

GENERO KOMERTZIALA AGERIAN: “*CIUDAD DE DIOS*” FILMAK ERREALITATEA MANIPULATZEN AL DU?

Raquel de Medeiros Marcato
Doktorandoa Literatura Komparatuan
Universidad Autónoma de Barcelona

Aipatzeko gomendioa || DE MEDEIROS MARCATO, Raquel (2009): "Genero komertziala agerian: “*Ciudad de Dios*” filmak errealitatea manipulaten al du? ” [artikulua linean], *452ºF. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 2, 80-95 [Kontsulta data: uu/hh/ee], < <http://www.452f.com/index.php/eu/raquel-de-medeiros-marcato.html> >.

Ilustrazioa || Xavier Marín

Itzulpena || Roberto Serrano

Artikulua || Jasota: 2009/10/09 | Komite zientifikoak onartuta: 2009/12/14 | Argitaratuta: 2010/01

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe.



Laburpena || Artikulu honetan *Ciudad de Dios* (2002) filmean, Rio de Janeiroko mendebaldean kokatzen den *favela* batean, narratzen den errealitatearen manipulazioaren hipotesia aztertzen da. Proposamen honetan, saiakerak trama nola fokatu zen atera nahi du azalera, gangsterren generoan moldatu eta hurbiltzeko keinua zalantzan jartzen du, testuinguru erreal batean "Istorioko fabrikatua" delako sentimena sortzen du: favelako unibertsoa, nazioarteko salmentarako exotikoa.

Gako-hitzak || *Ciudad de Dios* | Gangsterra | Manipulazioa | Errealitatea | Fikzioa | Generoa | Estereotipoa.

Abstract || This article aims to share with your readers an insight based study of a film based on the reality of the slum in a west of Rio de Janeiro that serves as a pretext for the director and writers of *City of God* (2002), we pose a central plot through this approach and adaptation alleged gangster genre, from a caricato format, creating a new discursive cliché. This approach emphasizes the film a "fabricated story" supported in an alleged real context, located in the world of the slum, exotic scenery to capture the attention of the international box office through extreme violence and lives that were spent in marginality and crime, perhaps unintentionally is building a biased stereotype?

Key-words || *City of God* | Cinema | Gangster | Handling | Reality | Fiction | Gender | Stereotype.

0. Sarrera

2002. urtean, Brasileko zinemetan *Ciudad de Dios* filma abiarazi zuten, Fernando Meirellesen zuzendaritzapean eta Paulo Linsek idatzitako izenburu bereko eleberrian (1997) oinarrituta. Luzemetraiak errekorra hautsi zuen diru-bilketan: 3,2 milioi ikusle bildu zituen eta laster nazioarteko arrakasta ere eskuratu zuen, honen lekuko, 2004an Oskar sarietara izendatu zutela. Filmak ume eta gazteen istorioak narratzen ditu, *Ciudad de Dios* izeneko *favelan* bazterkerian eta droga trafikoan murgilduta. Auzune hau Rio de Janeiron ireki zuten 1960. urtean.

Filmak, narrazioaren bidez eta irudien sekuentzien bidez, itxura erreal harrigarria ematen du, begietan mina egiten du eta giza izaeraz hausnartu arazten digu. Eszenek, estetika basati batean eraikiak, “gizakiarena ez den bizimodu baxua” deskribatzen dute, gure irudimenean sartu eta finkatzen da, baina, modu errealean edo fikziozkoan? Zuzendariak, Fernando Meirelles, jendeak nola ikusiko zuen *Ciudad de Dios* film honen ostean galdetu ziotenean, zera erantzun zuen: “[...] jendeak ez du asmatu istorio hau. Ispilua bezalakoa da: islak ez du errurik, islatzen duen errealtateak baizik” (Paulo Lins apud MoretzSohn, 2002:3). Defentsa honen arabera, eta Nuñezen ikuspuntuaz alderatuz, honek dioenez: “Zinema ezin da ulertu aurkezpen bat bideratzeko euskarri tekniko-material huts bezala, mezua, gailu ideologikoa den neurrian, ez da ispilua, errealtatearen isla, berragertzeko lanabes geldo edo neutrala” (2005:24), bereziki interesgarria gertatzen zaigu luzemetraian proposatzen den mezua ea errealtatearen manipulazioa den aztertzea, formatu komertzial, kliseak eta karikaturen bidez.

1. Favela: mezuak eta estereotipoak

Gauza jakina da favelak ez direla Brasilekoak soilik, Mike Davisek bere liburuan erakusten duen bezala, *Planeta Favela*¹, ez da bakarrik osatzen duen komunitatekoa, “asfaltoa” versus “favela” bereizketaren sustapena etengabe egiten baita. Teleberri, egunkari, aldizkari eta produktu kulturalen bidez (batez ere zinema eta literatura) gehiengo bat errealtate honetan sartzen da. Ingurunea modu tendentzioso batean aurkezten eta narratzen da, bizilagunak zein baztertu, kanporatu, oldarkor, trafikatzailer, alfer, beltz eta arriskutsuak diren agerraraziz. Estereotipo hauek brasildar nortasunaren aurkezpena osatzen dute, bereziki faveletan. Honela, irudimen kolektiboa osatzen laguntzen da, gehiengoaren iritzia finkatuz.

Zinema gizartean eragina duten mezuak sortzeko baliabidetzat hartzeak berebiziko garrantzia dauka, honi buruzko konbentzimendua

OHARRAK

1 | Davisen ustez, «Probablemente existen más de 200.000 favelas cuya población varía entre varios cientos y más de un millón de personas en cada una de ellas. Sólo las cinco grandes metrópolis del sur de Asia (Karachi, Bombay, Delhi, Calcuta y Daca) alojan aproximadamente 15.000 comunidades de favelas distintas, cuya población total supera los 20 millones de habitantes» (2006:37).

irudimen kolektiboaren arloan berraragitu daitekeelako, eta alde zurretik izandako ideia bermatu edo ukatu ahal du, Brasileko giza jokabidean oraindik ezkutuan egon daitekeen “kolonialismoa” ere sendotu dezake.

