

La idea de que el futuro no existe sigue vigente.

Por: Luis Carlos Muñoz Sarmiento. Rebelión. 04/10/2017

La historia es una paradoja andante. La contradicción le mueve las piernas.

*Quizá por eso sus silencios dicen más que sus palabras
y con frecuencia sus palabras revelan, mintiendo, la verdad.*

EDUARDO GALEANO en *Espejos*

El filme *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles, según la novela homónima de Paulo Lins (Estácio, 1958), que podría subtitularse *el futuro no existe*, está basado en una historia real, lo que desde el comienzo le confiere un aspecto particular, casi documental. Aunque claramente se trate de una puesta en escena minuciosa, casi minimalista, en la que todo está rigurosamente planificado, para deleite de la mayoría de cinéfilos, salvo contadas excepciones, que aún cree que puede haber un cine en el que coexistan, sin roces ni escozores, arte e industria, espectáculo y reflexión, goce y filosofía, y que se inicia con un plano de detalle: un cuchillo es afilado previamente al sacrificio de un pollo, en aroma de samba y con *caipirinha* de aperitivo; luego, otro pollo sale corriendo y Zé Pequeno ordena ir en su búsqueda. Aparece *Busca-pé* (Barbantino, en la novela) el primer intertítulo, **Los años 60**, entra a cuadro un balón de fútbol y *Daditos* ataca a un compañero de juego, lo que de entrada anuncia la tensión que en adelante se tomará al filme, a partir de una serie de contradicciones sociales y de parejas de oposición: diversión/peligro, calma/agitación, bienestar/desasosiego, fe/escepticismo, vida/muerte. *Velludo* lanza el balón al aire y lo estalla con un tiro de revólver. Pero, ya vendrán otros balones simbólicos: los del dinero evasor, fácil, mafioso y con ellos una historia paradójica, llena de contrariedades.

Aquí comienza a llamar la atención, en el aspecto temático, la violencia, y en lo cinematográfico el montaje, como base estética del filme, basado en una evidente economía de medios: fundidos encadenados, sobreimpresiones (incluida la técnica

del fantasma que se creía superada, una especie de anacronismo visual), trastrocamientos de tiempo, *flash-backs*, superposición de imágenes (como en la que *Daditos* y *Zé Pequeño* asesinan a discreción), narración paralela, cambios en el punto de vista que, sin duda, enriquecen la verosimilitud del discurso, aunque por momentos parezca abusarse del recurso a la voz en off. Discurso que, ya desde los créditos, muestra el elemento determinante que lo alimenta: en la coproducción figura *Wild Bunch*, o sea, *La Pandilla Salvaje*, alusión directa al filme de Sam Peckinpah (1925-1984), pionero de la ultraviolencia a partir de la ralentización de las imágenes por filmes como el citado, aunque también por *Ride the High Country* (1962) o *Duelo en la Alta Sierra*, que ganó un premio en el Festival Internacional de Bélgica, por encima de *Fellini 8 y medio*, *Straw Dogs* (1971) o *Perros de paja*, drama rodado en el Reino Unido sobre un profesor, David Sumner (Dustin Hoffman) y su esposa, Amy (Susan George) que deben enfrentarse a la intolerancia/xenofobia de los lugareños en algún lugar de la campiña inglesa, cuando acaban de emigrar del mayor territorio de violencia, xenofobia e intolerancia, EE.UU. Aparece *Velludo* y con él surge el segundo intertítulo.

La historia del Trío Ternura

Manifiesta ironía que emana del grupo conformado por el mismo *Velludo*, *Alicate* y *Pato* (Inferninho, Martelo y Tutuca, en la novela). Personajes dotados de un fuerte e implacable carácter, llevado hasta el paroxismo por intermedio de *Daditos*, de adulto *Zé Pequeño*. Y se habla de ironía por cuanto, todos ellos, evidencian de entrada su carencia más relevante, el afecto. Este aspecto y las condiciones políticas y socio-económicas serán, al filo del tiempo, generadores de la explosiva violencia, terrible brutalidad, desquiciante situación (siempre matizada con humor y música), desatadas en este filme no moralista ni maniqueo. Que no hace concesiones a nadie ni a nada, con sobresaliente reparto, soberbia dirección de actores, sorprendente manejo de cámaras, y una, se reitera, minimalista puesta en escena. Todo ello efectuado a través de un riguroso montaje de planos, escenas y secuencias, en el que la apariencia está sujeta al sentido. En el que la caracterización de los personajes hace pensar en una adecuada dirección, un pertinente enfoque psicológico, una renuncia consciente a determinismos conductuales. *Los enanos*, por ejemplo, se describen tal como son: niños que juegan con el crimen porque no tienen otra opción, que se enfrentan con el asesinato sin medir consecuencias, quematan sin premeditación. Niños que, en últimas, no muestran intenciones de ningún tipo al cometer sus actos. Niños que ya perdieron la inocencia.

Hecho que, de paso, muestra que el verdadero arte no obedece a intención alguna o que entre más escondida esté ella, mejor será el resultado artístico: porque una cosa es lo que se propone el artista y otra la que logra; el resultado de una obra no se compadece con las intenciones: Camus decía que no conocía el placer de la página releída. Como escondidas están las intenciones por mostrar perversos a los muchachos que cometen el ataque al camión de gas; corrupta a una policía que no persigue al verdadero delincuente, *Zé Pequeño*, y no Manuel Galinha; despiadado el asalto al *Motel Miami*, el más sangriento de la historia... El director se limita a hacer la síntesis; el espectador, el análisis. Una de las primeras desvirtuaciones de lo previsible, respecto al carácter de los personajes, se da cuando a través del narrador, *Busca-pé* (la letra de periodista que busca a través del filme, de ahí su apodo) o *Cohete*, aquellos maleantes jóvenes y niños se declaran creyentes al señalar *confiamos en Dios*. Otra desvirtuación, en tal sentido, se da cuando se sabe que el título original del filme, *Cidade de Deus*, no contiene ironía alguna, señala Roberto Schwarz (Viena, 1938), el crítico literario brasileño de mayor renombre, al comentar la novela que da origen al filme: la que considera la más importante de su país en la década de 1990 (2) y de la que Meirelles supo extractar las ideas

esenciales, entre ellas la que permite reforzar la tesis según la cual para conservar riqueza y poder el Estado recurre a cualquier stratagemas: produce el terrorismo, maneja a su antojo el dinero empresarial o, igual, sin confesarlo se subyuga a él; empresarios, terratenientes, *inversores*, bancos, corporaciones, paracos, patrocinan el juego macabro que permite desaparecer todo foco de oposición; los cuerpos policiales sirven de testaferros en ese y en otros sentidos, como el de proteger o cambiar de lugar de trabajo, ascenso incluido, a los que delinquen en sus filas. Al final se descubre, sin que ningún implicado lo diga, que la guerra, o sea, la política por otros medios, es el mejor negocio: *nadie ha visto nada, nadie sabe nada*, se dice en el filme.

