

CIDADE DE DEUS

Prefacio

Entre los teóricos literarios que han desempeñado un papel en la vida intelectual de su país mucho más allá del campo de la literatura en sí —una lista mucho mayor en los siglos XVIII y XIX que a finales del XX—, el crítico brasileño Roberto Schwarz ocupa un puesto especial. Porque si bien casi toda su obra se centra en la cultura del propio Brasil, una región marginal por excellence de la «república mundial de las letras», sus argumentos teóricos y sus implicaciones tienen consecuencias universales; y la primera característica ha sido siempre condición inconfundible de la segunda. El impacto de sus ideas se puede ver más recientemente en las reflexiones de Franco Moretti sobre el desarrollo desigual, publicadas en NLR 3 con el título de «Coyunturas de la literatura mundial»; así como en las conclusiones de su Atlas de la novela europea. Nacido en Viena en 1938, pero educado en Brasil, Schwarz desarrolló muy pronto un estilo de intervención claramente específico, cruzando los métodos de su profesor Antonio Candido, el más original historiador de literatura brasileño, con las ideas del marxismo alemán de Adorno, Brecht, Lukács, Benjamin. Su primer libro, A sereia e o desconfiado, apareció en 1965. Bajo la dictadura militar brasileña de finales de la década de 1960 se exilió en Francia, recuperando a su regreso los cargos universitarios en la Universidad de São Paulo.

Schwarz ha dedicado, como es sabido, buena parte de su atención a la novela del mayor escritor brasileño, Machado de Assis, pero ha escrito también ampliamente sobre la poesía, el teatro, el cine y la cultura en general de su país. El artículo «Nationalism by Elimination» publicado en NLR I, 167 (1988) explora las paradojas de la política cultural brasileña y las relaciones sociales imperialistas. La principal forma de expresión de Schwarz ha sido el ensayo, y una parte significativa de su obra ha aparecido primero en suplementos del periódico Folha de São Paulo. En 1992, Verso publicó Misplaced Ideas, el primero de sus libros traducido del portugués al inglés. Este año aparece publicado en Duke University Press su chef d'oeuvre sobre Machado, A Master on the Periphery of Capitalism. Aquí publicamos el artículo que Schwarz ha escrito sobre la que para él es la novela brasileña más importante de la pasada década. Alejada de las

recetas habituales de realismo mágico que alimentan las expectativas metropolitanas de «la novela latinoamericana», Cidade de Deus ofrece un panorama diferente y más amargo, que se encuentra hoy en día en las ciudades de todo el mundo. Las lacónicas anotaciones de Schwarz señalan su forma desconcertante.

CIDADE DE DEUS

«Cidade de Deus» –no hay ironía en el nombre– es un suburbio de unos 200.000 habitantes situado en el extremo occidental de Río de Janeiro. Es famoso por los interminables tiroteos entre las bandas de narcotraficantes y la policía, una guerra incontrolable y en aumento, emblemática en varios aspectos de la evolución social más general de Brasil. Hace cinco años, se publicó una extraordinaria novela en la que se representaba la vida en el lugar. Su autor, Paulo Lins, nació en Estácio, un distrito negro de Río, cercano a los muelles; tras las desastrosas inundaciones de 1966, fue realojado con su familia en la Cidade de Deus. Este conjunto urbanístico –producto del torpe planeamiento de Carlos Lacerda, el notoriamente reaccionario gobernador de la época– era todavía bastante nuevo. Lins fue allí al colegio, y siguió viviendo en la favela mientras estudiaba en la universidad. Conocía a los delincuentes locales, con los que había crecido; y ellos llegaron a considerarlo alguien capaz de mediar con la comunidad en su nombre.

