

## HIBRIDACIONES Y MEDIACIONES LATINOAMERICANAS: LA CABARETERA EN EL CINE BRASILEÑO

Mauricio de Bragança<sup>1</sup>

### Resumen

Este artículo<sup>2</sup> pretende analizar la presencia del personaje de la cabaretera en la filmografía brasileña, que gana visibilidad en el país a partir del contacto con las películas de cabaretera mexicanas de los años 1940. A partir del abordaje de tres películas brasileñas de épocas distintas, *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle; *Bye bye Brasil* (1980), de Cacá Diegues; y *Viva Sapato!* (2003), de Luiz Carlos Lacerda, pretendemos problematizar la inscripción y la permanencia en el imaginario brasileño de este personaje.

### Palabras Clave

Cabaretera, cine mexicano, cine brasileño, mediación, hibridación

### Abstract

This article aims to analyze the presence of the character of the *cabaretera* in Brazilian Cinema that gains visibility in the country from the contact with the mexican *melodramas de cabareteras* of the 1940s. From the analysis of three Brazilian films of different moments, *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), *Bye Bye Brazil* (Cacá Diegues, 1980) and *Viva Sapato!* (Luiz Carlos Lacerda, 2003), we intend to reflect about the presence and the stay of this character in the Brazilian culture.

### Key Words

Cabaretera, Mexican cinema, Brazilian cinema, mediation, hybridization

Entre las décadas de 1940 y 1950, el cine mexicano ya se constituía en un eficiente medio de comunicación de masa. Pensado en un contexto de la industria cultural, este vehículo articulaba conceptos como cultura de masa y cultura popular, intentando ampliar más y más su público consumidor. Plenamente acomodada a una economía de mercado, la industria del entretenimiento establecía fuertes códigos de identificación con su público, siempre basados en un concepto de eficacia.

A la época, ya se conocían las películas mexicanas en toda Latinoamérica y, por lo tanto, la industria cinematográfica deseaba ampliar la idea de “latinidad”. La industria cultural mexicana se destacaba en el continente de modo hegemónico, contribuyendo al fortalecimiento de una idea de latinidad en el imaginario internacional basada en emblemas nacionales que incorporaban otras experiencias culturales. De manera general, Latinoamérica parecía mexicanizarse. Los productos de la industria cultural mexicana se esparcían por los mercados latinoamericanos e introducían un repertorio simbólico con los cuales las matrices nacionales deberían dialogar. En este ensayo, nos interesa enfocar la recepción en Brasil de una especie de subgénero del melodrama conocido como “películas de cabareteras”, en las que se trabajaban los signos de la cultura caribeña alrededor de una cultura prostibular, incluyendo números musicales con actrices/bailarinas cubanas estrellas de este repertorio, como Ninón Sevilla y María Antonieta Pons, por ejemplo.

No podemos dejar de pensar el popular al margen del proceso histórico orientado por el masivo. A través de los procesos de mediación presentes en la industria cultural, se constituyó una proyección histórica del gusto que se ha convencido llamar de popular (Martín-Barbero, 2001). Esta mediación se efectuó bajo una dimensión de intercambios simbólicos, creando un espacio de negociación entre categorías como el global y el local, el hegemónico y el subalterno, el erudito y el popular, agenciando nuevos contratos entre “emisores y receptores” y reconfigurando tradiciones (García Canclini, 2000). La industria cultural y sus dispositivos de mediación —la radio, el cine, la tele— se apropiaron de la idea de modernidad y propusieron, de esta manera, la reconfiguración de un imaginario simbólico, garantizando la construcción de arquetipos acerca de América Latina.

