

#02

GÉNERO COMERCIAL EN EVIDENCIA: ¿LA PELÍCULA *CIUDAD DE DIOS* MANIPULA LA REALIDAD?

Raquel de Medeiros Marcato
Doctoranda en Literatura Comparada
Universidad Autónoma de Barcelona

Cita recomendada || DE MEDEIROS MARCATO, Raquel (2009): "Género comercial en evidencia: ¿La película *Ciudad de Dios* manipula la realidad?" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 80-95 [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/raquel-de-medeiros-marcato.html> >.

Ilustración || Xavier Marín

Traducción || Alexandra Veloso

Artículo || Recibido: 09/10/2009 | Apto Comité científico: 14/12/2009 | Publicado: 01/2010

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || Este artículo pretende analizar la hipótesis de manipulación de la realidad narrada en el film *Ciudad de Dios* (2002), una favela localizada en la región oeste do Río de Janeiro. A partir de esta propuesta discursiva, se pretende contextualizar la manera en la cual la trama ha sido enfocada, cuestionando la supuesta aproximación y adaptación del género gangster, despertando la sensación de una «historia fabricada» dentro de un supuesto contexto real: el universo favela, exótico escenario para captar la atención de la taquilla internacional.

Palabras clave || Ciudad de Dios | Cine | Gangster | Manipulación | Realidad | Ficción | Género | Estereotipo | Imaginario.

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. Introducción

En 2002 se produjo el lanzamiento en el circuito cinematográfico brasileño de la película *Ciudad de Dios*, dirigida por Fernando Meirelles y basada en la novela homónima de Paulo Lins (1997). El largometraje fue un récord en taquilla: tuvo 3,2 millones de espectadores y no tardó en conquistar el éxito internacional; como prueba de ello, su nominación a los Óscar de 2004. La película narra las historias de niños y jóvenes que se ven envueltos en la marginalidad y el narcotráfico en la favela Ciudad de Dios, inaugurada en 1960 en Río de Janeiro.

La película, por medio de su narración y sus secuencias de imágenes, transmite una apariencia real chocante, que abrasa los ojos y que nos hace reflexionar sobre su existencia. Las escenas, construidas con una estética brutal, relatan un «estilo de vida infrahumano» que nos cala y se asienta en nuestro imaginario, pero ¿de forma real o ficticia? Su director, Fernando Meirelles, al ser cuestionado sobre cómo la gente vería Ciudad de Dios después de su película, comentaba lo siguiente: «[...] la gente no se ha inventado esa historia. Es como un espejo: la culpa no es del reflejo, sino de la realidad que refleja» (Paulo Lins *apud* MoretzSohn, 2002:3). De acuerdo con su defensa, y al contrastarla con el punto de vista de Núñez, que afirma que: «El cine no puede entenderse como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación, en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción» (2005:24), nos resulta especialmente interesante analizar si el discurso propuesto en el largometraje presenta una manipulación de la realidad a través de un formato comercial, de clichés y caricaturización.

1. Favela: discursos y estereotipos

Es sabido que la favela no es exclusiva de Brasil, como lo demuestra Mike Davis en su libro *Planeta Favela*¹, y no pertenece sólo a la comunidad que la compone, puesto que la promoción de la diferencia «asfalto» versus «favela» se realiza constantemente. Por medio de los telediarios, periódicos, revistas y productos culturales (principalmente el cine y la literatura) una gran mayoría tiene acceso a esta realidad, que se narra, representa y relata de forma tendenciosa al transmitir la idea de habitantes excluidos, marginados, agresivos, traficantes, ociosos, negros y peligrosos. Estos estereotipos crean la representación de la identidad brasileña, particularmente de las favelas. De este modo, se contribuye a la formación de un imaginario colectivo, transformado así en opinión mayoritaria.

NOTAS

1 | Según Davis, «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).

Pensar en el cine como medio fabricante de discursos que producen efectos sobre lo social es de suma importancia y responsabilidad, puesto que la convicción sobre el mismo se puede plasmar en el campo del imaginario colectivo y puede (re)afirmar o negar un prejuicio o idea preconcebida, incluso reforzar un «colonialismo» que todavía puede seguir latente en la conducta social brasileña.

