



Hipertexto 19
Invierno 2014
pp. 41-54

**La representación de la violencia en
Cidade de Deus
Brenda Morales
Universidad Nacional Autónoma de México**

Hipertexto

*Acordei e vi a cidade: eram mortos mecânicos,
Eram casas de mortos,
Ondas desfalecidas,
Peito exausto cheirando a lírios,
Pés amarrados.
Dormi e fui à cidade:
Toda se queimava,
Estalar de bambus,
Boca seca, logo crispada.
Sonhei e voltei à cidade.
Mas já não era a cidade.
Estavam todos mortos.*

Carlos Drummond de Andrade

En la actualidad es posible percibir que el interés de un número significativo de escritores se ha volcado hacia las experiencias violentas a las que se enfrentan los habitantes de las grandes metrópolis. Particularmente desde la década de los ochenta en la literatura brasileña se presentó un marcado auge de temas como el narcotráfico y la marginación de los barrios más pobres, las favelas. Un ejemplo de esto es la novela *Cidade de Deus*, escrita por Paulo Lins¹ y publicada en 1997.² Me interesa analizar la manera en que la violencia está representada en esta novela, la forma en la que es percibida por su narrador, cómo influye en los personajes dedicados al narcotráfico y cómo afecta en el espacio de la favela.

¹ Paulo Lins nació en Rio de Janeiro, Brasil en 1958. Creció y vivió durante 30 años en una favela. Estudió la carrera de Letras en la Universidad. Su primer libro fue *Sobre o Sol*, poemario publicado en 1986. Participó en la Cooperativa de Poetas y en el Centro den Poética bajo la dirección Chacal e Guilherme Zarvos. De 1986 a 1993 trabajó como ayudante de la antropóloga Alba Zaluar —que por entonces investigaba la criminalidad en las *favelas* brasileñas. Fue incluido en la antología *Esses Poetas* de Heloísa Buarque de Hollanda en 2001. Es Jurado del Premio Casa de las Américas. Actualmente trabaja en la escritura de guiones y, con la ayuda de una beca de la Fundación Guggenheim, trabaja en una novela sobre la esclavitud en Brasil. Además, se desempeña como profesor de la Universidad Federal de Rio de Janeiro.

² La novela tiene dos versiones, la primera es de 1997, de 550 páginas y la segunda, de 2002, se redujo a 401 páginas y algunos nombres de personajes fueron modificados.

Paulo Lins, oriundo de la favela,³ escribió a partir de su propia experiencia, es indudable que tiene vínculos profundos con el mundo que narra, lo que, desde mi punto de vista, es pertinente señalar porque construye esta obra con una perspectiva desde dentro, como apunta el destacado crítico Roberto Schwarz:

O romance de estreia de Paulo Lins sobre a expansão da criminalidade em Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, merece ser saudado como um acontecimento. O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum (Schwarz 63).

Cidade de Deus aborda una historia marcada por la desigualdad social, la pobreza, el crimen y la evidente falta absoluta de condiciones para superarlas. Explora la forma en la que esta situación se agrava debido a los problemas sociales que se presentaron a partir del desarrollo del tráfico de drogas, con las propias reglas que éste establece. Se puede decir que la novela es una historia de guerra, y como sugiere Martins: “não só a guerra na favela, mas uma constante disputa por poder, ascensão social e dinheiro”(Martins da Silva 58).

A lo largo de la historia, el autor deja ver que la violencia no hace más que reforzar las desigualdades sociales. Por un lado, legitima la represión policiaca que afecta cotidianamente las zonas más pobres y, por otro, incentiva las corrientes más reaccionarias de la sociedad civil. La novela abarca una temporalidad amplia, así como una gran cantidad de personajes y anécdotas. Su estructura parece estar construida a base de microrelatos que se suceden a un ritmo vertiginoso. No se sabe a ciencia cierta cuál es la historia central porque hay muchas, aunque el elemento que da unidad es el conjunto habitacional en sí. Hay una constante fragmentación en las distintas historias que componen la trama, no obstante, la novela sigue una cronología lineal en relación al tiempo real de los acontecimientos, con excepción de algunos *flashbacks*.

La historia se desarrolla a partir de los últimos años de la década de los 60, cuando los traficantes de drogas comenzaban a dominar los barrios pobres y que en el presente de la narración, 30 años después, han aumentado hasta hacer de esta favela un lugar al que la policía prácticamente no entra, en donde los asesinatos ocurren a diario y las balaceras marcan el ritmo de la vida cotidiana. A lo largo de estos años, somos testigos de varias transformaciones: de los valores sociales, del conjunto habitacional en favela y de los niños en criminales.