Las películas mexicanas, por cuenta de una competente cadena de distribución montada con la ayuda del Estado, también llegaron a Brasil<sup>3</sup> y crearon un capital simbólico alrededor de la latinidad caribeña que acabó por inscribirse en el imaginario nacional brasileño. Las rumberas cabareteras invadieron no solamente el imaginario del público en Brasil sino la pantalla del cine nacional. Incluso después del descenso de la producción mexicana y, consecuentemente, con la disminución de la presencia de aquel repertorio en tierras de sertanejos, caiçaras, malandros y mulatas, las rumberas siguieron marcando presencia en las narrativas retratadas en la pantalla.

A partir de tres películas brasileñas, de tres momentos históricos distintos, analizaremos a este personaje en el escenario nacional brasileño: *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle (1952), *Bye bye Brasil*, de Cacá Diegues (1980) y *Viva Sapato!*, de Luiz Carlos Lacerda (2003). A partir de estos análisis, indicaremos posibles respuestas a las cuestiones que las cabareteras nos señalan: ¿Qué esta rumbera mexicano-caribeña decía sobre “la realidad verde-amarilla”? ¿Qué lugar ocupaba este personaje de acento hispánico en el imaginario y en el cine brasileño? Contestar estas preguntas posibilita repensar —también en el ámbito metodológico formentado por los estudios de Martín-Barbero— la recepción como un horizonte por donde se puede investigar el proceso de comunicación como un todo. Así se confirma el desplazamiento del énfasis de los medios para los actores sociales que se evidencian en prácticas sociales presentes en los discursos culturales. En este ensayo, la permanencia de la cabaretera en la filmografía brasileña señala hacia la conjugación de dos marcos teóricos importantes para los estudios culturales latinoamericanos, que combinan las ideas de mediaciones y de hibridaciones.

García Canclini (2000), que tiene como objeto de estudio los procesos de hibridación y no el hibridismo en sí, argumenta que se debe relativizar la noción de identidad, confirmando una fuerte tendencia de los investigadores implicados con los estudios culturales latinoamericanos. De esta manera, el autor propone un desplazamiento de objeto: del concepto de identidad a los de heterogeneidad e hibridación interculturales. Estos procesos se articulan a las cuestiones relacionadas a la industrialización y a la masificación globalizada de los procesos de significación.

En Latinoamérica, estas negociaciones se insertaron en el ámbito de la violencia y de la dominación, sin dejar de agenciar la construcción social de los procesos de mestizaje, no solamente de las razas, sino de los tiempos y de las culturas (Martín-Barbero, 2001). Ahí se encuentra el “sentido contradictorio de la modernidad en América Latina: tiempo de desarrollo marcado por el descompás de la diferencia y de la discontinuidad cultural” (Martín-Barbero, 2001: 224).

Desde este planteamiento teórico, partiremos hacia el análisis de las películas propuestas. Como objetivo mayor, podremos notar de qué modo el imaginario brasileño alrededor de la cabaretera resiste como una especie de huella de los diálogos interculturales latinoamericanos capaces de conducir discusiones acerca de la realidad social brasileña.

La primera mitad de los 50 fue completamente tomada por las comedias de la productora *Atlântida*, entonces consolidada por el éxito de sus famosas comedias populares cariocas, conocidas como *chanchadas*, y ya plenamente establecida a partir de la configuración de un *star-system* brasileño con quien el público ya poseía mucha intimidad e identificación (Vieira, 1987).

La parodia fue un elemento clave de las *chanchadas*, y trabajada de forma paradigmática en *Carnaval Atlântida*. En esta película estaban puestas las relaciones entre parodia, carnaval y *chanchada* de manera orgánica. Fue alrededor de este trípodo que los límites del subdesarrollo de las producciones del cine brasileño se problematizaron de manera muy creativa. A partir del confronto entre cultura de elite y cultura popular, entre cine hegemónico estadounidense y cine brasileño de las comedias carnavalescas, se articularon las discusiones estructurales del subdesarrollo brasileño. La parodia, en el cine brasileño, señalaba una fuerte relación de poder presente en la política de inserción en el mercado cinematográfico.