Los círculos más intelectuales y artísticos de las favelas estaban alerta al fermento cultural subterráneo contra la dictadura militar brasileña. En la década de 1970, las discusiones sobre música popular se habían convertido en un centro de oposición, una forma de debate político. En una escala mucho menor, algo similar ocurrió con la poesía, donde una subcultura de coloquialismo informal y panfletos mimeografiados, pasados de mano en mano, funcionaba como antídoto contra la censura y las publicaciones oficiales. Algunos de estos panfletos circulaban en la Cidade de Deus. A comienzos de la década de 1980, la antropóloga Alba Zaluar, que llegó a hacer un estudio de campo sobre la nueva delincuencia, proporcionó otra perspectiva y otra fuente de energía intelectual. Lins se convirtió en su ayudante de investigación, responsable de las entrevistas. Fue en el transcurso de esta investigación donde adquirió la disciplina formal y la gama de conocimientos empíricos que haría de su novela una obra de un orden cultural completamente distinto.

Con una extensión de quinientas cincuenta páginas, *Cidade de Deus* apareció en 1997¹. La explosiva naturaleza de sus temas, el ámbito y la dificultad de su alcance y su inaudita forma de narración interna la hicieron

¹ Paulo LINS, *Cidade de Deus*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 [ed. catalana: *Ciutat de Déu*, Barcelona, Edicions Proa, 2001].

resaltar inmediatamente como un gran acontecimiento, una obra que ampliaba la frontera de las posibilidades literarias de Brasil. Rastrea el mundo de lo que Lins denomina la *neofavela*, subrayando la transformación del antiguo mundo de los barrios pobres bajo la presión de las guerras del narcotráfico, y la paralela evolución de la violencia y la corrupción policial.

La épica de la calle

La ingente, casi enciclopédica, escala de la recreación que la novela hace de este proceso, recuerda a las grandes películas de gánsters; pero la historia comienza, de manera bastante sutil, con una relajada escena de vida popular. El joven Barbantinho comparte un porro con un amigo y sueña despierto con un futuro como socorrista superpreparado en la playa. No uno de esos perezosos holgazanes que dejan que el mar se lleve a la gente; él se aseguraría de aprovechar todas las oportunidades para mantenerse en forma, incluso volver a casa corriendo desde la playa después del trabajo: «Hay que prepararse, comer bien, nadar todo lo posible». Las actividades ilícitas coexisten, de forma calmada e inocente, con los impulsos altruistas, las modestas ambiciones, la puntualidad y el respeto; estar al día sobre las últimas modas de salud y al mismo tiempo confiar en la fuerza protectora de Yemanjá², emulando el ejemplo del padre y el hermano de ésta, también salvavidas. En las siguientes páginas se introduce cierta duda, porque esta perspectiva esperanzada y conformista es puesta en duda por la pobreza y el desempleo, y por los primeros cadáveres que flotan río abajo. Acabará predominando otra faceta bastante diferente de la vida popular; pero el contraste entre las dos, que aflora potencialmente en cualquier momento, tiene una función estructural, como para sugerir una perspectiva histórica.

Cuando los *bandidos* irrumpen en escena con el primer atraco a mano armada es cuando la novela adquiere el ritmo vertiginoso que la conducirá al final. Cualquier lectura sería de *Cidade de Deus* tendrá que tomar la medida de este incesante dinamismo. Las figuras del primer plano, lleno de acción, están iluminadas, como en una película de suspense. Revólver en mano, el Trío Ternura –Pato, Alicates y Cabellera– cruza a toda velocidad la zona de columpios para entrar en la plaza de Loura y emerger «frente al bar Pingüino, donde está aparcado el camión cargado de bombonas de gas». El conductor intenta ocultar su recaudación pero ellos le ordenan –«al trabajador»– que se tire al suelo, después le dan patadas en la cara. ¿Acaso la descripción de clase hace que su violencia sea más reprensible, o choca en el tono de burla con el mamón que había intentado engañarlos? Imposible de decir. La ambivalencia del vocabulario refleja una inestabilidad del punto de vista, inserta en la acción, una

² Diosa de origen yoruba.

especie de ir y venir entre el orden y el desorden por parte de los estafadores (por adaptar a nuestra época la terminología utilizada por Candido en «Dialectic of Trickery»)³. Además, los propios ladrones entregan ahora las bombonas de gas a los asustados mirones, que habían intentado evadirse de la escena pero que ahora, instantáneamente, se llevan todo el cargamento.