A partir de los años 60, con el «cinema novo», el escenario de la pobreza era utilizado como medio de denuncia social (con el prestigioso cineasta Glauber Rocha a la cabeza), de protesta contra lo que no se dice, lo que no se muestra y lo que no se conoce. Ante una época de censura, el cine se vivía como delator social del caos reinante, sobre todo en la indignante época de la dictadura. Durante los años siguientes, el cine nacional sufrió una caída brusca, llegando a registrar momentos prácticamente de ausencia de producción por la escasez de leyes de incentivo cultural. Como nos comenta Oricchio (2003), el año 2000 estuvo marcado por una fase de «retomada» (reanudación) del cine brasileño, al contar con el apoyo de la Ancine, nueva agencia reguladora en el ámbito cinematográfico, y con una ley de incentivo fiscal, que propició un nuevo ímpetu y un aumento en el reinicio del cine nacional.

El cine de la retomada polemiza con la misma denuncia social de antes, que ya se conoce; no obstante, en la actualidad, se presta más atención a sus efectos estéticos, sin antecedentes, como en el caso concreto de este estudio, la impactante *Ciudad de Dios*.

La calidad técnica del trabajo de Meirelles es indiscutible, constituido por una obra armoniosa, desde las imágenes hasta la banda sonora. Todo tiene gran fluidez, ofrece adrenalina y se despide de la inercia. El elenco es excelente y está compuesto por los propios habitantes de las favelas, esto es, actores desconocidos, lo que resultó una interesante innovación dentro del conjunto de la obra, mostrando un alto nivel de interpretación cinematográfica y gran naturalidad al «encarnar» a los personajes dentro de un contexto duro y cruel. Todas las hablas se adaptaron al lenguaje local, por ello los diálogos están repletos de argot y malicia, con una veracidad impactante. La película transcurre a lo largo de tres décadas, comienza en los 60 y termina a principios de los 80, y en todas ellas se aprecia un elaborado trabajo escénico; resplandeciente en los espacios físicos de apariencia grotesca, en la caracterización de personajes, en la imagen de video clip, en los innumerables flashbacks, el encuadre irregular de la cámara y en la ideología defendida en cada época. Nos volvemos testigos de la destrucción humana por la ambición del poder, por venganza, o incluso sin motivo.

El estilo de vida abordado en *Ciudad de Dios*, descrito como «infrahumano», se explica por la precariedad del espacio físico, por la

naturaleza que a cada escena va dando lugar a ladrillos destrozados, vidrios rotos, manchas de sangre entre las estrechas callejuelas que interconectan el mercado financiero de la favela, esto es, los puntos de venta de droga que sustentan el narcotráfico. Además de ello, la perspectiva de vida, que se deteriora con el transcurso del tiempo, se acorta y deshace entre el que manda y el subordinado, entre el poder y la escasa renuncia, entre el individualismo y la falta de colectividad, entre el miedo y el optimismo casi nulo, entre el callejón sin luz y la vida sin salida, entre el narcotráfico y la policía, entre el soborno y la complicidad, en definitiva: entre la Guerra y la Guerra.

La estética, basada en el espectáculo de la violencia, sólo asume el papel de delatora y se ve privada de mediaciones, contextualizaciones o de posicionamiento crítico. Así se plantea la cuestión de qué público era el objetivo de la película. El exceso de violencia que se propone agredir al espectador, la idealización de un gueto, además negro, aludiendo a los «sujetos aparte», que nos recuerda a los guetos afroamericanos; la naturaleza del protagonista; mafioso, propio de películas de gánsters, la incursión en la ascensión y caída del bandido, la saga mafiosa, el famoso triángulo amoroso que separa a los amigos inseparables y la presencia del único superviviente, aquel que nos puede contar la historia, puede, sin duda, constituir el perfil de una historia más atractiva, muy parecida a las películas estadounidenses, y con más posibilidades en el mercado internacional. Pero a la vez, ¿no se transforma en una historia más «fabricada»?