*Carnaval Atlântida* es una película reflexiva que hace referencia a un metacine que señala el subdesarrollo como una marca de identidad y resistencia a una matriz cultural estadounidense. El subdesarrollo en *Carnaval Atlântida* se presenta como la clave de lectura para las relaciones entre centro y periferia e indica una discusión acerca de un proyecto de cultura nacional.

La presencia de la actriz-bailarina-rumbera cubana Maria Antonieta Pons, protagonista de inúmeras películas mexicanas dedicadas al personaje de la cabaretera, nos propone algunas importantes consideraciones. La producción es del año 1952, momento en el que las películas mexicanas llegaban con regularidad al país. El público brasileño ya estaba en sintonía con estas actrices y personajes. El “huracán cubano”, como era conocida la actriz, era una cara, y sobre todo un cuerpo, muy familiar para el gran público. Maria Antonieta Pons no era la única. En 1953, Ninón Sevilla filmaba en Río, dirigida por Alberto Gout, comprobando que el puente entre México y Brasil tenía dupla dirección.

Lolita, personaje de Pons, encarnaba la sensualidad salvaje e indomada de una latina que, en la narrativa, integraba el grupo de artistas brasileños de la película. En una escena antológica, el serio profesor Xenofontes, interpretado por el comediante Oscarito, deja el Colegio Atenas, donde enseñaba la filosofía de Zenón, para aprender a bailar el mambo y acabar implicado en el proyecto de la película carnavalesca. La música caribeña, junto a la samba, daba el límite de la idea de latinidad que se extendía a partir de la década de 40, problematizando las fronteras del nacional en un diálogo hacia el continente.<sup>4</sup> La rumbera, en la película-emblema de Burle, rompe con la seriedad del profesor Xenofontes —contratado como consultor de la película histórica sobre Helena de Troya— y conduce al personaje y la narrativa hacia la broma que marca el tono de la película. La secuencia del mambo se pasa en una amplia habitación del hotel, de decoración aristocrática, lleno de cuadros y esculturas de inspiración clásica. Profesor Xenofontes lleva un sobrio traje oscuro y observa uno de los cuadros cuando entra en escena Lolita, con un vestido con un escote y lleno de franjas, flores en la cabeza, acompañada de un empleado del hotel. Sin dinero, pide al profesor que pague al chico, lo que él simula hacer intentando esconder su falta de plata. Pronto empieza un juego de seducción entre Lolita y el profesor marcado por la imagen de Cuba como un ideal de sensualidad y erotismo (no podemos dejar de recordar que Cuba, a la época, era vista como una especie de prostíbulo de Latinoamérica en el imaginario internacional<sup>4</sup>). Ante la pregunta de si sabía bailar el mambo, el profesor dice que solamente conoce la danza griega, en una referencia ya exagerada a su filiación clásica. Es el momento para la cabaretera jugar su rol, enseñando al serio profesor como bailar el mambo. Se dirige a la radio y desde allí, de este medio de comunicación de masa tan influyente en la

indicación del local de la cultura popular en América Latina, viene la enseñanza que marcará la performance del profesor a partir de este momento, abandonando su local de enunciación identificado con la alta cultura hacia el local de lo popular. Sorprendida por su tío, director de la película histórica, oye la reprensión que confirma el rol que cabe al personaje de la cabaretera en la película: “Lolita, el profesor ni ha empezado a trabajar, ¿y tú ya lo quiere confundir? ¡Pronto él va a poner Helena de Troya bailando una rumba!” Esto confirma el local de lo popular ocupado por la cabaretera en la película de Burle, aquella que, subversivamente, mezcla las fronteras entre alta y baja cultura, indicando donde se inscribe la cultura popular masiva en el continente.

Estas discusiones regresan bajo otros planteamientos casi treinta años después en la película de Cacá Diegues. La cabaretera sigue inscrita como una especie de representante de lo popular, aunque los límites de este popular se encuentren en un acelerado proceso de transición hacia un nuevo orden mundial para Latinoamérica.