Todo resulta tan claro como complejo. La exactitud coreográfica se funde con una confusión del bien y el mal. Policías y delincuentes, intercambiando fuego, sacan «media cara por el borde de la esquina» [*meia cara na quina da esquina*]. El ritmo interno y la aguda visualización sugieren no sólo que el arte es una concentración de la vida, sino que la vida es un proceso inspirado por series de televisión que policía y criminales ven por igual. En las huidas y persecuciones que siguen, la favela es una serie de paredes a punto de hundirse, patios y callejones, donde un personaje, rodeando el bloque para sorprender a otro desde atrás, se da de bruces con un tercero al que no quería encontrar. La tensión y el peligro, los vívidos escenarios –aparentemente creados para dichos encuentros– crean una cierta empatía; pero cualquier sentimiento de aventura se ve cortado por la clara brutalidad de lo que sucede. Al final, uno queda con una especie de aturdida comprensión.

Menos palpable es una cuasi estandarización de las secuencias, una siniestra monotonía en su propia variación. Primero vienen las drogas, o alguna otra diversión. Después los chicos salen para cometer un atraco, quizá con muertes; para una violación, o cualquier otra venganza sexual; para eliminar a rivales de otra banda, o de la suya propia. Las salidas para pasar un rato –jugar al fútbol en la playa, disfrutar en una fiesta– siempre acaban en complicaciones y en el mismo resultado brutal: uno de los temas más desilusionadores del libro. Finalmente, después de la violencia, la huida: a pie, en autobús, en un coche robado o en taxi; y después esconderse, hasta que han transcurrido las necesarias veinticuatro horas. Encerrarse en una habitación, los *bichos-soltos* –«animales sueltos»– beben leche o se drogan más, para tranquilizarse y dormir un poco.

³ «Dialética da malandragem», 1970; véase Antonio CANDIDO, *On Literature and Society*, Princeton, 1995, pp. 79-103. El ensayo de Candido es un estudio sobre la novela de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), tomada como ejemplo de dialéctica entre orden y desorden profundamente característica de la existencia popular brasileña. Los editores de Princeton declinan traducir *malandragem* –aproximadamente «pillería»– que hace referencia específicamente a la figura brasileña del *malandro*, un vago y embaucador, que vive al borde de la legalidad. A menudo se retrata como Zé Pelintra, Ché el Fantoche, un negro cuyo color de piel denota pobreza pero que lleva un elegante traje blanco, zapatos de dos colores y sombrero ladeado.

La dinámica de la escalada

A pesar de la constante repetición, hay una sensación de *crescendo*, aunque nadie sabe a dónde conduce: y aquí la novela nos enfrenta con la inevitable naturaleza de nuestros tiempos. El ritmo general del libro no depende tanto de los puntos de inflexión en la vida individual –aunque éstos no escasean– como de las escaladas que recogen un significado colectivo. Por ejemplo: el ataque a un hotel barato desemboca en una matanza mientras que, la misma noche, una mujer se venga de su amante, cortando en pedazos al niño blanco al que acaba de dar a luz; en otra esquina, un trabajador mutila a su rival con una guadaña. No existe relación entre estos crímenes; pero al día siguiente, la Cidade de Deus emerge del anonimato y sale en las primeras páginas como una de las zonas más violentas de Río de Janeiro. A sus propios ojos y a los de la ciudad, la importancia de los bandidos ha aumentado. El ataque al hotel –que sólo había degenerado en un baño de sangre porque los chicos estaban demasiado nerviosos– se convierte en noticia, en una elevación de la autoridad de los matones y del terror que inspiran. Se ha instalado un nuevo mecanismo de integración perversamente exagerada: los actos más inhumanos adquieren valor positivo en cuanto los medios de comunicación informan de ellos, lo que, a su vez, se convierte en una especie de aliado en la lucha por romper las barreras de la exclusión social. «Los bandidos tenían que ser famosos para conseguir respeto», dice Cabellera a Negrito.»

