

Comunicación entre culturas: el cine brasileño y los estigmas sociales

Communication among cultures: the brazilian film industry and social stigmata

El propósito de este artículo es abordar la relación entre los discursos mediáticos y los estigmas sociales en la producción cinematográfica brasileña actual. El concepto de estigma se define como una marca que identifica a un individuo o grupo y que, al hacerlo, señala un lugar al cual éste supuestamente pertenece. Todo intento de salirse de dicho lugar genera, casi siempre, innumerables formas de discriminación. Al identificar los estigmas sociales presentes en el cine, es posible mostrar algunas de las (con)figuraciones contemporáneas entre comunicación y cultura, destacándose así el carácter intercultural de los medios.

In this article we want to discuss the relationship established between media discourse and social stigma in current the Brazilian film production. The concept of stigma is here defined as a mark or imprint which in turn identifies a group or an individual and, in doing so, also demarcates a place where such group or individual supposedly belongs. Any attempt to move away or distance from that "place", usually generates numerous forms of discrimination. By pointing out the social stigmas present in films, it is then possible to present some of the contemporary (con)figurations that in fact take place and are established between communication and culture, highlighting the inter-cultural nature of the media.

Palabras clave: comunicación y cultura, cine brasileño, estigmas sociales.

Keywords: Communication and culture, Brazilian film industry, social stigma.

Recepción: 28 de enero de 2005

Submission date: January 28th 2005

Aceptación: 24 de febrero de 2005

Acceptance date: February 24th 2005

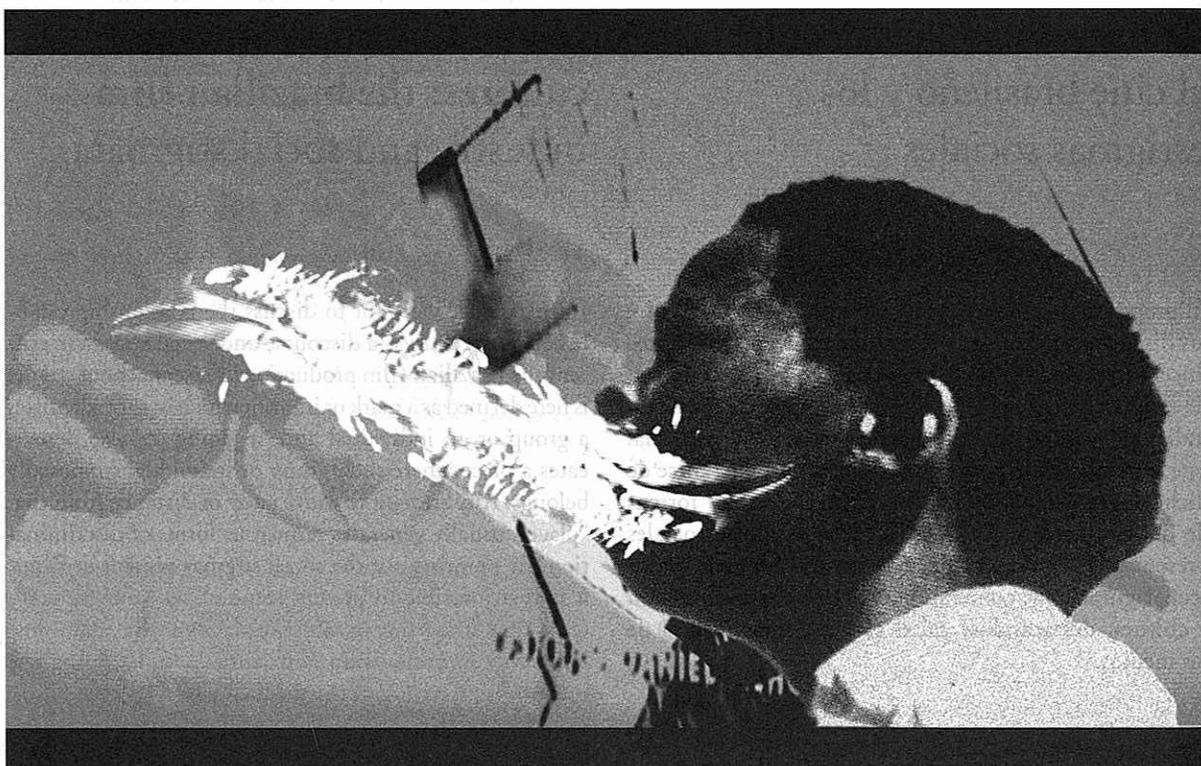
* Profesora del Departamento de Periodismo y Edición y del Posgrado en Ciencias de la Comunicación de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (Brasil). Es también investigadora del Núcleo de Estudios de Periodismo y Lenguaje y del Grupo de Investigación Forma, Imagen y Cuerpo. Es autora del libro *Imagens veladas: Aids, imprensa e linguagem* (São Paulo, Annablume, 2001). Correo electrónico: rolima@usp.br. Este trabajo forma parte de la investigación *Mídias e estigmas sociais: sutileza e grosseria da exclusão*, un proyecto individual apoyado por la escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo iniciado en 2003 y que deberá concluirse en 2006.

ROSANA DE LIMA SOARES

TRADUCCIÓN DE PORTUGUÉS A ESPAÑOL

EMMA CRISTINA MONTAÑA**

Comunicación entre culturas: el cine brasileño y los estigmas sociales



El tema de los *estigmas sociales* y sus relaciones con los discursos mediáticos nos ofrece una amplia gama de aproximaciones al objeto de estudio. Una primera posibilidad son los diferentes medios —periódicos, revistas, televisión, radio, internet, cine—. Cada uno de ellos ofrece elementos específicos para abordar el tema, que se suman a las posibles aproximaciones desde distintos campos del saber, entre ellos la antropología, la sociología, la psicología social o el psicoanálisis.

** Profesora asistente del Departamento de Lenguas, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Universidad Javeriana.

En este artículo vamos a discutir dos *estigmas sociales* en sus configuraciones cinematográficas a partir de la producción más reciente del cine brasileño, privilegiando un enfoque basado en los estudios del lenguaje (especialmente en torno a la producción discursiva y la cultura). En la primera parte de este escrito presentamos una definición del concepto *estigma*, adjetivado como social, a partir de tres elementos fundamentales: los procesos de identidad e identificación, las relaciones entre sujetos y grupos sociales y las demarcaciones de lo 'normal' y lo 'disconforme' y, en consecuencia, de los individuos 'establecidos' y los 'estigmatizados'. En la segunda parte, tratamos de analizar el tema a partir de un conjunto de películas brasileñas contemporáneas en las que predominan las temáticas sociales, a fin de señalar los posibles efectos de sentido y las configuraciones discursivas en ellas presentes.