*Bye bye Brasil* es una película sobre un país que está desapareciendo, en un proceso de reinicio de una otra forma de vida. La transición, o los efectos de ella, son no más que indicaciones, sin una precisión de cómo se va a terminar este proceso. Lo que se ve en la pantalla es ese momento único, esta línea divisoria en la historia de cuatro personajes que, como cualquier otro brasileño, deben buscar su sitio en el nuevo orden que se anuncia.

El personaje principal es el propio país en 1980, en un proceso de ajuste a una incipiente democracia. El país es visto a través de los ojos de una troupe de artistas de circo cuyo talento para la supervivencia es más grande que su ya anacrónica capacidad de atraer público para sus performances, realizadas al largo de chiquitos pueblos en el interior del país.

El grupo es liderado por Lorde Gitano, un personaje carismático interpretado por el actor José Wilker. Su pareja en la cama y en el escenario es la sensual Salomé, “la Reina de la Rumba” (Betty Faria), mientras que Andorinha es “el Rey de los Músculos” (Príncipe Nabor). La majestuosa titulación de los nombres de los artistas está en claro contraste con los pocos accesorios llevados en el viejo camión – y contrastada con la pobreza en las caras de los espectadores que ellos atraen en sus presentaciones. *Bye bye*

*Brasil* revela un discurso que cree en el riesgo de desaparecimiento de las características regionales brasileñas como resultado de la masificación de la cultura del entretenimiento producida por la televisión.

Rechazado y abandonado en su solitaria defensa por la propia miseria históricamente heredada, el pueblo coexiste con señales del progreso, simbolizado por la tele y por la explotación de aquellos que tienen que trabajar para los negocios extranjeros en Amazonía. En este confronto entre el pasado y el presente, viejas tradiciones nostálgicamente permanecen. El público de la Caravana Rolidei escasea, nada más que una sombra delante de los gloriosos momentos en que esta forma de entretenimiento se mantenía viva y popular.

Atento a las paradojas que están presentes en la sociedad brasileña, Cacá Diegues produce una radiografía de un país en transformación, y para esto la Caravana Rolidei sirve como emblema a recorrer las carreteras abiertas por el proyecto de desarrollo marcado por el autoritarismo de la dictadura militar en una paradigmática imagen de las contradicciones de este proceso y de los dramáticos problemas sociales que resultan de ellos.

El personaje de Betty Faria es Salomé, la Reina de la Rumba, estrella principal de la compañía, que es presentada como “la princesa del Caribe, que ya fue amante de un presidente de los Estados Unidos. Una belleza internacional llegada directamente de las fabulosas islas del mar de las Antillas”. Salomé encarna, tal vez, una resignación anacrónica a los cambios que se procesan, resultando en una supuestamente falsa apatía a las situaciones adversas. Esta especie de atemporalidad en la *mise-en-scène* de la rumbera acaba por relacionarse a un mundo que se va quedando rápidamente atrás con todo el desajuste de la modernización periférica que se anuncia. Pertenece a una especie de transnacionalismo que se vuelve el proyecto de la dictadura. David Neves, en una crítica realizada en la revista *Filme Cultura*, señala una idea de “extra fronteridad” presente en la película, reforzada por el personaje de inspiración hispanoamericana:

“Forma parte de nuestra tradición de circo. Amplía el nacionalismo, proyectándole extra fronteras; es sincréticamente inteligible, en la medida en que se procesa en el ámbito de la contravención: no es la verdad absoluta, pero no llega a ser la mentira y es, sobre todo, verosímil. Es subproducto deliberado: corremos el riesgo de tener

Buenos Aires como capital, otra vez. Pero este riesgo no es tan grande. Brasil sofoca esas intromisiones y ellas suelen ponerse propositivamente, para promover la impresión final (Neves, 1980: 76-77).