60. hamarkadatik aurrera, “cinema novo” deritzonean, pobreziaren eszenatokia erabiltzen zen giza salaketa bezala (Glauber Rocha zinegile ospetsua buruan zegoelarik), esaten ez dena, erakusten ez dena eta ezagutzen ez denaren kontrako protesta bezala. Zentsura garaian, zinema gizaratean zegoen anabasa orokorraren salatiritzat hartzen zen, batez ere diktaduraren garai lotsagarrian. Hurrengo urteetan, zine nazionalak bat bateko jaitsaldia izan zuen, ezer filmatzen ez zeneko momentuak ere izan ziren, kultura sustatzeko legeen eza zela eta. Oricchiok esaten digunez, 2000. urtea, zine brasildarraren “retomada” (berrabiarazte) puntua da, Ancine delakoaren laguntzaz, zinemagintza arloko agentzia araugile berria, eta pizgarri fiskalaren legeaz, zine nazionala abiarazteko bultzada berria nabarmendu zen.

Retomadako zinemak lehenagoko salaketa sozial ezagunarekin eztabaidatzen du; dena dela, gaur egun arreta gehiago ematen zaie haren ondorio estetikoari, esate baterako ikerketa honetako kasu konkretua, *Ciudad de Dios* pelikula zirraragarria.

Meirellesen lanaren kalitate teknikoa ukazina da, lan armoniatsua da, irudietatik soinu bandaraino. Dena erritmo bizian, adrenalina ematen du eta egonkortasunetik aldentzen da. Aktore taldea ezin hobea da, favelatan bizi diren berriek osatua, hau da, aktore ezezagunak dira, honek berriztapen interesgarria eman zion lan multzoari, interpretazio maila altua erakutsi zuten eta naturaltasunez antzestu zituzten pertsonaiak, ingurune gogor eta krudelean. Elkarrizketak bertako hizketa-moldeari egokitu zitzaizkion, horregatik kale hizkeraz eta maltzurkeriaz beterik agertzen dira, benetakotasun hunkigarriaz. Filmak hiru hamarkadatan zehar igarotzen du, 60koan hasi eta 80ko hasieran amaitzen du, eta guztietan eszena lan fina nabarmentzen da; grotesko itxurako espazio fisikoetan, pertsonaien ezaugarrietan, bideo-klip antzeko irudietan, flashback zenbatu ezinetan, kameraren kokapen irregularretan eta garai bakoitzean defenditzen zen ideologian distiragarri agertzen da. Gizakiaren suntsipenaren lekuko gara, botere nahiagatik, mendekuagatik edo baita arrazoirik gabe ere.

Ciudad de Dios filmean deskribatzen den bizi modua, “gizazpikoa” deitua, espazio fisiko urriagatik azaltzen da, naturagatik, eszena bakoitzean adreilu pitzatuak, beira hautsiak, odolez zikinduak, favelako finantza merkatua, hau da, narkotrafikoari eusten dioten droga saltzeko tokiak, lotzen duten karrika estuak. Horrez gain, bizi perspektiba, denbora aurrera joan ahala gero eta txarragoa da,

agintzen eta obeditzen duenaren artean laburtzen eta desegiten da, boterea eta uko ezina, norbera eta kolektibotasun eza, beldurra eta ia existitzen ez den baikortasuna, argirik gabeko kale zuloa eta irteerarik gabeko bizitzaren artean, narkotrafikoa eta polizia, eroskeria eta kidesunaren artean, hitz batean: Gerra eta Gerraren artean.

Estetikak, indarkeriaren ikuskizunean oinarrituta, salatariaren rola baino ez du hartzen, eta falta zaion bakarra bitartekaritza da, testuingurua, kokapen kritikoa. Honela sortzen zaigu ondoko galdera, zein zen pelikula honen ikusle jomuga. Ikusleari eraso egin nahi dion indarkeria, ghetto baten idealizazioa, beltza gainera, “bestelako kideak” aipatuz, gogora ghetto afroamerikarrak dakartzana; protagonistaren izaera: mafiooa, gangsterren pelikuletakoa, lapurraren igoera eta erorketaren narrazioa, mafiosoen saga, lagun banaezinak banatzen dituen maitasun triangelu ospetsua, eta bizirik dirauen azken horren presentzia, istorioa konta diezagukeen hori, honek guztiak, zalantzarik gabe, istorio erakargarriago baten profila osa dezake, film estatubatuarren antzekoa, eta nazioarteko merkatuan aukera gehiago dituenena. Baina, era berean, istorioa ez al da bihurtzen “artifizialago”?

2008an Instituto Brasileiro de Pesquisa Social (Giza Ikerketarako Erakunde Brasildarra)² delakoak Rio de Janeiroko faveletako bizilagunekin egindako ikerketa batean, faveletako irudia zela eta, honako estatistikak jaso ziren: elkarrizketatuen iritziz, faveletako giza irudia “erabat desitxuratuta” dago. Elkarrizketatuen %85,1en aburuz, favela ez da “baztertuen bilgunea” eta %93,1ek dio ez dela “beltz eta pobreen” lekua. Elkarrizketatuen %65,4k dio komunikabideek favelako gertaerak jakinarazteko modua sentsazionalista izaten da, egiteak desitxuratu eta aurreiritziak egiten baititu. Esandakoak *Cidade de Deus* filmean egiten den errealitatearen manipulazioaren aukerara hurbil gaitzake. Zine mezuaren zirriborroa egiteko errealitatea zatikatzean, egilea jadanik kokatzen da bere irizpide eta helburuen arabera.