Otro ejemplo: Zé Pequeno se siente muy afectado por las heridas de su amigo. Golpea sin tino, murmura oraciones incomprensibles, hace que se compre carne para hacer una barbacoa, y prepara a su banda con fuertes dosis de cocaína para la guerra. Al día siguiente, se disponen para la matanza, con los ojos salidos y los dientes apretados. Pero su locura tiene una lógica inesperada: sus víctimas son los dueños de los antros de drogas, las *bocas de fumo*⁴. La venganza es el pretexto de Zé Pequeno para pasar de ladrón a jefe del narcotráfico local. Ahora su preocupación es imponer orden dentro del terror, para no disuadir a los clientes de fuera. Igual que, la noche del ataque al hotel, sus meteduras de pata llevaron a los ladrones desorganizados a establecer un nivel más elevado de integración, también aquí un ataque fortuito de ira provoca la unificación del poder y de los negocios locales. La inmensa desproporción entre la causa inmediata y el necesario resultado que se da en la novela es una de esas coyunturas en las que se hace sentir el inexorable peso de la historia contemporánea.

Tales episodios acaecidos al azar destilan lentamente en una periodización, compartida por el orden interno de la ficción y por la realidad brasileña: del robo individual a la banda organizada; de los asaltos improvisados al tráfico de drogas habitual; de simples revólveres a armas especializadas (en el punto culminante de la guerra de bandas, Zé Pequeno

⁴ *Bocas de fumo*: lugares donde se compran y venden marihuana y otras drogas.

intenta comprar antiguos rifles utilizados en las Malvinas); desde el aprovechamiento de unas cuantas oportunidades al control y dirección de un territorio. En sucesivas oleadas, la violencia crece, la edad de los asaltantes disminuye. Pronto llega a parecer lógico que jefes de diecisiete años envíen a niños de diez o doce años –más libres de vigilancia que los chicos mayores– a matar a balazos al propietario, de dieciocho años, de otra *boca de fumo*. Con lágrimas en los ojos, los niños cumplen su misión, para alcanzar la categoría de *sujeito homem* –hombre verdadero– y la estima del resto de la banda.

¿Cuáles son las fronteras de esta dinámica? La acción tiene lugar dentro del mundo cerrado de la Cidade de Deus; sólo se producen algunas salidas al exterior, principalmente a prisiones, para seguir el destino de los personajes. Los acontecimientos se retratan a gran escala, pero el espacio donde se desarrollan es mucho más limitado que las premisas sociales sobre las que descansan. Las esferas más elevadas del tráfico de armas y de drogas, y la corrupción militar y policial que las protegen, no aparecen; sus agentes locales, si no son bandidos, guardan muy poca diferencia con éstos. Los especuladores inmobiliarios y la Administración pública que garantizan la segregación de la favela del resto de la ciudad prácticamente tampoco aparecen, excepto en raros destellos, aunque son suficientes para sugerir que ellos, también, son iguales.

Esta brújula limitada funciona como un punto fuerte desde el punto de vista literario, exagerando la ceguera y la segmentación del proceso social. En su propia parcela –la de los excluidos– los jefes de banda son figuras poderosas, hombres inteligentes y con una dura experiencia, capaces de soportar los niveles más elevados de tensión nerviosa. Pero siguen siendo pobres diablos, que mueren como moscas, lejos de la opulencia que el comercio de la droga genera en otros lugares. Esta mareante oscilación en la percepción que nosotros recibimos de su estatura da forma literaria a una fractura social de conjunto, reproducida dentro del mundo criminal. Muerto en el suelo, el astuto y violento señor de la vida y la muerte es un joven desdentado, desnutrido y analfabeto, a menudo descalzo y con pantalones cortos, invariablemente de piel oscura: el punto donde convergen todas las injusticias de la sociedad brasileña. El crimen puede formar un mundo aparte, con un hechizo que se presta al esteticismo, pero no mora fuera de la ciudad que nosotros compartimos. Es esto lo que impide el distanciamiento estético, lo que nos fuerza a realizar una lectura comprometida, aunque sólo sea por temor. Ésta es una situación literaria con propiedades peculiares.