Y la impresión final es este país de paradojas, de complejidades sociales producto de esta modernización periférica que ofrece campo para la crítica paródica de Lorde Gitano cuando presenta su performance de hacer nevar en el interior del circo. Una nieve falsa que se parece a coco en copos como habla Dasdô (Zaira Zambelli) en la película. La nieve de mentira se refiere al subdesarrollo frente al poder económico de los países del norte. Bajo la nieve falsa, Lorde Gitano revela: “Ahora somos civilizados, ya cae nieve en Brasil, como en Paris, Londres y en la vieja Inglaterra...”

La atracción que sigue es el número de Salomé, aquella que revela los sueños ocultos del público, provoca el deseo y anuncia en *portuñol* “el amor como solamente se faz en el Caribe”. La performance de la cabaretera bajo la conga *Para Vigo me voy*,<sup>5</sup> absoluta en escena, bajo una luz roja que vuelve más intensos la seducción y el misterio que la recubren, es reveladora de un proyecto de país que debe extinguirse, pero que todavía insiste en producir sentido como un modo de resistencia silenciosa. Pero el proyecto de desarrollo apoyado por la dictadura y por la entrada implacable del capital internacional provoca cambios incompatibles con el arcaísmo de la rumbera. La entrada en escena de la tele —símbolo mayor de un proyecto de homogeneización cultural brasileña y lo que ofrece una relación con una identidad construida en el ámbito de la cohesión nacional— reencuadra esta cabaretera.

Deshecha la caravana, intentando ganar alguna plata como prostituta en un bar en Manaus, Salomé baila altiva, bajo una misma luz roja que ahora no alumbra solamente su cuerpo sino toda una galería de personajes de la periferia a la que ella definitivamente pertenece. La canción ahora es *You're the one that I want*, éxito de John Travolta y Olivia Newton John, interpretada por una banda local en la ola disco que ofrecía la trilla musical para aquel modelo de globalización. Todavía en el centro del cuadro, su cuerpo baila en un movimiento que sugiere una performance anacrónica, una existencia desubicada, y desolada, de aquel modelo de modernización.



La globalización sigue en las discusiones presentes en la película de Luis Carlos Lacerda casi 25 años después de la película de Diegues. Los límites del proyecto neoliberal en Latinoamérica actualizan las matrices populares presentes en el cuerpo de la cabaretera de *Viva Sapato!*, cuya sensualidad parece todavía denotar una identidad en común que viene desde la película de la década de los cincuentas. Esta mexicanización llega al siglo XXI por los colores cubanos de una cabaretera que provoca importantes discusiones. El registro de esta latinización confirma que la hegemonía del proyecto cultural mexicano en Latinoamérica se combina a otras referencias de lo nacional. La narrativa de *Viva Sapato!*, que se desarrolla entre La Habana y Río de Janeiro, no invalida la memoria popular que ubica el personaje en una latinidad de fuerte connotación mexicana. Un México cubanizado por la *mise-en-scène* de la rumbera de los años 1940 es algo que todavía está presente en el imaginario del continente.

“Sólo una antropología para la que se vuelvan visibles la heterogeneidad, la coexistencia de varios códigos simbólicos en un mismo grupo y hasta en un solo sujeto, así como los préstamos y transacciones interculturales, será capaz de decir algo significativo sobre los procesos identitarios en esta época de globalización” (García Canclini, 1993: 44).

*Viva Sapato!* cuenta la historia de Dolores (Laura Ramos), una bailarina de cabaret que decide abandonar la relación fracasada con su marido y la carrera de rumbera para abrir un restaurante con su tía Isolda (Irene Ravache), santera cubana que vive en Río de Janeiro. Ella envía a la sobrina en La Habana el dinero escondido en los tacones de madera de un zapato de rumbera. Dolores, sin saber el contenido de los tacones, decide vender los zapatos para tener alguna plata. Cuando descubre el equívoco, empieza una frenética y desesperada búsqueda por los zapatos. A la medida en que recorre las calles de La Habana, encuentra personajes curiosos que la ayudan en su proyecto.