Errealitatearen hainbeste inpresio eta legeztapenez egiakotasunari eusteko ahaleginak hiriko bizimodua hondatzen duen indarkeriaren alegiazko jatorri eta bilgunearen irudi desitxuratua ematen dio ikusleari. Octavio Ianni soziologoaren hausnarketan zera ondorioztatu zuen, testuingurutik ateratze hark Brasilen arazo sozialak hartzen diren moduari eragin kaltegarri eta iraunkorrek sortzen dizkio:

OHARRAK

2 | Aipatutako ikerketak zenbait galdera dakar; azpiegitura, droga trafikoa, aldirietako irudi soziala aztertzen ditu; hitz batean, favelako bizilagunen bizi baldintzak. Eskuragarri dago ondoko helbidean: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315>

Ha pasado mucho tiempo, prácticamente un siglo, desde la abolición de la esclavitud y todavía resuena en el pensamiento social brasileño la sospecha de que la víctima es la culpable. Existen estudios de que la «miseria», la «pobreza» y la «ignorancia» parecen estados naturales o responsabilidad del miserable, del pobre y del analfabeto. No hay un empeño visible en mostrar la trama de relaciones que generan las desigualdades sociales. (1997:97).

2. Agerian dagoen genero komertziala: gangsterra

Pelikula gangsterren generora hurbiltzeak pelikulari buruzko irakurketa modua zabaltzen digu eta istorio “egokitua” dela identifikatzeaz defendatzen den egiazkotasun hipotesia agerian utz dezakegu, molde ezagunen artean.

La representación de la violencia tampoco puede manifestarse de manera realista. La contundencia sonora de las metralletas, la sequedad de los cortes en un montaje ajeno a la retórica discursiva, la carencia completa de emociones en la ejecución de esa violencia, la ausencia de todo rasgo de espectacularidad... provocan una sacudida que no deja espacio para la reflexión y que persigue antes el escalofrío (thrill) que la caracterización (HEREDERO, 1996:189).

Gangsterren zinemak honako mezu hau tratatzen du, orden kapitalista berria eta honen aurrean kontra egiten duten sistemak alboratzen dituen baztertuak. Ikuspuntu historiko batetik, gangsterra Wall Streeteko porrotaren ostean jaio zen, eta 20. hamarkadako aurrerapen ekonomikoak eta garapen kapitalistak babesa eman zioten. Zinemara igaroz, gangsterrak burtsaren porrota gainditzen du eta depresioaren sementa da, geroago 30. hamarkadako *New Deal*-eko sortzapenak barkamena emango dio. «El gangster de la ficción hunde sus raíces en esta dicotomía y expresa, por ello, una contradicción mucho más profunda todavía, que afecta de lleno a una corriente importante, casi medular, del pensamiento americano» (SHADOIAN *apud* HEREDERO, 1996:145). Amerikako funtsezko pentsamendua, aukerak dituen lurralde emankorra, eta era berean gizarte berdinezale eta demokratikoa, kontrajarpen ideologikoan murgiltzen da: «la bondad de la lucha por el triunfo y la maldad implícita en el hecho de sobresalir sobre el resto de los ciudadanos, el elogio del individualismo y el reproche al deseo de distinción sobre los demás» (HEREDERO, 1996:145).

Laburbilduz, zinemako gangsterrek mitologia amerikarraren arazo nagusia adierazten duen metafora hau garatzen dute, hau da, «el conflicto entre la ley y el libre albedrío, entre la inocencia y la corrupción, entre las reglas de la conveniencia civil y el universo de los sin ley» (DIVISA, 2007:233).

Películas como *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) o *Scarface* (1932) – a las que tomaremos aquí como los títulos más representativos del modelo – no sólo describen de manera análoga y, sobre todo, muy estilizada el ascenso y caída social de sus protagonistas, sino que los elementos narrativos y moldes argumentales que sostienen dicha trayectoria (cuya conexión con la realidad no puede ser, a pesar de todo, más que efímera y episódica) guardan una gran similitud entre ellos hasta el punto de parecer casi siempre los mismos, como si la realidad fuese unívoca y los hampones de la calle tan esquemáticos como los que presentan estas ficciones (HEREDERO, 1996:157).

Herederoren iritiz, 30. hamarkadatik jadanik nabarmentzen da nola gangsterren osaerak eta erreprodukzioek sortzen dituzten errez ezagutzen diren arketipo eta narratiboak. Aztertzen ari garen lehen puntua, gangsterren igoera eta erorketa, hain zuzen, erraz ikusten da *Ciudad de Dios* filmean. Modu zakarrean erakusten zaigu Zé Pequenoren ibilbidea, tontor ekonomiko eta boterea lortzen dituelarik, filmean zehar erritmo gero eta azkarragoan eraikitzen da eta amaieran, pelikularen amaiera aldean, erorketa dator, poliziak iruzur egiten dionean, pobreziara egotziz. *Ciudad de Dios* filmean agertzen den narrazio iragankortasunari buruzko informazioa aprobetxatuz, generoaren moldapenari laguntzen dion beste hari nagusia nabaritzeko gunea irekitzen da: «La ascensión es lenta y trabajosa (aunque se cuente con ritmo rápido), genera mucha actividad por parte del sujeto y ocupa la mayor parte del espacio narrativo. La caída es rápida, contundente y casi precipitada; no se necesitan muchos fotogramas para representarla» (HEREDERO, 1996:175).

Gangsterraren joan-etorria erakusten da, Herederoren aburuz, eskusiboki eta ia beti ingurune deliktibo batean (hau da, talde aurkarien arteko gatazkak, haien arteko kontuak garbitze aldera), eta ia ez du islatzen azpi-gizarte kriminala bizi den ingurune soziala. Ezaugarri hauek ere egiazta daitezke pelikulan, enfrontamenduak baino ez dira ikusten, ez dago anabasa honen jatorriari buruzko hausnarketarik.