En un estudio realizado en 2008 por el Instituto Brasileiro de Pesquisa Social (Instituto Brasileño de Estudios Sociales)² con habitantes de las favelas de Río de Janeiro, se constataron las siguientes estadísticas ante la pregunta sobre la imagen de las favelas: para los entrevistados, la imagen social de las favelas está «totalmente distorsionada». Para el 85,1 % de los entrevistados, la favela no es un «reducto de marginados», y para el 93,1%, no es un lugar de «negros y pobres». Para el 65,4% de los entrevistados, la forma que tienen los medios de cubrir los sucesos de la favela es sensacionalista, puesto que distorsiona los hechos y hace uso de prejuicios. Lo expuesto nos permite aproximarnos más aún a la posibilidad de manipulación de la realidad que se lleva a cabo en la película *Ciudad de Dios*. Al seccionar la realidad para esquematizar el discurso cinematográfico, el autor ya se posiciona siguiendo sus criterios y objetivos.

El esfuerzo por alcanzar la verosimilitud con tantas legitimaciones e impresiones de realidad puede producir que el espectador se forme una imagen distorsionada del supuesto origen y reducto de la violencia que asola de forma cotidiana a la ciudad. El sociólogo Octavio Ianni reflexiona sobre cómo dicha descontextualización

NOTAS

2 | El estudio en cuestión incluye varias preguntas; aborda la infraestructura, el tráfico de drogas, la imagen social de la periferia; en definitiva, las condiciones de vida de los habitantes de la favela. Se encuentra disponible en: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315>.

produce efectos nocivos y duraderos en la forma en que en Brasil se perciben los problemas sociales:

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. El género comercial en evidencia: el gánster

La aproximación de la película al género de gánsters nos permite ampliar el modo de lectura discursiva sobre la película y nos permite desentrañar la hipótesis de verosimilitud defendida a través de la identificación de una historia «fabricada» dentro de estructuras reconocidas.

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).

El cine de gánsters trata de un discurso sobre el choque entre el nuevo orden social capitalista y la oposición delictiva que ejercen frente a éste los marginados por el sistema. Desde el punto de vista histórico, el gánster surge del crac de Wall Street y es apadrinado por la prosperidad económica y el desarrollo capitalista de los años veinte. Ya en el cine, el gánster supera la quiebra de la bolsa y es un hijo de la depresión, posteriormente redimido por la regeneración del New Deal de los años treinta. «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). El pensamiento motriz de América como tierra fértil de oportunidades y a la vez de sociedad igualitaria y democrática se ve inmerso en una contradicción ideológica: «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). En definitiva, los gánsters del cine desarrollan esta metáfora que expresa el problema central de la mitología americana, esto es, «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 (Herederó, 1996:157).

De acuerdo con Herederó, desde la década de los 30 ya se aprecia cómo la construcción y las reproducciones de características de los gánsters generan arquetipos y narrativas fácilmente identificables. El primer punto en cuestión, la ascensión y caída de los gánsters, se constata con facilidad en *Ciudad de Dios*. Se evidencia de forma extrema en la trayectoria de Zé Pequeno, que alcanza el apogeo económico y de poder de forma acelerada y que muestra, al final del largometraje, su caída cuando es extorsionado por la policía, sumiéndole en la pobreza. Aprovechando esta información sobre la temporalidad narrativa que se aprecia en *Ciudad de Dios* se abre un espacio para constatar otro hilo conductor que apoya la adaptación al género: «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» (Herederó, 1996:175).

El transcurso del gánster sucede, según Herederó, exclusiva y casi siempre dentro de un universo delictivo (esto es, los conflictos entre grupos rivales para realizar ajustes de cuentas), y difícilmente refleja el entorno social en que prolifera la contra-sociedad criminal. Estas características también se comprueban en la película al observar la predominancia, casi exclusiva, de enfrentamientos y la ausencia de reflexión sobre el origen del caos.

La naturaleza del gánster, según Shadoian apud por Herederó, consiste en que «no sufre culpabilidad ni tiene segundos pensamientos porque no hay disociación entre lo que pretende ser y lo que realmente es» (1996: 6). De acuerdo con este perfil psicológico, encarnado por Zé Pequeno, se comprueba una ausencia de culpabilidad ante sus atrocidades; es un individuo totalmente carente de convicciones morales, sociales y políticas; su ambición por ser el líder de la favela es patente hasta el final de la película sin posibilidad de vuelta atrás «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» (1996: 186). Tanto en *Dadinho* como en *Zé Pequeno*, se aprecia un exceso interpretativo de tono agresivo y cruel que destaca sobre los demás. Ya en el campo emocional, con frecuencia se trata de personajes que