Encerrado en la acción, el punto de vista narrativo capta sus opciones instantáneas, su lógica y sus puntos muertos. Las presiones del peligro, de la necesidad, se echan encima de los personajes con la inmediatez con la que se saben las noticias. El resultado es una especie de realidad irremediable y una forma de objetividad absurda, inducida por la tensión, que echan por tierra cualquier juicio moral. Pero *Cidade de Deus* rechaza el

exotismo y el sadismo de la novela negra comercial. Aquí, el cierre del horizonte es una calamidad, aunque es el lector quien tiene que evaluar sus implicaciones. Resulta inmediatamente comprensible, por ejemplo, por qué los niños tienen que empezar atracando a embarazadas y ancianos. Es perfectamente racional golpear a los discapacitados y robarles lo que tienen. Es bastante comprensible por qué las prostitutas tiran de cuchillo cuando no encuentran clientes; por qué los mafiosos viven con los nervios de punta; por qué fulano «nunca ha mantenido una relación sexual con una mujer por propia voluntad de ésta»; por qué el mejor vehículo para escapar después de un delito es un autobús: «un negro que coge un taxi es un delincuente o está a las puertas de la muerte». El tema podría aprovecharse para el sensacionalismo y el humor macabro; aquí está tratado con un espíritu completamente diferente.

El férreo enfoque no da tregua a esta asesina secuencia de acontecimientos. Cuando la máxima tensión se vuelve habitual, la trivialización de la muerte nos empuja mucho más allá de cualquier emoción de suspenso, hacia un punto de vista desengañado, que todo lo abarca, a un solo grado de distancia de la mera estadística; un punto de vista centrado más bien en los decisivos parámetros de clase supraindividuales. Conocer el horror, y sin embargo seguir necesitando poder verlo desde la distancia, si es posible desde una distancia ilustrada: ésta es nuestra situación hoy día.

La impronta científica

Como en el naturalismo del siglo XIX, *Cidade de Deus* debe parte de la audacia de su alcance y de su concepción a que está asociada con la investigación social. Bajo una diferente constelación histórica, los resultados de un enorme e importante proyecto de investigación, «Delincuencia y criminalidad en Río de Janeiro», de Zaluar, han sido trasladados a la ficción desde la perspectiva de los objetos de estudio, y (sin promover ilusiones políticas) con la correspondiente activación de una perspectiva de clase distinta. Ésta es en sí una jugada significativa. Además, la reordenación de los materiales produce un tono y un vigor específicos, convincentemente en desacuerdo con una «prosa bien forjada». La fuerza sistematizadora y pionera que presta a la cartografía del libro su peso específico está íntimamente relacionada con sus orígenes en el trabajo científico y en un equipo. En la última página, como en los títulos cinematográficos, el autor da las gracias a dos compañeros, por su investigación histórica y lingüística. Las energías artísticas de este tipo no tienen lugar en la cómoda concepción de imaginación creativa cultivada por la mayoría de los escritores contemporáneos.

Si los métodos del entrevistador y del investigador contribuyen a la esquematización del artista, también imprimen a su material desigualdades literarias que presentan en sí mismas implicaciones más amplias. El trabajador, el estafador, el matón, el marginado, el intermediario ya no se

definen en papeles estables y separados. Son elementos –algunos, legados del pasado– de una nueva estructura, todavía en formación, que hay que investigar e interpretar. Del interior de esta totalidad es de donde comienzan a destilar nuevas relaciones y distinciones precisas pero mutables, confiriendo a la novelización su importancia y su buena textura. El testimonio subjetivo de las notas de campo establece una complejidad inmediata. Está el niño que prefiere escuchar a los bandidos en lugar de rezar en la asamblea de Dios con su padre; el *bicho solto* tan enamorado de la muchacha negra que sueña con convertirse en trabajador manual. «Esclavizarme trabajando en una obra, nunca», dice otro; después se vuelve creyente y empieza a trabajar para una gran constructora; su fe le ayuda a controlar «los sentimientos de rebeldía contra la segregación que tenía que sufrir por ser negro, desdentado y semianalfabeto». El mundo de relaciones establecido por este juego de posiciones se sitúa en la intersección entre la lógica de la vida diaria, la literatura imaginativa, y el esfuerzo sistemático de la sociedad por conocerse.

