

# Macho y bicha: Fluidez de género y espacios liminales en *Madame Satã*

---

**Ignacio D. Arellano-Torres**

*University of Louisiana at Monroe*

---

**Resumen:** Este artículo analiza el lenguaje visual de la película brasileña *Madame Satã*. El tratamiento de los espacios de tránsito como puertas, cortinas, el mar, etc., cumple una función simbólica al ponerse en relación con la identidad de género del protagonista, Madame Satã, célebre artista homosexual de Río de Janeiro cuya personalidad fluctúa constantemente. El personaje se mueve entre el comportamiento fuertemente masculinizado del macho y la feminidad de la categoría bicha que, aunque sea parcialmente, voluntariamente acepta.

**Palabras claves:** *Madame Satã*, travesti, espacio, macho, bicha

## Introducción

El presente trabajo analiza las retóricas del espacio en relación con la fluidez en el ejercicio de una identidad de género en tanto posición política, artística y social en *Madame Satã*, película brasileña del 2002 dirigida por Karim Aïnouz. Fue una producción ciertamente exitosa, ya que se alzó con numerosos premios. Entre ellos se cuentan el *Gold Hugo* del Chicago International Film Festival (2002), el premio de la audiencia en el Inside Out Toronto LGBT Film Festival (2003), el galardón a mejor fotografía en el festival de cine independiente de Buenos Aires (2003), así como diversos reconocimientos a la labor de Lázaro Ramos, actor que protagoniza la película, y otros aspectos de la producción. La crítica especializada reconoció el mérito de una obra arriesgada donde convergen una técnica cuidada y una preocupación estética omnipresente con una temática y un tratamiento de la sexualidad que suscitó de inmediato el interés del ámbito académico.

La película, ambientada en la década de los treinta en Río de Janeiro, es un producto ficcional inspirado en la historia de João Francisco dos Santos (personaje interpretado por Lázaro Ramos), que nació en 1900 en el estado de Pernambuco y llegó a Río en circunstancias nada claras, siendo todavía un niño. Se crió en sus calles al amparo de las madamas y prostitutas del barrio de la Lapa, epicentro de la vida bohemia, y con el tiempo llegó a ser una figura de dimensiones legendarias en la historia del carnaval y del ambiente marginal de la ciudad. Este espacio es fundamental para entender la génesis del valor mítico de este individuo, un individuo en torno el cual se articula un discurso que desafía las tradicionales narrativas nacionales, con las cuales la obra de Aïnouz dialoga directamente. Es decir, el barrio de la Lapa era, para la heteronormatividad a cargo de la construcción oficial de la identidad brasileña, un reducto que

albergaba individuos al margen de las estructuras de pensamiento y las prácticas de carácter social y sexual que debían sostener el sistema de valores nacional. En conclusión, *Madame Satã* reconstruye la creación del mito a través de técnicas que ponderan las posibilidades de los espacios que transita su cuerpo.

### **La cárcel: La lucha por la representación**

Lo anteriormente referido se hace patente en los instantes iniciales del filme, que abre con un plano en negro, aplausos y el sonido de la cámara fotográfica que retrata, se entiende, a la persona que acaba de ejecutar una performance artística. El sonido intradieгético de la cámara fotográfica sirve como enlace para un abrupto cambio de plano. Ahora, el encuadre se centra en la magullada cara del protagonista, de raza negra, sobre las paredes encaladas de la prisión. El contraste cromático enfatiza el componente racial de la subalternidad del personaje, otredad que, como señalara Stuart Hall, es “represented through sharply opposed, polarized, binary extremes—good/bad, civilized/primitive, ugly/excessively attractive, repelling-because-different/compelling-because-strange-and-exotic” (229).

João nos mira mientras una voz procede a la lectura de la ficha policial. En este caso también está siendo fotografiado, aunque por su condición de reo. Las fotografías en la prisión evocan el escrutinio cientificista y controlador de estudios como los de Leonídio Riberiro, director del Instituto de Identificación de la policía civil. En *Homossexualismo e endocrinologia*, publicado en 1938, Riberiro, siguiendo a otros médicos como el español Gregorio Marañón, defiende la tesis de que ciertos desórdenes endocrinológicos son la razón de comportamientos de naturaleza homosexual. Su trabajo, como señala Gomes Junior, se publica tras el estudio de los presos homosexuales:

Riberiro desenvolveu o seu trabalho sobre o “homossexualismo” inspirado nas formulações daquele cientista espanhol sobre sua origem endocrinológica. Em seu trabalho, escrito por Riberiro após estudar 195 indivíduos declaradamente homossexuais interceptados pela polícia e enviados pelo delegado Dr. Dulcídio Gonçalves ao Laboratório de Antropologia Criminal fundado pelo próprio Riberiro no Rio de Janeiro em 1932, no Instituto de Identificação (reforçando a existência das relações entre a polícia e a medicina), defende-se a tese de que a homossexualidade (ou o “homossexualismo”, como no termo na época) seria uma alteração biológica oriunda de um distúrbio das glândulas endócrinas, ou até mesmo resultado de fatores ambientais ou predisposições orgânicas. Portanto, através da atuação da medicina, passível de “tratamento e cura”, como ele alega na apresentação de exemplos, bem como uma de reabilitação pedagógica. (100)

En la película, sin ningún género de dudas, se remite implícitamente a estos estudios, aunque sin profundizar en ellos, ya que no se mencionan de manera directa. Sin embargo, son la puerta de entrada a una historia dominada por la tensión entre el ejercicio del poder institucional, médico, político y social sobre el cuerpo *queer* y, como veremos, la pulsión liberadora del arte, el baile y la performance. La escena, además, al situar al individuo como objeto pasivo al otro lado de la cámara, nos muestra el proceso de representación, que radica principalmente su fuerza en el ojo que mira. Como explica Peggy Phelan, “representation is almost always on the side of the one who looks and almost never on the side of the one who is seen” (15-26). En estos primeros planos, el encuadre de la cámara introduce al espectador en el espacio penal, lugar de exclusión, lugar donde se articula lo que no es más que una fantasía de homogeneización, represión, negación e higienización social (dada la relación entre la ciencia de la época y las políticas policiales).

Esta lucha por la representación (entre el ojo que mira y el individuo que busca liberarse) pone la identidad de género y la orientación sexual del personaje en el centro del asunto, algo que como veremos, es asunto complejo: “Classifying João Francisco by gender is virtually impossible” (Sepúlveda e Issa 2).

### Género y espacio

Me gustaría, pues, introducir un breve marco teórico que sirva para presentar a los lectores una serie de paradigmas, parámetros, discursos y diálogos con los cuales negocio y en los cuales me apoyo.

Hay algunos hitos inexcusables al hablar de identidad y género. En primer lugar, y a la colación del carácter punitivo de espacio penal, es necesario mencionar el trabajo de Foucault. La prisión (institución), en conjunción con las estructuras heteronormativas, se configuran en un dispositivo de dominio.<sup>1</sup> La prisión se constituye en una continuación de otros espacios institucionales como la escuela militar, en la cual, como señala el propio Foucault, se intenta instaurar a nivel social el *imperativo de la moralidad*, fundamentado en la heterosexualidad, “prevent debauchery and homosexuality, the imperative of morality” (*Discipline and Punish* 172). Como podemos ver, existe en el análisis foucaultiano un componente espacial, a través del cual se funde el ámbito personal de la identidad (ya sea de raza, de género, o de orientación sexual) con el ámbito de lo político, lo punitivo, lo social. El presente artículo se inspira, pues, en esta íntima relación (no solo simbólica) entre espacio e identidad. El *solapamiento* identidad-espacio (a través de las consecuencias de la performance de un identidad) y las resistencias

---

1 El concepto de “dispositivo” es desarrollado en múltiples instancias por el pensador francés. Para una completa genealogía del término ver Callewaert (2017). Este dispositivo de dominio afecta a João de manera doble, por cuestiones raciales y por su orientación sexual, como demuestra el artículo al respecto de Piza et al. (2016).

del otro (espacio social),<sup>2</sup> en conexión con la fluidez entre macho-bicha del personaje, creo que permite referirnos a los espacios de naturaleza transitable que se mencionan en mi trabajo (la playa, los marcos de la puerta, el escenario, la calle durante el Carnaval) como heterotopías, ya que permiten la actualización en tanto “otro” (travesti liberado como artista de los dispositivos de dominio) de la obra de Madame Satã.

La heterotopía refiere, según Foucault, a un espacio de múltiples posibilidades, donde se acumulan otras (hetero-) realidades frente al espacio normativo (ese que permite las dinámicas de representación trabajadas por Phelan y las prácticas punitivo-institucionales descritas por el propio Foucault), frente al espacio utópico y frente a espacios distópicos. Al final de la película encontramos una escena en la que se mira al espejo mientras se nos relata la historia de la lucha entre un tiburón (macho) y la bella Jamacy (bicha). Creo que el juego del espejo, al desdoblarse el espacio en consonancia con la lucha mítica en el plano de lo discursivo a través de la leyenda, pero real en el plano de lo físico, ya que el personaje fluctúa y bascula entre comportamientos performativos que lo hacen bailar sobre los ejes de la identificación de género (el travestismo subraya esto en la escena). Sirve como ejemplo de esa habilidad para “juxtapose in a single real place several emplacements that are incompatible in themselves” (“Different Spaces” 181), de manera análoga a lo que sucede en el escenario del Danubio Azul: “the theater brings onto the rectangle of the stage a whole succession of places that are unrelated to one another” (“Different Spaces” 181).