³ Favela es el nombre dado en Brasil a los asentamientos precarios o informales que se establecen en torno a las grandes ciudades. Son barrios pobres que se caracterizan por sus viviendas irregulares, la falta de infraestructura y servicios básicos y por estar situados en áreas geológicamente inadecuadas o ambientalmente sensibles. El origen de las favelas se remonta hacia finales del siglo XIX, cuando los soldados que habían peleado en la Guerra de Canudos llegaron a Río de Janeiro porque el gobierno les había prometido viviendas. Pero como el tiempo pasaba y la promesa no se cumplía, decidieron instalarse en las colinas que rodean la ciudad, principalmente en el Morro de Providência. Existen dos versiones principales sobre el origen del nombre: la primera es que se debe a la presencia de una planta agreste llamada faveleira en la zona y la otra es que se empezó a llamar así en memoria de un cerro de Canudos llamado Morro das Favelas. Para más información sobre este tema véase: Lilian Fessler Vaz y Paola Berenstein Jacques, “Pequeña historia de las favelas de Río de Janeiro”, 2003.

La narración inicia con la mudanza de nuevos habitantes que llegan a esta zona, lejana y en malas condiciones debido a las inundaciones de las que habían sido víctimas. El narrador nos va describiendo las características físicas del ambiente donde se desarrollará la historia así como la formación del conjunto habitacional:

Os novos moradores levaram lixos, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroschas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, fome, traição, mortes, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca olhos e peitos para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado[...] Levaram também força para tentar viver (Lins, 16-17).⁴

En la novela es fundamental la transformación de este espacio, pues influye directamente en el carácter de los personajes, cuyos comportamientos se ajustan a la dinámica de la violencia que se impone. De hecho, para evidenciar el escenario en el que están inmersos, el narrador compara el entorno del presente con el espacio anterior a la construcción de la favela, cuando la zona era hermosa, tranquila y rodeada de naturaleza. El pasado, aunque también marcado por la pobreza y las carencias, nunca se compara con la realidad que está viviendo:

Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, dando areia e cobrad'água inocente, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram. Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais rebentando vento, uma lagoa, um lago, um laguinho, amen doeiras, pés de jamelão e o bosque de eucaliptos. Tudo isso do lado de lá. Do lado de cá, os morrinhos, casarões mal assombrados, as hortas de Portugal Pequeno e boiada pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da norte (Lins 15)

La favela experimenta una fragmentación de su espacio dictada por el narcotráfico. La instalación de *bocas-de-fumo* (lugares donde se vende droga) a lo largo de tres décadas, es lo que cambia su organización. Éstas son el motivo de las disputas entre narcotraficantes que buscan su control para conseguir la mayor cantidad de poder.

En su aspecto formal, la obra está dividida en tres partes, cada una de las cuales se centra en la vida de tres criminales: Inferninho, Pardalzinho y Zé Miúdo. Esta división sirve para dar énfasis a sus historias individuales y a su posición con respecto al crimen. Ellos representan tres épocas distintas en Ciudad de Dios y funcionan como ejes que sugieren el avance de la violencia, representan una escala nueva y cada vez más intensa, y, en consecuencia, un empeoramiento en las condiciones de vida de los habitantes de la favela. En la primera parte -la de Inferninho- el personaje principal es un ladrón sin mucha malicia cuyos crímenes

⁴ Todas las citas extraídas de *Cidade de Deus* serán de la segunda edición de Companhia das Letras del año 2002.

están motivados por la desigualdad social, y quien además, al estilo de *Robin Hood*, deja participar a los demás de los logros de sus asaltos. Para la segunda parte -la de Pardalzinho- el negocio de la droga se vuelve fundamental. Crece la delincuencia asociada a él y hay más asesinatos. Esta parte marca la entrada de la cocaína que, después de la marihuana, pasa a ocupar el centro del tráfico al ser un negocio sumamente rentable. En la última parte -la de Zé Miúdo- se observa en pleno el tráfico de cocaína y la manera en que su personaje principal sucumbe por completo a sus sádicas prácticas asesinas. Miúdo asume el control de la favela y se desata su comportamiento sanguinario. Obsesionado con el poder, se frustra cuando no consigue lo que desea, por eso busca lograr sus propósitos a toda costa y no vacila en usar la fuerza.

En este capítulo se desencadena la guerra en la favela, detonada por la violación de la novia de Zé Bonito a manos de Zé Miúdo. A raíz de este episodio se forman dos bandos en torno a los dos personajes. La violencia crece y se generaliza, los motivos iniciales se olvidan y cualquier pretexto es bueno para entrar en la guerra. Muchos habitantes se unen a uno u otro líder con la esperanza de que restaure la paz y el orden en la comunidad. Zé Bonito tenía más seguidores, lo cual es bastante comprensible debido a las causas que bien apunta Juaribe: "the irrational and inconsequential politics of fear installed by Zé Miúdo, with actions such as the raping of women and arbitrary killings, ultimately causes the population to rebel against him"(Juaribe 333). Bonito era apoyado porque su causa era justa, finalmente él era la víctima y por eso despertaba empatía: "o vizinho, homem trabalhador, chefe de família, nunca havia se envolvido com bandidos ou drogas, porém, sabedor da tragédia que Miúdo causara a Bonito, solidarizava-se com ele e torcia para que fosse o vencedor" (Lins 330).