Otro aspecto de este arte compuesto encuentra forma en los intersticios de la acción, en pasajes que exploran el presente o recapitulan el pasado. Tales gestos explicativos deben sus orígenes a la narrativa naturalista, pero aquí adoptan un registro muy diferente. Datos de campo sin adornar, que evocan la dura eficacia del informe científico, se combinan con el tono sensacionalista de la prensa popular –minada de documentación sobre los hechos y de materia prima ideológica– y la brutal terminología, a un tiempo obtusa y burocrática, de la policía. Esta espesa mezcla, con su carga de degradada y alienada modernidad, ha desempeñado un papel real en el universo de sus víctimas. Desde hace tiempo, la política social ha trabajado, si no mejorado, el terreno en el que están abandonados. El parque infantil –el «polideportivo»– que los bandidos atraviesan corriendo fue indudablemente contribución de un urbanista. En la obra de Lins, la abrumadora fuerza gravitacional del narcotráfico en la *neofavela* sirve para rechazar todo un complejo de explicaciones, en otro tiempo científicas y ahora *bien pensant*: el alcoholismo del padre, la prostitución de la madre, la desintegración de la familia, etc. Dadas las circunstancias, dicho razonamiento adopta una perspectiva desfasada e irreal, aun cuando hay borrachos y prostitutas en todas partes. El conjunto de causalidades naturalistas y sociológicas se integra, como una ideología entre otras, en una red discursiva que no tiene una palabra suprema; y eso opera, a su vez, como elemento de un misterio más amplio, formado por el enorme misterio de la delincuencia, con sus límites amorfos, y por las leyes del movimiento de la sociedad contemporánea, de cuya forma efectiva tales explicaciones no tienen nada que decir.

La dialéctica de la canción

La vívida transcripción del habla popular –vivaz y concisa, casi al borde del minimalismo– ofrece, hasta cierto punto, un contraste con esta arga-

masa; aunque también puede parecer, mediante la propia brutalidad y repetición, su expresión más pura y simple. Pero la faceta más atrevida del lenguaje utilizado en la novela es su casi inesperada –quizá arriesgada– insistencia en la poesía. Los recursos verbales del samba se combinan con un delincuente, concretista juego de palabras –el libro toma su epígrafe de Paulo Leminski– que abre un filón de potencialidades populares⁵. «*Poesia minba tia*», comienza la propia alabanza de Lins a la poesía, con una áspera caricia (*tia* se utiliza aquí en el sentido de mi niña, mi vieja, mi puta):

Poesia, minba tia, ilumine las certezas de los hombres y los tonos de mis palabras. Es que arriesgo la prosa hasta con balas que atraviesan los fonemas. Es el verbo, aquel que es mayor que su tamaño, que dice, hace y acontece. Aquí se tambalea baleado. Dicho por bocas sin dientes y miradas corrompidas, en los conchabamientos de callejones sin salida, en las decisiones de muerte. La arena se mueve en el fondo de los mares. La ausencia de sol oscurece hasta la selva. La fresa líquida del sorbete tiñe las manos. La palabra nace en el pensamiento, se desprende de los labios adquiriendo alma en los oídos, y a veces esa magia sonora no salta a la boca porque es engullida en seco. Masacrada en el estómago con arroz y frijoles, la casi palabra es defecada en lugar de hablada.

Falta la palabra. Habla la bala.

La importancia deliberada e insolente que la nota lírica tiene en el mundo de Lins, a la vista del peso aplastante de la miseria que la condiciona, es un gesto distintivo: un movimiento de negativa, difícil de imaginar en un autor menos heterodoxo. Resulta tentador preguntarse por la conexión entre este improbable lirismo y la fuerza mental necesaria para cambiar la perspectiva de clase de una investigación social, de objeto científico a sujeto de la acción.