Al referirnos a la fluidez de género, partimos de la base de que estamos hablando de una cuestión performativa y no binaria como explican los trabajos de Judith Butler, Jack Halberstam y otros autores que llevaron más allá las ideas ya apuntadas por Foucault en su *Historia de la sexualidad*:

If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no pre-existing identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender’s performative character and the performative possibilities for proliferating gender configurations outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality. (Butler 180)

2 *Espacio social* porque como señala Lefevre, “Space is political and ideological. It is a product literally populated with ideologies. There is an ideology of space. Why? Because space, which seems homogeneous, which appears given as a whole in its objectivity, in its pure form, such as we determine it, is a social product” (171).

El género se trataría, pues, según Butler, de un constructo social, que supera las constricciones biologicistas, “If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called ‘sex’ is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all” (10). Se superan, además, constricciones del tipo binario o dual: “There is no reason to assume that gender also ought to remain as two. The presumption of a binary gender system implicitly retains the belief in a mimetic relation of gender to sex whereby gender mirrors sex or is otherwise restricted by it” (10).

En lo relativo al espacio, he apuntado ya la necesidad de tener en cuenta el concepto de heterotopía, ya que permite una función análoga a lo que la categoría de lo no-binario permite al hablar de género. Del mismo modo, hay que tener en cuenta la dimensión social del espacio, ya que como explicara Lefevre en su análisis a raíz de la doble dimensión productiva del espacio (de materiales y de ideas, ambos sometidos a las problemáticas políticas de control, dominio, regulación y convenciones), los sujetos habitamos lugares y emplazamientos sujetos a la exigencias y normas que la sociedad, a través del aparato normativo que la domina, ayuda a estructurar. João es, evidentemente, víctima de un espacio producido con una serie de limitaciones, de allí que en este trabajo se haga énfasis en los espacios simbólicos de naturaleza liminal que invitan a pensar una poética liberadora, transgresora desde el punto de vista metonímico-espacial. El carácter liminal de ciertos espacios representa pues, no solo metafóricamente, las posibilidades de tránsito, de transgresión, de abandono, retorno y liberación.

La liminalidad es un concepto de cierto peso en la tradición antropológica, que remite en última instancia a los ritos de paso o episodios en los que se abandona una etapa para entrar en otra. Según Arnold van Gennep, quien introduce el concepto, podemos hablar de “preliminal rites (rites of separation), liminal rites (rites of transition), and postliminal rites (rites of incorporation)” (11). Pero esto, dado que partimos de la base de que habitamos un espacio social (sujeto a normas y limitaciones políticas), resulta en que en el desafío subversivo de atravesar física y simbólicamente una serie de límites físicos (mar, dintel, calle, escenario, etc.) se está produciendo un nuevo tipo de espacio, liminal, de transición y trasgresión. Esto excede la materialidad de los ritos aludidos por van Gennep, y nos acercaría más a un espacio de naturaleza deleuziana: rizomático<sup>3</sup> y en frontal desafío a las jerarquías institucionales de las cuales la prisión es, en la película, el principal ejemplo. La cárcel y el sambódromo (más precisamente la carroza en la que desfila Madama Satã) antagonizan desde el punto de vista de su esencia espacial. El uno es estático, fijado en el espacio y en el tiempo; mientras que el Carnaval, (tiempo y fenómeno recurrente pero no

3 “A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, intermezzo” (Deleuze y Guattari 27).

permanente) dota de carácter transitorio al espacio, que acabada la celebración vuelve a su estado anterior, prosaico.