presentan carencias afectivas, lo que también se aprecia en el perfil de Pequeno cuando es rechazado por la novia de Galinha o cuando presencia cómo Bené le regala una cámara de fotos a Buscapé. Otro pilar que también incluye el esquema narrativo mostrado por el cine de gánsters y apoyado por Ciudad de Dios es la conexión rápida y concisa de las diferentes escenas filmadas, la velocidad y la capacidad de síntesis de una estructura secuencial cortada y cerrada en que un plano engloba el anterior, generando un carácter seco, áspero y trepidante. La voz en off también es un recurso muy popular que se puede encontrar en el género del cine negro, como por ejemplo en *Perdición* (1944) y *Detour* (1945), puesto que, «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). Mediante la narrativa en off de Buscapé es un buen ejemplo de este recurso de aproximación y vinculación con el espectador.

El recurso del flashback y los puntos de vista identificados por la cámara se asoman al género y se repiten en Ciudad de Dios en distintas ocasiones. La película comienza con unos cuchillos que están siendo afilados al son de una batucada. En una esquina se ven unas gallinas encerradas que poco a poco van a ser matadas y desplumadas. Sin embargo, una consigue soltarse y huye. Al acompañar la trayectoria de la que se escapa rápidamente del degüello, nos sumergimos en la secuencia siguiente, que antecede al final de la película con formato de flashback y es el punto de partida para toda la historia: mediante un giro de cámara a un lado y otro realizado a partir del personaje de Buscapé, se presenta una pandilla de jóvenes y niños armados contra un grupo de policías, semejante a las clásicas escenas de duelo y con una clara metáfora presente porque se tienen los «dos lados de la moneda»: los bandidos contra los policías.

Como afirma Heredero, en la construcción del género siempre habrá lugar a la opción de la redención por la influencia que ejerce la mujer amada sobre el bandido. Queda constatado en la trayectoria de Bené y Cabelereira, que detestan la vida de pícaro por el amor de Angélica y Berenice, respectivamente; y la presencia fundamental del personaje del amigo, compañero inseparable del gánster, cuya muerte o ruptura con la cuadrilla (como en el ejemplo de Hampa Dorada), anticipa la del jefe. En nuestro contexto, este papel es desempeñado por Bené. La muerte del gánster casi siempre obedece a un final: «la muerte, bien a manos de la policía o acribillado por alguna banda rival» (Divisa, 2007: 279). De este modo, se experimenta el desenlace de Zé Pequeno, esto es, su muerte a manos de la cuadrilla rival: los niños de Caixa Baixa.

También la utilización de los periódicos, medio de comunicación informativo, mantiene protagonismo dentro de este formato cinematográfico porque «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). Es un hecho recurrente en la película y está marcado por la relación existente entre la profesión de Buscapé (que comienza fotografiando el crimen) y su vínculo empresarial: el periódico.

El sentimiento de dualidad entre el campo y la ciudad también tiene un lugar relevante en el género, como en el caso de *El último refugio* (1941) (Heredero, 1996). El campo trae, de forma romántica, los valores «no contaminados», mientras lo urbano propicia la corrupción del primero. En *Ciudad de Dios* se verifica la misma dualidad, pero representada entre el asfalto y la favela. Aquí la proyección de la corrupción está vinculada a la favela porque el asfalto adquiere un papel romántico, de pureza y orden social.

La mitología estadounidense del éxito, del triunfo personal, el mito del «self-made man» (hombre hecho a sí mismo) y la lucha por afirmarse como individuo, retrata el sueño americano arquetípico. Esta mitología vivida en la fase de prosperidad económica de los años veinte caerá como consecuencia de la depresión. La lucha por conquistar el triunfo y las consecuencias del fracaso en alcanzarlo son los indicadores que organizan muchas de estas ficciones. En palabras de Heredero:

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).

Ante esto, es imposible no percibir en el proceso de ascensión del gánster la mitología asignada por el capitalismo, esto es, prácticas corrientes como la competencia desmedida, la eliminación de los más débiles, la ostentación y el lujo como símbolos de poder, el culto al dinero, etc. Haciendo un puente con la película objeto de estudio, este mito del «self-made man» se asimila fuertemente en la figura del gánster y también en el personaje de Buscapé, figura sutilmente trabajada que se convierte en fotógrafo, carrera en la que existe predisposición para la «fama artística».