Esta conformación de bandos y la guerra que se desencadenó ocasionó que: "Depois de um mês, os jornais diziam que o número de mortes em Cidade de Deus era maior do que da Guerra das Malvinas no mesmo espaço de tempo. O conjunto tornou-se um dos lugares mais violentos do mundo" (Lins 356). La guerra aterrorizó a la sociedad, la policía era incapaz de controlarla y la población estaba sumamente vulnerable ante ella. La violencia estaba por todos lados y todos participaban de ella:

Houve casos em que os futuros quadrilheiros não tinham crime algum para vingar, contudo entravam a guerra porque a coragem, aliada á disposição para matar exibida pelos bandidos, lhes conferia um certo charme aos olhos de algumas garotas [...] Antigamente, somente os miseráveis, compelidos por seus infortúnios, se tombavam bandidos. Agora estava tudo diferente, até os mais providos da favela caíram no fascínio da guerra. Guerreavam por motivos banais. A guerra, assim, tomou proporções maiores, o motivo original não significava mais nada (Lins 350).

De esta forma, vemos cómo los habitantes de la favela, que albergaba el poder del narcotráfico, se desenvolvían en un medio muy violento y se enfrentaban a una vida cotidiana enormemente difícil.

Es de particular importancia analizar al narrador de *Cidade de Deus* porque a través de él conocemos la violencia presente en la favela. En este caso, siguiendo a Genette, se trata de un narrador extradiegético-heterodiegético, es decir, narra la

historia desde fuera del mundo del relato y no participa en las acciones. Sabe todo aunque no actúa, no juzga y no opina-abiertamente- sobre los personajes y hechos narrados. Sin embargo, considero importante señalar la presencia de un matiz que destaca en este narrador: favorece la perspectiva de ciertos personajes. Es decir, hay una diferencia entre el narrador y la perspectiva que orienta el relato debido a que quien narra hace una elección focal, la cual, de acuerdo a Luz Aurora Pimentel, es una focalización interna disonante. En ella el narrador sí tiene acceso a la conciencia de los personajes, por eso parece que sabe lo que piensan, sueñan y desean. Aún cuando la novela está narrada en tercera persona, la conciencia focal es la de ciertos personajes *malandros*, pero no significa que el narrador les ceda la palabra, él sigue narrando aunque privilegia sus perspectivas y por eso podemos conocerlos más profundamente. Esto se debe a que, aún cuando el narrador es el vehículo de la información narrativa, en una narración con este tipo de focalización: “las restricciones de orden espaciotemporal, cognitivo, perceptual, estilístico e ideológico, son las de otros personajes, y por lo tanto es su perspectiva, no la del narrador aunque sea él quien narre, la que oriente el relato en curso” (Pimentel 112). El narrador nos da cuenta de lo que viven y sienten los personajes, los sucesos se narran siempre en tercera persona, pero desde la perspectiva interior de ellos.

Esta manera de relatar hace pensar que el narrador no es pasivo y que está inmerso en el mundo de los personajes, que los entiende e incluso asume sus pensamientos y sentimientos. En este sentido comparto la opinión de Sandro de Barros cuando afirma que: “In *Cidade de Deus* the third person narrator is an entity whose mode of enunciation of the *favela* reality does not remain impassive to the testimonies it recounts. The voice of the third person narrator is an emotive presence. Lins’ third person narrator sympathizes with the stories of the characters which it recounts in the novel” (De Barros, p. 180). Es posible entonces señalar que el narrador en tercera persona se involucra emotivamente con la subjetividad del favelado y se convierte en un intermediario a través del cual éste habla. Al conocer su entorno cultural y psicológico, sitúa al lector en el lugar de los criminales:

Ele tudo sabe, tudo vê. Parece ter presenciado tudo que conta, dando um tom mais realístico e verossímil. Ele também procura assumir, pelo uso da terceira pessoa, uma voz coletiva de forma que permita fazer emergir vários discursos sob o ponto de vista daqueles que não têm voz em nossa sociedade. (Pinto 93)

Ante esto se puede afirmar que el narrador de esta novela no es autoritario porque da visibilidad y favorece el habla de voces marginales, de personajes de la periferia cuya visión prevalece sobre la suya, parece que entiende el entorno de sus personajes.

En *Cidade de Deus* un aspecto a destacar es el uso del lenguaje popular, una de las características más destacadas de esta obra. Resulta muy significativo que Lins le otorgue un peso tan primordial al lenguaje de los favelados pues es una manera de legitimar las voces de estos sujetos marginados. Al recrear su lenguaje, el autor puede recrear también su mundo. En la oralidad y la riqueza de los diálogos desarrolla la trama con una mayor libertad imaginativa y en esos momentos es

cuando conseguimos acompañar mejor las transformaciones lingüísticas, geográficas y simbólicas de la marginalidad.