### **Mito, artista y malandro**

La historia que nos propone *Madame Satã* nos habla del periodo que antecede al nacimiento de mito de João. Es decir, se centra en su proceso de transformación en Madame Satã, su alter ego artístico, más que en el recorrido que esta figura tiene en el imaginario colectivo del universo carnavalesco de la ciudad de Rio: “Ainouz understands how Satã’s persona in fact became a myth that exceeded the actual public figure. The film, then, plays with both the history and the myth and João dos Santos’s story” (Nemi Neto 158). El João al que accedemos es un individuo que se debate entre la rabia interna que lo atormenta y la búsqueda de una felicidad que no puede ser de otra manera que imperfecta. Felicidad imperfecta en la búsqueda de la reafirmación ontológica del sujeto *queer*, felicidad apegada al ámbito del amor y la voluntad, al ámbito del deseo. En esta búsqueda, el protagonista proyecta su compleja y fluida personalidad en diversos ámbitos, ya sea en el contexto del Carnaval o en el espacio escénico, donde la celebración, la performance y el travestismo, representan momentos puntuales de catarsis a la vez que representan la posibilidad de subvertir las estructuras de género, raza y clase, que imposibilitan al personaje de João completarse a través de su arte. Es decir, los hitos performativos articulan un proyecto vital de larga duración más que la búsqueda instantánea de una recompensa o reacción.

Sujeto plural y complejo, bisexual, negro, partícipe de las dinámicas criminales del espacio marginal, João es, sobre todo, un artista. Aunque este trabajo no se centra en cuestiones raciales y no explora en profundidad la negritud del personaje, es evidente que se trata de otro aspecto de su poliédrica identidad que lo convierte en objeto de abuso por parte de la sociedad racista de la época (como también lo es su clase económico-social). Como demuestra Rodrigues Fontes en su análisis sobre el filme (adaptando la teoría de la representación de Peggy Phelan), el ojo, la mirada que subyuga al sujeto (João) a una situación de subalternidad se caracteriza por ser un ojo normativo, blanco: “As teorias da identidade, propostas por Phelan, indicam que a política da sociedade é caracterizada pelo indivíduo (self) e o Outro (Other). O indivíduo, o que vê, é o termo normativo do binário, definido entre outras coisas por ser branco” (135). También alude a este solapamiento Ruby Rich en *New Queer Cinema: Director’s Cut* al analizar la película: “race and class are often too incidental to queer narratives. In this tale of Brazil’s unlikely hero/heroine, such omissions were impossible, for they are the core of Madame Satã’s life and narrative” (176).

La dimensión artística del personaje queda contenida en la apertura aludida, ya que estos primeros momentos reflejan la tensión latente a lo largo de la película entre la recompensa y el efecto que gestos cargados de connotaciones

afectivas como los aplausos y los flashes generan en el artista, y el rechazo social al amenazante malandro, concepto de connotaciones bohemias a la vez que criminosas. Ahora, bajo el enfoque de la cámara penal, queda convertido en un mero objeto, a la vez que su mirada perdida hacia la audiencia atenúa su condición de sujeto. Esta naturaleza bifronte se da en todos los ámbitos de su vida, ya sea como diva en el escenario o como malandro en las calles del barrio, siempre sujeto al escrutinio de un público de naturaleza divergente. En el penal, la voz superpuesta de la autoridad lo describe como pederasta pasivo, frecuentador del barrio la Lapa, con actitudes femeninas, cejas depiladas, hombre que altera su propia voz, ateo, fumador, antisocial, con dificultades en comunicar su pensamiento, poco inteligente, frecuentador de pederastas y prostitutas, reincidente, agresivo, propenso al crimen, nocivo para la sociedad, etc. Es, en definitiva, un cuerpo que amenaza los pilares del orden nacional heteronormativo. Un cuerpo que se ha de controlar. Un malandro.

La lectura de la ficha policial nos ha presentado al protagonista con un plano fijo. El uso de esta técnica representa la rigidez social y la sumisión al encuadre surgido de la mirada policial. Pero se produce, de nuevo, un abrupto cambio, ya que ahora la cámara se convierte en un elemento móvil que refleja una realidad fluyente. El personaje principal, trabajador injustamente tratado del Cabaret Lux, observa a Vitória dos Anjos, artista y propietaria, mientras esta ejecuta su performance de las *Mil y una noches*. João la observa desde el otro lado de la cortina del camerino mientras suena una adaptación de la célebre composición *Scherezade* de Rimski-Korsakov. Pero no se trata de un observador pasivo. A través del movimiento mimético de los labios se produce una apropiación del gesto artístico. João imita a la artista y, a escondidas, lleva a cabo su particular performance. Es decir, si bien el cabaret participa de la exclusión del cuerpo marginal en el plano de lo social,<sup>4</sup> en lo personal permite en una primera instancia trazar el proyecto liberador a través del nacimiento de una nueva identidad, la diva y artista *Mulata de Balacoché*, uno de los avatares de João. La cortina, objeto que marca el espacio de transición, la liminidad entre lo observado y la posibilidad de la actualización del deseo, pasa de representar el elemento divisorio en el ámbito de lo social, lo artístico, lo racial y lo identitario, a convertirse (visual y simbólicamente) en una suerte de tocado nubio o egipcio que corona el rostro de João, permitiendo la transgresión de las barreras de género a la vez que derribando los muros que le separan de su realización como artista. Este gesto de João, usando la cortina como improvisado vestuario, muestra cómo el efímero tocado de reminiscencias africanas y orientalizantes subraya el descontento con una realidad incapaz de proporcionar al personaje un ápice de felicidad. La disposición del plano remite a los orígenes míticos de la negritud latinoamericana

---

4 Esta dinámica de exclusión y aceptación es a su vez compleja, ya que los cabarets de la Lapa fueron el espacio que permitieron a los sujetos excluidos por la sociedad brillar en el escenario (Streva 2019).

a la vez que refleja la función simbólica de oriente como un espacio donde es posible una alteridad que venga a suplir las fallas del entorno.<sup>5</sup> En una escena posterior João incluso propone a la artista representar un número sobre China, un lugar para él maravilloso, en las antípodas del mundo, y donde todo el mundo está y es invertido, donde, como dice el personaje, lo negro es blanco.

Pero la mera apropiación del gesto artístico no es suficiente para João, quien busca el aplauso, el reconocimiento a su arte. Frustrado por la imposibilidad de encontrar en el Cabaret Lux un espacio donde desarrollarse, proyecta sus ambiciones en la conquista del espacio liminal de otros escenarios que permitan la expresión de las tensiones y posibilidades de su compleja esencia, espacios donde la existencia trágica del excluido, del violento macho del ámbito privado, de paso al éxtasis de la vida a través de la canción, la actuación y el erotismo, a la reapropiación subversiva de la categoría de bicha, una categoría que en puridad alude estrictamente al homosexual pasivo, como explica Fry:

A categoria “bicha” se define em relação à categoria “homem” em termos do comportamento social e sexual. Enquanto o “homem” deveria se comportar de uma maneira “masculina”, a “bicha” tende a reproduzir comportamentos geralmente associados ao papel de gênero (gender role) feminino. No ato sexual, o “homem” penetra, enquanto a “bicha” é penetrada. (90)

Esta tensión entre el macho y la bicha es característica de João. Esto es, se muestra como el macho más masculino en su faceta de malandro, pero se envuelve en halo de femineidad en su faceta de artista travesti y homosexual tanto activo como pasivo. Como señala en sus memorias, el João histórico acepta este doble papel:

Comecei minha vida sexual aos 13 anos quando as mulheres da Lapa organizavam bacanais das quais participavam homens e mulheres e bichas. Com essa idade de treze anos eu fui convidado para alguns e funcionei como homem e como bicha e gostei mais de ser bicha e por isso fui bicha. (116)

Es decir, no podemos entender al personaje (al histórico y al ficcional) en base a esa distinción binaria, ya que se escapa de esa lógica dual:

---

5 En este punto se puede hacer extensiva la conclusión de McClendon, que ya en 1976, al estudiar la música afroamericana, enfatiza el valor liberador que la performance negra tiene para el propio individuo, convirtiéndose en algo extremadamente íntimo (como es el caso de João), “Much of black music is uniquely situational, uncannily prophetic, painfully personal and shockingly intimate” (24).



Madame Satã, despite his love for feminizing dress, nonetheless refused to be labeled as a passive object of erotic pursuance, that is to say, conform to the dichotomy of the top/bottom and *homem/bicha* tradition. When asked, in an interview for *Pasquim* if he was the *caça* or *caçador*, he categorically answered *caçador*. In the film, this conflict between sexual behavior and ascribed gender roles manifests itself in aggressive ways. (Nemi Neto, 161)

El bascular entre actitudes cuyo valor político (en tanto que determinan la posición del sujeto en el espacio y su relación de poder con los demás) se caracterizan por hacer uso de actos performativos de valor masculino o femenino, hace que—a través del elemento travesti—podamos considerar que el personaje sea exitoso

in destabilizing the causal continuum between biological sexual identity, gender identity and performance, problematizing the man/woman distinction along much the same lines proposed by the writer Judith Butler. In her analysis of the exaggerated role-playing of the drag queen, Butler argues that this performance implicitly reveals the imitative structure of gender itself. (Sepúlveda y Issa 6)

### **El Danubio Azul y otros espacios**

En la película, un lugar de importancia capital para su proyecto es el bar Danubio Azul. El bar es lugar de encuentro homosexual y violencia, aunque, como veremos, también participa de cierta fluidez en su naturaleza. Como espacio simbólico representa la dicotomía existencial entre Eros y Tánatos. Allí conoce a Renato, su enamorado, y se ve envuelto en una pelea cautivado por sus ojos de madreperla. En ella, João reduce a un borracho que estaba sobrepasándose con Laurita, la mujer con la que conviven João y Tabu (Laurita y Tabu conforman una suerte de núcleo familiar). En la escena de la pelea, aparece el arma de fuego, pistola que posteriormente se demostrará homicida y que desembocará en la detención y condena del personaje. Una vez con el arma en su mano, João acaricia la cara de Renato con el cañón de la pistola, gesto de reminiscencias fálicas y exhibición de masculinidad homosexual dominante. Las pulsiones entre el deseo erótico y la latencia de la muerte quedan resumidas en un sugerente a la vez que amenazante gesto.

En todo momento, João se mueve continuamente en esa ambigüedad. En el espacio doméstico, por ejemplo, es un maltratador, pero generalmente cumple funciones asociadas al universo femenino. La estética de la película subraya esto con un contraste de colores que enfatiza esa disparidad y aparente incongruencia. Esta incongruencia se supera en el ámbito de lo artístico y en el espacio de

lo carnavalesco, ya que el travestismo posibilita el acceso a lo femenino desde una masculinidad en ocasiones imperante.

The *persona* of *Madame Satã* attracts attention because of the contrast between the effeminacy of the homosexual and the masculinity of the *malandro*. In his transgressive performances, he blended delicacy and softness with lust and vigor. His deviant body interweaved the movements of samba, the *ginga* (swing) of *capoeira*, the ritual of *candomblé* and the influence of Josephine Baker creating a hybrid body that produced a thrilling presence. (Streva par. 23)

Sobre la problemática del travestismo en la película, Subero señala que se trata de un recurso al servicio del director, más allá que fruto de una mirada documental o histórica:

By modifying his body through very ambivalent and androgynous clothing, Joao creates a significant symbol that confuses gender specifications, yet he is presented as a crossdresser who is neither a man nor a woman. Even though some may see such an androgynous presentation as one of the many strengths of the film, it is undeniable that such a polysexualized depiction of the character responds more to the director's intention to offer an ambivalent reading of the character rather than an accurate portrayal of the protagonist. (170)

Subrayando esa hibridez, en los espacios domésticos se repite el juego de la cámara que se diera en el cabaret. Renato observa tras una puerta entreabierta a Tabu y a su amante. Se repite la estructura de la escena del cabaret y el observador reacciona buscando en este caso protagonizar la performance, en este caso su propia escena homoerótica. Ahora bien, no se consuma la relación, sino que João le deleita con una actuación cantando *Noite cheia de estrelas*, composición, hoy ya clásica, de Cândido das Neves.

Pero a pesar de sus encantos de artista, la estructura opresiva derivada de la masculinidad en el ámbito doméstico cristaliza en sus reproches a Tabu, por, precisamente, haber permitido que los elementos divisorios (las cortinas o las puertas) no hubieran sido suficientes para evitar a los espectadores (Renato) ser partícipes del espectáculo homoerótico. Como vemos, el espacio cumple un papel esencial en el lenguaje visual y poético de la película para establecer esos límites que el personaje transgrede continuamente, complejizando el problema sobre su identidad de género y su comportamiento.

Una de las pocas escenas familiares que tienen lugar en un espacio abierto se da en la playa frente al mar. El mar es un tropo común cuando nos referimos

a la libertad del marino o a su poder evocativo en la mente de los poetas, pero en *Madame Satã* funciona de modo análogo a la cortina del cabaret o la puerta de la casa. El mar es un espacio que separa, a la vez que un espacio transitable, un espacio que acerca el oriente mítico donde lo negro es blanco, donde todo se haya invertido. Posteriormente, tras enterarse de la muerte de Renato, João vuelve al mar, y la cámara nos muestra su cuerpo nadando, alejándose de la orilla, internándose en el intranquilo océano, escapando. El cuerpo fronterizo se funde con el espacio transitable a través de un deseo que solo en la realidad del escenario puede ser actualizado. La serenidad del personaje mirando el oleaje contrasta con una agresividad que se muestra en su máximo esplendor tras ser sorprendido por Vitoria vistiéndose con la ropa de ella y cantando en los camerinos del cabaret. La reacción racista, homofóbica y autoritaria de la actriz provoca el estallido de rabia de João que amenaza con desfigurarla. La técnica cinematográfica se adapta a la situación: la cámara vuela de un lado para otro acompañando al torbellino ya que, como señala Jeremy Lehen sobre la escena,

This scene encapsulates many of the tensions that pulsate within Karim Aïnouz's 2002 film *Madame Satã*. The protagonist, João, rejects racist, homophobic notions of self and rather embodies a counter-discourse of resistance that queers Brazilian masculinity, a disidentificatory strategy (José Esteban Muñoz) of survival. (78)

A raíz de ello, se despide y exige el dinero al patrón, que consigue tras amenazar a este con rasgar sus genitales con una navaja. La justicia solo queda reparada en cuanto la masculinidad del patrón opresor es amenazada. El temor a perder la masculinidad se puede dar a través de la mutilación física, real, de los genitales, o a través de su cercenación social (la humillación). Tras despedirse del cabaret, João declara que está harto de luchar por su sueño de artista e insiste que ha nacido para ser bandido. El primer golpe que dan consiste en confrontar a su víctima con la posibilidad de que su homosexualidad sea públicamente conocida. Tras dar una falsa voz de alarma, el cliente sale corriendo para evitar ser descubierto frecuentando la compañía de un hombre y ser así humillado, socialmente castrado. El miedo a hacer explícito el deseo homoerótico se da incluso en el plano del discurso, donde João y su víctima mantienen la ficción. João dice ser Josefa (su ficticia hermana), mujer morena, de labios y muslos gruesos. Tras el éxito del plan, João y Tabu rompen en abierta y descontrolada risa. El éxito en el ámbito del bandidaje, de una performance de transgresión de género, es recompensada económicamente, produciéndose una analogía con la satisfacción de la performance artística y su pago en aplausos.

Eventualmente volverá a su sueño de ser artista. Busca la felicidad como resultado de la consecución de lo anhelado, de la actualización del deseo. En

su intento de acceder al espacio vedado del cabaret más elegante de la ciudad, el High Life Club, es rechazado. Pelea haciendo uso de sus conocimientos de capoeira mientras suena un tango triste. Tras la pelea tenemos un plano de un puente transitado por un tranvía en el que se aleja la familia. El puente vuelve a representar el hecho de que João vive física e identitariamente en un espacio fronterizo, fronteras que separan su subjetividad normativa de su deseo. Sólo cruzando estos límites encuentra un momento de felicidad.

Este deseo, así como la presencia de su cuerpo, transforma a su vez el espacio circundante. El Danubio Azul pasa de ser un antro de violencia, un lugar que, según Amador, su propietario, no es apto para los espectáculos, a ser el escenario donde la Mulata de Balacoché representa el nacimiento de Jamacy, la bella hechicera del bosque (otro de los avatares del protagonista en su performance travesti).<sup>6</sup> El propio espacio muda su ropaje y se convierte en una plataforma donde articular una narrativa de lucha, supervivencia y resistencia. En los ensayos, João travestido se enfrenta al espejo y sitúa su performance en China. El espejo representa la dialéctica interna del personaje que queda sintetizada en una lucha que dura mil y una noches. Se enfrentan un puma de formas suaves (Jamacy), y un cruel y bruto tiburón, alter ego simbólico de la masculinidad de João. El resultado final de la lucha no sorprende en esta constante tensión entre el macho y la bicha en que se debate el artista: al final, la gloriosa Jamacy y el furioso tiburón se funden en una misma criatura.

Después del número, João es vejado y decide tomarse la justicia por su mano. Asesina de tres disparos por la espalda a un borracho. La película cierra con la lectura de la sentencia, recuperando plano fijo, el sonido de la cámara fotográfica y la voz de la autoridad que condena por diez años a João, pero a este discurso penal se le superpone la voz de João narrando la prisión de Jamacy (ese puma de suaves formas) en una cárcel de Arabia (referencia a la historia de las *Mil y una noches*), donde la joven prisionera vivía (la identidad femenina de João en tanto diva) triste hasta que en un día de carnaval un caballero la llevó al barrio de la Lapa donde esta desfiló en el carnaval de 1942 para ganar el concurso de Caçadores de veados, tras lo cual Jamacy fue conocida por el resto del mundo como Madame Satã. La cinta cierra con João, efectivamente, transformado en Madame Satã vistiendo su fantasía inspirada en la película homónima de Cecil Boulton de Mille (estrenada en 1930), con la que ganó dicho concurso de Caçadores de veados, voz que en portugués adquiere la connotación *queer* de homosexual.

---

6 La dimensión espiritual de la figura de Jamacy y los motivos de la religión Yoruba en la película (puestos en relación con la fluidez de género) han sido estudiados por Naa Ayuke y Mongor-Lizarrabengoa (2019).

## Conclusión

Este cuerpo excluido y marginal, diferente a los demás, adapta el entorno, independientemente de su entrada a prisión, transformándolo. Encuentra en el escenario, el baile, el canto y sus ropas de diva, un nicho desde donde enunciar a través de la performance una narrativa liberadora. João procede a la construcción mítica de su identidad como travesti y la convierte en un camino a la felicidad imperfecta, una escapatoria al encuadre de la sociedad excluyente. En palabras de Rodrigues Fontes, el personaje experimenta una redención parcial, posible solamente durante este tiempo del carnaval (128). El carnaval en última instancia, es, pues, el espacio posibilitador de un discurso de resistencia, un espacio transitable hacia las bondades de un Oriente mágico.

## Obras citadas

- Ainouz, Karim, dir. *Madame Satã*. Protagonizada por Lázaro Ramos, Marcelia Cartaxo y Flavio Bauraqui, Lumière, 2008.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Callewaert, Staf. "Foucault's Concept of Dispositif". *Praktische Grunde*, no. 1-2, 2007, pp. 29-52.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Continuum, 2004.
- Fry, Peter. "Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil". En *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Zahar, 1982, pp. 87-115.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. Vintage Books, 1995.
- . "Different Spaces." En *Aesthetics, Method, and Epistemology Vol. 2*, editado por James D. Faubion, The New Press, 1998, pp.175-186.
- Gomes Junior, João. *Sobre frescos e bagaxas; uma história social do homoerotismo e da prostituição masculina no Rio de Janeiro entre 1890 e 1938*. Universidad Federal Fluminense, MA Dissertation, 2019. [www.historia.uff.br/stricto/td/2346.pdf](http://www.historia.uff.br/stricto/td/2346.pdf)
- Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. University of Chicago Press, 1960.
- Hall, Stuart. *Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications, 1997.
- Henri Lefebvre. "Reflections on the Politics of Space". En *State, Space, World*, editado por Neil Brenner y Stuart Elden, University of Minnesota Press, 2009, pp. 167-184.
- Lehnen, Jeremy. "Madame Satã: Unapologetically Queer". *Luso-Brazilian Review*, vol. 52, no. 1, 2015, pp. 77-94.
- Madame Satã. *Memórias de Madame Satã*. Lidador, 1972.
- McClendon, William. "Black Music: Sound and Feeling for Black Liberation". *The Black Scholar*, vol. 7, no. 5, 1976, pp. 20-25.
- Naa Ayuke, Sarita, y David Mongor-Lizarrabengoa. "Gender Fluidity and Yoruba Religion in the Construction of an Afro-Brazilian Identity: Karim Ainouz's *Madame Satã*". *Middle Atlantic Review of Latin American Studies*, vol. 3, no. 1, 2010, pp. 35-52.
- Nemi Neto, Joao. *Anthropophagic Queer: A Study on Abjected Bodies and Brazilian Queer Theory*. Graduate Center, City University of New York. PhD Dissertation, 2015.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 1993.

- Piza, Evando, Johnatan Razen y Pedro Argolo. “¿Quem quer ser Madame Satã? Raça e homossexualidade no discurso médico legal da primeira metade do século XX”. *Direito e Práx*, vol.8, no. 1, 2017, p. 229-261.
- Ribeiro, Leonídio. *Homossexualismo e endocrinologia*. Francisco Alves, 1938.
- Rich, B. Ruby. *New Queer Cinema: Director's Cut*. Duke University Press, 2013.
- Rodrigues Fontes, Érica. “Corpo negro e cultura brasileira em cinco filmes nacionais: Uma leitura de *Cidade de Deus*, *Orfeu Negro*, *Orfeu*, *Madame Satã* e *Ônibus 174*”. *OPSSIS*, vol. 7, no. 8, 2007, pp. 125-138.
- Sepúlveda dos Santos, Myriam, y Yasmim Issa. “Madame Satã and the Jails of Ilha Grande: An Analysis of Gender Constructs and Sexuality in the Prison System”. *Vibrant*, vol. 14, no. 2, 2017, pp. 3-22.
- Streva, Christina. “The Carioca Cabaret and Dissident Expressions: From the ‘Tropical Montmartre’ to the Present Day”. *Karpa Journal*, 2019. [www.calstatela.edu/al/karpa/carioca-cabaret-christina-streva](http://www.calstatela.edu/al/karpa/carioca-cabaret-christina-streva). Accessed 31 May 2020.
- Subero, Gustavo. “Fear of the Trannies: On Filmic Phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema”. *Latin American Research Review*, vol. 43, no. 2, 2008, pp. 159-179.