A partir de la segunda mitad de la década de los años noventa, asistimos a la "reconquista del cine brasileiro".¹ Este movimiento, tan variado en términos de directores involucrados y de películas producidas, coincide con un aumento de los incentivos fiscales y gubernamentales para la producción cinematográfica, y además con una mayor movilización social frente a las desigualdades —sobre todo económicas— de un país tan complejo como Brasil.

En un primer momento, películas como *Carlota Joaquina, princesa de Brasil* (1994), de Carla Camurati, y *Estación Central de Brasil* (1998), de Walter Salles, abrieron el camino para una constatación aparentemente simple: las películas nacionales se pueden hacer con una calidad técnica impecable y pueden llevar a millares de espectadores a las salas de cine de las grandes ciudades brasileñas, acostumbradas como están a las producciones estadounidenses y a los grandes presupuestos de los estudios de Hollywood. Con costos enormemente inferiores, pero sin descuidar la producción, estas películas abrieron paso a la proliferación y visibilidad de la producción nacional que llevaba mucho tiempo adormecida.

Cabe destacar que, además de las condiciones económicas y técnicas, las alternativas generadas por la tecnología digital (bien sea en la captación de imágenes o en la posproducción) contribuyeron

ampliamente a que los proyectos más modestos pudieran encontrar su lugar en el cine. Otro fenómeno reciente que merece destacarse es el paso de la televisión al cine, no sólo en términos de formato, sino también en lo que respecta a la adaptación de miniseries transmitidas por la Red Globo de Televisión (el mayor canal privado de Brasil). Ejemplos de ellas son *El auto de la compadecida* y *Caramuru, la invención del Brasil*, de Guel Arraes, lanzadas en 1999 y 2001, respectivamente. Se trata, por lo tanto, de un momento fértil de la producción cinematográfica brasileña, hecho que se puede percibir en la variedad de películas producidas particularmente en los últimos cinco años.

En su sugestiva diversidad, películas como *Crónicamente inviable* (2000), de Sergio Bianchi; *Labranza arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho; *Una onda en el aire* (2002), de Helvécio Ratton; *Ómnibus 174* (2002), de José Padilha; *Edificio Master* (2002), de Eduardo Coutinho; *Ciudad de Dios* (2002), de Fernando Meirelles, y otras más recientes como *El hombre del año* (2003), de José Henrique Fonseca; *Amarillo mango* (2003), de Cláudio Assis, y *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco, tienen un rasgo en común: la referencia a los problemas sociales brasileños y una crítica contundente de éstos.

Es como si confluyera un movimiento gestado a lo largo de los últimos años que, más que por mera coincidencia, se debiera al *azar objetivo* de los surrealistas. Dadas algunas circunstancias, elementos dispersos parecen reunirse en torno a un mismo significante, que genera significados a la vez distintos y semejantes. Cabe decir que otras producciones también abordan el tema de los *estigmas sociales* en sus narrativas, aunque de otra forma, por ejemplo, *Yo, tú, ellos* (2000), de Andrucha Waddington; *Ventana del alma*, de João Jardim; *Durval Discos* (2002), de Anna Muylaert; *Madame Sata* (2002), de Karim Ainouz; *El hombre que copiaba* (2003), de Jorge Furtado, y *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé.

Se nota una fuerte presencia de los documentales de largo metraje —antes confinados a un espacio más restringido— en las producciones cinematográficas.

.....

¹ Cfr. Nagib, L., *El cinema da retomada*, São Paulo, Editora 34, 2002.





gráficas recientes, no sólo en Brasil, sino también en el exterior. La película *Buena Vista Social Club* (1999), de Wim Wenders, parece haber inaugurado un movimiento que no para de crecer, como se puede observar en numerosas películas que estuvieron en cartelera en 2004, como *O prisioneiro da grade de ferro* (autorretratos) (2003), de Paulo Sacramento; *De paso* (2003), de Ricardo Elias; *Habla tú* (2004), de Guilherme Coelho, y, las más recientes, *Entreactos*, de João Moreira Salles, y *Peones*, de Eduardo Coutinho, ambas de 2004.

La variedad de títulos y autores refleja la polifonía de voces en este momento de la producción cinematográfica brasileña. Desde el inicio de la *reconquista*, en

.....

2 Coelho, M., "A vitória de Lula e uma nova onda cultural", en *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30 de octubre de 2002, p. E-10.

1994, con *Carlota Joaquina*, hasta la explosión de 2004 con la nominación al premio Oscar de *Ciudad de Dios* como mejor película, recorreremos el interior del país pasando por *Estación Central de Brasil*, una especie de *punto medio* en esa trayectoria. El crítico de cine Marcelo Coelho, en un artículo titulado "La victoria de Lula y una nueva oleada cultural" (publicado en el diario *Folha de S. Paulo* el 30 de octubre de 2003), hace una reflexión interesante sobre ese movimiento de transformaciones sociales (que denomina *oleada cultural*), que también se puede percibir en el campo cultural, aunque es imposible determinar entre ellas una relación causal.

Afirma el autor: "Nada más sintomático, a mi modo de ver, que el hecho de que 'Carlota Joaquina' se inicie en un paisaje escocés y narrada en inglés. La mirada extranjera se invoca, *in extremis*, para dibujar un país predestinado a no ser cierto desde el inicio".² En otro sentido, la película *Estación Central de Brasil* recorre el camino contrario: el viaje no es de Europa a Brasil, sino de Brasil a su interior más apartado, más alejado del litoral y sus relaciones con el extranjero. Pero en relación con *Ciudad de Dios*, película sobre la safra reciente, Marcelo Coelho hace su observación más instigante: a diferencia de las películas anteriores (y sus correlatos), ésta presenta su temática —fuertemente relacionada con los *estigmas sociales*— no como objeto de un lugar externo, contado en tercera persona, sino como sujeto que narra su historia desde dentro hacia afuera, en primera persona.

En el panorama del cine brasileño actual —objeto de estudio de algunos trabajos publicados en el exterior, como los libros *Brazilian Cinema* (de Randal Johnson y Robert Stam, en edición ampliada de 1995) y *The New Brazilian Cinema* (organizado por Lucia Nagib en 2003)—, nuestro análisis tendrá esta característica: hablaremos de tres películas que, en nuestra opinión, organizan sus narrativas no en forma de crítica social externa, sino a partir de sus propios sujetos. Retratamos, entonces, los discursos relacionados con los *estigmas sociales* a partir de las películas *Ómnibus 174*, *Edificio Master* y *Ciudad de Dios*. Antes de señalar aspectos específicos de estas películas, trataremos de definir el concepto de *estigmas sociales* como lo entendemos aquí.