Al hacer uso de la lengua de los habitantes de Ciudad de Dios, el narrador crea una gran verosimilitud porque da la idea de que comprende la naturaleza, los imaginarios, la manera en que conciben el mundo y el contexto social al que pertenecen. Al incluir modismos y palabras tan típicas de la zona permite al lector, ajeno a esta realidad, conocer el habla popular:

É tão frequente a utilização de gírias, jargões e expressões populares que a estranheza torna-se inevitável. Não há talvez, na literatura brasileira, uma investida tão radical na direção de uma fala popular brasileira, de um dialeto *marginal*, excluído da “superfície aparente da língua”, isto é, da comunicação oficial, das gramáticas e dos dicionários, dos meios de comunicação de massa, e em geral da literatura. Só a quantidade de gírias e expressões populares que empregou forneceria material suficiente para a elaboração de um compêndio da “fala malandra carioca”. (Franco do Amaral 64)

La ortografía alterada de algunas palabras- escritas como se pronuncian-, las expresiones populares y la sonoridad inusitada contribuyen para conocer mejor a los favelados y su universo e intensifica la sensación violenta: “é como se também a gramática, a língua culta fosse violentada. Daí a afirmação de Roberto Schwarz que «essa recombinação de valores tem um tom próprio, que no conjunto funciona vigorosamente, embora destoando da prosa bem feita»” (Franco do Amral 68).

A pesar de que el narrador conoce bien el lenguaje usado por los habitantes de la favela, emplea un tono muy distinto, hay una toma de distancia de su parte. La lengua que utiliza es culta y con tintes poéticos. Este recurso es señalado por Schwarz como una insolencia:

a ousadia de linguagem mais notável vem por conta de uma inesperada insistência na poesia, à qual se pode objetar muita coisa, menos o grande acerto de sua presença. A importância deliberada insolente da nota lírica, que faz frente ao peso emagador dos condicionamentos pela miséria, dá ao romance um traço distintivo, de recusa, difícil de imaginar num escritor menos inconformado (Schwarz 169).

Es posible percibir afirmar que *Cidade de Deus* posee una dicotomía entre dos registros de lengua, el del narrador, que es formal, y el de los personajes, que intenta aproximarse al habla popular de los favelados.

A lo largo de la novela observamos que el narrador tiene la sangre fría para contar muchas escenas con una carga de violencia atroz, lo que puede ser interpretado como una muestra del llamado de atención que hace el autor para señalar la estremecedora manera en la que la violencia se vuelve la solución a todo tipo de conflicto, la naturalidad con la que los personajes recurren a ella. Quizá el autor intenta provocar una reacción: “pode-se pensar que tal vez seja essa a única maneira de olhar de frente essa realidade: aceitando o trauma, representá-lo por meio de choques, rebentando a tranquilidade do leitor diante da coisa lida, rompendo sua atitude meramente contemplativa” (Pellegrini 2008). Por eso, ante

una realidad tan violenta, las palabras se quedan cortas, como el mismo narrador aclara al principio de la novela:

Poesia, minha tia, ilumine a certeza dos homens e os tons das minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas [...] A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e `as vezes essa magia sonora não salta à boca e é engolida `a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala (Lins 21).

En *Ciudad de Dios* no hay un solo protagonista, sino varios. Como ya se mencionó, se trata de una novela donde se mezclan alrededor de 300 personajes y una centena de historias que se conectan, a veces de manera imperceptible. Entre ellos sólo unos pocos son figuras clave en toda la narración. Los personajes son introducidos a escena por el narrador sin ninguna explicación para el lector, por lo que nunca se puede predecir si algún personaje se convertirá en figura protagónica, si desaparecerá de la trama al cabo de pocas páginas o si reaparecerá después de un prolongado lapso de tiempo en diferentes circunstancias y condiciones.

Si bien hay un entrelazamiento de un número variado de historias, la narrativa prioriza la de los sujetos envueltos en el crimen. La mayoría de los personajes que aparecen son delincuentes, adolescentes- cada vez más jóvenes a medida que pasa el tiempo- pobres y analfabetos. A lo largo del texto se establece la oposición entre el trabajador (*otário*) y el bandido (*malandro* o *bicho-solto*). Ambos recorren el mismo espacio y están insertos en la misma dinámica social, pero se definen y diferencian por la forma en que se conducen frente a la realidad que viven. Desde el punto de vista del bandido, el trabajador es aquel al que le falta inteligencia, que se somete al trabajo a cambio de un salario muy bajo y acepta órdenes de un patrón autoritario que lo humilla puesto que carece de ambiciones. Critica sus valores: el respeto, el orden y la familia, además de sus estrategias específicas de sobrevivencia y sus temores de que sus hijos caigan en el negocio de las drogas. El bandido, desde la visión del trabajador, no tiene valores, se interesa sólo en conseguir dinero fácil. Su meta es llegar a tener un lugar destacado en la jerarquía del comercio ilegal de drogas para adquirir poder. Entre estos dos tipos de personajes la mayor diferencia es la que se da en la relación con el trabajo. Para el *otário* es una forma honesta de ganar el sustento, mientras que para el *bicho-solto* es una forma de sometimiento que no genera buenos ingresos. Para éstos últimos, si se quiere conseguir dinero y ascensión social se debe entrar al negocio de la droga, donde está más que comprobado que se alcanza una mejor vida, tal como lo cuenta uno de los personajes, Tê:

A sua boca-de-fumo rendeu-lhe melhores frutos. Conseguiu aumentar a casa, as filhas substituíram os molambos que vestiam por roupas decentes, alimentavam-se melhor. Comprou sofá, guarda-roupa, geladeira, tinha planos de adquirir uma televisão, em fim, não tinha do que se queixar, a sua vida melhorara consideravelmente (Lins 86).