Gangsterraren funtsa, Herederok aipatzen duen Shadoianen iritiz, zerean datza, «no sufre culpabilidad ni tiene segundos pensamientos porque no hay disociación entre lo que pretende ser y lo que realmente es» (1996:6). Zé Pequeno irudikatzen duen perfil psikologikoaren arabera, burutzen dituen sarraskerien aurrean ez du inolako erru sentimendurik; inolako uste moralik, sozialik edo politikorik gabeko pertsona da; favelako liderra izateko nahia argia da pelikularen hasiera hasieratik, atzerabiderik gabe. «Los trazos de crueldad, infantilismo, coquetería o patología patológica se refuerzan desde la mímica de los rostros y destacan en relieve sobre un fondo grisáceo, compuesto por figuras secundarias que siempre se muestran mucho más comedidas que los protagonistas en su

expresividad facial» (186). Bai Dadinho, bai Zé Pequeno, biengan kutsu oldarkorra eta krudela duen sobera interpretatiboa nabaritzen da, besteen gainean garaitzen delarik. Jadanik arlo emozionalean, sarritan gabezi afektiboak dituzten pertsonaiak izaten dira, hori ere ikus daiteke Pequenoren perfilean, Galinharen neska-lagunak errefusatzen duenean, edo Benék Buscapéri argazki-makina oparitzen diola ikusten duenean. Gangsterren zinemak, *Ciudad de Dios* ere agertzen dena, erakusten duen beste zutabea zera da, filmatzen diren eszena guztien arteko lotura azkar eta zehatza da, abiadurak eta laburpen gaitasunak sekuentzia moztu, itxi eta aurrekoarekin lotzen dute, honela izaera lehorra, zakarra eta azkarra lortzen delarik. Koadroz kanpoko narrazioak ere sarritan aurki dezakegu zine beltzeko generoan, adibidez *Perdición* (1944) eta *Detour* (1945) filmetan, berez «en las películas, sirve a varios propósitos... sitúa al espectador en la mente del protagonista, para que pueda experimentar de forma más íntima la angustia del personaje» (SILVER; URSINI: 2004:20). Buscapéren koadroz kanpoko narrazioak hurbilpen baliabide hau agertzen da, ikuslearekin lotze aldera.

Flashback eta kamerak identifikatzen dituen ikuspuntuen baliabidea generoan sartzen dira eta Ciudad de Diosen batzutan errepikatzen dira. Pelikula *batucada* baten erritmoan zorrozten ari diren aitzoekin hasten da. Txoko batean itxita dauden zenbait oilo ikus daitezke, banan banan hilko eta lumatuko dituzte. Hala ere, oilo batek askatu eta ihes egitea lortzen du. Hilketatik ihes egiten duen oiloaren ibilbideaz, hurrengo sekuentzian sartzen gara, flashback formatuan pelikularen amaieraren aurretik datorrena, eta era berean istorio osoaren abiapuntua dena: kamerak alde batera eta bestera biratzen duenean, Buscapé pertsonaiarengandik hasita, gazte eta ume talde armatua erakusten zaigu, polizia talde baten kontra, dueluen eszena klasikoen parekoa, eta honek metafora argia ekartzen digu, “txanponaren bi aldeak” agertzen direlako, lapurrak polizien kontra.

Herederok baieztatzen duen bezala, generoaren eraikuntzan beti egongo da damutzeko aukera, lapurraren gainean emakume maitatuak egiten duen eraginaren bidez. Bené eta Cabelereiraren ibilbidean agertzen da, zitalaren bizimodua gorrotatzen dute Angélica eta Bereniceren maitasunagatik; eta funtsezkoa izaten da pertsonaia-lagunaren presentzia, gangsterraren kide banaezina, honen heriotza edo taldearekiko haustura (*Hampa Doradan* bezalaxe), nagusiaren heriotzaren aurretik dator. Gure testuinguruan, rol hau Benék jokatzen du. Gangsterraren heriotza beti amaierari dagokio: «la muerte, bien a manos de la policía o acribillado por alguna banda rival» (DIVISA, 2007:279). Honela, Zé Pequenoren amaiera agertzen zaigu, hau da, bere heriotza talde aurkariaren esku: Caixa Baixako umeak.

Egunkarien erabilerak, komunikabide bezala, zinema formatu honetan nolabaiteko protagonismoa ere badu, berez «es un elemento utilizado para potenciar la progresión narrativa (con valor sintético añadido) y para reforzar, desde fuera, el efecto de verosimilitud que se busca en el interior de la historia» (HEREDERO, 1996:179). Pelikulan errepikatzen den eta Buscapéren lanbideaz (krimenaren argazkiak eginez hasten da) eta enpresa loturaz markatutako ezaugarria da: egunkaria.

Hiria eta herriaren arteko bikoiztasunaren sentimenduak leku finkoa dauka generoan, Herederok baieztatzen duen bezalaxe, *El último refugio* (1941) filmaren kasuan adibidez. Herriak, modu erromantikoa, balio “ez kutsatuak” dakartza, eta hiriak, berriz, hau guztia usteltzen du. *Ciudad de Dios*en bikoizketa hau ere egiaztatzen da, baina asfaltoaz eta favelaz irudikatua. Hemen ustelkeriaren proiektioa favelarekin lotzen da, asfaltoak paper erromantikoa, garbitasuna eta orden sozialaz, hartzen duen bitartean.

Arrakastaren mitologia estatubatuarra, norbanakoaren arrakasta, “self-made man” (bere burua egin duen gizona) mitoa, norbanakoa bermatzeko borroka, honek guztiak argazki zehatza egiten dio amets amerikar arketipoari. Hogeigarreneko hamarkadan bizi izan zen oparotasun aldian sortu zen mitologia hau depresioaren ondorioz eroriko da. Arrakasta lortzeko borroka eta ekimenean porrot egitearen ondorioak dira, hain zuzen, fikzio hauetan askotan antolatzen diren indikadoreak. Herederoren hitzetan:

las tensiones extremas generadas por ambos procesos, las heridas sociales y personales, económicas o morales, que llevan consigo se revelan, entonces, como la contrapartida de la confianza ilusoria en la posibilidad ilimitada de ascenso social y de los estímulos culturales que aquella sociedad prodiga en torno al combate por el éxito individual (1996:159).