Otra tesis: la maldad no es inherente a la pobreza ni la determina, sino que surge de las desigualdades económicas, sociales y políticas. Tesis sucedánea de otras dos que podrían exponerse: 1) el gusto por el delito no se desprende del sentido del gusto, se desarrolla a partir de efectos exógenos; 2) la traición es hija legítima de la carencia. Carencia derivada de injusticia, desempleo, falta de oportunidades, causas de la guerra, pero no sus efectos. Y es que la guerra no puede ser causa del desempleo, sino una consecuencia del mismo, según se puede colegir de lo anterior o del filme mismo: los muchachos del filme recurren al tráfico de drogas como única opción de trabajo, como exclusiva posibilidad de hacer algo. Es decir, la guerra en aquellas *neofavelas* (Lins) situadas en el extremo occidental de Río y que albergan (es un decir) a unos 200.000 habitantes, no produce desempleo sino todo lo contrario: ocupación y mayores ganancias para quienes generan dicha guerra. Basta mirar hacia Estados Unidos, el mayor productor de guerras y el más grande surtidor de armas del mundo: el máximo usufructuario de ambas, guerras y armas (Marisol, que no es nombre de travesti, en la novela, dice que: "...Estados Unidos mandaba en todo", p. 202) (3). Y aunque a toda hora se piense en la paz o se pretenda decretar la paz, lo normal es la guerra.

La guerra no ha producido las *neofavelas* miserables, con sus implícitas condiciones de desigualdad, de lucha entre ricos y pobres, de odio entre trabajadores honestos y pandilleros, policías y bandidos, policías-bandidos y traficantes de armas y de drogas, sino al revés. Es decir, la torpe planeación de aquel conjunto urbanístico, obra del notoriamente reaccionario *prefeito* de la época, Carlos Lacerda, produjo la guerra, cuyo caldo de cultivo se dio en el hacinamiento y la promiscuidad que llevaron a la violencia intrafamiliar, al desplazamiento, a la desesperanza, al resentimiento, a la corrupción generalizada, a la desidia estatal: esto significa, en el

principio no fue el verbo sino la violencia que surgió cuando no sirvieron las palabras. Primero vinieron las *favelas* de Río de Janeiro, luego los *tugurios* colombianos, las *casas de cartón* (4) venezolanas, las *villas miseria* argentinas y chilenas. Más tarde, las *Comunas* de Medellín y las *Neofavelas* de Río, donde al comienzo fue el fraude, el desempleo, la pobreza y al final vinieron las fuerzas criminales que atizaron la guerra, incrementaron pobreza, miseria, marginalidad y decretaron la ausencia de autoridad (la que *muestra*, valga la paradoja, el filme *La virgen de los sicarios*), en esa *no man's land* o *tierra de nadie*. En la que, se dijo, *nadie vio nada, nadie sabe nada*, como obligan los cánones oficiales o clandestinos u oficiales-clandestinos, según se prefiera. Tierra en la que *los bandidos no hablan, sino lisonjean; no aman, sino desean; no se detienen, sino descansan* y, cabe agregar, no razonan, sino actúan. Al fin y al cabo es la ley de la selva... de cemento o de ladrillo. Como se puede verificar al arribar al tercer episodio.

Tres meses más tarde

Cuando *Pato* se mete con la esposa de Paraíba, a la que éste elimina, el *Trío Ternura* llega a su fin. Paraíba entierra a su mujer, tras darle muerte a golpes de pala (como, piensa, corresponde a una adúltera), y la prensa sensacionalista empieza su fiesta. La que continúa después de que *Velludo* y su novia, Berenice, asaltan a un hombre en un carro: muere *Velludo*, víctima de la policía, y las cámaras del periodismo acuden presurosas a registrar las figuras criminales de poca monta que, ya en primera plana, se presentan de monta mayor. Cuando la pandilla va por primera vez al mar, *Cohete* le recuerda al espectador una máxima: *El sol es para todos. La playa, para quien la merezca*. En otras palabras, habla de la influencia del medio ambiente sobre el comportamiento del individuo y sobre sus relaciones con familia, amigos, sociedad. El barrio es no pocas veces un sucedáneo de la familia, que le otorga significación y reconocimiento al individuo y lo integra a un grupo social. Sin olvidar que allí también se contraen obligaciones y normas por pertenecer a dicho grupo que, muchas veces, no son fáciles de asumir ni, menos, de convivir con ellas, afectando más negativa que positivamente al entorno y sobre todo a sus habitantes. En eso juegan papel determinante clima y temperatura, sol y calor, mar y playa. Aquí se comprende por qué Camus en *El revés y el derecho* habló de la injusticia del clima: con ella se refirió primero a las reales posibilidades de acceso y luego a la simple ubicación geográfica pues, creía, no es lo mismo haber nacido en Argel, teniendo mar y sol, que en el ambiente brumoso y frío de París. Viene entonces el cuarto intertítulo...

Los años 70

La justicia climática, de mar y sol, se alimenta con el fuego de la música. Al menos así lo entiende Meirelles en este episodio en el que el *samba* tradicional, de figuras como *Cartola*, menos conocido por su nombre, Angenor de Oliveira (1908-1980), a quien muchos consideran el mayor sambista de la historia de la música brasileña, y el *bossa-nova* (expresión con la que junto a la de MPB se pretendió borrar de un tajo a todos los ritmos tradicionales anteriores, como choro, frevo, brega, forró, maracatú, samba de trabajo, entre otros tipos de samba y de música nordestina) bajo la influencia del jazz, alternan con el funky y el *rock*, eufemismo blanco de *rhythm and blues*, y el *soul*, expresión que surgió a finales de 1950 cuando los límites entre *spirituals* y *gospels* se desdibujaron. En este ambiente general, se desarrolla el despertar de la sexualidad. *Cohete*, en la playa, piensa perder la virginidad con Angélica, novia de *Tiago*, quien se vuelve drogadicto cuando aquélla

termina dejándolo. Después Angélica será novia, fugaz, de *Cohete*, amante, *hippie*, de *Bené*, hasta la muerte de éste. *Zé Pequeño*, ya no *Daditos*, se apodera a la fuerza del negocio de *Negrito*, ya asesinado por *Zanahoria*, lo que da curso a...

La historia del apartamento

Doña Zoila aparece como la primera dueña del apartamento donde se comienza a expender droga. Ella convive con *Grande*, quien la desaloja. Aparece *Zanahoria* y se gana la confianza de aquél. Entra en escena *Aristóteles*, a quien *Zanahoria* mata al ser obligado por *Grande*. A éste no es necesario desaparecerlo: la policía, por deudas con ella, se encarga de llevarlo a morir en la cárcel. Una serie de fundidos encadenados sirve de pretexto narrativo para comprimir la novela, la duración del filme y los puntos de vista de los personajes. Luego de muchos avatares, *Zanahoria* se apodera del negocio de drogas, en abierta competencia con *Zé Pequeño* que sólo cesará al morir éste último.

La historia de Zé Pequeño

Hay un *flash-back* sobre *Daditos* y el asalto al *Motel Miami*, donde aquél dio muerte, él solo, un niño, a todos sus ocupantes. Confirmando la economía de medios del montaje, viene una superposición de imágenes mediante la cual, al tiempo, *Daditos* y *Zé Pequeño* (*Inho* y *Zé Miúdo*, en la novela), niño y adulto, matan a diestra y siniestra, desatando el infierno entre la presunta calma. En un despliegue de frialdad *Daditos* asesina a *Pato*, hermano de *Cohete*. Comienzan a hacerse inseparables *Zé Pequeño*, prototipo de la maldad y de la fealdad, y *Bené*, arquetipo de la bondad y del *playboy*, además de equilibrio afectivo y vital para los intereses en juego: los propios del negocio de drogas, arreglo entre partes opuestas, soborno a la policía y a los traficantes de armas, entre los cuales está, cosa nada curiosa, la mismísima policía, la que en últimas decide quién sobrevive o no, a quién se mata o perdona porque sí. No faltan los necesarios estereotipos, los de los mafiosos típicos, ostentosos unos, otros no, a los que se envidia. Como ocurre con Jerry Adriani, Pereira y *Negrito*, a quienes por distintas razones *Zé Pequeño* desea suplantar. Entonces, éste mata al primero de ellos para apoderarse de casi todos los negocios de droga y empezar a ser el bandido más peligroso de Río, con la no despreciable resistencia de *Zanahoria*, bandido sin garrote aunque con arma cuando haya que eliminar a alguien del bando de su enemigo.