La novela se detiene más en mostrar el tipo de vida de los *malandros*,⁵ muchachos muy jóvenes e incluso niños⁶ que saben que el tráfico de drogas es el modo más sencillo de ganar mucho dinero, por lo que se convierte en una opción viable de superación. El malandro aprende a sobrevivir usando la violencia, no duda en ejercerla sobre cualquiera que rompa sus reglas o lo amenace de algún modo. Se caracteriza por tener la sangre fría para matar a sus enemigos o a clientes que no pagan. Parece no tener remordimientos y sí tener muy claras sus metas: “el objetivo de matar y violar es adquirir dinero, ejercer terror, y erigir y consolidar su poder en un mundo en el que la ley y el derecho se han vuelto absolutamente impotentes”(Nitshack 323-324). El acto criminal, para ellos, es algo normal. Es una forma de venganza, de imponer autoridad, de mantener el orden en la favela o de ganar respeto. Los *malandros* siguen una serie de reglas, dentro de su actividad este código debe respetarse para mantener el orden y facilitar que todos puedan “trabajar”. A lo largo de la novela conocemos estas reglas no escritas. Por ejemplo, sabemos que deben respetarse los unos a los otros y nunca olvidar que el enemigo es la policía, deben evitar salir de día, deben tener la habilidad para saber cuándo y dónde aparecer en público, si van a al algún lado no deben volver por el mismo camino, siempre deben tener vías alternas, deben ser silenciosos y discretos porque nada en la favela pasa desapercibido y nunca se sabe quien puede delatarlos.

Otra característica de los *malandros* es el racismo, este tipo de personajes tiene una escala de valor de acuerdo a la raza. Esto se percibe sobre todo en criminales negros cuyas víctimas reciben un tratamiento diferente basado en su constitución racial: “O assaltante não gostava de branco bem arrumado. Achava que eles tomavam o lugar dos negros em tudo. Quando via um branco bem arrumado, assaltava, cometia violências para vingar o negro que teve seu lugar roubado na sociedade” (Lins 131). Además del racismo contra los blancos, también está presente la discriminación contra otro brasileño, el nordestino, cuyo origen campesino pobre es sinónimo de salvajismo. Él es un ser estigmatizado, inclusive

⁵ El significado del término “malandro” ha cambiado con el paso del tiempo, en un principio se asociaba, como apunta Antonio Cândido en el ensayo “Dialéctica del malandrado”, a una persona con un estilo de vida bohemio, fiestero, aventurero y entregado a los placeres. Su primera representación literaria tal vez haya sido Leonardo, el malandro de la novela *Memorias de un sargento de Milicias* (1852) de Manoel Antônio de Almeida. Cândido explica que Leonardo no es un pícaro salido de la tradición española, sino que tiene características diferentes. Se mueve en una sociedad donde su astucia le permite sobrevivir sin trabajar hasta acomodarse definitivamente. Es un aventurero que engaña a lo largo de un itinerario urbano y laberíntico. Es incapaz de aprender algo de sus experiencias y de reflexionar sobre sus propios actos. Si él choca con la sociedad es por ser un vago y nada más; aunque, sin duda, su vagabundeo le nazca del rasgo que más profundamente lo aproxima al pícaro clásico: su amor por la libertad (Véase Antonio Cândido, “Dialéctica del Malandrado”, 1977). Actualmente, de acuerdo al diccionario de la Real Academia de la Lengua, malandro significa delincuente joven, el término se utiliza para hacer referencia a una persona asociada a prácticas criminales y suele estigmatizar al negro, al mulato, y al mestizo pobre. Antes, un malandro como Leonardo despertaba la simpatía del lector por ser astuto, alegre, espontáneo, libre de culpas y hasta por mentiroso. Sin embargo, ahora no es así, se rechaza porque es identificado como asesino, violador o narcotraficante.

⁶ Por ejemplo el grupo de Zé Miúdo estaba conformado de la siguiente manera: “Os mais velhos eram Cabelo Calmo e Madrugadão. Os dois com vinte anos. Miúdo apenas com dezenove, como Biscoitinho, Camundongo Russo e Tim. O restante da quadrilha não passava dos quinze anos, alguns tinham doze, como Mocotozinho, Toco Preto e Marcelinho Baião, outros em torno de dez e nove anos.” (*Cidade* 322)

por los negros, como inferior y despreciable: “Todo nordestino, além de puxa-saco de patrão, é alcaguete. Essa raça não vale nada. São capazes de cagar o que não comeram” (Lins 140). La narrativa de Lins confirma de este modo las diferencias regionales como motivo de exclusión.