Honen aurrean, ezinezkoa da gangsterraren igoeraren prozesuan kapitalismoak ematen duen mitologia ez ikustea, ohitura arruntak, hala nola neurri gabeko konkurrentzia, ahulenak desagertu araztea, boterearen ikurtzat hartzen diren harrokeria eta luxua, diruaren kultua, e.a. Ikertzen ari garen filmarekin zubi lana eginez, “self-made man” mitoa estu lotzen da gangsterraren irudiarekin, baita Buscapé pertsonaiarekin ere, irudi oso landua, argazkilaritza aukeratzen duena, lanbide horretan “ospe artistikorako” joera dagoelarik.

2.1. *Ciudad de dios* eta *Slumdog millionaire*: karikaturaren mezua

Egungo zine ekoizpenaren adibide batean oinarrituta, hizkuntza komertzial batera egokitze saioan, kasu honetan gangsterren

generoaren presentzia eskusiboa iradoki gabe, nahiz eta, bereziki, favelaren inguruko gaiaren eta baliabideen antzekotasunari helduz, *Ciudad de Dios* eta *Slumdog Millionaire* (*¿Quién quiere ser millonario?*, 2008, Danny Boyle zuzendari britainiarrarena, Vikas Swarup idazlearen Q and A, 2005ean argitaraturiko liburuan oinarrituta) pelikularen formatuan antzekotasunak aurki ditzakegu. Filma Bombayn (India) gertatzen da eta favelaren errealitatea azalarazten du. Istorioa bi anaien inguruan gauzatzen da, Jamal eta Salim, *¿Quién quiere ser millonario?* konkurtsoa eta hiriko mafiosoak. Favelan dagoen pobrezia itzelari begira, azpiegiturako egoera penagarria eta baliabide ekonomikoen gabezia larrienean, hori eszena batean argi erakusten da, Jamal komun inprobisatuan dago eta gorotzetan erortzen da, eta ondoko eszenetan, Jamal, Salim eta Latikak zabor artean lo egiten dute, txabola ere inprobisatu batean, eta inguruko zabor ugarien artean bilatzen dute jatekoa. Honela Meirellesek *Ciudad de Dios*en egindako itxura zinematografikoaren alde nabarmentzen da. Meirellesen filmean indarkeriaren “ikuskitunaren” alde absenteziak ezabatzen diren bitartean, *Slumdog*en agertzen den indarkeria erakusten diren absentezietatik dator. Hala ere, testuinguruari hurbiltzeko moduz aparte, gangsterren eskema nabaritzen da. Jamal eta Salim eta Bené eta Zé Pequenoaren arteko paralelismoaz hasiko naiz. Salimek Zé Pequenoaren gangster perfil bera erakusten du, gaiztakeriarako bide bera korritzen du, handigura da eta boterea eta dirua edozein preziotan nahi ditu. Gangsterren irudi moldea kaleko umeek osatzen dute, inguruan dituzten kaskarkeria eta pobrezia gaintu nahi dute eta, handigura, harropuzkeria eta botererako joeraren bidez krimenaren alde ilunean murgiltzen dira, Herederok azaltzen duen bezalaxe.

Hala ere, Jamalek ongirako bidea korritzen du eta gaiztakeria eta indarkeriaren kontra egiten du, Benék bezala, Zé Pequenoaren kidea izan arren, ez du hilketarik egiten, lagun taldekoa da eta bere kidearen gaiztakeria biguntzen du. Pelikulako momentu zehatz batera arte, Jamal kide banaezina da anaiarekiko, beti egoten dira elkarrekin eta janaria lortzeko zenbait “ume” lapurreta ere antolatzen dute. Momentu honetan, Latikaren pertsonaia, ederra eta erakargarria, anaien arteko hausturaren arrazoia bihurtzen da, generoan agertu ohi den mezu klixea. Eta Latikagatik, filmaren amaieran, Salimek damu keinua erakusten du, eroskunde keinua eta neska askatzen du anaiaren bila joan dadin. Arrakastaren mitologia estatubatuarra ere ikus daiteke protagonista biengan. Bata gaiztakeriaren bidean, arrakasta pertsonalaren bila, eta bestea ongiaren bidean, maitagarri ipuin batean, telebistako konkurtso batean dirudun bihurtzen dela. Bere konkista lortzen du eta “self-made man” amerikarraren mitoa indartzen du, Buscapéren kasuan bezala, krimenaren bizitza errazari ezetz esan eta bizirik iraun zuen, eta happy ending (amaiera zoriontsua) delakoaren mitoa bi filmetan agertzen da. Espazio

bikoiztasuna ere errepikatzen da, alde batean favela dago, pobrezia, eta beste aldean hiriko errealitatea, aberastasuna; kasu honetan, Salimek lan egiten duen mafiosoaren etxean agertu arazten da. Hemen kokatzen da hiriko gizartearen jatorrizko ustelkeriaren jatorria, gizarte sisteman distortsioa sortzen du eta ondorioz desoreka eta bazterkeriaren sorrera dakartza. Gangsterraren igoera eta erorketa erraz ikus daiteke eta ibilbidea berreraikitzekeo narrazioaren denbora *Ciudad de Dios* enaren oso antzekoa da, hau da, astiro igotzen da, azkar erortzen da eta berehala heriotza.