El universo cabaretero es convocado para marcar una afirmación de un cine brasileño más popular a partir de un regreso a las *chanchadas* y a las *pornochanchadas*. Y ésta es, sin duda, la principal directriz política del proyecto. La cabaretera es un personaje que consagra una matriz popular de resistencia latinoamericana ante a las narrativas de los Estados Unidos. El título, una parodia al clásico de Elia Kazan *Viva Zapata!* (1952), se refiere a una de las características comunes a las *chanchadas* al corromper el título de una conocida película estadounidense. No una simple copia, sino una parodia, en un sentido bajtiniano del término.<sup>6</sup>

En el cuerpo de este personaje se desvelan las estrategias de filiación Brasil-Cuba, recuperando el cuerpo de la latinidad como referencia del (trans)nacional, que también se presenta en la mezcla de español y portugués hablados en la película. En tiempo de sospecha de tales repertorios simbólicos, que se disuelven en el interior de proyectos globalizados por la *world culture*, los zapatos de la cabaretera reinventan el camino a ser recorrido. Como proyecto político, *Viva Sapato!* reintroduce en Brasil las discusiones acerca de América Latina.

Los códigos de latinidad, sin embargo, reafirman un espacio ya constituido en el ámbito internacional. La libertad sexual, la *malandragem* y la picardía, el carácter pasional y explosivo de los personajes, van al encuentro de lo que se espera en estos colores latinos. A las restricciones impuestas por el subdesarrollo, los personajes contestan con pequeños esquemas de corrupción de la rutina diaria que se muestran como prácticas de supervivencia. Si, por una parte, hay una perspectiva política de recuperación del lugar de lo popular anunciado por el imaginario en cuanto a la presencia de la cabaretera en la película de Lacerda, por otro se arriesga una afirmación de los estereotipos ya confirmados junto a un gran público internacional. En estas contradicciones, la película inserta su defensa de este cuerpo popular, presente en la sensualidad explosiva de las generosas curvas de este cuerpo mestizo.

Los zapatos que recorren la película, emblema mayor del universo cabaretero, acaban encarnando la posibilidad de supervivencia económica que en realidad les deniega. Ellos, en si mismos, ya no traen los trazos afirmativos de la contestación presente en el proyecto de los cincuentas, al revés, los zapatos se venden/abandonan en función de un otro proyecto más cercano a las reglas del mercado: el tablado del cabaret es desplazado por la posibilidad de supervivencia en el restaurante.

Un dato interesante de la película que todavía traduce la potencia contestadora de la cabaretera es el desplazamiento de este cuerpo femenino que ahora se ubica también en la construcción de nuevos cuerpos y nuevas subjetividades. Si Dolores ya no lleva el zapato de rumbera, este ahora confiere identidad al travestí que lo usa. El cuerpo de la cabaretera, de esta manera, sigue un texto en abierto, produciendo nuevos sentidos e incorporando otras referencias bajo las lecturas que contemporáneamente se interesan

en darles nuevos accesorios. Así, reprocesadas por la inevitable mirada *queer*, las rumberas asumen nuevas perspectivas de discursos en las apropiaciones contemporáneas, siguiendo su trayectoria de desplazamientos, cruzando categorías de (trans)géneros y alimentando alegóricamente apropiaciones carnavalizadas de tópicos reinventados en las pantallas del cine brasileño.

