Rocha. *Cahiers du Cinéma*, n. 214, julio 1969, pp. 23 y 30.

<sup>7</sup> ROCHA, Glauber. “Una estética del hambre”. En AMAR RODRÍGUEZ, op. cit., p. 255.

<sup>8</sup> SOLANAS y GETINO. “Hacia un Tercer Cine”. En GETINO, op. cit., p. 39.

<sup>9</sup> GARCÍA ESPINOSA, Julio (1976). *Por un cine imperfecto*. Madrid: Castellote, pp. 31-33.

<sup>10</sup> SHOHAT y STAM, op. cit., p. 49 y p. 250.

<sup>11</sup> OTTONE, Giovanni (Ed.) (2005). *Terra Brasil 95-05. El renacimiento del cine brasileño*. Festival Internacional de Cine de Las Palmas. Madrid: T&B editores. Terra Brasil, p. 50.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pp. 15-16.

también entre los “estandartes” de la producción brasileña en los circuitos internacionales.<sup>13</sup> Como tendencias generales de la *Retomada*, Giovanni Ottone ha identificado un “intento de confrontación con el Brasil real”, un “cierto redescubrimiento de los problemas reales del país”, y un “interés humano” respecto a la cultura popular, pero sin proyecto político o ideológico.<sup>14</sup> Entre los núcleos temáticos significativos surge, junto con el universo de la *favela*, la recuperación de un espacio típico del Cinema Novo: el *sertão*. Se trata de películas que, en su mayoría, como señala Ottone, no parten de ningún análisis político o económico (a diferencia del Cinema Novo), prefiriendo ejercicios de imaginación y visiones nostálgicas e idealizadas.<sup>15</sup>

### **Territorios de la miseria y la exclusión en el cine brasileño: el *sertão* y la *favela***

El *sertão* y la *favela* se han constituido a través del cine y la literatura en territorios simbólicos portadores, por una parte, de una cierta idea de la identidad brasileña y, por otra, de alteridad, conteniendo todo aquello que se considera vinculado bien a un pasado remoto y primitivo, bien a una pobreza que se torna en ocasiones amenazante, alejada de la vida moderna y el progreso. Los impulsos éticos y estéticos que subyacen al uso del *sertão* y la *favela* como territorio de la miseria y la exclusión en el cine brasileño han sufrido un cambio, no obstante, desde *Rio 40 graus* (Dos Santos, 1955) hasta *Ciudad de Dios* (Meirelles, 2002), desde *Vidas Secas* (Dos Santos, 1963) hasta *Abril despedaçado* (Salles, 2001). Si en la década de los sesenta el *sertão* y la *favela* eran fundamentalmente portadores –de acuerdo a los usos éticos que el Cinema Novo pretendía hacer de la mostración de la exclusión y la pobreza – de una carga simbólica y política vinculada a un proyecto que se decía de liberación<sup>16</sup>, tres décadas más tarde, la cuestión que se plantea no es ya tan claramente reivindicativa. Si *Rio 40 graus* o los episodios de *Cinco vezes favela* (CPC y UNE, 1962) utilizaban al *favelado* para expresar una protesta contra el orden social vigente<sup>17</sup>, las imágenes actuales de la *favela* se han transformado fundamentalmente en representaciones espectacularizadas de la exclusión (*Ciudad de Dios*). Como han apuntado algunos críticos, la recuperación de la *favela* para el espectáculo o para la romantización y estetización de la miseria constituye hoy una tendencia no sólo en el cine brasileño, sino también en los demás medios de comunicación – véase la reciente telenovela, gran éxito de la Globo TV brasileña,

---

<sup>13</sup> ELENA, Alberto (2007). *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, p. 171.

<sup>14</sup> OTTONE, op. cit., p. 17.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>16</sup> El Nordeste, y más específicamente el *sertão*, constituye un referente cultural que se repite en el imaginario brasileño desde el siglo XIX como fuente de inspiración y de producción artística, primero en la literatura y después en cine. *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, inauguraba la presencia del *sertão* en el cine brasileño. El Cinema Novo, con *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, y *Deus e o diablo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, proyecta el *sertão* como metáfora de Brasil en el imaginario colectivo internacional. Véase OTTONE, op. cit., pp. 49-51.

<sup>17</sup> “O sertão e a favela como território da reflexão”. Diario *O Estado de São Paulo*, 01/12/00. Disponible en <ww.estado.com.br>

ambientada en las *favelas*<sup>18</sup> –, la publicidad – *pixação* (graffiti) o bailes populares en las *favelas* se tornan en “estilo de vida” objeto de comercialización<sup>19</sup> –, e incluso el mercado turístico – la irónica incorporación de la pobreza a la imagen turística y folclórica de la gran urbe brasileña, con la proliferación de los *FavelaTour* que llevan en jeep al turista a conocer la *favela*.<sup>20</sup> Es en este contexto en el que puede entenderse el éxito de taquilla, pero también de premios y crítica, de un film como *Ciudad de Dios*, al que dedicamos un epígrafe más adelante.

Volviendo al *sertão*, éste ha reaparecido en las pantallas brasileñas, después de ser abandonado especialmente a partir de la dictadura por su fuerte connotación política, de la mano de Walter Salles en *Abril depedado* – representado aquí el *sertão* como lugar esencial, como un mundo, en palabras del propio Salles, “que antecede al tiempo” y que sirve como espacio idóneo para el desarrollo de una historia de “calidad mitológica” como la que se cuenta en el film<sup>21</sup> – y *Central do Brasil*, film este último en el que nos detendremos para el análisis. Si el *sertão* de Salles es un espacio fundamentalmente romantizado y estetizado, en una línea que une melodrama y pobreza, o una bella postal de fondo para contar la historia de un viaje, para Paulo Caldas es un “desierto pop” (*Baile Perfumado*), para Andrucha Waddington, un escenario amable en el que resolver con alegría los problemas cotidianos (*Eu, tu, eles*), para Guel Arraes (*O Auto da Compadecida*), un reflejo de la pobreza como riqueza cultural.<sup>22</sup> En el contexto de la diversificación de modelos estéticos y la incorporación de políticas del placer posmodernas, parece que, alejándose del Cinema Novo – que se quería expresión a la vez política, ética y estética –, estas películas constituyen ante todo la expresión de puntos de vista individuales.<sup>23</sup>

Nelson Pereira Dos Santos había sido uno de los primeros en hacer de la cultura *sertanera* en el cine un símbolo de la situación sociopolítica del Brasil de los sesenta, mostrando las condiciones de vida de los campesinos del Nordeste (*Vidas Secas*, 1963) con objeto de dar un testimonio de la “dramática realidad social de la época (...) que ningún brasileño puede ignorar”.<sup>24</sup> Tres décadas después, reivindicando un interés por ese espíritu del Cinema Novo de dar visibilidad al que no cuenta con posibilidades de representación, Salles afirma que su *Central do Brasil* – promocionada bajo la idea del “viaje al corazón de un país” – es una película muy próxima al deseo propio del cine de la generación de los sesenta de “poner el rostro del país en la pantalla”.<sup>25</sup> Para Salles, *Central do Brasil* quiere ser explícitamente una cierta vuelta a la estética del Cinema Novo, al cual remitirían la “perspectiva documental”, la “crítica social”, las propias localizaciones

---

<sup>18</sup> Para más información, visítese la página oficial de la serie: < <http://cidadedoshomens.globo.com> >

<sup>19</sup> PEREIRA, J. “O contraditório discurso da TV sobre a periferia”. Entrevista a Ivana Bentes. *Brasil de Fato*, 08/02/2007. Disponible en <[www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br)>

<sup>20</sup> Para más información sobre este tipo de atracción turística, puede visitarse <[www.favelatour.com.br](http://www.favelatour.com.br)>

<sup>21</sup> SENDRÓS, Daniel. “Dos talentosos directores brasileños”. Entrevista a Walter Salles. *Revista Criterio*, n. 2280, marzo 2003, año 76. Disponible en < [www.revistacriterio.com.ar](http://www.revistacriterio.com.ar) >

<sup>22</sup> “O sertão e a favela como território da reflexão”, loc. cit.

<sup>23</sup> DEBS, Sylvie. “De un Nordeste al otro: cómo el sertón se transformó en mar”. En OTTONE, op. cit., p. 50.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 50.

(algunas secuencias se desarrollan en Milagres, donde Rocha rodó *O Dragao da Maldade contra o Santo Guerreiro*)<sup>26</sup>, o actores glauberianos como Othon Bastos (César), que dice venir de Vitoria da Conquista (ciudad natal de Glauber Rocha).<sup>27</sup> Salles, que se muestra preocupado por la existencia de “una cultura del inmovilismo” que hace que persista el problema de la sequía y la mala distribución de las tierras (en el *sertão*), dice querer transmitir un mensaje acerca de la posibilidad de “cambiar las cosas a través de la acción”.<sup>28</sup> Esta suerte *road movie* multipremiada pretende ser además una respuesta en torno a la identidad (“a una generación en crisis e insegura de su identidad a la sombra del neoliberalismo”<sup>29</sup>), como si la identidad nacional fuese efectivamente una entidad esencial contenida en el espacio mitificado y estereotipado del *sertão* que pudiera descubrirse en un “viaje a las raíces” o como si la nación, por utilizar una imagen muy gráfica de Shohat y Stam, fuera el cogollo de la alcachofa al que se llega pelando las hojas de fuera.<sup>30</sup>

En el film, el Nordeste se presenta como el lado opuesto a la ciudad, como una suerte de saludable alternativa a los grandes centros urbanos – la religiosidad y sencilla sentimentalidad del *sertão* como el reverso de la dureza de la vida en Río<sup>31</sup> –, pero una alternativa que se constituye ante todo como postal de fondo para la historia de Dora y Josué. Son ellos los que proporcionan los “centros de conciencia” del film, y no los mestizos y negros que cantan en su camino a la romería o que rezan en las fiestas del patrón. Éstos no tienen posibilidades de individuación, sino que son elementos de un decorado multicultural constituido de una masa alterizada que proporciona satisfacción a la mirada curiosa de lo exótico, en un territorio fronterizo que comunica la ficción y el documental para utilizar al “otro” como una “ficción erótica”<sup>32</sup> que da al mundo un cierto embrujo. El “rostro del país” que Salles dice querer reflejar es más bien un *background* con utilidades de intensificación dramática de la historia central y de satisfacción de una mirada curiosa, sobre todo la de un público internacional que reconoce en pantalla la imagen estereotipada del *sertão* brasileño.

Lo que parece atraer a Salles y a los demás directores de la *Retomada* es ante todo “la belleza plástica del Nordeste” y “sus posibilidades de puesta en escena”, siendo el *sertão* no ya símbolo de la sequía y la miseria, sino de “la hermosura y la magnificencia de la naturaleza”.<sup>33</sup> En opinión de Sylvie Debs, podría decirse que estos filmes constituyen una suerte de “promoción turística”. Si en 1963 ningún turista se habría acercado a la naturaleza hostil del *sertão*, ahora éste

---

<sup>26</sup> ELENA, Alberto; DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.) (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza, p.429.

<sup>27</sup> DEBS, op. cit., p. 57.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 429.

<sup>30</sup> SHOHAT y STAM, op. cit., p. 279.

<sup>31</sup> ELENA y DÍAZ LÓPEZ, op. cit., p. 428.

<sup>32</sup> SHOHAT y STAM, op. cit., p. 40.

<sup>33</sup> DEBS, op. cit., p. 63.

se constituye en una especie forma de vida que no ofrecen los grandes centros urbanos. En palabras de Debs, no se trata ya de denunciar la pobreza sino de mostrar la belleza del paisaje (y del paisanaje, añadimos nosotros): la “estética de la violencia ha cedido paso a la estética de la indiferencia”.<sup>34</sup>

### **Multiculturalidad e identidad nacional en el cine brasileño**

El punto de partida del film *Central do Brasil* sitúa al espectador en una estación que es espacio idóneo para mostrar el carácter multicultural de la sociedad brasileña a través de una sucesión de planos de caras de diferente color y acento, una sucesión que tiene más que ver con una celebración “massmediática” de la hibridación y con una consoladora representación de la armonía étnica que con el multiculturalismo vinculado a la reclamación de la descolonización de la representación y de una reestructuración profunda de las relaciones de poder entre las comunidades culturales. Si el Cinema Novo hizo de la representación del “otro” racial una de sus cuestiones teóricas fundamentales, así como de la problematización del concepto de identidad cultural brasileña en el cine, esta problemática parece haberse diluido en un cine brasileño actual incorporado al escenario del World Cinema, en el que el localismo étnico juega un papel, fundamentalmente, de *background* de historias individuales.

Las primeras cuestiones sobre identidad nacional y representación racial planteadas por los filmes del Cinema Novo dieron paso, en un film paradigmático en la reflexión subversiva sobre multiculturalidad e identidad como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), al cuestionamiento del propio concepto de identidad racial y nacional como construcción esencialista, fija y unificada. En este film, inscrito en el tropicalismo<sup>35</sup> que propone la sustitución de la “estética del hambre” por la “estética de la basura”, la preocupación exclusiva por la nación deja paso al cuestionamiento de un discurso nacionalista desde el punto de vista de la raza. Joaquim Pedro de Andrade, afín a tropicalismo que recicla la filosofía de la antropofagia del modernismo brasileño (que hace del canibalismo la base de una estética insurgente, proponiendo “engullir” todas las influencias y reciclarlas para fines propios), usa la figura del canibalismo, en su polo negativo, para sacar a la luz el darwinismo social explotativo en el contexto de la sociedad de clases.<sup>36</sup> Desde una posición bajtiniana carnalesca y una estética escandalosamente rabelesiana<sup>37</sup>, Andrade problematiza la cuestión del mestizaje étnico y cultural a través de un héroe grotesco (Macunaíma, héroe de la nación brasileña) que cambia de color de piel a lo largo de la película, sugiriendo una concepción múltiple, inestable y polimorfa de la identidad racial y nacional.

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> Para más información sobre el tropicalismo, véase SHOHAT y STAM, *op. cit.*, pp. 302, 303, 310-311.

<sup>36</sup> SHOHAT y STAM, *op. cit.*, p. 301.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 217.

## De la estética del hambre a la cosmética del hambre: el caso de *Ciudad de Dios*

La expresión “de la estética del hambre a la cosmética del hambre”<sup>38</sup> ha sido acuñada por Ivana Bentes para referirse al paso de un tratamiento ético de la pobreza y la exclusión de acuerdo a los preceptos de la “estética del hambre” propugnados por Rocha y seguidos en buena parte por los directores del Cinema Novo, hacia un discurso celebratorio de la periferia miserable como una forma de vida más, un discurso que espectaculariza la violencia y glamouriza la pobreza convirtiéndola en objeto consumible, cuyo exponente paradigmático es el gran éxito de Fernando Meirelles, *Ciudad de Dios*.

*Ciudad de Dios* es para Bentes un film ejemplar en cuanto síntoma claro de un discurso social siniestro pero extendido: el espectáculo consumible y estetizado de los pobres matándose entre sí.<sup>39</sup> El film de Meirelles – realizador que, recordemos, procede del ámbito de la publicidad – utiliza un lenguaje videoclipero “post-MTV” para penetrar en una periferia estereotipada que sirve de escenario a un conjunto de personajes –definidos fundamentalmente a través del cliché de “negros sudorosos y relucientes con un arma en la mano que no consiguen tener otra idea mejor que la del exterminio mutuo”<sup>40</sup>– y sus historias conectadas que se suceden a golpe de pistola y montaje sincopado y donde la violencia descontextualizada se convierte en objeto del gozo imperativo de la mirada, sin que subyazca al discurso ningún tipo de esperanza de intervención real. El discurso extrafílmico mantenido por el realizador apunta, no obstante, hacia una voluntad de representación del *favelado* “desde el interior” con intenciones “didácticas” y con objeto de mostrar esa “otra cara” de Brasil que nada tiene que ver con “la imagen de tarjeta postal que los gobiernos han vendido al mundo”. Meirelles, que dice no haber hecho un “film de estilo” sino un film más cercano al documental, se enorgullece de pensar que su film, “en alguna manera, pueda ayudar a transformar la realidad”. Según explica en una entrevista, su film provocó lo que califica de “un inmenso debate sobre la exclusión social”. Mientras Meirelles duda de “si en la historia del cine brasileño algún film ha provocado tantas reflexiones” como el suyo<sup>41</sup>, el director de fotografía de *Ciudad de Dios*, César Charlone, desvincula el film del estilo tarantiniano –pues un film como *Pulp Fiction*, que se regodea en la violencia, se sitúa, según explica, en el polo opuesto de lo que ellos pretenden hacer–, para vincularlo explícitamente a la influencia del neorrealismo italiano y el propio Cinema Novo brasileño.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> PEREIRA, J. Entrevista a Ivana Bentes, loc. cit.

<sup>39</sup> BENTES, Ivana. “Cidade de Deus promove turismo no inferno”. Diario *O Estado de São Paulo*, 31/08/02. Disponible en <[www.consciencia.net](http://www.consciencia.net)>

<sup>40</sup> *Ibíd.*

<sup>41</sup> Palabras entrecomilladas extraídas de dos entrevistas a Fernando Meirelles:

1. BABINO, Ernesto. Entrevista a Fernando Meirelles. Blog *Cine impuro*, 24/08/05. Disponible en <[ernestobabino.blogspot.com](http://ernestobabino.blogspot.com)>
2. Entrevista a Fernando Meirelles. Diario *La Opinión*, octubre de 2004. Disponible en <[www.laopinion.com](http://www.laopinion.com)>

<sup>42</sup> TRIANA, Fausto. Entrevista a César Charlone (director de fotografía de *Ciudad de Dios*). Agencia Informativa Latinoamericana Prensa Latina. Disponible en <[www.prensa-latina.com.vn](http://www.prensa-latina.com.vn)>

Meirelles y Charlone insertan *Ciudad de Dios*, pues, de manera más o menos directa, bajo la influencia de una cierta voluntad ética de dar voz al no representado, de abrir las pantallas a personajes de las clases más populares, propia del Cinema Novo de Pereira dos Santos o Glauber Rocha. Pero si *Rio 40 Graus* de Dos Santos – considerada como la primera gran contribución al desarrollo del Cinema Novo por presentar a las *favelas* de un modo exento de exotismo<sup>43</sup> – había retratado de una manera socialmente consciente tanto las condiciones de pobreza y marginalidad como las ilusiones y formas de pensar de los habitantes de la *favela*<sup>44</sup>, que hablan “su propio lenguaje”<sup>45</sup>, el film *Ciudad de Dios* parece alejarse, aunque no totalmente en el discurso extrafílmico que lo acompaña, de esa “moral de rodar”<sup>46</sup> propia de la “estética del hambre” propugnada por Rocha, tendiendo hacia una cosmetización de la violencia exenta de cualquier discurso político explicativo o esperanzador.

En efecto, el uso de la violencia en *Ciudad de Dios* se desvincula de cualquier interés didáctico o pretensión crítica. Se trata de una violencia descontextualizada, que aparece por “generación espontánea”<sup>47</sup> sin relación con las injusticias estructurales. La representación estetizada de venganzas personales o de masacres estratégicas de un bando contra otro dibuja la violencia como el nuevo folclore urbano de las periferias y la criminalidad como una opción de vida. Y si bien el espacio de la *favela* podría prestarse a la crítica de la violencia institucionalizada, el pintoresquismo con que se tratan las redadas al barrio o la calidad de anécdota aceptable que se da al hecho de que la policía se deje sobornar por un traficante convierten la representación de la “represión externa” en imágenes acríticas y puramente ornamentales. La *favela* aparece, además, como una suerte de universo autónomo y aislado, sin escenarios de reconciliación o integración posible con la ciudad – como si, por otra parte, el tráfico de drogas o la compra de armas pudieran mantenerse sin base fuera de la *favela*.<sup>48</sup> En cualquier caso, se niega el “potencial revolucionario” del habitante de la periferia, una periferia exenta de capacidad de autorrepresentación (la cámara del propio Buscapé sólo toma imágenes que redundan en el estereotipo del *favelado* traficante y violento) y de capacidad de dar solución a sus problemas (el final del film sugiere que el ciclo vuelve a empezar, con la conformación de una nueva banda).

No obstante, *Ciudad de Dios* es sólo el culmen de un “nuevo realismo” o más bien “nuevo brutalismo”<sup>49</sup> latinoamericano que, entendido en el contexto de una fascinación voyeurística por ese “otro” social, engloba filmes que irían desde *Amores Perros* a *O Invasor*. Se trata, en palabras de Ivana Bentes, de la nueva “cosmética del hambre”.

---

<sup>43</sup> AMAR RODRÍGUEZ, op. cit., p. 49.

<sup>44</sup> ELENA y DÍAZ LÓPEZ, op. cit., p. 127.

<sup>45</sup> SALEM, Helena (1997). *Nelson Pereira dos Santos*. Madrid: Cátedra, p. 101.

<sup>46</sup> ROCHA, op. cit., p. 257.

<sup>47</sup> BENTES, op. cit.

<sup>48</sup> *Ibíd.*

<sup>49</sup> *Ibíd.*

## Posibilidades de autorrepresentación en un cine independiente: el caso de *Radio Favela*

Cómo las imágenes de la miseria podrían producir un sobresalto ético o una representación compleja y justa del excluido es la cuestión que Ivana Bentes plantea ante las imágenes de la “cosmética del hambre”. La pregunta por un cine brasileño que asuma las teorías de la multiculturalidad, la raza y la representación<sup>50</sup>, y que problematice a ese “otro” sin presentar esquemas maniqueos y simplificadores de realidades sociales complejas y heterogéneas nos lleva al caso de una producción del cine independiente brasileño: *Radio Favela* (Helvécio Ratton, 2002), que supone un intento de inversión de las focalizaciones tradicionales para desplegar mecanismos de identificación con el excluido o, más bien, de dar voz a éste a través de un retrato social complejo – más complejo al menos que el que presenta un film de *favela* como *Ciudad de Dios*. Si bien es cierto que garantizar la participación efectiva del “otro” en las fases de producción pasa a ser un objetivo que raramente se consigue, en *Radio Favela* se deja oír una cierta polifonía de voces y discursos que descolonizan la representación estereotípica del *favelado* ligado a la violencia y el narcotráfico, mostrando a un grupo complejo dotado de poder de cambio social y autopromoción. La voz del *favelado* irrumpe desde el propio comienzo del film, situándose como “centro de conciencia” de la película, y deconstruyendo la visión típica de las problemáticas sociales como hechos irremediables y sin sentido: antes bien, la exclusión viene explicada por una represión simbólica y económica que se ejerce desde la escuela hasta el mercado laboral. Es con esas palabras del personaje que lidera Radio Favela (trasunto del creador real de una radio comunitaria del mismo nombre en Belo Horizonte, Misael Avelino dos Santos), sobreimpresionadas en un plano de la ciudad que nos sitúa en la *favela* – es significativo que sea una imagen *desde la favela* y no *de la favela* –, como comienza el film, que traza un proceso doble de autorrepresentación: por una parte, a nivel intradiegético, la propia historia de la lucha de los personajes por establecer una radio en FM remite al concepto de autorrepresentación; por otra, el dinamismo del proceso de creación de la película (el guión fue escrito a partir de entrevistas con las personas que crearon la radio y durante el rodaje se hicieron cambios en el mismo según las sugerencias de los habitantes de Belo Horizonte, que participaron además como actores) y la voluntad explícita de “dialogar con las cuestiones más urgentes de la sociedad” pueblan el film de voces y discursos que hacen de él un texto polifónico y un desafío reflexivo de la representación típica. “Helvécio Ratton nos ha puesto en la pantalla”, dice el director real de Radio Favela en el estreno del film, que no se hace en salas comerciales sino en la propia *favela*.

Y aunque hay una cierta concepción plana del protagonista como héroe idealizado (que remite a una narrativa romántica redentora), el espectador no se encuentra con un enfoque

---

<sup>50</sup> Para un acercamiento al enfoque teórico que aborda las cuestiones de multiculturalidad, raza y representación, pueden consultarse los capítulos “Multiculturalismo, raza y representación”, “Revisión del Tercer Cine” y “Cine y discurso poscolonial” en STAM, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, o el ya citado libro de SHOHAT y STAM (2002), *passim*.

miserabilista y victimista o con una simpatía condescendiente que prefiere la máscara de la perfección<sup>51</sup>, sino con un grupo vibrante con sus problemas (la violencia y el narcotráfico tienen también un lugar en la película) pero también con una capacidad inventiva y crítica que lleva, desde una posición autónoma (rehusar el diálogo con la periodista que ofrece ayuda a Jorge se convierte en una manera de “resistir”), a construir posibilidades reales de autorrepresentación y cambio.

### **Aproximaciones finales: del Tercer Cine al World Cinema**

“¿Habrá cine latinoamericano para el año 2000?”, se preguntaba García Canclini hace más de una década.<sup>52</sup> De hecho, lo hay. Pero la pregunta remite fundamentalmente a la definición de esos “cines nacionales” latinoamericanos (vinculados en los años sesenta a un proyecto político movilizador y nacionalista) en el escenario actual transnacional de un World Cinema que vive en una “tensión permanente entre la hibridación de culturas y la emergencia de lo hiperlocal”.<sup>53</sup> Unos “cines nacionales” que, además, se producen en una coyuntura mundial en la que aquella “euforia tercermundista” de los sesenta ha dado paso al “aplazamiento indefinido de la soñada revolución tricontinental” y al hecho de que “la geopolítica internacional y el sistema económico global han obligado incluso a los regímenes socialistas a hacer un poco las paces con el capitalismo transnacional”.<sup>54</sup> En el contexto del eclipse de las metanarrativas revolucionarias en la era posmoderna, el proyecto ideológico del Tercer Cine ha dado paso a un World Cinema caracterizado más por “proliferaciones heterogéneas de la diferencia dentro de narrativas poligénicas”<sup>55</sup> que por constituirse como proyecto común de “resistencias” vinculadas.

La incorporación generalizada de políticas del placer posmodernas a esos “cines nacionales” ha dado paso a unos textos en los que los presupuestos de la ética de la representación (una “estética del hambre”) se han disuelto mayormente en una estética del subdesarrollo (una “cosmética del hambre”), o en el localismo “periférico” y la multiculturalidad exentos de implicaciones políticas de un cine que se lanza a la conquista de los festivales internacionales. Si la construcción de un “cine nacional” (nacional en tanto que antiimperialista y vinculado a la problemática social de las gentes) era para el Cinema Novo brasileño una cuestión de urgencia, la autoconstrucción comunitaria/nacional se ha desplazado ahora al lugar de *background* de historias de personajes con perspectivas individuales. En este contexto, se cuestiona incluso la pertinencia de hablar de “cines nacionales”, expresión más vinculada a una coyuntura pasada que útil para

---

<sup>51</sup> Recordemos que las representaciones “positivas” no son la única ni la mejor manera de luchar contra el racismo o de apoyar una perspectiva liberadora. SHOHAT y STAM, p. 215.

<sup>52</sup> Recogido por ELENA, op. cit., p. 167.

<sup>53</sup> QUINTANA, Ángel. “Un cine en tierra de nadie”. *Cahiers du Cinéma* (edición española), n. 10, marzo 2008, p. 7.

<sup>54</sup> SHOHAT y STAM, pp. 44-45.

<sup>55</sup> En expresión de Shohat y Stam para referirse a las películas “postercermundistas” de los años ochenta y noventa, op. cit., p. 282.

definir un atlas del cine que queda ahora mejor definido por los encuentros estilísticos que por las nacionalidades cinematográficas.<sup>56</sup>

En cuanto al citado fin de los metarrelatos en la época posmoderna<sup>57</sup>, planteamos la cuestión de si esa gran narrativa de la liberación que conformaba el bajo continuo del tercermundismo cinematográfico se encuentra absolutamente agotada, o si más bien se ha desplazado hacia otros espacios. Lyotard ha hablado del fin de los *grands récits* y Fukuyama del “fin de la historia” pero, ¿para quién ha acabado la historia? No quizás para las llamadas “naciones indígenas” de un “cuarto mundo” productor de un cine y de unos “medios de comunicación indígenas”<sup>58</sup> – o para ejemplos de un cine más independiente y menos visible en circuitos internacionales como la citada *Radio Favela* – vinculados a un proyecto político total de lucha por la autorrepresentación, el reconocimiento de derechos y el cambio de las desigualdades estructurales.

---

<sup>56</sup> DE LUCAS, Gonzalo. “Interior/Exterior. Hacia otro atlas de la historia del cine”. *Cahiers du Cinéma* (edición española), n. 10, marzo 2008, p. 17.

<sup>57</sup> Véase LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006.

<sup>58</sup> Para información sobre medios de comunicación indígenas, ver SHOHAT y STAM, pp. 55-57 y 327, y CATELLS I TALLENS, Antoni (2003). “Cine indígena y resistencia cultural”. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, n. 84, 2003. Disponible en <[www.comunica.org/chasqui](http://www.comunica.org/chasqui)>

## **Bibliografía**

### Generales

SHOHAT y STAM (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.