3. Manipulazioaren objektua: testuinguru kontrajarria

Ematen den sentsaziorik sinesgaitzena, eta nire ustez salagarriena, zera da, egiteen desitxuratzean favelaren irudia sustatzen da lapurraren zereginez laburtuta, indarkeria, ezjakinkeria eta narkotrafikoa. Hutsune honez gain, badago beste bat, garrantzizkoa, irudi hau izaera humanistikoa, hausnarketa diskurtsiboa duen ideologia bati lotzea, baina, batez ere, arma, tiro, igotzeko obsesioa, buruzagiaren maltzurkeria, diruaren kultura, bakoiztasun neurri gabea, gatazka amaigabeak eta kokaina ugari, honen guztiaren inguruan izaera “glamurosoa” duen giza ideologia finkatzea. Estetika bikain baten bidez, guztiz aukerazkoa daitekeen bizi aukera islatzen du, erakargarria da eta aukera atsegina da boterea, errespetua, ospea, lanekiko interes eza eta bizitza erabili eta botatzekoa dela onartzeko, era berean ikuslearen sentikortasun hunkibera gutxituz, pizten den zentzumenezko adrenalinen mesedean. Lapurraren bizitza estatus sozialeko lehiaketa bihurtzen da. Pobreziaz eta bazterkeriaz ikuskizuna egitean, pelikulak, kritika sozial bezala, galtzen du indarra, katarsi baterako elementua moduan baliagarria izan arren, alde batetik klase ertaina zinemara doa pantaila handian “benetako Brasil” ikustearren, beheko klaseak, berriz, “Brasil faltsua” jasotzen duten bitartean. Zentzu historikorik³ ez duen mezu klixerik hutsa, adorez bereizi eta babesten du “gure asfaltoa” eta “besteen favela” banatzen dituen muga. Ondorioz, giza sare hauskorrerako kide berriak erakartzearen aldeko klima sor daiteke. Hausnarketa sozialerako aukera izan zitekeen hura nazioarteko interes komertzialeko gehiegikeria estetikoak bihurtu zen⁴.

Trafikatzaile, baztertu bihurtzeko interesak, bai umeengan bai adinekoengan, ez du inolako azalpenik erakusten, filmean ez baita inolako gabeziarik ukitzen, hala nola etxebizitza, hezkuntza, elikadura, osasun sistema. Filmean erakusten den bizimodua oldarkorra eta gizatasun gabekoa da, errealitatearekiko kontaktuan. “Ciudad de Dios” auzunean bertan badaude 80 erakunde baino gehiago, zenbait arlotan: dantza, antzerkia, musika, literatura, esku-langintza, besteak beste. Azken batean, beste edozein bezalako hiri ingurunea

OHARRAK

3 | Favelako gaia aurkezteko modua aipatzen dut, hau da, testuinguru historikoa kendu zioten. Umezurtza bezala erakusten zaigu, honek errealitatearen sinplifikatze oker eta desitxuratu batera eramane gaitzake.

4 | Nazioarteko interesa azpimarratu nahi dut: «el mayor avance de *Ciudad de Dios* está en las colaboraciones internacionales de coproducción [...]. En 2001, aún en fase de confección del guión, Ciudad de Dios consiguió la coproducción de Miramax, en Estados Unidos, y de Studio Canal, en Francia. [...] Tales colaboraciones, realizadas por primera vez con empresas fuertes y de gran influencia internacional, abrirían puertas importantes para el cine brasileño, garantizando por adelantado el lanzamiento en países extranjeros y facilitando la circulación de las películas en festivales y mercados. Del mismo modo, la apuesta por adelantado representa una importante confianza en la calidad del producto final. Hasta entonces, las películas de la retomada solo eran negociadas después de ser terminadas[...]. http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf

da, azoka, eskolak, kultura-etxeak, banketxeak, supermerkatuak, beste lekuetan baino egoera hauskorrago batean izan arren, egon badaude. Eguneroko bizitza beste brasildarren parekoa izaten da: lan egin, ikasi eta dibertitu, norberaren baliabideen arabera. Inkesta batek frogatzen duen bezala, favelako bizilagunen %42-k zera dio, hirian bizi direnen baldintza berdinetan bizi dela. Filmaren arabera, halakorik ez da existitzen eta favela osoa narkotrafikoan aritzen da praktikan, eskolatze maila urria du eta ia ez dago lor daitekeen bizi nahi edo ametsik. Estatistikako datuekin alderatuz, ume gehienak eskolara joaten dira (%83,4), kalitate urrikoa bada ere, lanean garatzeko bermea da (elkarrizketatuen %54,8 batentzat). Filmean, ume gehienak narkotrafikoan aritzen dira eta armak daramatzate, ez da azaltzen bizi irauteko aukera dela: hala ere, modu naturalean interpreta daiteke haxe dela inguruneari dagokion karrera profesionala, boterea eta arrakasta lortze aldera.

Familiaren presentzia guztiz ezkutatuta dago produkzio honetan, gehienak “lurretik” ateratzen direla jakinaraziz. Ez da planteatzen gurasoen edo kide maitatuen beharra edo gabezia. Pertsonaiak ez dira elkarrizketa baikorrak izateko gai, ez dago krimen mundukoak ez diren beste gairik. Ez dute eduki moralik, intelektualik, espiritualik edo sozialik. Gizakiak al dira? Komunitate hau definitzeko modurik balego, bereizteko izendapen egokirik ez dagoena izan daiteke.