Como conclusión, podemos confirmar el potencial de negociación que marca históricamente la construcción del cuerpo de la cabaretera, reforzando los marcos teóricos presentados por las discusiones acerca de los procesos de mediación propuestos por Martín-Barbero en el inicio de este artículo. El imaginario sobre la cabaretera en Brasil parece ratificar la permanencia de un relato de la “modernidad tardía” en la confirmación de una matriz popular y de todos los procesos de negociación simbólica e hibridismos presentes en el personaje. Si todavía es posible, o tiene sentido, pensar América Latina bajo el concepto de “identidad”, hay que relativizar el concepto de comunidad y adoptar la noción de “circuito” y “frontera”, que puedan dar cuenta del proceso de hibridación propuesto por García Canclini, proceso que se forja a través de la ruptura y de la mezcla de las colecciones organizadas por los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros.

En las décadas de 1940 y 1950, este cuerpo materializaba el proyecto mestizo necesario a la idea de América Latina y, en este sentido, la cultura mexicana tuvo un carácter hegemónico en el continente, pautando un imaginario mundial acerca de la latinidad que dialogaba con los repertorios simbólicos internos de cada realidad nacional latinoamericana. Si la *performance* de Carmen Miranda en Hollywood era evocada en los números musicales de Ninón Sevilla con Los Ángeles del Infierno, Maria Antonieta Pons surgía en las pantallas del cine brasileño para recordarnos el camino a seguir hacia lo popular.

Este mismo emblema de lo popular deja sus marcas en las curvas y la sensualidad de la cabaretera de la película de Cacá Diegues a fines de los años 70, al señalar un proyecto de país que parecía dar espacio al gigantismo de una nación moderna, para quien la cabaretera era un personaje a ser superado. La mexicanización era sinónimo de atraso, rusticidad y arcaísmo. Sin embargo, el imaginario que ese cuerpo evocaba parecía manifestarse como resistencia en una permanencia simbólica que insistía en supervivir.

El universo del cabaret asume el registro de lo popular que se manifiesta en un movimiento de sospecha a este proyecto de desarrollo basado en un nuevo orden económico mundial.

En tiempos neoliberales, la película de Lacerda recupera, a través del personaje, el lugar del popular que todavía insiste en hacerse presente. La rumbera se reinventa en la tradición de una América Latina caribeña marcada por la transculturación simbólica que une México, Cuba y Brasil. En este trayecto, las discusiones de género se abren para perspectivas *queer* que confirman el potencial simbólico de este cuerpo en devenir. La mexicanización cabaretera se asume como vanguardia en la garantía de nuevas subjetividades configuradas por la negación de los discursos heteronormativos.

Las mediaciones presentes en este personaje transcultural, eternizado en un amplio repertorio de películas mexicanas, contribuyeron para la inscripción de este acento cabaretero en el imaginario cultural brasileño, revelando que los diálogos interamericanos en el ámbito de la cultura popular todavía persisten como una marca de resistencia.

### **Referencias consultadas**

BAKHTIN, Mikhail. 2002. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Brasília: Ed. da UnB/Hucitec.

FUSCO, Coco. 1997. Jineteras en Cuba. *Encuentro de la cultura cubana*. Número 4/5 primavera/verano, en: <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/4-5/4cf53.pdf>. Acceso en 04 de septiembre de 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2000. *Culturas Híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_. 1993. “Museos, aeropuertos y ventas de garage. Las identidades culturales en un tiempo de desterritorialización”. In FONSECA, Cláudia (org.). *Fronteiras da cultura*. Porto Alegre: UFRGS, pp. 41-51.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2001. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

NEVES, David E., 1980. “Bye bye Brasil”. *Filme Cultura*, ano XIII jul/ago/set, no. 35/36, Embrafilme.

RIVAS, Yolanda Moreno. 1999. *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana.

VIEIRA, João Luiz. 1987. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora/SENAC, pp. 129-187.

\_\_\_\_\_. 1983. “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”. *Filme Cultura* no. 41/42, Rio de Janeiro, Embrafilme.