2.1. Ciudad de dios y *Slumdog millionaire*: el discurso caricaturesco

Podemos encontrar correlaciones entre *Ciudad de Dios* y el formato de la película *Slumdog Millionaire* (*¿Quién quiere ser millonario?*, 2008), del director británico Danny Boyle, basada en el libro *Q and A* de Vikas Swarup (2005). Se trata de una producción cinematográfica reciente, adaptada al lenguaje comercial, que, sin sugerir la presencia exclusiva del género de gánster, presenta similitudes en torno al tema de las favelas con *Ciudad de Dios*. La película transcurre en Bombay (India) y saca a la luz la realidad de las favelas. La historia gira en torno a dos hermanos, Jamal y Salim, el concurso *¿Quién quiere ser millonario?* y los mafiosos urbanos. La película pone el punto de mira en la tremenda pobreza de las favelas, caracterizada por las pésimas condiciones de infraestructura y la carencia absoluta de recursos económicos. Esto se demuestra en una de las escenas donde Jamal utiliza un cuarto de baño improvisado y se mezcla con sus propios excrementos y en otras en las que Jamal, Salim y Latika duermen junto a la basura en una cabaña también improvisada y buscan alimento en la abundante basura de los alrededores. En general, se aprecia el tono diferenciado del sesgo cinematográfico efectuado por Meirelles en *Ciudad de Dios*. Mientras en la película de Meirelles se omiten las ausencias en pro del «espectáculo» de la violencia, en *Slumdog* la violencia a la que se asiste proviene de las ausencias mostradas. Sin embargo, independientemente de la forma de abordar el contexto, en ambos films se aprecia el esquema de los gánsters. Comenzaré por el paralelismo de Jamal y Salim con Bené y Zé Pequeno. Salim presenta el mismo perfil de gánster que Zé Pequeno, recorre el camino del mal, es ambicioso y ansía el poder y el dinero a cualquier precio. La figura caricaturizada de los gánsters viene dada por los niños de la calle que intentan sobreponerse a la mediocridad y la pobreza que los rodea y que, debido a la ambición, la vanidad y el afán de poder, se deslizan hacia la cara oculta del delito (Herederó, 1996).

Sin embargo, Jamal recorre el camino del bien y se opone a las maldades y violencias, como Bené, que a pesar de ser cómplice de Zé Pequeno, no comete asesinatos, es amigo de la pandilla y suaviza la maldad de su compañero. Hasta una determinada fase de la película, Jamal era un amigo inseparable para su hermano, estaban siempre juntos e incluso planeando algunos asaltos «infantiles» para obtener comida. En ese momento, el personaje de Latika, bella y atractiva, funciona como motivo de ruptura entre los hermanos, un cliché también presente en el género. Y gracias a Latika, al final de la película Salim presenta un momento de arrepentimiento y redención, liberándola para ir al encuentro de su hermano. La mitología estadounidense del éxito también está presente en ambos

protagonistas. Uno en el camino del mal, pero ávido por el triunfo personal y otro en el camino del bien, a través de un cuento de hadas en el que se hace millonario gracias a un concurso. Jamal también obtiene su conquista y refuerza el mito del «self-made man» americano, como en el ejemplo de Buscapé, que sobrevive a la opción de rechazar la vida fácil del crimen. Asimismo, el mito del happy ending (final feliz) está presente en ambas películas. La dualidad espacial también se vuelve recurrente, por un lado está la favela, la miseria, y por otro la realidad urbana, la riqueza, mostrada en este caso por la casa del mafioso para el que trabaja Salim. Aquí se encuadra el origen de la corrupción original de la sociedad urbana, que genera la distorsión en el sistema social y que trae como consecuencia el desequilibrio y la constitución de la marginalidad. La ascensión y caída del gánster es fácilmente reconocible y el tiempo narrativo para construir su trayectoria es muy similar al de Ciudad de Dios, esto es, ascensión lenta y caída rápida, seguida de la muerte.

3. El objeto de manipulación: un contexto opuesto

La sensación más inverosímil que existe, y creo que la más denunciante en el acto de observación de la desfiguración de los hechos, es la de fomentar una imagen de la favela resumida en el bandido, la violencia, la ignorancia y el narcotráfico. Además de este error, hay otro de gran relevancia que es el de asociar esta imagen a una ideología de carácter humanístico, de reflexión discursiva, pero, sobre todo, en fijar una ideología social de carácter «glamuroso» en torno al espectáculo de las armas, de los tiros, la obsesión por medrar, la sagacidad del líder, el culto al dinero, la individualidad desmedida, las confrontaciones interminables y la cocaína en abundancia. A través de una estética privilegiada retrata una opción de vida exactamente opcional, que seduce y supone una oportunidad atrayente para obtener el poder, el respeto y la fama mediante el desinterés por el trabajo y la absoluta aceptación de que la vida es desechable, disminuyendo la sensibilidad emotiva del espectador en favor de la adrenalina sensorial despertada. La vida del bandido se convierte en una carrera de estatus social. Al crear un espectáculo con la pobreza y la marginalidad, la película pierde su impacto como crítica social, aunque sirva como elemento de catarsis para una clase media que prefiere ir al cine para ver en la gran pantalla el «verdadero Brasil» mientras se dejan para las clases bajas las imágenes de un «Brasil falso». Un cliché discursivo vacío de sentidos históricos³ y con empeño en reforzar la frontera que separa y protege a «nuestro asfalto» de la «favela de los otros» que, consecuentemente, puede crear un clima favorable para atraer nuevos adeptos ante la fragilidad del tejido social. Lo que podría ser una oportunidad para la reflexión social, se transformó en

NOTAS

3 | Hago referencia a la forma en que fue abordado el tema de la favela, esto es, despojado de contexto histórico. Se nos presenta como un hijo huérfano, lo que puede llevarnos a una simplificación errónea y distorsionada de la realidad.

exuberancia estética con interés comercial internacional⁴.

El interés en convertirse en traficante y marginal, tanto por parte de niños como de adultos, no presenta una base explicativa, ni tampoco se esgrime un motivo de peso, puesto que en la película no se abordan las carencias sociales, esto es, de vivienda, de educación, de alimentos, de sistema sanitario. El estilo de vida expuesto en la película se vuelve agresivo y deshumanizado en contacto con la realidad. En la propia Ciudad de Dios la comunidad cuenta con 80 instituciones dentro de varios campos: la danza, el teatro, la música, la literatura, la artesanía, entre otras. En definitiva, es un medio urbano como cualquier otro, con centro comercial, escuelas, centros de ocio, bancos, supermercados, que aunque en proporciones más precarias, están presentes. Su día a día es común al del resto de brasileños: trabajan, estudian y se divierten, en función de los recursos de cada uno. Como demuestra la encuesta anteriormente mencionada, el 42% de los habitantes de la favela (casi el 50%) afirma vivir en las mismas condiciones sociales que los del medio urbano. De acuerdo con la película, todo eso no existe y prácticamente toda la favela es traficante, tiene un bajo nivel de escolarización y carece de expectativas de vida o sueños que conquistar. Si esto se contrasta con los datos estadísticos, se revela que la gran mayoría de los niños tienen acceso a la escuela (83,4%), que aunque de baja calidad, garantiza su desarrollo en el trabajo (para el 54,8% de los entrevistados). En la película, la mayoría de los niños dedican sus vidas al narcotráfico y llevan armas, aunque no se explica que sea por una opción de supervivencia, sino que naturaliza la visión de que ésta es la carrera profesional inherente al medio para conseguir el poder y el éxito.

La presencia de la familia está totalmente oculta en la producción, dando a entender que la mayoría surge de la «tierra». No se cuestiona la necesidad o la ausencia de los padres o de seres queridos. Los personajes demuestran ser personas incapaces de entablar diálogos saludables y no existen otros temas que no sean el mundo del crimen. Según la película, los habitantes de la favela están desprovistos de contenido moral, intelectual, espiritual y social. ¿Son humanos? No parece que haya ninguna designación definida ni apropiada para etiquetar a esta comunidad.

En lo referente al narcotráfico⁵, en términos generales, el origen de la violencia, el motivo desestabilizador para que ésta surja, no tiene lugar en la película. De la forma en que se nos presenta, nos sugiere que se trata de un producto fabricado en ese medio, es decir, la droga se cultiva y se recoge allí, al igual que todo tipo de violencia. Lo externo, esto es, la sociedad, queda exenta de toda responsabilidad o protagonismo con respecto al tema, porque su «pureza social» está basada en sus hermosas playas, la gente blanca de buen aspecto

NOTAS

4 | Enfatizo el interés internacional porque «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 sólo eran negociadas después de ser terminadas [...]». http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf

5 | El narcotráfico fue identificado como producto interno de la favela, sin tener en consideración los protagonistas importantes y poderosos que actúan en ese medio, esto es, «el asfalto». Zaluar, en su libro *Cem anos de favela*, relata lo siguiente: «La entrada de los cárteles colombianos y las mafias ligadas al narcotráfico, particularmente el de la cocaína, trajó 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 papelines)» (UNDCP *apud* Zaluar, 1999: 210).

y los hermosos atardeceres. Otro punto de fuerte disensión es el tópico referente a la proyección de la idea de «mundo aparte» con sus «seres aparte». De acuerdo con el estudio, se evidencia que casi el 70% de los habitantes de las favelas se sienten integrados en la sociedad, mientras que en la película, la historia transcurre casi exclusivamente dentro de los muros de la favela, constituyendo un mundo exótico a los ojos de los de fuera. En el estudio no se evidencia esta falta de conexión con el medio, no existe este muro entre el asfalto y la favela, el bloqueo es creado desde fuera hacia dentro, especialmente por aquellos que tienen en sus manos la posibilidad de desmitificar dicha construcción. Me refiero a medios de comunicación que «estandarizan» y «condicionan» la construcción de un pensamiento, de una convicción, o mismamente, de una ideología, a través de telediarios o productos culturales, pudiendo reforzar así el imaginario periférico con el que cometen un acto de violencia contra este pueblo que ya de por sí sufre violencia moral.

La narrativa de la película desacredita de todos los modos posibles el pasado de la nación brasileña, que fue «víctima» de un proceso de colonización intenso y de consecuencias sociales devastadoras, especialmente en lo que respecta a la raza negra⁶. Una identidad que fue presa de los males provocados por todo tipo de prejuicios y amarguras, y que todavía hoy sigue siendo proyectada bajo la imagen organizada en forma de gueto.

Se aprecia, a través de las coincidencias observadas en la adaptación al género de gánsters, que la obra no se basa en un formato de historia ingenua, esto es, sin compromiso hacia la taquilla de espectadores. Hay intereses comerciales bien visibles, con una industria detrás ávida por alcanzar el éxito internacional, planteamiento que no critico, porque no se puede hacer apología de la filantropía: los costes han de ser pagados dado que se trata de un producto comercial. Sólo lo apunto como fundamento con influencia en el carácter manipulador en cuestión. ¿Hubiera resultado interesante para los espectadores extranjeros tratar el tema de la favela con menos efectos estéticos y más contenido argumental?

Los elementos incluidos en la adaptación al género comercial del gánster proporcionan una aproximación mucho más ficcional que real. Al visualizar los arquetipos caricaturizados del género apoyado en la narrativa de *Ciudad de Dios*, los cuales ya fueron utilizados desde la década de los treinta, se pierde la convicción realista defendida en la obra y pasamos a asistir más bien a una historia «fabricada». Lo que se afirma como realidad, y eso no se puede omitir, es el tema de la violencia y del narcotráfico asociados a las favelas. Esa es la realidad del mundo; no sólo de Ciudad de Dios. Este tema, de importante y notoria actualidad, es utilizado como discurso real para «diluir», «disfrazar» e «incorporar» el formato

NOTAS

6 | Finalmente, en 1850 se registra el fin del tráfico de esclavos y en 1888 el fin de la esclavitud mediante la Ley Áurea. Los negros sobrevivieron al fin de la esclavitud y llegaron a nuestros días siendo reclusos y «animalizados» dentro de formatos discursivos que se asemejan a los «guetos» bajo el nombre en clave de favela.

del género comercial en la concepción de la película. Al asistir a la trayectoria narrativa de la película, a través de sus imágenes impactantes y escalofriantes, la supuesta realidad mostrada a través de la acumulación de violencia paraliza al espectador, lo que apoya la autenticidad de la historia teniendo como referencia verídica el contenido periodístico que asola al país a diario vendiendo los mismos titulares: favela, reducto de marginados y narcotráfico. De esta manera, si se tiene en cuenta que esa referencia «verídica» tampoco está exenta de sensacionalismo y especulación mediática, cabe aquí igualmente la reflexión sobre la realidad y la posibilidad de manipulación del tema en cuestión.