Entretanto *Cohete* ha tenido la osadía de pensar en coger un revólver para matar a *Zé Pequeño* y así vengar el crimen de su hermano *Pato*: pero, hay que recordar, él no nació para ser bandido ni (igual) policía, como dice; nació para estudiar. Entretanto, *Zé Pequeño* sigue en lo suyo, la actividad criminal, hasta acabar con los tiroteos en la *neofavela* al matar a casi todos sus enemigos, para convertirse, por fin, en el *bandido más respetado de Ciudad de Dios*. En este punto, *Cohete* narra en forma detallada cómo allí se podría hacer una carrera sobre tráfico de drogas: de mozo de reparto a mensajero a vigilante a *vapor* a soldado a gerente: si es bueno para los números. En paralelo, se desarrolla la historia de *Cohete*, quien dispuesto a perder su virginidad en la playa con Angélica, de repente tiene su primer encuentro con *Los enanos*, responsables, al final, de ese *infierno tan temido* que significa constatar la degradación humana: niños de 6 a 12 años ya avezados criminales, sin saberlo, sin ser conscientes, y dueños únicos del emporio de la droga, del control de las calles, pero no de sus vidas ya hipotecadas al azar, al desasosiego, a la incertidumbre, al deshacerse de *Zé Pequeño*. A quien, en un alarde de ironía subversiva, *Cohete* se refiere así: *Si traficar fuera legal, Zé Pequeño sería el Hombre del Año*. La pantalla se divide para mostrar a éste y a *Bené*, el bandido que parece un ángel (con sexo), el justo equilibrio en un mundo despiadado, descompuesto, arruinado por la acción humana. En una de las más crueles escenas del filme, de dramatismo e intensidad sin tiempo, *Zé Pequeño*, no sin antes decirles que escojan pie o mano, dispara a los pies de dos *enanos* para luego exigir a *Filete* elija a cuál de ellos matar. *Tuba* pretende intervenir en su lugar: caerá por *pesado* a manos de *Zé Pequeño*. Mientras la amenaza de *Los enanos* sigue latente, la pantalla presenta...

La vida de un incauto

Pensando todavía en su virginidad, *Cohete* decide trabajar en un supermercado, en el que no piensa permanecer mucho tiempo; más bien, que lo despidan a fin de comprar una cámara con la indemnización. Pero, nada resulta como se ha planeado. Es despedido, sin recibir un peso, por pertenecer en apariencia a la pandilla de *Los enanos*. Aburrido, observa cómo *Zé Pequeno* y *Bené* (quien encarna, también, al *Pardalzinho* de la novela) se divierten con sus motos y se caen de ellas como en un juego de niños, una especie de preaviso de las caídas que luego tendrán. *Cohete* cree que *la honradez no paga* parece un mensaje divino. Idea que parece contradecir el siguiente episodio, uno dominado por ángeles caídos.

Flirteando con el crimen

Cohete carga el revólver de *Pato*, su difunto hermano. Se dispone a ingresar al mundo del crimen. Sube a un bus en el que Manuel Galinha controla la entrada y recauda pasajes. Él y su joven compañero piensan atracarlo. Aquí, las cosas tampoco resultan. Deciden entonces asaltar una panadería: ante el coqueteo de la dependiente, huyen. Al salir, un hombre que viaja en un Volkswagen y se dirige a Barra da Tijuca les pide su guía. Suben al carro. La amabilidad del hombre, el afecto y el trato de iguales que les da, como ocurrió con Galinha, los desarma. Prefieren compartir con él un *bareto*. Se dijo, por el crimen no vuela *Cohete*, por la marihuana sí. De ahí que *la honradez no paga* apenas en apariencia se contradiga con la del flirteo de *Cohete* con el crimen: el que tiene las patas tan largas como las del error.

La despedida de Bené

El imán humanístico de *Bené* atrae los más diversos especímenes de una heterogénea sociedad: pandillas, grupo de *soul*, comunidad religiosa, *scola do samba*, grupo moderno y *Zé Pequeno*, se reúnen en torno al personaje que representa la contraparte necesaria a la impetuosidad primaria y criminal de aquél, en un medio donde se da todo tipo de relaciones y de conflictos y en el que la supervivencia depende de qué lado estén sus habitantes. Entre narcotráfico, tráfico de drogas, chantaje, soborno, delación, asesinato, *Ciudad de Dios* se dispone a despedir al único individuo capaz de mediar en el conflicto, resolver mediante la palabra las disputas internas, interceder para que se le perdone la vida a alguien, antes de una eventual injusticia (el *Salgueirinho* de la novela). Como la de *Zé* con *Bené*, a quien estando con Angélica le espeta: *¿Vas a arruinar todo lo nuestro por irte con esa puta?*

O con Manuel, al obligarlo a desnudarse en plena fiesta, en su revancha frente a la impotencia para convencer a *Bené* de que no se vaya ni lo deje solo, desvalido por el mundo. O, por último, con *Cohete*, a quien lanza al piso tras arrebatarse la cámara que previamente le regaló el propio *Bené*, en un acto más de su generosidad, de su afecto por el *otro*. Caso contrario al de *Zé Pequeno* quien desconoce al *otro* (lección espontánea para moralistas y cristianos) y quien le devolverá la cámara a *Cohete* cuando sirva a sus propios intereses.

Pero, se reitera, como la historia de Meirelles no hace concesiones a nadie ni a nada, incluido el bueno *Bené*, al cierre de este episodio el espectador sentirá la desazón suprema al constatar no sólo que *la honradez no paga* sino que el bien no sirve: al menos, en el contexto del filme; que la maldad sí prospera hasta el punto de absorber al bien. Así, el espectador sabe que asiste no a cualquier adiós: se trata de *Bené* en su adiós a la vida: la que tanto defendió y terminó por entregar sin que nadie saliera beneficiado. Él pretendía despedirse de ese mundo de caos y podredumbre: la muerte niega su salida... El idilio con Angélica (ambos se declaran *hippies*) llega a su ineludible fin. *Negrato*, su victimario, iba en realidad por el implacable *Zé Pequeno*. Éste culpa a Angélica de la muerte de *Bené* y llora su impotencia ya sin caso de revancha. *Negrato* va a casa de *Zanahoria* y le confiesa su crimen. Éste, sabiendo que sin *Bené* sólo un milagro podía salvar su negocio, dispara, en un acto de lealtad a su memoria, las palabras más justas: *Mataste al bandido más amable de la ciudad*. Y con ellas mata a su vez a *Negrato*, en un intento infructuoso por restablecer el equilibrio pero, ante todo, por conservar sus privilegios. Lo dicho: interés no obliga amistad, la excluye. Entretanto, *Ciudad de Dios* parece haber encontrado un héroe... La cámara enfoca a un perro famélico que roe un hueso. *Filete con papas*, pero con hambre, de forma incontestable, advierte: *Fumo, aspiro, ya robé, ya maté, ya soy un hombre: Sujeito homem*, como reza el original portugués de la novela de Paulo Lins.

La historia de Manuel el Mujeriego

Después de su retaliación contra la banda de *Zé Pequeno* y antes de entrar de lleno a la vida criminal, Manuel Galinha le explica a *Zanahoria* que él no es un bandido. Éste le replica que *Zé* violó a su chica, mató a un tío y a un hermano, destruyó su casa y que si eso no es motivo de venganza, lo que significa volverse bandido, puede largarse. Manuel se queda. Y comienza una serie de atracos en la que él mismo pone las reglas, para después violarlas. No matar, por ejemplo. Pero, ¿se

puede esto en una guerra? Manuel, entonces, se vincula al delito ya sin pensar en renunciar. Las balaceras se mezclan con la religión, como en toda actividad delictiva que se respete. Los bandidos rezan el *Padre Nuestro*, porque son creyentes, como los genocidas de la historia. Pero, bueno, no es tiempo pa' quejarse, es tiempo pa' pelear. *La favela era un purgatorio; se volvió un infierno*, narra *Cohete*, quien vuela en sus descripciones, como efecto de su capacidad observadora, perceptiva, sensible; y comienza su oficio de reportero gráfico en *Jornal do Brasil*, donde más tarde le publican sus fotos en primera plana, sin consultárselo, eso sí, pues previamente Marina, una compañera, se las *roba* de una mesa donde otro las dejó. Fundidos encadenados sobre una guerra en la que para la prensa el bandido es el héroe y éste el perseguido. No se puede ir de una sección a otra: *la gente se acostumbrió a vivir en Vietnam*, dice *Cohete*. Planos en seguidilla sobre víctimas de la guerra entre pandillas. Muere *Filete*, el mismo que por su relación concreta con el mundo se declaraba *sujeto hombre* tras su máscara de niño.

Viene la intervención (periódica) de la policía, como para no queden dudas sobre la presencia del Estado en zonas de conflicto, jejeje. Pero el Estado no conoce las actividades reales de su Policía y si las conociera preferiría no haberlas conocido, parece señalar Meirelles al mostrar a la autoridad en su ejercicio diario de pillaje, chantaje, asesinato selectivo e indiscriminado. En su perverso y equívoco juego de persecuciones y capturas: *la policía me persigue a mí, no a él* (a *Zé*), declara Manuel Galinha por TV. *Cohete* fotografía a *Zé* y a su grupo (para luego recibir de éste la cámara que *Bené* le quiso regalar), *en dos filas y todos con sus armas* a fin de facilitarle el alimento a la prensa amarilla, azul o roja. Marina cree subsanar el robo de las fotos dándole dinero a *Cohete*: el jefe de redacción le pregunta si quiere ser fotógrafo de planta: *Sí*, como quien sabe que a las oportunidades las pintan calvas, por escasas, lo que representa un tácito llamado a ponerles pelo.

Antes de él, nadie había entrado en *Ciudad de Dios*. *Zé Pequeño* (junto a *Tiago*) examina las fotos que lo lanzan del anonimato a la fama, le ayudan a olvidar su frágil condición existencial y le elevan su ego: *ahora sí entendieron quién es el jefe*, exclama y compra más ejemplares del periódico para repartir en sus dominios. Mientras tanto, por temor, *Cohete* no sabe dónde dormir. Termina quedándose donde (y con) Marina, pero no revela detalles sobre cómo perdió la virginidad, salvo una cosa: *No creo que las periodistas sepan tirar...* En paralelo, *Zé Pequeño*, pensando liquidar a *Zanahoria*, compra armas y municiones a un alegórico personaje, *Tío Sam* (obvio, por el mayor traficante de armas, EE.UU), desde *AR-15*

hasta *Rugger*, arma más ligera que la primera, pasando por *Browning*. Aquí es fácil comprobar que detrás de cada distribuidor, hay siempre un proveedor, la policía. Y esta *quiebra* al distribuidor. *Zé Pequeno* da armas a *Los enanos*, pero olvida su propio lema: *Cría una serpiente y te morderá...* Un *enano* dispara. El pollo del comienzo corre de nuevo. El círculo se cierra. A esta altura, la traducción del español Merlino no ha logrado arruinar a la novela, con su excesiva repetición de términos que sacan de contexto a la historia original y la ubican en algún lugar de Europa dentro de la imaginación del espectador: *pringado, colocón, canuto, noviete, vale, panda, hostiazos, arrumacos, guapetona, achuchón, sopapos, farlopa, chaval, golfo, maría, camello, polla, guay, ¿entendéis?, ¡joder!*, etc. Lo que, en otras palabras, significa que Merlino no ha traducido del portugués al español sino de lo que él entiende de tal idioma, ignorándose si lo habla, sin comprender a cabalidad el contexto original de la novela. Lo que se corresponde con la hegemonía del lenguaje: el que nomina manda. O la traducción al servicio de la editorial, no del lector.

El comienzo del final

El cuchillo se afila de nuevo: *Atrapien ese pollo*, vuelve a ordenar *Zé Pequeno*. Repite su mandato a *Cohete*, el fotógrafo. La Policía renuncia a intervenir la lucha entre pandillas: *Dejemos que se maten entre ellos*, sentencia el cuasi aforismo histórico del corrupto *Cabezón*. *Cohete* fotografía a *Zé* y a su pandilla. Sobreviene la balacera cuando Manuel Galinha les dispara. En la guerra de un bando contra otro, gana al final la policía. Manuel mata a *Tiago*. *Zé Pequeno* hiere a *Otto*. Como si se tratara de *Aballay*, el estilista moderno que se baja de su caballo a socorrer al hijo del padre asesinado, Manuel comete un error mortal: se inclina a ayudar a *Otto*, quien justamente desea vengar la muerte de su padre, ocurrida en el atraco al banco. *Zanahoria* y sus compinches son apresados por la policía, lo mismo que *Zé Pequeno*: el primero pasa a ser *un regalo para los medios*, hecho por la policía; el segundo, soborna a esta y es dejado libre. Pero no se salva. El *ataque soviético* de *Los enanos*, para vengar a su amigo, se hace inminente. *Cohete* saca fotos del soborno a la policía y del atroz asesinato de *Zé Pequeno*. Tal como éste le había arrebatado el negocio a *Negrito*, *Los enanos* repiten la historia: *El negocio es nuestro*, gritan enardecidos y se van. La delincuencia se hace cada vez más precoz... *Muere el bandido* dueño de *Ciudad de Dios*, titula *Jornal do Brasil*. La entrevista de Manuel Galinha por TV reaparece para reiterar que las cosas no cambian, siguen iguales: *La Policía me persigue a mí, no a Zé Pequeno*. Éste, metafóricamente, continúa

matando, sin ser molestado. Como en la vida.

¿De la estética a la cosmética del hambre? Una mirada a la crítica

Si bien en la época del *Cinema Novo*, el de los cineastas Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Caca Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, a los que se unieron luego Walter Lima Jr. y Ruy Guerra se hablaba de *la estética del hambre*, particularmente por el ensayo que Rocha presentó en un congreso internacional sobre cine en Génova, Italia, para la crítica e historiadora brasileña del cine Ivana Bentes, de aquella estética de “una cámara en la mano y una idea en la cabeza” se ha pasado, gracias al *steady-cam*, a “la cosmética del hambre”, a causa de filmes como *Guerra de canudos*, *O Cangaço*, *Estación Central* y, sobre todo, *Ciudad de Dios*. Y aunque se le endilgue a Meirelles que no le gusta el cine de G. Rocha, quizás valga decir que la influencia de éste ha llegado hasta hoy, e incluso permeado a los dos últimos filmes citados; y quizás valga recordar las palabras para introducir al lector en su *Estética del hambre*, con la que, en su época, ya planteaba la revolución que, para él, es la intersección del cine de autor (5) con la conciencia social y la invención de un lenguaje para el subdesarrollo que incorpore en la ficción los rasgos estilísticos del documental (lo que a su modo incorpora Meirelles en *Ciudad de Dios*): “Nosotros comprendemos el hambre que los europeos y la mayoría de los brasileños no han podido comprender. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. Él no come, pero se avergüenza de decirlo, y en consecuencia no sabe de dónde viene su hambre. Nosotros sabemos —puesto que hicimos esas feas y tristes películas, esas desesperadas y gimientes películas en las que la razón no siempre ha prevalecido— que esta hambre no será mitigada por unas reformas gubernamentales moderadas, y que el velo del technicolor no podrá esconder, sino sólo agravar sus tumores. En consecuencia, sólo una cultura del hambre puede sobrepasar cualitativamente sus propias estructuras, debilitándolas o destruyéndolas. La manifestación cultural más noble del hambre es la violencia” (6). Con su *Estética del hambre*, Rocha (1938-1981) pretendía retratar la realidad social de Brasil, la historia de explotación y saqueo de su pueblo, la pobreza tanto a nivel urbano como rural, en particular del nordeste del país, así como hacer que el público tomara conciencia de su propia miseria, lo mismo que emprender “uno de los proyectos más ambiciosos de la cultura latinoamericana moderna: forjar una estética cinematográfica nueva, radical, capaz de dar cuenta de la miseria y la exclusión sin caer en el folklore, el exotismo o la denuncia”, como señala Bentes sobre Rocha. La articulación del documental y la

ficción de una manera similar a la de éste es entendida por Wenders, quien no cree en los documentales, los que pretenden reflejar la realidad, porque hacen como si esta no estuviera siempre manipulada; en cambio, la ficción da una estructura claramente manipulada que permite a la realidad introducirse dentro de la ficción con total libertad. Sin cortapisas ni autocensuras, como lo deja entrever el filme de Meirelles y, ante todo, la marea de alabanzas que se desató por el mundo tras el estreno de *Ciudad de Dios*, filme que aunque estuvo nominado a cuatro Oscar no obtuvo ninguno, algo que ayuda a entender la filosofía que anima a la obra y los resultados que obtuvo en la conciencia de la gente: fue Mejor Película Extranjera por el Círculo de Críticos de NY, la Asociación de Críticos de Chicago, el Festival de Toronto, en 2003. Aunque tal vez no haya mejor premio para un filme que despertar la crítica que sopesa valores y fallas de una obra, como la que escribió Daniel Andreas en *Filmaffinity*: “Excepcional e innovadora película brasileña en la que el talento visual está al servicio de una narración densa pero transparente. El director ha absorbido lo mejor del cine [gringo] de los 70 para ofrecernos su peculiar visión de las luchas entre bandas en la favela Ciudad de Dios hace unas décadas. Magistral en casi todos los sentidos, es especialmente admirable el ritmo y el desarrollo de la historia, el soberbio montaje, la utilización de la música y la capacidad para mostrarnos la belleza en medio de lo terrible. Imprescindible verla en cine y en V.O.S. para disfrutarla plenamente. ¿Es posible que no le guste a alguien?” Por lo pronto, a Ivana Bentes no la ha convencido.

Tal como se muestra la historia en *Ciudad de Dios*, puede decirse que Meirelles logra la intersección del cine de autor con la conciencia social y política al presentar el desarrollo del narcotráfico en las neo-favelas entre 1960 y la década del 80; consigue ayudar a comprender que el hambre del Brasil actual proviene en gran parte de la inequidad social, de los gastos suntuarios, del aumento del pie de fuerza, en fin, de la mala distribución de la riqueza, que lleva a la gente a la desesperación y luego al crimen y a la muerte; con los medios contemporáneos para hacer cine forja una estética que mezcla la herencia de Glauber Rocha, con el legado del neorrealismo italiano (7), sin caer jamás en el folclor, la porno-miseria o el panfleto. De contera, articula el documental, en tanto realidad manipulada por el camarógrafo o por las órdenes del director, con la ficción, en tanto estructura manipulada deliberadamente que, en su caso, obedece a una propuesta y unos fines estéticos a medio camino entre el filme de acción y la reflexión socio-política, no sin antes haber dejado penetrar libremente la realidad a través de los relatos juveniles.

Dice Ivana Bentes en *Página/12* (9/may/04), de Bs. Aires: “La idea (rechazada por las películas de Glauber) de expresar el sufrimiento o lo intolerable en medio de un bello paisaje, o de glamorizar [sic] la pobreza, resurge en algunos films contemporáneos donde el lenguaje y la fotografía clásica transforman el sertão en un jardín o museo exótico, que puede ser ‘rescatado’ para el gran espectáculo. Es lo que se ve en películas como *Guerra de Canudos* de Sérgio Rezende, *El Cangaço* de Aníbal Massaini y, más recientemente, en *Estación Central* de Walter Salles o *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles. *Ciudad de Dios* (2002), adaptación de la novela de Paulo Lins, es la expresión suprema de ese ‘neo-brutalismo’, que toma como referencia, entre otros, los films [sic] de gánsteres, las sagas de la mafia, la épica espectacular y la estética MTV. Se pasa de una ‘estética’ a una ‘cosmética’ del hambre, de las ideas en la cabeza y la cámara en mano (un cuerpo a cuerpo con lo real) a la steady-cam, a la cámara que surfea sobre la realidad, signo de un discurso que valoriza lo ‘bello’ y la ‘calidad’ de la imagen y, todavía, el dominio de la técnica y de la narrativa clásicas. Un cine ‘internacional popular’ de tema local, histórico o tradicional y formato estético ‘internacional’. Folklore-mundo”. Palabras a las que desde su obra no les da crédito Meirelles o a las que, sin conocerlas, responde sin rodeos y con razones.

Pese a que no le faltan motivos a Ivana Bentes al creer en la diferencia que puede haber entre la estética del hambre (y sus postulados serios, razonados, críticos que apuntan a desmitificar el cine de Hollywood e invitan a luchar por un cine contra el sistema) y la cosmética del hambre (entendida como una manera de trivializar los problemas sociales y políticos y la lucha de la gente en condiciones de desigualdad e injusticia profundas), también es posible desvirtuar su discurso pseudo-crítico, de un evidente manierismo académico, de un altisonante lenguaje fílmico posmoderno. Lo primero: *Ciudad de Dios* no expresa “el sufrimiento ni lo intolerable en medio de un bello paisaje” sino en los intestinos urbanos de una de las neo-favelas de Río, conocida como Cidade Alta en la novela de Paulo Lins y que en el filme de Meirelles se rodó en otra de alta peligrosidad, hasta el punto de haber tenido que pedir permiso a los narcos del lugar. Según Meirelles, el proceso de selección empezó con una fase de entrevistas que involucró a más de 2.000 chicos de varias comunidades de Río, todos interesados en participar de un taller para actores. De allí fueron seleccionados 200, a partir de las improvisaciones. La estrategia: los niños participaban del taller de actores para habituarse a la presencia de la cámara. Dicha labor fue ejecutada por la ONG *Nós do cinema*, que hoy organiza talleres de

cine en las comunidades de escasos recursos de Río. Cuatro meses más tarde, se realizó el casting definitivo. Meirelles reconoce que, salvo Leandro da Hora, o Zé Pequeno, los actores tenían fuerte relación con sus papeles. Al principio, ellos no recibieron los textos e improvisaban conflictos que se ajustaban al guión, hecho que los torna en cierta medida *co-autores* de la obra, ya que ayudaron al guionista a reescribir los diálogos para que sonaran auténticos. Lo que de hecho otorga valor y seriedad al trabajo desarrollado por el equipo *Nosotros del cine* y permite creer en la honestidad de Meirelles en su puesta en escena y en su obra en general.

Es decir, lo del *bello paisaje* en el filme no pasa de un asunto anecdótico, trivial, irrelevante, toda vez que los personajes muy poco salen de su entorno o van al mar y si lo hacen es por una necesidad vital (cambiar la rutina) o por una exigencia argumental (propuesta del guión de Bráulio Mantovani, el mismo de *Tropa de élite*, otro de los filmes que por su crudeza le habrá causado escozor a la crítica Bentes), pero en su mayoría la historia transcurre en la neo-favela. En efecto, la última fase correspondió al rodaje en el conjunto habitacional *Cidade de Deus*, construido en la década del 60, en Jacarepaguá, Río de Janeiro, localidad que se transformó en una de las más grandes favelas de la ciudad y en campo de batalla del tráfico de drogas a partir de 1979. El rodaje ocurrió entre junio y agosto/2001 con una inversión de 3.3 millones de dólares. Hoy viven allí más de 200.000 personas, según las leyes impuestas por los traficantes. Para permitir el rodaje en *Cidade de Deus* la condición impuesta por la comunidad fue que la mayoría de los actores del filme debería habitar en las favelas y en los morros cariocas. El equipo técnico estuvo también en las favelas *Cidade Alta* y *Nova Sepetiba*. Sobre la recepción de *Cidade de Deus*, puede decirse que el filme tuvo un gran eco entre los intelectuales. Para algunos, es *una obra de utilidad pública*, por mostrar cómo fue el proceso de instalación y crecimiento del tráfico de drogas en las favelas brasileñas, a partir de 1970. No pocos la han comparado con *Los olvidados* (1950), de Buñuel, o *Pixote, la ley del más débil* (1980), de Babenco, la historia de niños y jóvenes abandonados en un mundo sin perspectivas y donde ellos aparecen como soldados del tráfico. Otros, a su vez, consideraron que la interpretación del filme podía acarrear el riesgo de poner a todos los habitantes de la favela al servicio del narcotráfico. Para otra parte de la crítica es una gran producción del cine brasileño, pese a las polémicas generadas por la forma de mostrar la violencia. Sobre esto, Meirelles afirma: “Ciudad de Dios tiene apenas dos tiros donde se ve sangre, pues intentamos no valorar o espectacularizar la violencia”. Al contrario de lo que suele creerse, él en lo personal no se siente atraído por la violencia, sino por los asuntos antropológicos de una

sociedad cerrada, con leyes, reglas y códigos propios de la favela *Cidade de Deus*, retratada en la novela desde la perspectiva de personajes pertenecientes a este universo. (Leal, 2002, en *Fernando Meirelles y la "Ciudad de Dios"/ Catálogo Digital de Publicaciones DC*) (8)

En cuanto a la supuesta glamourización de la pobreza o al presunto rescate de un museo exótico para el gran espectáculo, por Meirelles en *Ciudad de Dios*, Bentes no sólo es injusta sino desatinada. ¿Acaso el hambre, la miseria, la violencia y la guerra fratricida han sido utilizados por aquél como fines estéticos y políticos y no más bien como medios para presentar la situación en que viven los moradores de las neo-favelas, para que éstos sean, por ende, vistos como seres humanos sobre quienes cae todo el peso de los desequilibrios e injusticias y desafueros del sistema y no, como algunos creen aún, pudieran ser causantes y responsables de esa misma situación? La pobreza, lo mismo que su resultado, la violencia, no son una escogencia de la gente sino una imposición del medio y de sus protagonistas y estos no como culpables sino como responsables. ¿Acaso se rescata un museo exótico para el gran espectáculo cuando se muestran las dificultades que tienen que pasar los pobladores para vivir en medio del narcotráfico, la violencia indiscriminada, la muerte inminente, en esa tierra de nadie, en la que las autoridades no brillan precisamente por su pulcritud ni por su disposición para ayudar a la gente sino para sacar partido de cada situación y, además, para tolerar y encubrir a redes de criminales, así como para ahondar la brecha social, generar mayor violencia y aumentar la corrupción y los índices de pobreza e inequidad? El gran espectáculo es el que montan los medios a partir de la explotación económica del dolor y la miseria ajenos: la prensa hablada y escrita, la TV e Internet para, de paso, extender la idea de la periferia como el espacio natural e irrevocable de los marginados.

¿Es *Ciudad de Dios* “expresión suprema de ese ‘neo-brutalismo’, que toma como referencia, entre otros, los films [sic] de gánsteres, las sagas de la mafia, la épica espectacular y la estética MTV”? Pareciera que Bentes viera más TV que cine no sólo por el superlativo (“expresión suprema”) sino por el adjetivo (“neo-brutal”) que se cierne sobre el filme de Meirelles, cuando es evidente que la brutalidad surge del sistema y recae en los habitantes de las neo-favelas y no al revés: ¿o es que aún hay alguien que pueda creer que los focos de caos y desorden en una sociedad brotan de forma espontánea o son causa de la violencia y no, más bien, consecuencia y resultado del despilfarro gubernamental, de la pésima canalización de los impuestos, de la inoperante burocracia, en fin, de la atroz e infame acción de

los políticos, de las autoridades civiles, militares y de policía, de la iglesia, de la inoperante izquierda, de la paramilitar derecha? La recurrencia de Meirelles a ciertos hitos fílmicos, empezando con la productora *Wild Bunch* (por el filme de Peckinpah), siguiendo con citas de directores como Rocha (“una cámara en la mano y una idea en la cabeza”) y terminando con guiños a filmes como *Goodfellas* (1990) o *Buenos muchachos*, con aquella escena en que se le ordena a un niño disparar a otro pero, antes se le pregunta: “¿Pie o mano?”, como hace Tommy DeVito (Joe Pesci) antes de pegarle un tiro en el pie al barman por no atenderlo, según aquél, como se debe y tras una serie de malentendidos; o a *Una naranja mecánica*, en la revancha que toman los enanos frente a Zé Pequeno, como la que toman los mendigos frente a Alex de Large, en esa especie de justicia poética, en esa suerte de círculo existencial que se cierra obedeciendo al equilibrio vital; quizás, dicha recurrencia, no la haga el director tanto por un prurito intelectual o una exhibición cinéfila: es muy probable, por una ineludible afinidad electiva más inconsciente que consciente. Ahora bien, si éste retoma filmes de gánsteres, sagas de mafia, épica espectacular o estética MTV puede ser más bien producto de la imaginación de Bentes que de una propia y comprobable elección del cineasta brasileño: sobre todo porque no es muy creíble eso de *épica espectacular* (Meirelles: “intentamos no valorar o espectacularizar la violencia”) ni lo de *estética MTV*. O podrá ser un filme épico en tanto describe la gesta por sobrevivir de unos niños y jóvenes que no son *malos por naturaleza* sino a los que no se les da otra salida para sus desafortunadas vidas, precarias existencias, inciertas luchas; pero, no espectacular en tanto no hay alarde de lujos ni de riquezas al estilo Hollywood, sino el uso de signos y símbolos de la fugaz riqueza que acompaña a todo narcotraficante y que es parte de una vida sometida a la pobreza inmaterial y a una inmediatez sin remedio. Al fin qué, Ivana Bentes: la de *Ciudad de Dios*, ¿estética MTV o narrativa clásica o, más bien, estética vanguardista exenta de fardos publicitarios o de comerciales video-clips?