Un aspecto más que caracteriza a los *malandros* es el consumismo, para ellos el mundo del consumo es muy tentador pues están en constante contacto con imágenes de productos a los que no tienen acceso. Ante la imposibilidad de tener lo que desean, el deseo se transforma en un desprecio absoluto. Por ello parece consecuente que los representantes del mundo de los negocios y del consumo se conviertan en objetos de sus ansias de poder, en la misma medida en que ellos se sienten negados por aquel mundo. Excluidos del mercado de trabajo y del consumo asegurado, reaccionan con un acto de exclusión que puede explicarse de la siguiente manera: si el sujeto no encuentra reconocimiento por el otro, entonces este otro tampoco es reconocido como tal, ni siquiera como enemigo, o como ser humano, por eso es fácil ejercer violencia contra él. En cuanto a su relación con la muerte, es totalmente comprensible que sea algo a lo que están habituados, no sorprende a nadie la muerte de amigos y familiares porque viven bajo esa constante amenaza. Incluso la importancia de los bandidos es medida por el número de personas que matan y por el número de personas que van a su entierro. Los narcotraficantes adquieren más importancia conforme transcurre el tiempo en el relato. Al principio, el negocio no llama mucho la atención, es sólo una alternativa para obtener dinero, pero luego representa la supervivencia económica cuando las opciones se acaban: “A coisa já estava ruim para os bicheiros e ficou muito pior quando surgiu a loteria esportiva, levando mais de oitenta por cento das apostas e fazendo com que os bicheiros entrassem no ramo das drogas, que se mostrava promissor” (Lins 208).

Paulo Lins no cae en un maniqueísmo simplista, por lo que en *Cidade de Deus* no hay personajes buenos o malos *a priori*. No todos los que se insertan en el mundo del narcotráfico son malos, prueba de ello es Pardalzinho, quien era considerado un personaje bueno. Él establece una relación muy cordial con la comunidad y se gana su admiración y respeto. Cuando asume el poder de la favela junto a Zé Miúdo- hay una sensación de respeto hacia ellos de parte de la población porque mantienen la paz para que el negocio de las drogas fluya bien. Prohíben los crímenes y quienes los cometen son castigados duramente, pues con la intervención de la policía ponen en peligro la prosperidad de su negocio. Además hacen fiestas y celebraciones para todos:

No dia 27 de setembro, Miúdo e Pardalzinho ganharam a admiração dos moradores dos apartamentos pela festa realizada na praça dos Apês. Envaidecidos pela lembrança da data com os festejos merecidos pela ocasião e pelo agrado as suas crianças, retribuíram com consideração. Miúdo y Pardalzinho tiveram a impressão de que todos os moradores os olhavam com gratidão, porque não foram poucas as benfeitorias promovidas pela dupla. Acabaram com os roubos, os assaltos, os estupros na favela (Lins 272).

A cambio de recibir protección y anonimato por parte de la comunidad, los traficantes daban una serie de beneficios como seguridad interna, dinero para ambulancias o medicinas, comida, fiestas y regalos, entre muchos otros. Lo que

hacían era considerado un intercambio justo para todos. Sin embargo, el respeto de la comunidad hacia los capos de la droga va más allá del agradecimiento por fiestas extravagantes y regalos. Como sugiere Lins, el traficante de drogas que adquiere *conceito* se convierte en un agente del que la población espera que complemente la función del Estado en relación con el establecimiento del orden y la paz.

Otro personaje que ejemplifica el matiz del autor en cuanto a que ningún personaje es totalmente bueno o malo, sino que se modifica su comportamiento por el medio en el que se inserta, es Zé Bonito. Él es un hombre trabajador y tranquilo que se enfurece y se transforma en un asesino por los deseos de vengar a su novia. Continuamente repite que él no es un bandido, que no va a robar y menos a matar a ningún inocente. No obstante, las circunstancias hacen que entre en la lógica de la violencia y, sin darse cuenta, se convierte en un criminal como su adversario. Lins matiza entonces a los criminales⁷ y los sitúa en su justo contexto, por eso concuerdo con las palabras de Schwarz en cuanto a que en la novela:

os chefes de bando não deixam de ser criaturas que entre outras coisas usaram a cabeça e aprenderam lições duríssimas, isso sem falar na incalculável tensão nervosa que suportam a todo momento. Nem por isso deixam de ser pobres-diabos que morem como moscas, longe da opulência que nalgum lugar o tráfico deve proporcionar (Schwarz 166-167).

En *Cidade de Deus* no se presentan al lector personajes maniqueos ni héroes transparentes o nobles. Pareciera que el autor quisiera decirnos que el mundo es demasiado complicado para la nobleza o el heroísmo y que los seres humanos actúan condicionados por sus circunstancias de vida, por lo que éstas no se pueden dejar de lado si se anhela comprenderlos.