---

<sup>1</sup> Maurício de Bragança tiene su formación académica en Historia y Cine, con Maestría en Cine y Doctorado en Literatura Comparada por la Universidade Federal Fluminense (UFF). Es autor de varios artículos que investigan la cultura latinoamericana y sus relaciones con la literatura y el cine. Actualmente desarrolla la investigación “Espectáculos de resistencia en el cabaret performático de Astrid Hadad” en el programa de postgrado en Letras de la UFF que cuenta con el apoyo de la Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Contacto: e-mail: [mauriciode@yahoo.com](mailto:mauriciode@yahoo.com)

<sup>2</sup> Este artículo es parte de la investigación “Espectáculos de resistencia en el cabaret performático de Astrid Hadad” en el programa de postgrado en Letras de la Universidade Federal Fluminense que cuenta con el apoyo de la Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

<sup>3</sup> En Río de Janeiro, por ejemplo, había el Cine Azteca (ligado a la cadena Pelmed), construido en 1951 y tirado abajo en 1973 para dar lugar a una galería comercial. El Cine Azteca poseía 1780 sillones y tenía una decoración muy “exótica” comparada con la arquitectura de la zona sur de Río: inspirada en motivos aztecas, las columnas de la fachada tenían como base enormes cabezas de serpientes con las bocas abiertas. La arquitectura del Cine Azteca confirmaba un imaginario kitsch asociado a la cultura mexicana.

<sup>4</sup> El turismo sexual en Cuba era una marca presente en el imaginario sobre la isla durante el periodo de Fulgencio Batista. La representación del país como un paraíso de la corrupción, de los casinos y de la prostitución se puede atestar, por ejemplo, en narrativas como *Our man in Havana*, novela del escritor Graham Greene, publicada en el año de 1958. En el artículo *Jineteras en Cuba*, Coco Fusco afirma: “Durante los años cuarenta de este siglo, el turismo surgió como una de las mayores industrias de la isla. La toma de los hoteles y casinos por la Mafia era la garantía de que la prostitución desempeñaría un papel prominente en la vida nocturna de La Habana, y Cuba comenzó a ser conocida como algo más que un prostíbulo para los visitantes americanos y los peces gordos del gobierno corrupto del presidente Fulgencio Batista”. (Fusco Coco, 2007)

<sup>5</sup> El turismo sexual en Cuba era una marca presente en el imaginario sobre la isla durante el periodo de Fulgencio Batista. La representación del país como un paraíso de la corrupción, de los casinos y de la prostitución se puede atestar, por ejemplo, en narrativas como *Our man in Havana*, novela del escritor Graham Greene, publicada en el año de 1958. En el artículo *Jineteras en Cuba*, Coco Fusco afirma: “Durante los años cuarenta de este siglo, el turismo surgió como una de las mayores industrias de la isla. La toma de los hoteles y casinos por la Mafia era la garantía de que la prostitución desempeñaría un papel prominente en la vida nocturna de La Habana, y Cuba comenzó a ser conocida como algo más que un prostíbulo para los visitantes americanos y los peces gordos del gobierno corrupto del presidente Fulgencio Batista”. (Fusco Coco, 2007)

<sup>6</sup> La canción de Ernesto Lecuona se vuelve un *leitmotiv* recurrente en la película, anunciando los (des)caminos de aquel grupo de artistas y del propio proyecto político por el que pasaba el país. Su letra dice: “Vamos a la Conga, ¡Ay, Dios! / Vamos que ya suena el Bongó / Las maracas suenan ya / Y ya repica el timbal / Mi negra vamos detrás / Porque ya la conga no vuelve más / Para Vigo me voy / Mi negra dime adiós / Anda bongosero toca ya / Que estoy medio loco por bailar / Para Vigo me voy, me voy, me voy / Mi negra dime adiós / Mira que la Conga ya se va / Para nunca más volver a sonar / Para Vigo me voy ... / Mira que la Conga ya se va / Para nunca más volver a sonar / Para Vigo me voy”. El universo caribeño se inscribe en la letra de la canción de manera nostálgica, una especie de paraíso perdido.