Para terminar, Bentes, escribe: “‘Un arma en la mano y una idea en la cabeza’, bromea un personaje de *Ciudad de Dios*. La película de Meirelles señala la repetición de un pronóstico social siniestro: el espectáculo consumible de los pobres matándose entre sí. ¿El cine sobre la masacre de los pobres nos prepara para la masacre real (que ya sucede) o para la masacre que vendrá, tal como el cine americano de acción anticipó y produjo el clima de terror, control internacional y clamor por una ‘justicia infinita’? Esperemos que no. El asunto es que ya no luchamos contra la mirada exótica sobre la miseria y sobre Brasil, que lo transformaba todo en un ‘extraño surrealismo tropical’, como decía Glauber en 1965.

Ya estamos en condiciones de producir y hacer circular nuestros propios clichés, esos en los que los negros saludables y relucientes, con un arma en la mano, no consiguen tener una sola buena idea que no sea la de exterminarse mutuamente". Manera simplista de Bentes para resolver los asuntos, ya sean fílmicos, socio-políticos o vitales. Porque pese a su mirada reductora, no hay en *Ciudad de Dios* el más mínimo asomo de crítica de lo real al servicio del espectáculo sino un manejo adecuado del espectáculo al servicio de la crítica de lo real. Porque pese a lo dicho por Bentes, el filme de Meirelles no es ningún festín de pobres que se liquidan entre sí para el goce o el voyerismo de los ricos: es la triste, patética y dolorosa comprobación de los hechos frente a los cuales los bienpensantes huyen para no verlos, como los criminales huyen sin que nadie los persiga. Cosas de la culpa: judía, cristiana, católica, *como gustéis*, para recordar a Shakespeare citado por los españoles. Además, no se olvide que es la masacre real no sólo la que prepara sino la que ejecuta la masacre de los pobres, al incrementar la criminalidad con el aumento de la corrupción policial, con el recorte al presupuesto para educación y el contrastante aumento para la guerra tanto en las ciudades, en este caso, como en la selva, en otros. Por último, no son los negros saludables y relucientes con un arma los que no tienen una sola buena idea que no sea la de matarse entre ellos, sino los blancos poco saludables y nada relucientes, con muchas armas, para los que la única buena idea que existe es la de exterminar a los pueblos entre sí, haciéndoles creer que están luchando por su liberación y no, como es en realidad, por su propia condena, por su expulsión de la vida antes de morir. ¿Se requiere croquis?

Ciudad de Dios no hace parte de la cosmética del hambre sino de la estética del hambre desde una consciente mirada coetánea que ha pasado del *sertão* a la favela y de ahí a la neo-favela, para mostrar nuevos signos y símbolos de un atraso que pretende trocarse por desarrollo, cuando no es más que el lamentable resultado de no legalizar las drogas, del terror imperial extendido por el planeta, del aumento del pie de fuerza policivo y militar, del fortalecimiento de la represión en detrimento de la libertad, en fin, del sometimiento de la mayoría por un reducido cartel oficial que monopoliza la injusticia, sin reparo alguno, sin ética alguna. Contra la aparente frivolidad de la que habla Bentes sobre la trayectoria profesional de Meirelles, y en particular sobre *Ciudad de Dios*, hay que decir que uno de sus cortometrajes, *Palace II*, acerca del edificio homónimo situado en Río de Janeiro que se derrumbó por completo, matando a algunas personas y dejando a muchas familias en la calle que jamás recibieron apoyo de la constructora responsable por la obra (episodio que recuerda al del edificio *Space*, de El Poblado en Medellín, lo que, de paso, remite al

filme *Le mani sulla città*, 1963, o *Las manos sobre la ciudad*, de Francesco Rosi) (9), consolidó su carrera cinematográfica por explorar con interés los dramas de la gente común, lo que le confiere coherencia y seriedad al corpus fílmico del cineasta brasileño nacido en 1955.

Cine no es historia, aunque cuando la cuenta bien es mejor que la historia. Y eso ocurre con *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles. Nada miente tanto, como la dialéctica del cine, para revelar la verdad, para esclarecer la historia, esa paradoja andante cuyas piernas son movidas por la contradicción y cuyos silencios, sus imágenes, casi siempre, dicen más que sus palabras. Cine no es historia pero a veces es mejor...

Conclusiones

Ciudad de Dios, filme-tratado sobre el Poder, muestra al espectador que los símbolos de protección, alegría e identidad, como la *caipirinha*, el balón, el samba, pueden ser a su vez emblema de diferencia o condena, tristeza, vergüenza, etc. Junto al tratamiento de la violencia y al montaje, cobra relevancia la desdramatización de los personajes, lo que de por sí desmiente la cosmética que le asigna Bentes: ellos aparecen sin maquillaje, sus rostros brillan por el sudor, no se sobreactúan, reflejan con seguridad sus estados de ánimo, garantizan la atmósfera pesada y a la vez grácil del filme, lo que, de paso se corresponde con la codirección de Kátia Lund y su recurso a los detalles. En algunos, hay una resistencia manifiesta al delito, siempre y cuando, eso sí, las condiciones cambien al hacerlo el *statu quo*. Así es para Berenice quien en su discusión inicial con *Velludo* le expresa que no quiere que el padre de su hijo sea bandido. Sólo que el *statu quo* no cambia y ella termina siendo víctima de sus temores pues al filo del tiempo pasará a ser novia de Pereira, poderoso bandido de *Ciudad de Dios* y probable padre de su hijo. Y los demás, víctimas de sus temores, también, o de sus enemigos o de sus sempiternos verdugos policiales. En suma, de la corrupción: la que en el capitalismo salvaje internacional hoy se desprende de la tríada empresas transnacionales, banca internacional, mafias. Esto fortalece el *ethos mafioso*, lo que aun con los escándalos mediáticos (en modo sensacionalista, para obtener ganancias) naturaliza la corrupción y, de paso, la convierte en eficaz mecanismo de movilidad social y de enriquecimiento personal. El caso de Kosovo es terrible: allí, intervino la OTAN para separar a bosnios, serbios, albaneses y yugoslavos, hacer una limpieza étnica a través de UNMIK, KFOR, UCK y generar una alianza entre barones de la droga de

Kosovo, Albania y Macedonia, convertidos con el respaldo de EE.UU en nuevas élites económicas mediante tráfico ilegal de armas, narcotráfico y redes de prostitución (10).