«Todo es cierto», anuncia Balzac al comienzo de una novela llena de los más desenfadados vuelos de la imaginación⁶. También Lins se preocupa no por negar la parte de ficción de su libro, sino por agudizar su capacidad de proyección y desmitificación. Enfrentado a la tarea de dar forma novelística a su amplio asunto, ha aprovechado todos los recursos, desde *Angústia* y *Crimen y castigo* hasta superproducciones cinematográficas⁷. Si su universo es adyacente a las imágenes sensacionalistas y comerciales de nuestro período, está bastante opuesto en espíritu: antimaniqueo, anti-providencialista, antiestereotípico. Los temas estructurales enfangan todas las intenciones –Mané Galinha, delincuente y vengador compasivo, acaba tan mal como sus enemigos– y disuelven todo el significado en energías

⁵ Paulo Leminski, 1944-1989. Nacido en el Estado sureño de Paraná, Leminski utilizó los mecanismos estilísticos del concretismo para crear una irreverente poesía popular.

⁶ BALZAC, *Père Goriot*, 1835.

⁷ Graciliano RAMOS, *Angústia*, 1936 [ed. cast.: *Angustia*, Madrid, Alfaguara, 1978].

que se vuelven inasibles. Es decir: estamos en el ámbito válido del arte moderno, donde no hay consuelos baratos. Por consiguiente, cuando en las escenas épicas de acción colectiva, interrumpidas y retomadas para aumentar el suspenso, la policía y los bandidos se dirigen a un final, un enfrentamiento al estilo Hollywood, nada se resuelve. La muerte llega siempre, pero antes del clímax proyectado, de manos adventicias, por razones a medias olvidadas, sin relación con el acto de que se trata. Salgueirinho, el estafador de mejor corazón de la Cidade de Deus, es atropellado por un coche que está dando marcha atrás. El borracho más empedernido de todos, muere de una bala en el estómago, una muerte sin sentido que no hace nada por restaurar la justicia, por restablecer un equilibrio en el mundo.

Tras este descarte metodológico de las convenciones se puede percibir una transición más sutil entre fases de transgresión, no menos desconsoladora. Cuando Salgueirinho muere, lo velan las escuelas de samba, sus novias, los compañeros y los discípulos; y con él desaparece la idea de que sólo deberían robar a los de fuera y no luchar sin sentido entre ellos; que hay suficientes presas para todos. Cuando Cabezón –el odiado jefe de policía– muere, la favela se conmociona de nuevo, de diferente manera. Pero cuando mueren los bandidos de nuevo cuño, los auténticos hijos de la *neofavela*, nada sucede. Las formas anteriores de marginalidad eran más compasivas, quizá, y menos antisociales. En los meses anteriores al carnaval, *malandros*, ladrones y prostitutas roban a mansalva, para conseguir fondos para su escuela de samba local. Los delitos no son menos importantes, pero se podría decir que están compensados por un objetivo más amplio, el de llevar buenos momentos a la ciudad, como si se hubiese producido una cierta homeostasis en la antigua desigualdad que la hiciese soportable, hasta cierto punto; y que las guerras del narcotráfico han destruido. Uno de los logros más impresionantes del libro es mostrar que la vitalidad de la vida popular y el esplendor del paisaje de Rio tienden a desaparecer, como en una pesadilla, bajo las exigencias de su reinado.

Se ha dicho, en una expresión perspicaz, que la sociedad actual está creando cada vez más «sujetos monetarios sin efectivo»⁸. Su mundo es el nuestro. Lejos de representar algo atrasado, son el producto del progreso, al que naturalmente condicionan. En su interior, el lector forma parte de ellos y de su regresiva fantasía de coger sin más las relucientes mercancías expuestas.

⁸ Robert KURZ, *Der Kollaps der Modernisierung*, Frankfurt, 1991, p. 225.