La historia se desarrolla casi por completo en el mundo cerrado de la favela, en muy pocos momentos conocemos otras zonas de Rio de Janeiro, ésta ciudad prácticamente no aparece en el relato. La narración se sitúa fuera de ella cuando algún personaje es puesto en prisión o se esconde en otro barrio, pero son momentos muy breves. Así, se observa una clara separación de Ciudad de Dios con el resto de la ciudad que nos permite ver la exclusión a la que se enfrentan los personajes. La favela, paradójicamente, está dentro y al margen de la ciudad. A pesar de estar incorporada físicamente, las circunstancias son otras en lo que se refiere a lo social y cultural, los intercambios son radicalmente desiguales. Adentro y afuera son términos utilizados comúnmente en el discurso de *Cidade de Deus* que revelan la conciencia que tienen los favelados sobre su propia condición de excluidos y, además, dejan ver la relación de sometimiento en la que están inmersos.

En la narrativa de Lins la identidad del favelado es el resultado de la tensión existente en la relación espacial entre la ciudad, como una presencia distante y excluyente, y la constitución heterogénea de la favela, lo que escapa a la visión común de que este tipo de lugares son homogéneos culturalmente. La narración

⁷ Un último ejemplo de un criminal respetado y querido es el caso de Passistinha, el bailarín de samba: “Chegava nas biroscas pagando tudo, respeitava todo mundo, dava dinheiro às crinças, estava sempre de bom humor” (*Cidade* 91).

enfatisa la representación de la favela como un lugar de encierro en el que los favelados están atrapados entre la violencia ilegal, promovida por el tráfico de drogas, y la violencia legal del Estado. A pesar de estar “encerrados” en un espacio violento y agresivo, los habitantes de Ciudad de Dios no intentan salir de él, por el contrario, buscan seguir en el encierro, tal vez porque es el único medio que conocen y temen enfrentarse a otro. Por ejemplo, los favelados no participan en negocios o actividades comerciales que traspasen los límites de la favela. Sólo unos pocos se atreven, en su mayoría blancos, pues sus características físicas les favorecen en la búsqueda de trabajo.

Cuando se traspasan los límites de la favela, se hace aún más evidente la posición de exclusión de sus habitantes. En este sentido, la historia de Antunes es reveladora. Cuando llega a una gasolinera-lejos de la favela-para pedir trabajo, se enfrenta con lo siguiente:

“-Você mora onde?
-Cidade de Deus
-Vai ficar meio difícil, o homem não tá aceitando gente da Cidade de Deus, não” (Lins, 366).

El encargado no oculta la política discriminatoria y no ofrece ninguna razón particular para no contratar a Antunes, además de su condición de favelado.

Se puede afirmar entonces que Lins representa a *Ciudad de Dios* como un espacio que marca a quienes ahí viven, como un estigma que no se pueden quitar y que les imposibilita triunfar en el mundo exterior. De ahí que paradójicamente se quiera salir pero triunfen las ganas de permanecer, afuera será peor, concluyen sus habitantes. Quedan limitados a este espacio violento, en donde el único remanso de esperanza es el color de la piel. El espacio de la favela cambia con el paso del tiempo. Al principio es un barrio relativamente tranquilo, si bien no permanece en ese estado por mucho tiempo. Las transformaciones se muestran intrínsecamente ligadas a la ascensión del tráfico de drogas que, combinado con un alto grado de exclusión social, da como resultado un espacio violento, muy distinto al que era al iniciar la novela. La gran mayoría de las historias de vida retratadas en la novela están marcadas, directa o indirectamente, por la violencia. Para agravar más la situación, el espacio marginal se margina aún más –como si esto fuera posible- cuando se desencadena la guerra entre Zé Miúdo y Zé Bonito.

La favela se divide en todos los sentidos, aunque es el físico el que más impacta en la vida cotidiana de sus habitantes:

As duas regiões foram demarcadas; quem nunca se envolvera com a criminalidade estava sujeito a morrer sem saber, de uma hora para outra, só por morar nessa ou naquela região. Qualquer um poderia ter laços de parentesco ou amizade com o inimigo, por isso não era conveniente permitir o livre trânsito dos moradores de uma área `a outra. Os amigos não se procuravam mais, os parentes não se podiam visitar. Cada macaco no seu galho. Era o que diziam. (Lins 332)

En *Ciudad de Dios* el espacio urbano parece tener vida propia, es un medio que asfixia y aprisiona, que tiene voz y respira.

A mi parecer, lo que plantea la novela es la destrucción de todas las instituciones sociales y el efecto que tiene en los habitantes de una favela, quienes sienten un profundo desprecio hacia cualquier tipo de orden de valores representado por el Estado. Esto provoca que hagan sus propias reglas y se entreguen de la manera más radical a la violencia, la cual aparece como el camino más prometedor para obtener dinero y alcanzar reconocimiento en su ámbito social cotidiano. Lo anterior hace que la situación se radicalice cada vez más y se involucren todos los personajes, incluso los más pequeños tan pronto son capaces de manejar un arma. Un gran mérito de esta obra es haber abordado personajes tradicionalmente excluidos del canon literario: los favelados. Aunque ya habían sido publicados otros textos que trataban el tema de la violencia urbana, *Cidade de Deus* retrató por primera vez el ascenso del narcotráfico como poder único y absoluto en las favelas:

introduz no âmbito literário a potência que a cultura da favela já vinha apresentando através de outras expressões artísticas. A favela volta ao centro das discussões, pois o momento de tensão que as grandes cidades vivem em consequência do aumento desmedido da violência urbana e dos crimes relacionados ao narcotráfico encontra correspondência no livro de Paulo Lins. O romance, ainda contava com um poder restrito, se comparado ao atual (Franco do Amaral 116).

La narrativa de Lins ocupa un lugar importante en la literatura brasileña porque aborda la violencia desde el punto de vista de los que más la sufren:

Cidade de Deus tornou-se para muitos um produto reconhecido e legítimo daqueles outros fantasmagóricos que até pouco tempo eram somente objeto de outras obras literárias e de pesquisas acadêmicas ou, pior ainda, que eram somente considerados como a expressão não dita do mito das classes perigosas (Ribeiro 129).

Al darle voz a los actores sociales cuyas historias son desconocidas para la mayoría de la sociedad, el autor se reapropia de los favelados para intentar comprender y dar significado a la violencia urbana. Esta es la característica más valiosa de la novela, al permitir que el excluido hable a través de su literatura, Lins le da voz a aquellos que están al margen y subraya el potencial de la ficción como una herramienta para concientizar. Se puede decir que una de las cualidades de esta novela es la habilidad para tratar de entender el crimen y darlo a conocer al lector desde la perspectiva de los criminales. Lins somete a discusión, antes evitada, la fuerte presencia de violencia en las favelas. Por décadas ese asunto fue ignorado, ya que, al estar circunscrito a un espacio marginal, no constituía un problema para el Estado, ni para la seguridad nacional. Pero cuando el problema creció y afectó a otros sectores de la sociedad tuvo que ser encarado.

La literatura es uno de los terrenos en que son perpetuadas ciertas representaciones sociales. El escritor puede reproducirlas acríticamente, describirlas con la intención de evidenciar su carácter social de construcción, o colocar esas representaciones en choque delante de nuestros ojos exigiendo nuestro posicionamiento. Paulo Lins, a mi entender, busca esto último porque comprende que la ficción tiene el poder de llamar la atención sobre un problema determinado. En su literatura está plasmado el intento de entender la complejidad de una realidad

tan violenta. No debe olvidarse nunca que estamos ante un mundo creado, que no es la realidad pero sí ayuda a entenderla. Si el arte tiene el poder de mover las emociones, me parece que esta novela logra sensibilizar, enriquecer, y crear un efecto de empatía hacia una realidad social exteriorizada por el autor. De ahí que comparta la opinión del propio Lins cuando afirma que: “la literatura y las artes en general pueden contribuir, trayendo la luz a situaciones generadas por la miseria, por la violencia, por el racismo, suscitando el debate en torno de las grandes cuestiones de la sociedad” (Roganti 2).

Obras Citadas

- De Barros, Sandro. *Fringing Visibility: Otherness, Marginality and the Question of Subaltern truth in Antes que anochezca, La virgen de los Sicarios and Cidade de Deus*. Tesis de doctorado en filosofía, University of Cincinnati, 2005.
- Franco do Amaral, Luiz Eduardo. *Vozes da favela. Representações da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro*. Tesis de maestría en letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.
- Juaribe, Beatriz. “Favelas and the Aesthetics of Realism: Representations in Film and Literature”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 13.3 (2004) 327-342.
- Lins, Paulo. *Ciudad de Dios*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- Martins da Silva, Raphael. *A barbárie como arte: tendências da literatura e do cinema brasileiro contemporâneo*. Tesis de maestría en Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.
- Nitschack, Horst. “*Cidade de Deus* de Paulo Lins y *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo: el adolescente como sujeto absoluto”. Eds. Bárbara Potthast y S. Carreras. *Entre la familia, la sociedad y el Estado: Niños y jóvenes en América Latina* (siglos XIX-XX). Frankfurt: Vervuert, 2005.
- Pellegrini, Tania. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. Ed. Regina Decastagné. *Ver e imaginar o outro. Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Río de Janeiro: Horizonte, 2008. 41-56.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Pinto Wildhagen, Joana. *Fronteiras da fala/bala: geografia do universo ficcional de Cidade de Deus*. Tesis de maestría en literatura brasileña, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

Ribeiro, Jorge. “*Cidade de Deus* na “zona” de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea”. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* 29.57 (2003): 125-139.

Roganti, Cristina. “Conversando con Paulo Lins: Un portavoz de los excluidos”, *Konvergencias. Revista de Filosofías y Culturas en Diálogo* 3 (2006).

Schwarz, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.