Sucesos similares a los de un filme que deja claro, en el principio no fue el verbo ni la paz sino el fraude y la guerra: “Falta la palabra. Habla la bala”, dice la novela, no en la versión de Merlino (“Falla el habla...”, p. 25): esto es, cuando se acaba la palabra surge la violencia. El monstruo social criminalizado aún más por causa del narcotráfico, en los años 70; el desplazamiento forzado, en los 80; la guerrilla y el paramilitarismo, por vía de los *coroneles* o terratenientes de los grandes *sertões* del nordeste brasileño (lo que puede extrapolarse a Colombia), desde antes de los 60 y hasta hoy, desbordó a la (ausencia de) autoridad y la redujo, casi en la misma proporción en que de a poco, con sevicia, el Estado redujo su acción social, se empequeñeció (no sólo en cuerpo) hasta alcanzar el tamaño que capital empresarial, FMI y BM le permiten. Un tamaño que no se compadece con las riquezas, en el caso de Colombia, de las que tanta gala hacen los políticos para seguir feriendo al país: tamaño que, por contraste, en el caso de Brasil, tampoco justifica los casi 40 millones de pobres que aún tiene si se considera el PIB (incrementado en un 284% entre 2000 y 2011), que rebasa con mucho al de los demás países de América Latina, es segundo en el continente y ocupa el sexto lugar en el mundo, por su PIB nominal, y el séptimo más grande en términos de paridad del poder adquisitivo (PPA) y es miembro destacado del grupo de países emergentes llamado BRICS (Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica), cuya principal función es hacerle contrapeso a la hegemonía que los EE.UU pretenden mantener en el mundo, pese a ser la economía con la más grande deuda externa del planeta: esto, claro, en tiempos de Dilma y Lula. Aun así, Brasil tiene hoy casi doce millones de personas viviendo en “aglomerados subnormales”: el 6% de la población, en favelas. Situación que se agudizó a raíz de los desalojos por la realización del Mundial 2014 (11) (12); y que empeoró a raíz del golpe de *Drácula* Temer, patrocinado por EE.UU, y sus pillos Eduardo Cunha, Aécio Neves, Sérgio Moro y demás oficinantes de la Operación *Lava Jato* (13).

Ciudad de Dios, al final, ya cumplido *el ataque soviético*, muestra que en efecto si se crían serpientes, ellas luego morderán; que la auténtica peste es la ignorancia, a un paso de la cual está la violencia; permite inferir que un pueblo con educación es menos propenso al crimen y más dado a estimarse y a estimar: *soy bandido porque no tengo cerebro*, dice vencido *Pato* a su hermano *Cohete*, quien representa la

contraparte, los sueños, la búsqueda de la utopía, el anhelo de dejar atrás la escoria. Sí, *Cohete* es un curioso, un soñador, un poeta, que le revela al mundo su entorno de mierda, los secretos que deben ser conocidos, las atrocidades que no pueden ocultarse más. El filme muestra también que los relevos generacionales entre pandillas no recurren a la piedad pues en ellas no cuentan la amistad, la solidaridad, ni el afecto de los buenos viejos tiempos que tanto se tuvieron en cuenta al momento de crearlas. Toda sociedad marcha al comienzo. Ninguna se mantiene intacta en el tiempo. Las sociedades no funcionan ni en la cama, enseñan los viejos: y eso después de intentarlo. Luego los jóvenes no tienen por qué saberlo. Las guerras se explican en sí mismas cuando se entienda que la riqueza y el poder, para mantenerse, deben acudir al dominio sobre la tierra, condición *sine qua non* por la que los políticos deciden fortalecer tales factores y por los cuales, con militares y clero, siempre pretenden justificar la guerra. Con un agravante: la rodilla en tierra de la callada, enigmática, anónima, opinión pública.

Tratándose de pandillas, las guerras siempre serán intestinas, internas, endógenas. Ese parece ser el tenebroso mensaje de *Los enanos* cuando, tras acabar con *Zé Pequeño*, dejan atrás la cámara y con ella cualquier asomo de moralina que pudiera sugerir un filme aleccionador, en realidad otro directo, áspero, amargo. Por ello, quizás resulte errado pensar simplemente en una guerra de pobres contra pobres, como dice Bentes, para venderles a los ricos emociones fuertes. La única revolución que hay en estos aciagos días de la humanidad (los de siempre) es la de los ricos para acabar a los pobres o a los que ellos consideran: una cosa es ser escaso de recursos y otra, pobre: pobre es el pusilánime, el optimista desinformado, el conformista, el que cree esto es el mejor paraíso, el que se revienta antes de expulsar lo que lo envenena, el que se calla las peores injusticias, el que sabiendo lo que pasa prefiere ser cómplice y verdugo a la vez. Quizás se trate más bien de un filme que por no ser complaciente termine por defraudar a ricos y a pobres, en cuanto a impedir formarse juicios equívocos: como creer que los modelos del capitalismo se diferencian de los de las organizaciones criminales, sean narcotraficantes, traficantes sexuales o de armas, pero también políticos, miembros de la iglesia, autoridades militares o de policía: porque, no se diferencian. Son los mismos *modelos*(¡!) o estructuras: beneficiarse ya, concentrar riqueza y poder, establecer monopolios, eliminar opositores, manipular medios, acallar conciencias, desaparecer pruebas o testigos que comprometan la seguridad, mantener el *statu quo*.

Como se puede comprobar en el epílogo de *Ciudad de Dios* al observar las declaraciones de Manuel Galinha por TV (14): a través de ellas queda claro que el cambio en una sociedad siempre es aparente, los fuegos artificiales de los políticos; la muerte de traficantes de bajo perfil, cuya difusión por los medios pretende hacer creer que se trata de peces gordos cuando no pasan de anoréxicas tilapias; la negociación entre los de alto perfil y la policía, algo que revela sin palabras lo que los políticos y las autoridades ocultan siempre: el soborno indiscriminado, el cohecho, que aquéllos por arte de mafia convierten en un simple hecho, para satisfacción de la muda galería, la de la sempiterna anónima opinión pública, la sin opinión; los apuntes de *Wilson Rodríguez* sobre sus precarias condiciones laborales, ya *fotógrafo* oficial de *Jornal do Brasil*, es decir, miembro del Establecimiento y del *staff* periodístico: algo que le permite un mísero aumento de sueldo y un pírrico ascenso en la cadena de movilidad social; *Los enanos* dándole la espalda a la cámara, dejando atrás prejuicios sociales o de clase, devolviendo desidia con desidia: dispuestos a derrotar al presente, sin pensar en el futuro. Porque, para ellos, el futuro no existe: porque saben que es así o porque no les importa el futuro. Como muy bien saben que no le importan a nadie. Porque ellos mismos son nadie, así no lo sepan; o porque aun sabiéndolo no se lo preguntan, tal vez porque el preguntárselo no cambiaría nada, nada les resolvería, en nada les sería útil. Además, ellos, como buenos panclastas que son, no siguen a nadie y están seguros de que nadie los seguirá, pero no por una rara vocación anarquista (nada más lejos de su vacua ideología), sino por una profunda convicción fatalista: la de la certeza de su rápida muerte; tras la cual los reemplazarán otros más sanguinarios: nada más; nada menos.

A mis hijos Santiago y Valentina, solo por quienes confío en un futuro que aún no existe,

y al que me aferro hasta que el cambio deje de ser un asunto de retórica.

FICHA TÉCNICA: Título original: *Cidade de Deus*. En español: *Ciudad de Dios*. 35 mm; color; 135 min. Año: 2002. País: Brasil. G: Bráulio Mantovani y Paulo Lins, sobre la novela homónima de Lins. Dir.: Fernando Meirelles & Kátia Lund. Fot.: César Charlone. Mon.: Daniel Rezende. Mús.: Antonio Pinto, Ed Cortés. Int.: Luís Otávio/Alexandre Rodrigues (*Buscapé/Cohete/Wilson Rodrigues*); Douglas Silva/Leandro Firmino da Hora (*Dadinho/Zé Pequeno*); Phellipe Haagensen (*Bené*); Matheus Nachtergaele (*Sandro Cenoura*); Darlan Cunha (*Filete*); Graziella Moretto

(periodista Marina Cintra); Seu Jorge (Mané/Manuel Galinha/*Manuel el Mujeriego*); Alice Braga (Angélica); Reagan Nolasco (Tuwiko). P: Andrea Barata Ribeiro, Mauricio Andrade.

[LEER EL ARTÍCULO ORIGINAL PULSANDO AQUÍ.](#)

Fotografía: m.cnnchile

Fecha de creación

2017/10/04