La idea de desarrollar la historia encerrada dentro de los muros de la favela apoya la ideología occidental que observa la cotidianidad exótica con ojos extranjeros, apoyada por la curiosidad e ignorancia que supone el desconocimiento de una determinada realidad, y que podría estimular sustancialmente el interés por consumir la película.

Tras este análisis es menester añadir que, a mi juicio, la delicadeza de la temática requería otro tipo de abordaje en la película, por la facilidad con que la ficción se mezcla con la realidad bajo la marca Ciudad de Dios (un presupuesto de «verdad») representada por los propios habitantes de las favelas, explorando el lenguaje construido en este medio social. Poner como título a la película *Ciudad de Dios* hace alusión directa a la comunidad en cuestión, pero también a las favelas cariocas, las cuales, más de una vez, pasan de la posición de víctima a culpable a través de estereotipos «distorsionados», como los que se han representado. La cuestión de estar «basado en hechos reales» (señalado en la película), causa una idea previa de aproximación a la realidad, pero, en este caso, aludiendo a la fuente que dio origen a la película, el libro de Paulo Lins, que ha sido idealizado con gran imaginación⁷, a pesar de que algunos personajes tuvieran nombres reales (según el autor) y se aproxime más de una vez al carácter ficticio. Respecto al carácter «natural» del elenco, por así definirlo, éste conlleva una verosimilitud que nos intimida a la hora de cuestionarla. Sin embargo, el ejercicio de imaginación se hace patente en el acto de «generalización» del comportamiento, de las actitudes y pensamientos focalizados sobre la marginalidad que envuelve a una comunidad entera, con la excepción del único superviviente poseedor de un buen corazón y que cultiva valores morales: el personaje de Buscapé. A través de la excepción no se puede proyectar el todo, pero a través del todo se proyecta y defiende una ideología y un discurso.

Ante lo expuesto, creo que queda clara la intención ficticia de la película en contraste con la forma verídica con la que intentó justificarse, defendida en las palabras de su director: «[...] la gente

NOTAS

7 | Entrevista realizada al escritor Paulo Lins en que comenta el proceso de creación del libro *Ciudad de Dios*. Publicada en la revista: *Caros Amigos* (Edición 74), en mayo de 2003.

no se inventó esa historia».

De esta forma, se concluye que el cine es espectáculo y siempre lo fue, por eso se desarrolla con ese fin. En ese sentido, la representación de problemas complejos, como la cuestión de la oposición «favela» versus «asfalto» debe ser analizada con cuidado, puesto que los discursos de identidad, reafirmados por los discursos cinematográficos, se convierten en opinión mayoritaria en el imaginario colectivo. Siendo así, es importante que sean cuestionados y desmontados en la búsqueda de nuevos significados.

4. Unas palabras finales

No podría concluir este estudio de carácter investigador sin pronunciar unas palabras finales. La intención del trabajo propuesto no fue la de criticar la obra de Fernando Meirelles ni tampoco la de despreciarla. Dejo aquí testimonio de mi admiración por esta película como expresión artística. Se vuelve irrefutable el hecho del impulso experimentado por el cine nacional gracias a la película. Sirvió como un aliento nuevo para Brasil, no sólo dentro del ámbito nacional, sino especialmente en el internacional, porque rompió esquemas y mostró la calidad cinematográfica brasileña.

En lo que atañe al formato del contenido presentado, también dejo constatado que para muchas otras personas la película pudo servir como discurso reflexivo desde algún punto de vista específico, y que a través de un sesgo argumentativo u otro, pueda «desestructurar» la sensibilidad del espectador en busca de reflexiones sociales.

Mi interés en concreto fue el de (re)interpretar la obra desmontando los estereotipos reafirmados con el fin de aludir a la realidad, ya que, muchas veces, me sorprendía apoyando la «verosimilitud representada» y, en esos momentos, me veía sumergida en ese «imaginario colectivo» estructurado en el mismo formato cinematográfico estereotipado. Fue entonces cuando me di cuenta de lo necesario que sería realizar este trabajo, principalmente para «recapacitar» respecto a mi visión en torno a la «comunidad» de la favela.

Bibliografía

- 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. <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315> . Acessada dia 15/7/2009.
- 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*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORETZSOHN, Cláudia. «Entre câmeras e traficantes» (entrevista com F. Meireles). Globo.com, 06/08/2002.
- 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 literaria 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.