Tras una definición de estigma

La palabra *estigma* se puede pensar de diversas formas. En este artículo optamos por diferenciarla de otros términos con las cuales es frecuentemente asociada —estereotipo, preconcepción, discriminación de minorías—. Consideramos que el concepto *estigma* —especialmente en su forma adjetivada como social— es mucho más amplio y tal vez más estructurante que esas otras palabras con las cuales se asocia.

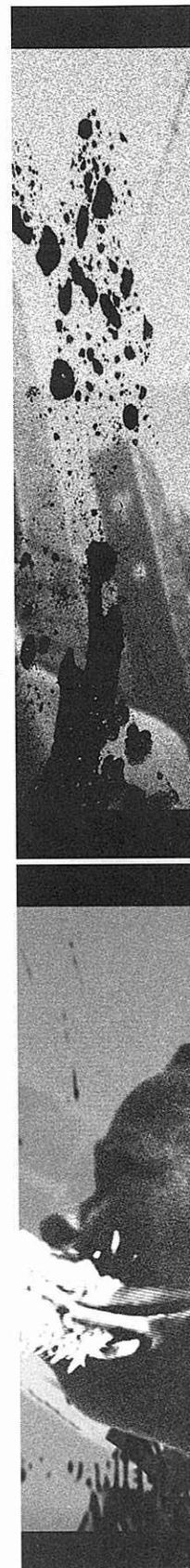
Mientras los preconceptos se pueden pensar de forma más puntual y específica (no son pocos los ejemplos de actitudes o discursos preconcebidos en los medios) y los estereotipos se pueden caracterizar como modelos cristalizados (a partir de los cuales se definen determinados grupos), los *estigmas* se presentan como categorías invariables (que se repiten no en términos de contenido, sino de articulación). Dicha categoría no posee necesariamente —aunque sí mayoritariamente— una connotación negativa, mientras que las preconcepciones y los estereotipos se refieren, en principio, a grupos excluidos o periféricos en relación con la dinámica social dominante. Sin embargo, no debemos olvidar que la cuestión de los *estigmas* se hace más compleja al interrelacionarlos con los preconceptos y estereotipos fuertemente arraigados en la sociedad. Esto es lo que sucede con temas como el racismo, la violencia, la sexualidad, las brechas generacionales y las cuestiones de género.

Por lo tanto, es necesario considerar algunos aspectos que son fundamentales al conceptualizar y diferenciar los *estigmas sociales*: (1) su carácter invariable no los hace estáticos (son muchos los recubrimientos que reciben en cada contexto histórico, social y cultural); (2) su dinámica es, ante todo, relacional (un estigma sólo opera en relación con otros elementos ubicados en un determinado sistema de interacciones sociales); (3) su definición retoma los orígenes de la palabra: *estigmas* son marcas que se destacan en el sujeto y, al hacerlo, resaltan determinados atributos; (4) dicha *marcación* genera, al tiempo, procesos de inclusión/exclusión que unen y separan a quienes están implicados en esa relación; (5) las definiciones y consensos sobre aquello que se considera *normal* o *disconforme* determinan los alcances y límites de los *estigmas sociales*.

A estas características se suman otras tres igualmente importantes: (1) los estigmas no se constituyen de modo dual, sino en una relación entre un *yo* y un *otro*, mediada por un tercero (el Otro); (2) los *estigmas* no operan solamente en el plano individual, sino que se establecen en la medida en que asocian a los individuos con diferentes grupos sociales (algunos más susceptibles a la estigmatización que otros, dependiendo de quién los estigmatiza); (3) por su naturaleza relacional, los *estigmas* se refieren a los procesos de identidad/identificación descritos por el psicoanálisis: en un primer momento, el sujeto se identifica con aquello que (imaginariamente) supone constituye su interior, para luego establecer una serie de identificaciones volcadas hacia el exterior. A partir de ese momento inicial, las identificaciones pasan a conformar la(s) identidad(es) del sujeto, en un proceso continuo de repetición que genera diferencias.

Una vez considerados estos elementos, podemos afirmar que los estigmas llegan a constituirse cuando algo en el(los) sujeto(s) evoca en el(los) otro(s) una característica estigmatizable. Tal evocación sólo tiene efecto si es asumida de la misma forma por quien es estigmatizado, en una especie de relación triádica en la cual la visión del otro (inspirada por el sujeto) debe ser reconocida (por ese mismo sujeto) como visión del Otro (recordemos que somos constituidos en tanto sujetos por la visión del otro). Aunque haya marcas visibles o invisibles inscritas en el(los) sujeto(s) estigmatizado(s), los procesos de estigmatización se engendran en el campo del Otro, donde se captura y enmarca a los sujetos (a través de la visión de los demás) en determinadas fronteras.

Adicionalmente, consideramos que los estigmas irrumpen —saltan a la vista— cuando el(los) sujeto(s) estigmatizado(s) se encuentra(n) en un lugar en el que no debería(n) estar. Aclaremos: la presencia de un actor negro en papeles secundarios en las telenovelas no se caracterizaría, desde este punto de vista, como *estigma* —ya que se estaría manteniendo al individuo en el lugar supuestamente destinado a su actuación—, pero serviría para reforzar una preconcepción o estereotipo. De esa forma, el extrañamiento de ciertos atributos —que aparecen (re) combinados de manera que cuestionan los patrones sociales vigentes— genera el proceso de



estigmatización. Esto es, el estigma se manifiesta cuando ocurre una discrepancia con respecto a lo que se esperarí­a de la *categoría social* en la cual se enmarca a una persona. Un atributo diferenciado hace que la persona se *destaque* en relación con el grupo social en el cual está supuestamente inmersa y esto genera incomodidad.

En consecuencia, los estigmas se revelan en el momento en que un actor negro es llamado a desempeñar un papel (y estamos refiriéndonos, una vez más, al campo de la teledramaturgia) en el que no estaría normalmente despertando reacciones favorables o contrarias a ese cambio de rol. Los desdoblamientos se propagan en la misma proporción de esa dislocación: aquel que está *fuera de lugar* (éste es un concepto clave para pensar los estigmas) se ubica —tanto para quienes lo reconocen positivamente como para quienes lo critican— en el centro de las discusiones sobre la legitimidad o no de esa tematización.