Narkotrafikoari dagokionez⁵, orokorrean, bortxakeriaren jatorriak, hau azalarazteko arrazoi ezegonkortzailea, ez du film honetan lekurik. Aurkezten zaigun moduan, ingurune horretan sortzen den produktua dela iradokitzen zaigu, hau da, droga bertan landatu eta jasotzen da, edozein bortxakeria bezalaxe. Kanpoaldekoak, hau da, gizarteak, ez du inolako erantzukizunik edo protagonismorik gai honen inguruan, hango “garbitasun soziala” hondartza ederretan, itxura oneko eta arraza zuriko jendearengan eta iluntze politetan oinarritzen baita. Hika-mika nabaria sortzen duen beste topikoa honako ideari dagokio, “aparteko mundua” sortu izana, “aparteko izakiekin”. Ikerketaren arabera, favelako bizilagunen ia %70a gizartean integratuta sentitzen da, filmean, berriz, istorioa gertatzen da favelako mugetan barna, kanpoaldeko begietarako mundu exotikoa osatuz. Ikerketan ez da inguruekiko lotura falta hura nabaritzen, ez dago favela eta asfaltoaren arteko hesi hura, blokeoa kanpotik barrura sortzen da, batez ere eraikuntza hura desmitifikatu ahal duten horiek egina. Komunikabideez ari naiz, pentsamendua, konbentzimendua, edo baita ideologia bat ere “estandarizatu” eta “baldintzatu” ahal duten horiek, teleberri edo ekoizpen kulturalen bidez, honela aldirietako irudimenean sendotzen duten herri honen kontra egiten den indarkeria, berez indarkeria morala sufritzen duenaren kontra.

OHARRAK

5 | Narkotrafikoa favelako barne emaitza bezala identifikatu zen, ingurune horretan ekiten duten protagonista garrantzitsu eta boteretsuak kontuan izan gabe, hau da, “asfaltoa”. Zaluar idazleak, bere *Cem anos de favela* liburuan, ondokoa narratzen du: «La entrada de los carteles colombianos y las mafias ligadas al narcotráfico, particularmente el de la cocaína, trajo al país las armas de fuego más modernas que fueron distribuidas entre los jóvenes traficantes y «camellos», que a su vez envuelven una red de intermediarios incluyendo a policías y personas sencillas, los que traen las drogas de otros estados o países y las venden en grandes cantidades («al peso» y no en papelinas)». (UNDCP apud ZALUAR, 1999:210)

Pelikularen narrazioak momentu oro zikintzen du brasildar herriaren lehenaldia, kolonizazio prozesu gogor eta suntsitzaile, bereziki utzi zituen ondorio sozialengatik, baten “biktima”. Eta ondorio horietan arituko naiz, arraza beltzari⁶ dagokionez, bereziki. Nortasun hau mota guztietako aurreiritzi eta laidoek belztu zuten, eta gaur egun ere ghetto antzeko irudipean jarraitzen du.

Zera ikus daiteke, behatu ditugun kointzidentzien artean (gangsterren generora egin den moldaketan) lana ez dela istorio errugabeakoaren formatuan finkatzen, hau da, ikusleek sarrera eros dezaten konpromisorik gabe. Interes komertzialak oso nabariak egon badaude, atzean nazioarteko arrakasta lortu nahi duen industria bada, ez dut planteamendu hau kritikatzeko, ezinezkoa delako filantropiaren apologia egitea: produktu komertziala den aldetik kostuak ordaindu beharra dago. Aztertzen ari garen izaera erabiltzailean eragina izan duen oinarri bezala aipatzen dut. Horregatik, favelaren gaia efektu estetiko gutxiagorekin eta argudiozko eduki gehiagorekin tratatzea, interesgarri gerta lekieke ikusle atzerritarrei?

Genero komertzialera (gangsterrena) moldatzeko sartu diren kointzidentziek hurbilpen fikziozkoa, erreala baino, ematen dute. Generoko karikatuta diren arketipoak ikustean, *Ciudad de Dios*eko narrazioan finkatuta, hogoita hamarreko hamarkadan jadanik erabili izan zituztenak, obran defendatzen den kontzeptu errealista galtzen da eta istorio “fabrikatua” ikustera igarotzen gara. Errealitatez ematen dena, eta ezin dugu saihestu, favelarekin erlazionatzen diren indarkeria eta narkotrafikoa dira. Huraxe da munduko errealtatea; ez *Ciudad de Dios*koa soilik. Gai honen aurrean, errealtate garrantzizkoa eta nabaria, filmaren kontzepzioan diskurtso errealtate erabiltzea iradokitzen da, genero komertzialaren formatua “disolbatu”, “maskaratu” eta “gehitze” aldera. Filmaren ibilbide narratiboa ikustean, irudi hunkigarri eta zirraragarrien bidez, indarkeriaren bidez aurkezturiko suposatutako errealtateak ikuslea geldiarazten du, honek istorioko benetakotasunari laguntzen dio, egunero herrialdea erasotzen duen egunkarietako edukiak benetako erreferentziatzat izanda: favela, baztertuen eta narkotrafikoaren zuloa. Hala ere, “benetako” erreferentzia hura ez dagoela sentsazionalismo eta espekulazio mediatikotik at kontuan izanda, hemen ere sar daitezke errealtateari buruzko hausnarketa eta aztertzen ari garen gaiaren manipulazioaren aukera.

Favelako harresien artean sarturiko istorioa garatzearen ideiak nazioarteko ideologia sustatzen du, egunerokotasun honetan, atzerritarren begietan exotikoa bihurtzen delarik, jakinduriatik aldentzen gaituen jakin-minaz eta jakinezaz indarturik, pelikula ikusteko interesa piztu lezake hainbatean.

OHARRAK

6 | Azkenik, 1850ean esklabu trafikoaren amaiera datatzen da, eta 1888an esklabutzaren amaiera Ley Áurea delakoaren bidez. Beltzek esklabutzaren amaieratik bizirik iraun zuten eta gure egunetara giltzapetuta eta “aberetuta” heldu ziren, favela izen gakoa zeukaten “Ghetto” antzeko formatu bereizgarrietan.