STAM, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

### Manifiestos Tercer Cine

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1976). *Por un cine imperfecto*. Madrid: Castellote.

GETINO, Octavio (1982). *A diez años de "Hacia un tercer cine"*. México: Filmoteca de la UNAM. (Contiene el manifiesto "Hacia un tercer cine", de Octavio Getino y Fernando Solanas)

ROCHA, Glauber. "Una estética del hambre". En AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel (1994). *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*. Madrid: Dykinson.

### Sobre Cinema Novo

AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel (1994). *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*. Madrid: Dykinson.

DELAHAYE, Michel et. al. (1969). Entrevista con Glauber Rocha. *Cahiers du Cinéma*, n. 214, julio 1969.

ELENA, Alberto; DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.) (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza.

SALEM, Helena (1997). *Nelson Pereira dos Santos*. Madrid: Cátedra.

### Sobre cine brasileño actual

ASTERITO LAPERA, Pedro (2006). "Cinema brasileiro contemporâneo: os embates políticos na patrimonialização do cinema pós-EMBRAFILME". *Unirevista*, vol. 1, n. 3, julio 2006. Disponible en <[www.unirevista.unisinos.br](http://www.unirevista.unisinos.br)>

BABINO, Ernesto. Entrevista a Fernando Meirelles. Blog *Cine impuro*, 24/08/05. Disponible en <[ernestobabino.blogspot.com](http://ernestobabino.blogspot.com)>

BENTES, Ivana. "Cidade de Deus promove turismo no inferno". Diario *O Estado de São Paulo*, 31/08/02. Disponible en <[www.consciencia.net](http://www.consciencia.net)>

CAETANO, Maria do Rosário. "O debate da exclusão social em primeiro plano". *Revista de Cinema*, n. 29. Disponible en <[www2.uol.com.br/revistadecinema](http://www2.uol.com.br/revistadecinema)>

ELENA, Alberto (2007). *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

HERMOSO, Borja. Entrevista a Walter Salles. *El Mundo*, 15/10/98. Disponible en <[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)>

OTTONE, Giovanni (Ed.) (2005). *Terra Brasil 95-05. El renacimiento del cine brasileño*. Festival Internacional de Cine de Las Palmas. Madrid: T&B editores.

PEREIRA, J. “O contraditório discurso da TV sobre a periferia”. Entrevista a Ivana Bentes. *Brasil de Fato*, 08/02/2007. Disponible en <[www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br)>

SENDRÓS, Daniel. “Dos talentosos directores brasileños”. Entrevista a Walter Salles. *Revista Criterio*, n. 2280, marzo 2003, año 76. Disponible en <[www.revistacriterio.com.ar](http://www.revistacriterio.com.ar)>

TRIANA, Fausto. Entrevista a César Charlene. Agencia Informativa Latinoamericana Prensa Latina. Disponible en <[www.prensa-latina.com.vn](http://www.prensa-latina.com.vn)>

“O sertão e a favela como território da reflexão”. Diario *O Estado de São Paulo*, 01/12/00. Disponible en <[ww.estado.com.br](http://ww.estado.com.br)>

Entrevista a Fernando Meirelles. Diario *La Opinión*, octubre de 2004. Disponible en <[www.laopinion.com](http://www.laopinion.com)>

### Panorama del cine contemporáneo

QUINTANA, Ángel. “Un cine en tierra de nadie”. *Cahiers du Cinéma* (edición española), n. 10, marzo 2008.

DE LUCAS, Gonzalo. “Interior/Exterior. Hacia otro atlas de la historia del cine”. *Cahiers du Cinéma* (edición española), n. 10, marzo 2008.

### Otros

CATELLS I TALLENS, Antoni (2003). “Cine indígena y resistencia cultural”. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, n. 84, 2003. Disponible en <[www.comunica.org/chasqui](http://www.comunica.org/chasqui)>

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006.

### **Filmografía**

- *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955)
- *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963)
- *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968)
- *Historias de la revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1969)
- *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968)
- *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)
- *Terra Estrangeira* (Walter Salles, 1996)
- *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998)
- *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000)
- *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001)
- *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002)
- *Radio Favela* (Helvécio Ratton, 2002)