A manera de ejemplo, podemos citar las ya clásicas películas de Sidney Poitier, en las que el actor interpretaba papeles aún hoy poco comunes para actores negros, o los programas de televisión que se vuelven polémicos —desde los *realities shows*, como *Gran hermano-Brasil* y sus personajes, hasta las miniseries de televisión como *Un solo corazón* (2004), ambos transmitidos por Globo—. Al leer en el diario *Folha de São Paulo* (Ilustrada, 21/03/04) que esta “serie tiene ‘rating’ en los hogares y en la USP”, vemos surgir una sobreposición de estigmas: el de la televisión, como vehículo masivo y, por lo tanto, de mejor calidad; el de los intelectuales, adversos a la televisión; el de la USP, como reducto de la élite; el de los hogares, como opuestos a la supuesta capacidad crítica de la academia, y el enunciado en la cubierta de un libro sobre cultura —*Modernismo para las masas*—, en el cual la población en general se percibe como opuesta a la cultura ‘erudita’.

De esta breve exposición concluimos que los estigmas son un campo de difícil comprensión. Intuitivamente creíamos conocer el significado de esa palabra que, examinada con más cuidado, se revela fluida: al intentar asirla, se escapa de las manos como pez escurridizo; cuando pensábamos haber comprendido su significado, nuevamente huye y se

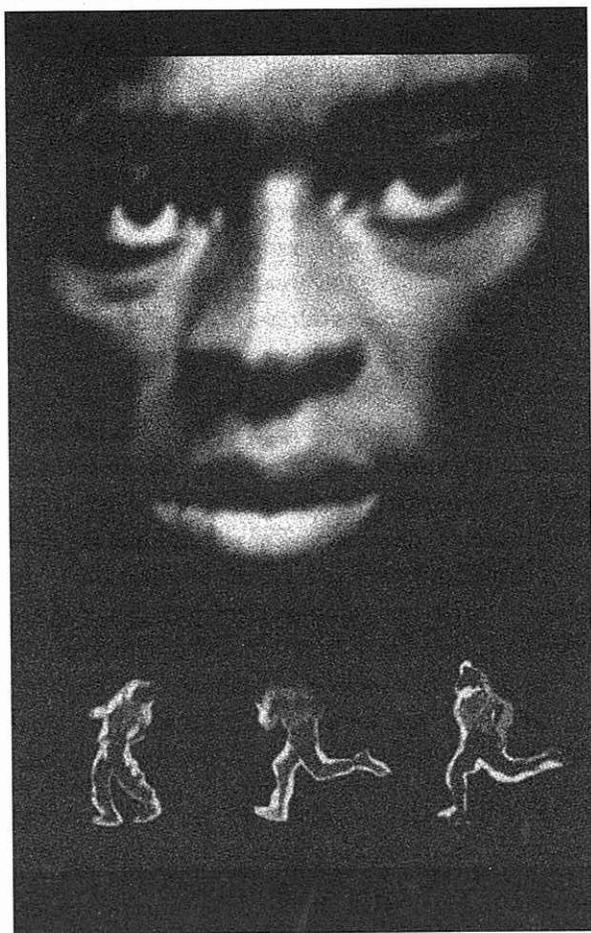
desdobra en otras posibilidades. Se trata, entonces, de un tema desafiante, repleto de provocaciones e interrogantes, un ciclo de dudas y respuestas intercaladas. Complejidad, ésa es una de las claves para pensar los estigmas, un tema hecho de fragmentos.

Al hablar de *fragmentos*, palabra tan cara a los ‘posmodernos’ pero que tiene sus orígenes en tiempos mucho más remotos, vislumbramos tres posibilidades. Una primera, parcial (fragmentaria), que estudia tan sólo un aspecto e intenta tomarlo como un todo, una especie de *relativismo absoluto* que induce las posibles respuestas, forzando las conclusiones. Una segunda, que ve el objeto desde distintos ángulos (o fragmentos) con la intención de recomponerlo como unidad, como un todo, en una especie de *creencia ingenua* de que “el todo es igual a la suma de las partes”, o que “las partes pueden conformar el todo”. Y, una tercera —nos parece la más productiva—, que reconoce la naturaleza fragmentada de lo humano (desde sus orígenes) y que no espera que la razón le dé un sentido de totalidad o unicidad a las cosas (para no mencionar una cuarta, que ve los objetos como totalidades en sí mismos, sin siquiera desconfiar de la fragmentación, tan propia de la realidad).

La tercera posibilidad mencionada analiza el objeto desde varios lugares (puntos de vista) pero sin esperar convergencias absolutas. Así se acerca a una posición caótica según la cual “en algún lugar, algo sucede y se modifica”, e interrelaciona eventos. Esas diversas perspectivas (a veces divergentes) concurren para mostrar el objeto —presentarlo, nunca representarlo— en sus diferentes facetas, sin esperar conclusiones finales o definitivas, dando espacio a una pluralidad (multiplicidad y multitud) de elementos. Ese recorrido se hace a la manera de un calidoscopio, en el que no hay respuestas definitivas ni inmediatas, sino una variedad de entradas y salidas por explorar, una reflexión permanente que parece no cesar jamás. Tal vez sea ése el desafío de estos tiempos: lograr pensar de manera multifacética las realidades que construimos y que, al tiempo, nos construyen.

Como ya dijimos, algunas teorías pueden servirnos de apoyo al tratar de conceptualizar los estigmas: el psicoanálisis, la antropología, la filosofía, la comunicación, la sociología, la psicología social

o las diversas teorías del lenguaje. Sin embargo, es necesario recordar algo crucial: aunque tuviéramos una definición unívoca de *estigmas* —para no hablar del término de manera abstracta— sería necesario mirar las producciones culturales para aproximarnos al concepto a partir de sus tematizaciones, es decir, deberíamos leer/ver los discursos contemporáneos para extraer de ellos una definición de *estigmas* y reflexionar sobre lo que hay de común en la diversidad de los temas abordados, en un movimiento que parta de los conceptos para regresar a ellos.



A continuación pretendemos mostrar nuestra búsqueda de una definición de *estigmas* mediante las películas que hemos seleccionado. La composición de ese mosaico nos permitió identificar algunas variaciones mediáticas en torno al tema. Para este texto escogimos como muestras privilegiadas tres películas brasileñas recientes; luego presentamos algunas de nuestras observaciones sobre las configuraciones de los estigmas sociales en los medios.

Estigmas y discursos cinematográficos

Las películas brasileñas seleccionadas para demostrar la configuración de los estigmas en los medios son, como ya dijimos, *Ómnibus 174*, *Edificio Master* y *Ciudad de Dios*, todas estrenadas en 2002, un año significativo para el cine de este país por la cantidad y calidad de filmes en proceso de producción y terminadas.

La película *Ómnibus 174*, de José Padilha, tiene un carácter investigativo, pues trata un episodio mostrado exhaustivamente en la televisión: el secuestro de un bus metropolitano (ruta 174) en la ciudad de Río de Janeiro, que culminó con la muerte de una rehén y del propio secuestrador. Utilizando imágenes de los noticieros de televisión, la película muestra la historia del muchacho que llevó a cabo el secuestro del bus mientras gritaba, en vivo, frente a las cámaras: “¡Esto no es una película gringa!”.

En *Edificio Master*, de Eduardo Coutinho, se cuenta a los espectadores la vida de los habitantes del predio del mismo nombre, ubicado en Copacabana, Río de Janeiro. Mediante entrevistas en las que se explicita la presencia del director y de la cámara, la película retrata las historias de los moradores del edificio, lo que propicia dialógicamente encuentros de lo público y lo cotidiano de dichas personas.

Ciudad de Dios, de Fernando Meirelles, narra una serie de casos reales (contados en el romance que inspiró la película) que hacen parte de la historia de *Ciudad de Dios*, una de las *favelas* del Río de Janeiro actual. Creado en la década de los sesenta como un conjunto habitacional popular, el lugar pasó a ser escenario de violentas luchas entre diferentes grupos armados que se disputaban la supremacía. La historia se centra particularmente en la rivalidad entre dos personajes que pelean por el dominio del lugar. Simultáneamente, la película presenta a un joven cuyo objetivo es hacerse fotógrafo profesional.

Es importante anotar que las narrativas de estas tres películas tienen como base una de las características fundamentales de los *estigmas sociales*: la tematización de los procesos de identidad social vividos por sujetos contemporáneos, quienes, atrapados en la



compleja red de relaciones de las sociedades urbanas, asumen innumerables roles sin pertenecer aparentemente a ningún lugar (tal vez por eso tampoco parecen lograr romper con ciertas demarcaciones sociales con las cuales deberían identificarse). En términos conceptuales, dichos procesos se pueden definir con las palabras de Stuart Hall, quien afirma que las identidades modernas están siendo “descentradas”, es decir, desplazadas o fragmentadas y, en consecuencia, apuntan a un entrecruce de lugares sociales antes claramente definidos.



3 Hall, S., *A identidade cultural en la pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001, p. 13.

4 *Ibid.*, p. 13.

El sujeto contemporáneo —a diferencia del sujeto del iluminismo o del sujeto sociológico— no tiene una identidad fija, esencial o permanente. Entonces:

La identidad se convierte en una ‘celebración móvil’: formada y transformada continuamente según las formas por las cuales somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean [...]. Dentro de nosotros hay identidades contradictorias, que empujan en diferentes direcciones, de modo que nuestras identificaciones son desplazadas continuamente.³

Estas identidades están directamente relacionadas con los sistemas de significación y representación cultural, también multiplicados, como podemos observar en las películas aquí referidas. Estas últimas reflejan y amplifican, de forma espectacular, la manera como los sujetos y la cultura contemporánea se descentran. Podemos afirmar que en las imágenes de las tres cintas “somos confrontados por una multiplicidad desconcertante y cambiante de identidades posibles con las cuales podríamos identificarnos —al menos temporalmente”.⁴

Por otra parte, las películas seleccionadas comparten, al menos, tres aspectos que las convierten en productos singulares dentro del cine brasileño contemporáneo: el desvanecimiento de las fronteras entre lo documental y lo ficticio; la materialización de un género híbrido que combina elementos de la cultura popular, la masiva y la erudita, y la tematización de los problemas sociales brasileños, que cuestiona los crecientes conflictos de una sociedad desigual por medio de la explicitación de los *estigmas sociales* presentes en ella.

En una época en que los documentales pasan a ocupar un lugar en el círculo de la muestra comercial internacional, junto a las películas de ficción, es interesante notar la incursión de Brasil en la producción de este género. El cuestionamiento de las fronteras entre lo factual y lo ficticio es cada vez mayor tanto en el cine como en la televisión (prueba de ello son algunas telenovelas recientes de la Red Globo: *El clon*, *Mujeres apasionadas*, *Celebridad* y *Señora del destino*, para citar tan sólo las últimas presentadas en horario noble (entre las seis de la tarde y medianoche).

Las películas aquí destacadas hacen esa mezcla de fronteras de manera distinta: mientras que *Ómnibus 174* combina escenas del secuestro de un bus, que de hecho ocurrió —transmitido por televisión con amplia cobertura periodística—, con la historia de la vida del secuestrador —investigada por el director—; *Ciudad de Dios* desarrolla su narrativa a partir de la obra homónima del escritor Paulo Lins (1997). El libro, al igual que la película, se construye como una obra de ficción. Sin embargo, por haberse inspirado en una investigación académica realizada en una universidad de Río de Janeiro, el lugar retratado en la historia es un barrio real de la ciudad, lo cual hace que la historia mezcle —aunque de forma indirecta y no propiamente documental— elementos factuales en su trama.

De estas películas, *Edificio Master* es la que más se aproxima al formato clásico de documental, ya que su productor tiene una larga experiencia en este campo (en este sentido, es curiosa la visibilidad que su obra anterior ha ganado desde el lanzamiento de esta película). Coutinho se caracteriza por su tendencia a criticar la creencia ingenua de que el documental es una representación de la realidad y con ello produce la sensación de cuestionar permanentemente el estatus de la objetividad predominante en el cine-verdad. Por ello, su trabajo se puede definir como *cine de reportaje*.

En consecuencia, en esta película también observamos intersecciones muy originales entre los hechos y la ficción: el Edificio Master, que da nombre a la película, es un predio de apartamentos para gente de clase media-baja ubicado en Río de Janeiro y los protagonistas son los moradores reales del edificio (seleccionados por el equipo de producción después de un largo trabajo de investigación). En esta película, es como si el carácter no solo referencial sino *indicador* de los documentales⁵ estuviera presente para dotar de realidad las imágenes e historias contadas, aunque superando el retrato puramente superficial de los habitantes del edificio.

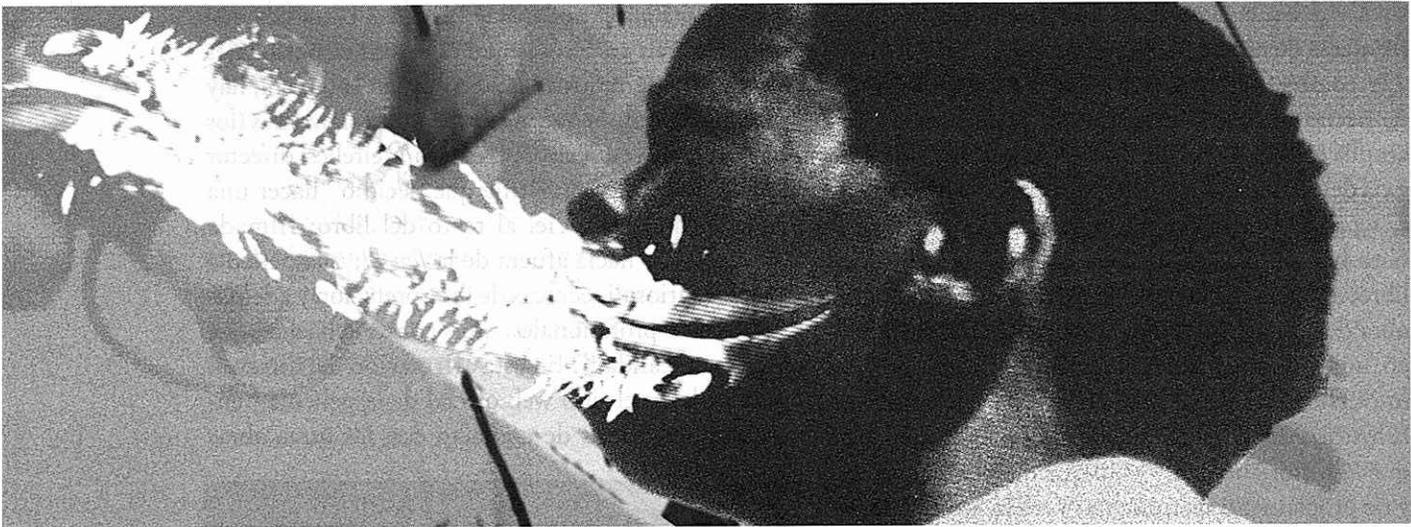
Más allá de la trama misma, los personajes retratados en estas películas merecen destacarse por presentar características a la vez semejantes y diversas: en la primera película tenemos la participación de personas comunes (en las escenas televisivas) y de

actores; en la segunda, hay personas comunes que se convierten en actores que representan personajes ficticios (inspirados en el libro), y, en la tercera, hay personas comunes que se representan a sí mismas (los habitantes del edificio). Fernando Meirelles, director de *Ciudad de Dios*, afirma que decidió “hacer una película que fuera fiel al texto del libro: filmada desde dentro hacia afuera de la *favela*; una película sin escenarios ni técnicas de interpretación y además sin actores profesionales, sino con muchachos que viven esa realidad”. En esta afirmación del director, publicada en el sitio web oficial de la película,⁶ encontramos puntos de contacto con las otras obras analizadas.

Cabe anotar que tal vez no es casual que las tres películas se refieran a historias que suceden en Río de Janeiro, una especie de marco de referencia brasileño en lo que se refiere a los conflictos y posibilidades de vida en una gran metrópoli. Un bus secuestrado, un conjunto residencial popular y un predio de apartamentos se transforman en microcosmos de esa gran ciudad turística, fuertemente marcada por la presencia del crimen organizado, una síntesis en sí misma del Brasil contemporáneo.



.....
 5 Véase Andacht, F., *Duas variantes da representação do real en la cultura midiática*, 13o Encontro da Compós, São Bernardo do Campo, Umesp, 2004 (mimeo).
 6 <http://www.cidadedededeus.com.br>



En relación con el género híbrido⁷ que tales películas proponen, éste parece estar relacionado no sólo con la articulación hechos-ficción, sino también con los géneros narrativos (o *territorios de ficcionalidad*, para usar una expresión de Italo Calvino) presentes en ellas. De esta forma, “al reflexionar sobre las transformaciones culturales ocurridas en estos tiempos de economía globalizada, no se puede olvidar que la dicotomía erudito-popular se tornó incómoda frente al carácter fronterizo de gran parte de la producción cultural contemporánea”.⁸

Podemos decir que en la contemporaneidad ya no vivenciamos una cultura socialmente compartida, sino varias culturas, y que buscamos, por medio de sus discursos, la validación de sus verdades.⁹ La cuestión misma de la segmentación (del mercado, de las publicaciones, de los productos culturales) puede estar relacionada con la percepción de esa no homogeneidad de la cultura y de la sociedad.

.....

7 Campos citado en Borelli, S. H. S., “As mediações en la recepção de *A Indomada*. el género ficcional”, en Lopes, M. I. V. et al., *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade*, São Paulo, Summus, 2002.

8 Figueiredo, V. L. F., *Trocas, apropriações e pilhagens, estética e cultura de massa*, 13o Encontro da Compós, São Bernardo do Campo, Umesp, 2004 (mimeo), p. 1.

9 Véase García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.

10 Borelli, op. cit., p. 259.

11 *Ibid.*, p. 259.

12 Lyra, M. B. C., *A poética da impureza em dois cineastas europeus, Godard e Greenaway*, São Paulo, ECA-USP, 1995 (material de curso).

Por otra parte, hablar de una hibridación de géneros no presupone una unión desordenada en la que se fusionan o sobreponen elementos aislados. Por el contrario, lo que vemos es un equilibrio entre aquello que se muestra como específico, que demarca fronteras, y aquello que es reapropiado, que recrea fronteras: “Aunque sea posible identificar las características predominantes y particulares de un género de ficción, hay que fomentar la articulación entre los demás territorios”.¹⁰ En este sentido:

Hay que buscar en los personajes y en las tramas los elementos capaces de responder a ésta o aquella característica del género, de evidenciar los trazos de éste o aquel territorio, y de comprobar, en la práctica, la fluidez, la variación y la presencia de múltiples elementos diversificados al interior de las manifestaciones culturales.¹¹

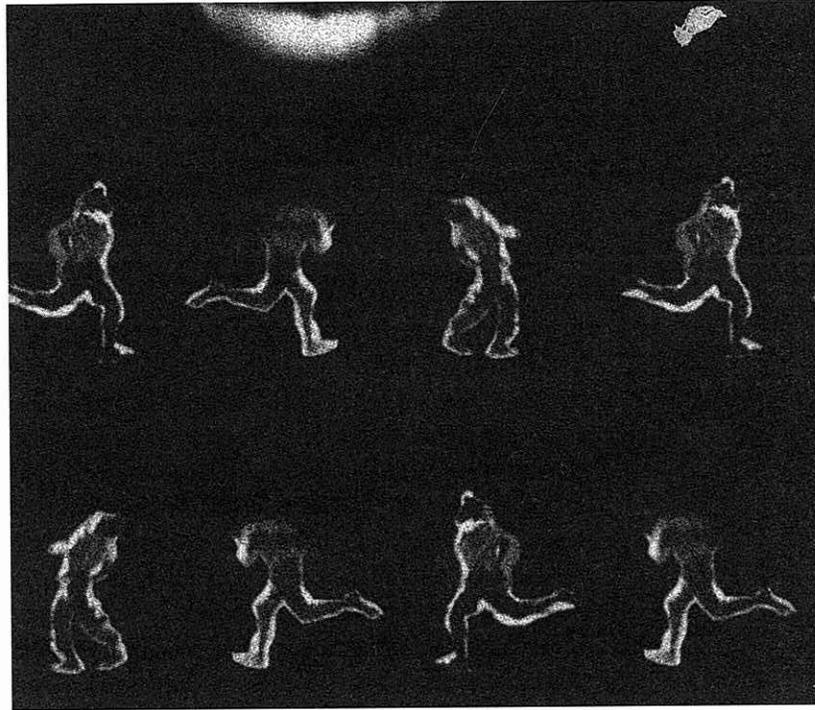
Surge una estética ‘impura’¹² que imposibilita la división rígida entre el llamado *cine arte* y el *cine comercial* (división que nos remonta a aquella establecida entre ‘alta’ y ‘baja’ cultura), o entre narrativas de ficción y narrativas documentales. Por último, las tres películas tratan temas sociales relativos a los contrastes y desafíos presentes en la sociedad brasileña contemporánea, con diferentes grados de realismo y una fuerte denuncia social. A este respecto, son espacios privilegiados para tratar el tema de los *estigmas sociales*.

La primera película seleccionada para nuestra breve demostración de las relaciones entre medios y stigmas sociales es *Omnibus 174*. Como dijimos, esta

película tiene como particularidad no sólo el hecho de estar basada en acontecimientos ocurridos en junio de 2000, sino también de utilizar en sus imágenes escenas documentadas en vivo. Sandro do Nascimento, pasajero de un bus, llevó a cabo el secuestro en el que quedaron prisioneros los demás pasajeros. El hecho llamó la atención de los medios de comunicación brasileños por la duración del secuestro y por una especie de 'puesta en escena' de los protagonistas de esa historia —como si ya supieran lo que debían hacer para figurar en la televisión y en la prensa. El secuestro tuvo, como ya dijimos, un final trágico, y fue seguido por millones de telespectadores, en una especie de *reality* perverso. La película de Padilha nos presenta de forma contundente numerosas cuestiones relacionadas con los estigmas. Como en las otras películas, el tema y la forma de abordarlo no reproducen los estigmas sociales presentes en la narrativa; por el contrario, los tematizan y, al tiempo, explicitan conflictos y toman una posición crítica frente a ellos.

En la historia contada por el director —que critica las imágenes televisivas, su incapacidad de generar cuestionamientos y su papel de refuerzo de *estigmas*—, Sandro es mostrado como víctima de una sociedad en la que la exclusión y la criminalidad parecen ir de la mano. Aunque permeada por imágenes televisivas factuales (en contraste con esas imágenes que complementa, la película empieza con una toma del helicóptero que sigue el trayecto del bus), “su principal mérito es cuestionar lo que puede hacer una cámara: ciertamente, el desenlace del secuestro habría sido otro, no sabemos si mejor o peor, si no hubiera sido filmado todo el tiempo”.¹³

A este respecto, Padilha coincide con Eduardo Coutinho, director de *Edifício Master*, a pesar de que ambos han optado por escuelas muy distintas para la realización de sus películas. Al inicio de *Edifício Master*, vemos al equipo de producción entrar en el predio para dar comienzo a la filmación. Durante la película, de forma no invasora (y, al contrario de la película de Padilha, sin pretender establecer un punto de vista asertivo), la cámara pasa por los corredores del Edifício Master y visita a sus moradores mientras éstos entran a sus apartamentos. Vidas simples, aparentemente banales, adquieren una dimensión



universal, casi trascendente, cuando vemos desfilar delante de nosotros las historias de aquellas personas comunes, transformadas de un momento para otro en personas especiales. Tal efecto se crea por la mediación, siempre segura, de la cámara de Coutinho:

Coutinho ya no mira a través de la cámara (con una mirada extrínseca) sino directamente, dentro de la película, a través de los ojos de los (otros) personajes y dialoga con ellos de igual a igual [...]. La ciencia y la paciencia de Coutinho logran extraer de las personas verdaderos actos de habla.¹⁴

Los estigmas permean sutilmente la historia: la decadencia de la ciudad y del barrio se refleja en el edificio; las personas abren la puerta de sus apartamentos como si estuvieran ahí olvidadas, desdeñadas, y nos presentan realidades muchas veces inimaginables. Los pequeños recintos se muestran como lugares

.....

13 Chnaiderman, M., "Reality show versus documentário", en *Folha de S. Paulo*, ilustrada, 09 de diciembre de 2002, disponible en <http://www.uol.com.br>, s. p.

14 Machado, T. M., "Coutinho sintetiza moderno cinema brasileiro", en *Folha de S. Paulo*, ilustrada, 04/10/2003, p. E-6.

de refugio para quienes no esperan nada (o lo esperan todo) de sus recuerdos del pasado y del futuro. Es como si vislumbráramos, todo el tiempo, promesas imposibles y transformaciones improbables en la vida de aquellos que tienen en común el hecho de habitar en un predio de clase media baja. Llama la atención, en los pequeños espacios mostrados, la diversidad de esos detalles personales que nos dicen, todo el tiempo, que hay algo *más allá* de la escena.

En estos ejemplos, y también en el que sigue, podemos percibir una sobreposición de capas narrativas referentes a los estigmas sociales: la presente en los elementos factuales de la narrativa y en su ficcionalización, la relativa a los personajes/actores y a los personajes/sujetos, la asociada con los realizadores y con la producción, la concerniente con el público, la relacionada con los propios géneros mediáticos y sus formatos (especialmente en el cine y la televisión) y la relativa a la cultura brasileña en su heterogeneidad.

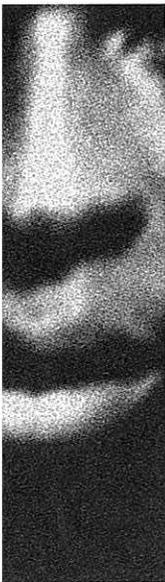
La película *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles, retrata la cotidianidad en una *favela* de Río de Janeiro que fue construida en la década de los sesenta para albergar a personas desfavorecidas (para aislar tales *imperfecciones* del paisaje urbano). El desplazamiento de los más pobres a la periferia de la ciudad —sin que se les garanticen las condiciones mínimas de transporte, educación y salud— señala un primer estigma: aún sin considerar los personajes

de la película, la misma *favela* —que se convirtió en uno de los lugares más violentos en la década de los ochenta— muestra sus contrastes. Escenas de gran impacto muestran un día a día dominado por las operaciones del narcotráfico: niños utilizados en servicios menores, disputas por el poder que generan violencia y muerte y habitantes sometidos al crimen organizado.

La narrativa tiene un ritmo intenso y recortado, que hace claustrofóbica la presencia del espectador: para nosotros, como para los habitantes de *Ciudad de Dios*, es imposible huir. Aunque uno de los personajes principales quiere, desde el principio, mantenerse al margen del mundo del narcotráfico y la violencia, es justamente la existencia de ese mundo la que le permite una precaria inserción social como fotógrafo de un periódico de la zona sur carioca. Aquí se revela otro estigma presente en la película: para el habitante de la *favela*, negro y pobre, la única alternativa es permanecer vinculado al mundo del crimen, aunque sea como observador. Son las fotografías inéditas y tomadas desde ángulos privilegiados —muchas de ellas a sus amigos y conocidos— las que le interesan al periódico para publicarlas en las páginas que serán leídas por personas que, en su mayoría, nunca han estado en la *favela* (no es casual que el personaje se vuelva *fotógrafo* y trate de mediar las relaciones entre dos mundos aislados).

La relación dinámica entre lugares de inclusión/exclusión, permeada por el preconceito social, se ve claramente en la trama. Contrario a lo dicho por algunos críticos de la película, no se trata de retratar a los habitantes de ese lugar como violentos y criminales (o de afirmar que ésa es la única realidad de la *favela*), sino de mostrar una realidad social particular, una situación concreta que se vive en ese lugar.

El juego entre 'establecidos' y *outsiders* (para usar los conceptos de Elias) se da en la narrativa: un autor negro (también habitante de la *favela*) llega a la universidad, se convierte en escritor y publica un libro sobre esa realidad. Un director de películas publicitarias, blanco, adapta un romance para una película que alcanza el éxito internacional. Este filme cuestiona las relaciones de poder y desigualdad que existen en la sociedad brasileña, especialmente con respecto a



sus ciudadanos más desfavorecidos. Los actores no profesionales, en su mayoría negros y habitantes de las *favelas*, pasan a insertarse de manera diferenciada en la sociedad a partir de su trabajo. La película —una ficción— no puede dejar de evocar elementos factuales en sus formas de recepción y nos lleva a reflexionar sobre la realidad en ella retratada.

Ciudad de Dios sintetiza en sus imágenes diversos conceptos relacionados con los estigmas: los procesos de identidad/identificación, las relaciones individuo-grupo, las marcas de cada sujeto, las imposiciones de un universo simbólico que nos precede, los productos del imaginario que permean nuestra realidad y la normatividad social sobre lo que se considera normal o aberrante.

Las películas aquí discutidas no sólo *presentan* algunos de los estigmas sociales existentes en la sociedad brasileña (extrapolables a otras culturas), sino que también *posibilitan un desplazamiento* en relación con ellos. Al hacer hincapié en el carácter excluyente y desigual de las relaciones humanas, podemos cuestionar los estigmas, reconocerlos como intrínsecos a la vida social y proponer otras tematizaciones, que realzan así su carácter intercultural. Aunque tales películas no proponen soluciones a los problemas del país, las vidas de los personajes allí retratados (reales o ficticios) sirven como puente para el establecimiento de otros lazos sociales (otros discursos).

Conclusión

Después de analizar los estigmas en los medios y su relación con la cultura, podemos afirmar que este concepto es, al tiempo, comprensible e inaprehensible. Evoca la ambigüedad y la duda, pero de manera positiva (desgraciadamente, muchas veces atribuimos valores —positivos o negativos— a las palabras). Se presenta como un concepto equívoco, al cual hemos considerado por su doble sentido: no por la idea de *equivoco* como error o engaño, sino por opuesto a la palabra unívoco y, por ende, dotado de potencialidades (no obstante, para ‘jugar’ con la palabra podemos también rescatar un sentido positivo del término *engaño*).

Bifurcación: así se describiría la trayectoria alrededor de los estigmas, hecha de idas y venidas, atajos, callejones sin salida, rutas en un solo sentido, como las propuestas por el filósofo Walter Benjamin bajo los designios de su planeta regente, Saturno.¹⁵ Por el alcance y singularidad de esta propuesta, consideramos que es un espacio privilegiado —por su variedad y carácter internacional— para lanzar otras perspectivas y miradas comunicacionales a la cuestión de los medios y los estigmas sociales.



.....

15 Sontag, S., *Sob el signo de Saturno*, Porto Alegre, L&PM, 1986.

Bibliografía

- Andacht, F., *Duas variantes da representação do real en la cultura midiática*, 13o Encontro da Compós, São Bernardo do Campo, Umesp, 2004 (mimeo).
- Aumont, J. et al., *A estética do filme*, Campinas, Papirus, 1995.
- Borelli, S. H. S., "As mediações en la recepção de *A Indomada*. el gênero ficcional", en Lopes, M. I. V. et al., *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade*, São Paulo, Summus, 2002.
- Chnaiderman, M., "Reality show versus documentário", en *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 09/12/2002.
- Coelho, M., "A vitória de Lula e una nova onda cultural", en *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30/10/2002, p. E-10.
- Costa, A., *Comprender el cinema*, São Paulo, Globo, 1989.
- Elias, N., *Os estabelecidos e os outsiders*, Río de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- Figueiredo, V. L. F., *Trocas, apropriações e pilhagens, estética e cultura de massa*, 13o Encontro da Compós, São Bernardo do Campo, Umesp, 2004 (mimeo).
- Foster, H., *Recodings*, New York, The New Press, 1999.
- Foucault, M., *Microfísica do poder*, Río de Janeiro, Graal, 1988.
- Freud, S., "Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos", en *Obras completas de Sigmund Freud*. vol. XVIII, Río de Janeiro, Imago, 1974.
- García Canclini, N., *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.
- Goffman, E., *Estigma*, Río de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.
- Hall, S., *A identidade cultural en la pós-modernidade*, Río de Janeiro, DP&A, 2001.
- Johnson, R. y Stam, R., *Brazilian cinema*, New York, Columbia University, 1995.
- Lyra, M. B. C., *A poética da impureza em dois cineastas europeus, Godard e Greenaway*, São Paulo, ECA-USP, 1995 (material de curso).
- Machado, T. M., "Coutinho sintetiza moderno cinema brasileiro", en *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 04/10/2003, p. E-6.
- Martin-Barbero, J., *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Nagib, L., *The new Brazilian cinema*, New York, I. B. Tauris, 2003.
- _____, *El cinema da retomada*, São Paulo, No. 34, 2002.
- Sontag, S., *Sob el signo de Saturno*, Porto Alegre, L&PM, 1986.