Azterketa honen ostean, zera gehitu behar dugu, nire iritzi propioan, gaiaren makaltasunak beste hurbilpen mota eskatuko lukeela, marka baten azpian errealtatea fikzioarekin nahasten den erraztasuna dela eta: *Ciudad de Dios* (benetako auzunea) eta, batez ere, favelako bizilagunek ordezkatzeko duten errealtatea, ingurune sozial honetan sortu den hizkera erabiliz. Filmari *Ciudad de Dios* izenburua jartzeak esandako auzuneari egiten dio aipamen zuzena, baina baita favela brasildarrei ere, azken hauek, beste behin, biktima izatetik errudun izatera igarotzen direla, erakusten diren “desitxuratutako” estereotipoen bidez. “Benetako egintzetan” oinarrituta egoteak (filmean esaten denez), errealtatearekiko hurbilpenaren alde aurretiko ideia sortzen du, baina, kasu honetan, filma sortu zuen iturria aipatuz, Paulo Linsen liburua, irudimen handiz idealizatutakoa⁷, nahiz eta zenbait pertsonaiek benetako izena izan (egilearen arabera) eta behin baino gehiagotan fikziozko izaerara hurbilduz. Pertsonaien izaera “naturala” dela eta, nolabait esatearren, badakar zalantzan jartzeko orduan ikaratzeko gaituen benetakotasuna, hala ere, irudimenaren erabilpena nabarmentzen da portaeren, jarreraren eta pentsamenduen “orokortzean”, auzune osoa biltzen duen bazterkeriaren ikuspuntutik soilik, bizirik iraun zuen pertsonaia bakarra izanik, bihotz onekoa eta balio moralak lantzen dituena: Buscapé. Salbuespenaren bidetik ezin da osoa proiektatu, baina osoan zehar ideologia bat, diskurtso bat proiektatu eta defendatzen da.

Esandakoaren aurrean, uste dut argi geratzen dela filmaren fikziozko asmoa, filmak justifikatu nahi zuen benetako moduaren aldean, zuzendariaren hitzetan: «[...] la gente no se inventó esa historia» “jendeak ez zuen istorio hura asmatu”.

Honela, zinema beti ikuskizuna dela eta beti izan zela ondorioztatu daiteke, horregatik asmo horrekin garatzen da. Zentzu honetan, arazo konplexuen antzezpena, esaterako “favela” “asfaltoaren” aurka, kontuz aztertu behar da, nortasun diskurtsoak, zinema diskurtsoetan sendotuta, guztion irudimenean gehiengoren iritzi bihurtzen dira eta. Hau honela izanik, garrantzizkoa da zalantzan jarri eta esanahi berrien bila aritzea.

4. Bukatzeko

Ezin da ikerketa hau amaitu zenbait ideia azaldu gabe. Lanaren asmoa ez da Fernando Mireillesen obra kritikatzeko, ezta gaitzesteko ere. Hemen azpimarratu nahi dut film honekiko miresmena, adierazpen artistikoa den heinean. Uka ezina da zine nazionalak izan zuen bultzada pelikula honi esker. Brasilen arnasa berria izan zen, ez esparru nazionalean soilik, baita nazioartean ere, eskemak

OHARRAK

7 | Paulo Lins idazleari egindako elkarrizketa, bertan *Ciudad de Dios* liburua sortze prozesua aipatzen du. *Caros Amigos* aldizkarian argitaratuta (74. argitalpena), 2003ko maiatzean.

apurtu eta zine brasildarraren kalitatea ezarri zuelarik.

Aurkezten den edukiari dagokionez, zera azpimarratu nahi dut, ikuspuntu zehatzen batetik hartuta, pertsona askori pelikula hausnarketa egiteko pizgarria gerta dakiokela, eta argudio batetik zein bestetik ikuslearen sentikortasuna “desegituratu” ahal duela hausnarketa sozialen bila.

Nire interes zehatza lana (berr)interpretatzea izan zen, errealitatea aipatzeko erabiltzen ziren estereotipoak deseraikiz, berez sarritan “antzeztutako errealitatea” defendatuz aurkitzen nuelako neure burua eta, momentu horietan, “irudimen kolektibo” horretan murgilduta ikusten nuen, zine formatu estereotipatuan bertan egituratua. Orduan ohartu nintzen lan honen egin beharraz, bereziki nire ikuspuntuaz “hausnartze” aldera, favelako “komunitatearen” inguruan.

Bibliografia

- AUMONT, J; MARIE, M (1990). *Análisis del film*. Traducción: Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1985). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- CUFA, Pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social. Acessada dia 15/ 7/ 2009. <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315> .
- DAVIS, Mike (2006). *Planeta favela*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo.
- DIVISA RED S.A (2007). *Orígenes del cine: Estados Unidos*. Valladolid: Divisa.
- DOMÍNGUEZ, Trinidad Núñez (2005). *El cine: ¿espejo de la realidad?* Ayuntamiento de Madrid.
- FAUSTO, Boris (1995). *Brasil, de colônia a democracia*. Madrid: Alianza.
- HALL, Stuart (ed) (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- HEREDERO, F.C; SANTAMARINA, A (1996). *Cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- IANNI, Octávio (1997). *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- LINS, Paulo (2002). *Cidade de Deus*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORETZSOHN, Cláudia. Entre câmeras e traficantes (entrevista com F. Meirelles). 06/08/2002, www.Globo.com
- MELLO, Cléa Corrêa de. «O desafio crítico de Cidade de Deus». *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-49, abr./jun. 2000.
- MOTTA, Cláudio. «Cidade de Deus reage à violência na tela». *Globo Barra*, Globo, 28/1/2002.
- ORICCHIO, Zanin (2003). *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo: Estação liberdade.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. «Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea». *Revista de crítica literária latinoamericana*. Lima/Hanover, n. 57, 1º semestre 2003, p. 125-139
- SHOHAT, E; STAM, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- SILVER, A; URSINI, J. (ed)(2004). *Cine Negro*. Köln: Taschen.
- ZALUAR, A; MARCOS, A. (1999). *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV.