

Violencia y representación del espacio en *O homem do ano* de José Henrique Fonseca¹

Álvaro Baquero-Pecino
 Modern Languages and Classics
 The University of Alabama
abaqueropecino@ua.edu

Resumen

Este artículo estudia la representación de los espacios en la película *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003) como ejemplo de la respuesta en el campo de la producción cinematográfica a la compleja interacción entre cine, poder y violencia que se da en el ámbito urbano en el Brasil contemporáneo. Se analizarán en él los diferentes niveles o grados en los que se van articulando lo privado y lo público, atendiendo sobre todo a las diversas interacciones y modos de encuentro social. Finalmente, se mostrará como la división entre privado y público queda disuelta por medio de la violencia y por el agente que la administra, el asesino a sueldo, lo cual conlleva una serie de implicaciones que convertirían a esta película en una referencia fundamental del cine brasileño contemporáneo que ayuda a comprender las dinámicas sociales durante el final del siglo XX y el comienzo del nuevo milenio.

Palabras clave: Violencia urbana, espacios, exclusión social, cine, asesinos a sueldo, Brasil, *O homem do ano*, José Henrique Fonseca.

“El cine es el espejo dialéctico del mundo”
 Glauber Rocha

Durante décadas el cine brasileño ha mantenido un complejo diálogo con la realidad social del país. De este modo, las representaciones sobre violencia se han establecido como tema recurrente y seña de identidad de buena parte de la producción cinematográfica de Brasil. Se suele elogiar la visibilidad que este tipo de cine proporciona a algunas problemáticas sociales pero, al mismo tiempo, se critica cierto reduccionismo y manipulación². La comercialización de esta imagen fílmica del país ha afianzado el imaginario relativo a la violencia mediante el que se percibe a Brasil en el exterior, produciendo así una especie de círculo vicioso entre las imágenes que se exhiben y la propia demanda de los espectadores extranjeros que, al asistir a una película brasileña, parecen aguardar una determinada dosis de violencia y radicalidad en la pantalla³ (Ferreira Leite 134).

Si bien este fenómeno no es nuevo⁴, el denominado “cinema da retomada” que surge a mitad de la década de los noventa⁵ supone un cierto renacimiento también del número de representaciones sobre violencia y, en especial, de la exhibición de la violencia urbana. Ganan entonces en importancia las películas que tematizan la figura de los sicarios, matadores, justicieros o asesinos a sueldo⁶ en el cine brasileño⁷. Es éste un personaje directamente asociado con la problemática social que resulta de la contratación de personal de seguridad y autodefensas por parte de una clase media-alta que dice defender sus intereses mediante la implementación de prácticas de la denominada “limpieza social”⁸. Cabe destacar a este respecto algunos títulos como *Os matadores* (Beto Brant, 1997), *O invasor* (Beto Brant, 2001) y *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003) que ensayan diferentes maneras de mostrar un fenómeno en constante cambio como el de los asesinos a sueldo⁹. Junto con *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), estas películas de alguna manera abren el camino para producciones posteriores como *Tropa de Élite* (José Padilha, 2007) o *Tropa de Élite 2* (José Padilha, 2010) en las que la problemática de la invasión del espacio público mediante la violencia adquiere otra dimensión.

Este artículo analiza la representación de los espacios en *O homem do ano* como ejemplo de la respuesta en el campo de la producción cinematográfica a la compleja interacción entre cine, poder y violencia que se da en el ámbito urbano en el Brasil contemporáneo. En la continua redefinición de las instancias privadas y públicas que se establece en la película veremos cómo la figura del sicario va configurándose y adquiriendo legitimación¹⁰. Siguiendo el enfoque de Ali Manadapor en *Public and Private Spaces of the City* (2003), se analizarán los diferentes niveles o grados en los que se van articulando lo privado y lo público estableciendo un camino de ida y

vuelta entre lo más íntimo (la voz, el espacio doméstico) y aquellas instancias más expuestas al público (en especial, la construcción del espacio urbano), atendiendo sobre todo a las diversas interacciones y modos de encuentro social que se establecen en esa escala. Finalmente, se mostrará como la división entre privado y público queda disuelta por medio de la violencia y por el agente que la administra, el asesino a sueldo, lo cual conlleva una serie de implicaciones que convertirían a esta película en una referencia básica dentro del cine brasileño contemporáneo.

O homem de ano (José Henrique Fonseca, 2003)¹¹ es una película de aprendizaje. Jugando con temáticas, personajes y técnicas que la emparentan con el cine negro clásico (como el particular empleo de la voz en off del protagonista) y con recursos estéticos que en ocasiones remiten a la publicidad y la televisión, la cinta muestra la transformación del protagonista, Máiquel, un joven desempleado que habita en la Baixada Fluminense¹² que, tras perder una apuesta sobre un partido de fútbol, debe teñirse el cabello de rubio. De manera inesperada, tras matar en un duelo a Suel (un sujeto poco querido en el barrio), Máiquel se convertirá en una especie de héroe local y en una referencia para la comunidad y para sus amigos (que suelen reunirse en el bar de Gonzaga). El ascenso socio-económico de Máiquel tendrá lugar gracias a los ingresos y al prestigio conseguido al ser contratado como asesino a sueldo por el Doctor Carvalho (un dentista de clase acomodada) y su grupo de amigos en connivencia con un teniente de la policía llamado Santana. La escalada profesional llegará a su culmen cuando Máiquel es nombrado “hombre del año” por la Asociación de Vecinos de la Baixada Fluminense. Este ascenso llevará aparejado asimismo su éxito en el plano personal. Así, Máiquel, tras casarse con Cledir (la peluquera que le tiñó el cabello por primera vez) comienza a tener una relación paralela con Érika (una adolescente novia de Suel, su primera víctima). La muerte fortuita de Cledir en mitad de una discusión comenzará a complicar la existencia de Máiquel. La aparición de varios cadáveres harán que el círculo del Doctor Carvalho le pida que se entregue a la policía, provocando así la reacción de Máiquel que decide matarlos a todos en una sangrienta venganza.

La película va más allá de la crítica a las instituciones (como, por ejemplo, la policía representada por la ya mencionada figura del corrupto teniente Santana) para poner en cuestión algunos de los conceptos en los que, sobre el papel, se sustenta la sociedad brasileña contemporánea como el mito de la llamada “democracia racial”¹³, dejando al descubierto de esta manera las fisuras de la propia construcción de la identidad nacional (Signorelli 110). Se denunciaría así la impunidad de una especie de modelo alternativo de control social basado en una exacerbación del credo neoliberal y en una interpretación paternalista del modelo democrático. Esta forma de represión y justicia paralela es implementada por parte de una serie de individuos pertenecientes a una clase acomodada que, mediante la contratación de asesinos a sueldo o sicarios que garantizarían su seguridad, termina en cierto modo suplantando al Estado y sus cuerpos de defensa. En la película se muestra cómo el control del poder de los espacios urbanos quedaría, por tanto, en manos de esta élite que decide quién debe vivir y quién debe morir¹⁴. En esta coyuntura, cobra especial importancia el estudio del tratamiento de los espacios en la película. En ella se puede observar cómo se representa la implementación de una política organizada de limpieza social de la esfera pública mediante la que se crean grandes zonas de exclusividad¹⁵ que difuminan la barrera entre lo privado y lo público y aumentan las diferencias entre clases¹⁶.

La violencia es un término que escapa a una definición unívoca¹⁷. Cada etiqueta que intenta catalogar un acto de violencia estaría atravesada por una serie de variables que hacen muy compleja una clasificación en compartimentos estancos¹⁸ y que impiden separar tajantemente un tipo de violencia de otra (Keane 30-31). Al mismo tiempo, los actos de violencia siempre se asocian a un espacio real o simbólico que marcaría sus límites. La violencia que se representa en *O homem do ano* se podría clasificar, en primera instancia, como violencia urbana, dirigida de modo selectivo y vertical hacia una parte determinada de la población desde las clases más altas hacia las clases más bajas. Esta violencia tendría un claro componente racista, dado que la mayoría de los asesinatos que le encargan ejecutar a Máiquel van dirigidos desde el grupo del Doctor Carvalho hacia negros y mulatos.¹⁹

Asimismo, siguiendo la clasificación que propone James A. Tyner en *Space, Place and Violence*, la película mostraría una violencia interpersonal ejercida de modo directo por un individuo hacia otros individuos, pero que en última instancia remite a una colectividad, ya que los autores intelectuales de los asesinatos o “mandantes” conforman una especie de comunidad que orquesta una acción violenta de manera organizada contra otros grupos. No obstante, como veremos, el final de la película termina cuestionando no solo este tipo de clasificaciones previas, sino también rompiendo las barreras espaciales que los determinarían.

Junto con una confluencia de razones de índole socioeconómico, el mencionado resurgimiento de representaciones sobre violencia en el cine brasileño también debe contextualizarse en relación con las dinámicas de producción del cine latinoamericano y del cine mundial²⁰. Dentro del contexto latinoamericano, como señalan Carolina Rocha y Cacilda Rêgo en la introducción de su libro *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema* (2011), se puede establecer un cierto paralelo de la trayectoria del cine en Brasil con el de las producciones en la

Argentina de la época. Ambas cinematografías experimentaron durante los años noventa procesos similares como consecuencia de la implantación de políticas neoliberales. Estas políticas dieron como resultado la práctica devastación de la producción nacional y un posterior renacimiento en un contexto diferente marcado por un nuevo orden social emergente en el que la agudización del proceso globalizador de las últimas décadas ya era notorio. Se producen en ambas cinematografías (así como en otras de América Latina) una serie de representaciones que, basándose en ciertos temas ya presentes en su tradición fílmica, los reelaboran de acuerdo a unas coordenadas diferentes y mediante presupuestos estéticos distintos. En el nuevo contexto son precisamente las representaciones relativas a la violencia urbana algunas de las que más relevancia tuvieron. Siguiendo esta línea, como subraya Christian León en *El cine de la Marginalidad* (2005), desde mediados de la década de los noventa se debe hablar de la importancia del establecimiento en América Latina de una estética próxima al “realismo sucio” que sería una respuesta al nuevo contexto social y cultural en el que las políticas neoliberales produjeron un aumento de la exclusión social (23).

No obstante, el cine brasileño, en su manera de representar y abordar la violencia como espectáculo, propone una estética distinta. De este modo, en diálogo con las producciones de Hollywood, las representaciones de la marginalidad en Brasil irían más allá del contexto local o regional para insertarse en una lógica de mercado diferente **21**. Con ello, el cine brasileño dialogaría con su propia tradición nacional y establecería ciertos lazos con otras cinematografías de América Latina, pero comercializaría la violencia como un bien de consumo para el público, siguiendo los patrones del mercado mundial. Esto haría, según los detractores de este tipo de cine que, más que acercarse a la realidad que se intenta representar, estas películas se alejaran de la misma mediante una apuesta que termina estereotipando las dinámicas y problemas sociales **22**.

En *O homem do ano*, la presencia del debate sobre la representación de la marginalidad, está íntimamente ligado a la creación de los espacios. La “huella de lo real” (Hylton and Duno-Gottberg) por tanto parece diluirse borrando casi cualquier referencia reconocible del espacio de Río de Janeiro **23**. De hecho, la película se ambienta en la Baixada Fluminense con lo que se enfoca en la criminalidad de un área muy determinada (a la vez que amplía) de la periferia de Río de Janeiro, tomándose de manera metonímica la representación de una parte de la ciudad por el todo el de la misma. Hay una representación de un espacio etiquetado como marginal, pero que tampoco responde al espacio de la favela, habitualmente protagonista.

De este modo, se crea un espacio desnaturalizado, desprovisto de los referentes que suelen definirlo. La representación del mismo, por tanto, podría equipararse a la de muchos barrios de muchas otras ciudades. Con ecos a la teoría del simulacro de Baudrillard (1994) la imagen precedería al referente, marcando un camino que cuestionaría la propia teoría de la representación. En este caso, la imagen que en *O homem do ano* representaría de modo global a la ciudad de Río de Janeiro (y, de algún modo a Brasil) sería una creación híbrida que no se podría identificar ni con la favela ni el circuito turístico **24**. Esta representación, debido a un hiperrealismo derivado del uso exagerado de la violencia, poco tendría que ver con un supuesto referente real y, sin embargo, se asume como reconocible e, incluso, puede llegar a ser más verosímil que otras representaciones de la ciudad. De algún modo, el espectador quedaría desprovisto de esas referencias espaciales, pero sí encuentra el referente de la violencia que se configura como principal.

En efecto, la película coloca al espectador frente a una serie de realidades de su vida cotidiana en las que puede reconocerse y, al mismo tiempo, cuestionarse sus propios valores. En todas estas realidades la violencia aparece infiltrada. Al no tener la referencia del lenguaje documental, supuestamente democratizador, ni tampoco la del espacio de la propia ciudad habitualmente representado, el espectador, por tanto, debe reconocer ese espacio mediante otras señas de identidad que, al difuminarse, reinscriben el entramado de las relaciones entre el espacio privado y el espacio público. El uso del lenguaje fílmico basado en la exageración actúa como vehículo y, al mismo tiempo, facilita la creación de esos espacios violentos realizando así un comentario irónico sobre una propia realidad cotidiana en la que la presencia desorbitada de la violencia ha sobrepasado el límite de lo real para entrar en otro nivel.

La ironía también se expresa como comentario del papel de la violencia como catalizador del cambio social por medio de los discursos en voz en off del protagonista, pues éstos aseguran que su meta en la vida es conseguir llegar a un estado de normalidad que definiría a la clase media. En contraste, sus acciones marcan una ambición desmedida en todos los ámbitos que le hará seguir matando y llegar a crear una empresa de seguridad privada llamada “Sesepa” que, en realidad, se dedica a extorsionar a los comerciantes de la zona y a eliminar a aquéllos que no se muestran colaborativos. Se privatizaría así, el espacio público que quedaría fiscalizado y sería controlado por una empresa que, con apariencia legal, asume el mando de la violencia y con ella el control de los espacios.

El contraste entre la voz en off y las acciones de Máiquel también se observa en momentos como la secuencia de su boda con Cledir, donde se imita el formato de vídeo, típico de este tipo de celebraciones, y se alterna el montaje con momentos de la vida doméstica de la pareja. La película parece entonces poder cambiar de rumbo pero, en realidad, solo hace una pausa dentro de toda la cadena de actos violentos de la misma. El discurso en off del protagonista muestra su aparente felicidad y su deseo de, finalmente, conseguir una “normalidad” mediante el matrimonio: “Cledir estaba bonita ese día. Ahí yo percibí que quería ser un hombre normal: trabajador, casado, con un hijo, era eso lo que quería”²⁵. No obstante, el casamiento termina aumentando la ambición del propio Máiquel de querer subir en la escala social, hecho que le llevará a seguir con su carrera profesional como asesino.

El debate sobre el empleo del lenguaje cobra una nueva dimensión al tener en cuenta la estética exagerada que se plasma en la película. Esto constituiría una especie de nuevo realismo o hiperrealismo que, al dialogar con el cine de Hollywood más espectacular y con técnicas procedentes de la publicidad y la televisión, consigue una reproducción de la realidad que no pretende copiarla de manera exacta, sino reproducir ciertas imágenes de la misma que, en apariencia, la distorsionan. No obstante, estas imágenes consiguen plasmar de manera más fiel el efecto de la propia realidad que se aleja de muchos de los patrones que marcan lo verosímil al incluir grandes dosis de violencia como un elemento natural o cotidiano. Esa estética que usa la violencia como un espectáculo viene acompañada de una particular creación de los espacios y canalizada por un personaje como el sicario que se mueve con aparente libertad por ellos.

Esos espacios privados parecen construirse, en un principio, como separados del espacio público, siendo este último el campo de batalla donde las decisiones del espacio privado son ejecutadas. Será, por tanto, en el espacio privado de la casa del Doctor Carvalho donde se tomen las decisiones que van a ser determinantes para la comunidad y que, como veremos, van a generar una dinámica social que determinará la muerte de una serie de individuos, por lo general mulatos y negros. De este modo, un reducido grupo de hombres de clase media-alta se erige como representante de la voluntad popular, eligiendo lo que es bueno para el pueblo en una especie de neodespotismo.

Este gesto funciona como una alegoría del funcionamiento del poder, que históricamente en Brasil (como en otros países latinoamericanos) ha estado muy ligado a la ejecución y suplantación del poder por este tipo de despotismo. La manera en la que actúa Carvalho remite más que a una lógica de civilización por la razón (que apuntaría a una fórmula ilustrada), a la actuación de un grupo mafioso y criminal que garantiza su autoridad no en su capital cultural, sino principalmente económico. De esta manera, la lógica racista que se aplica, intenta no solamente justificar de manera supuestamente racional lo que no tiene justificación, sino también enmascarar ese interés, revistiéndolo de un aire de ecuanimidad que está lejos de ser cierto.

Por tanto, en *O homem do ano*, lo que comienza siendo una especie de acuerdo privado y puntual para reparar la supuesta inoperancia del sistema, se acaba convirtiendo en un sistema paralelo de justicia privado, donde los tres poderes, legislativo, ejecutivo y judicial, se concentran en una especie de asamblea que impone su voluntad y antepone sus intereses. De este modo, Máiquel es “contratado” por primera vez por Carvalho para vengar o reparar el honor de la hija de éste supuestamente violada por un mulato, hecho que quedará puesto en entredicho después²⁶. Sin embargo, éste será solo el inicio de una cadena de asesinatos que llevarán a Máiquel a convertirse en un asesino a sueldo profesional. Por tanto, el poder se centraliza en este grupo de hombres que usurpan las atribuciones y que se sirve de Máiquel como brazo ejecutor y de la policía (con el teniente Santana) como un aliado.

La puesta en escena de las secuencias en la casa del Doctor Carvalho intentaría marcar las diferencias entre los diversos círculos sociales pero, de alguna manera, las igualaría en su propia mediocridad. De este modo, la acumulación de objetos no difiere mucho en los distintos ámbitos domésticos. Se podría comparar a este respecto la casa original de Máiquel y la de la peluquera Cledir (su prometida y después esposa) con las casas de los amigos del grupo del Doctor Carvalho.

La violencia, terminará borrando los límites entre los espacios privados y públicos, siendo el asesino a sueldo el personaje fundamental en su ejecución. Un momento clave es aquél en el que con la canción “Matador” del grupo argentino Los fabulosos Cadillacs de fondo y a modo de un videoclip²⁷ vemos a Máiquel cometiendo un elevado número de asesinatos al tiempo que disfruta de los beneficios de su nueva posición social, yendo de fiesta con sus amigos y mudándose a una lujosa casa nueva. Al mismo tiempo, si bien la canción original es un homenaje a un héroe social, la película resemantiza esa significación, haciendo perder a la canción su capacidad revolucionaria. La inserción del tema musical en *O homem do ano* tendría un efecto de despojamiento ideológico que acaba produciendo un significativo desplazamiento. Ahora el héroe social es otro. Este desplazamiento e invasión de la violencia va pareja a la invasión que se produce mediante implantación de una lógica de mercado llevada al

absurdo y de la invasión de los espacios privados y públicos que vemos durante toda la película.

La interacción entre espacios privados y públicos gana mayor importancia cuándo se analizan las diversas acciones que se producen en ellos y cómo se crea la representación de esos espacios. Así, por ejemplo, el espacio del Bar de Gonzaga se establece como punto de encuentro de los amigos de clase media-baja que componen el círculo de Máiquel y servirá de contrapunto al espacio privado de la casa y a las discotecas que frecuentará Máiquel cuando comience su ascenso social. Es significativo, que sea precisamente allí donde Máiquel vuelva para demostrar públicamente que ha pagado su apuesta sino también que es un hombre nuevo. Sin embargo, el intento de reparación del honor mediante el cumplimiento de la apuesta no queda del todo saldado y determina que, tras sus burlas, Máiquel tenga que enfrentarse a Suel (uno de los habituales del bar) en un duelo posterior al quedar su nueva identidad cuestionada y ser llamado “gringo” y “homosexual” por Suel.

Este enfrentamiento será, por tanto, una especie de reto inicial del que Máiquel saldrá victorioso. Gonzaga insiste en separar la violencia de su local conminando a Máiquel y a Suel a salir fuera del mismo para arreglar sus diferencias sin importarle lo que suceda entre ellos. La figura del dueño del local se impondría así como la única autoridad en una suerte de espacio que poseería características de lo privado y lo público y que, de alguna manera, termina configurándose como una especie de asamblea popular donde se delimitan de manera horizontal las relaciones entre miembros de una misma clase.

Las relaciones entre iguales desembocan en un duelo del que saldrá un nuevo líder del grupo, Máiquel, que acabará rebelándose contra el pacto social existente. La violencia, en este caso, parece ser la desencadenante de un cierto cambio social que, si bien, no alterará la estructura profunda del poder, sí establecerá un cambio radical en la comunidad que tendrá en Máiquel a su nuevo héroe, capaz incluso de cambiar las regulaciones del espacio público como cuando prohíbe a los niños jugar al fútbol en diversas zonas, imitando de esta manera, en menor escala, las prácticas de poder de aquéllos que le contratan.

La manera de intentar de apropiarse del espacio público por parte del círculo del Doctor Carvalho será de la crear una conciencia colectiva, mediante la corporativización del ejercicio de la limpieza social. Se convertirá a Máiquel en el ejemplo de una persona de éxito, que ayuda a la comunidad mediante sus acciones y consigue materializar el ya mencionado sueño capitalista de “normalidad”. Esta normalidad comenzaría con el blanqueamiento literal de Máiquel (que, como ya hemos mencionado, tiñe su cabello de rubio para pagar la apuesta perdida) y seguiría con su blanqueamiento social poniendo en cuestión el ya citado mito de la denominada “democracia racial”. De este mito se derivaría que la sociedad brasileña no sufriría de los problemas y preconcepciones raciales que tienen otras sociedades y de esta manera, entre otras cuestiones, los mulatos tendrían más posibilidades de movilidad social que las personas de raza negra. La película comenta de manera irónica sobre ese mito dado que el único que tiene una cierta movilidad social a través del acto simbólico de blanqueamiento que supone teñirse el cabello es Máiquel y su lista de víctimas comienza precisamente con un mulato.

El reconocimiento público de Máiquel llegará cuando sea premiado como “hombre del año”. Del mismo modo que se da el premio al empleado de la semana o del mes, Máiquel recibe este reconocimiento en una ceremonia pública con banquete incluido. Es, por tanto, un galardón propio del sistema que premia a los trabajadores por cumplir del modo más eficiente su labor. No se suele traducir en una compensación económica sino en una exposición pública del ganador cuyo reinado tendrá una duración efímera. Al ser otorgado, en teoría, la Asociación de Vecinos de la Baixada Fluminense, se produciría con esta ceremonia una especie de reparación pública de la afrenta que desencadenó el primer asesinato de Máiquel y, con el mismo, el comienzo de su carrera profesional²⁸. No conocemos a otros posibles candidatos, no tenemos acceso ni siquiera a las posibles deliberaciones del jurado. Es un acto vacío que sin embargo da al público lo que busca, un héroe con el cual identificarse. Se ejecuta una invasión literal del espacio de la comunidad de vecinos de los que se usurpa su verdadera voz y se legitima a Máiquel para actuar posteriormente como asesino en el espacio público.

Asimismo, en esta ceremonia, por tanto, se produciría un comentario de lo fallido y aleatorio de ciertos procesos electorales supuestamente democráticos en los que una figura pública puede ser creada prácticamente de la nada. El hecho de que un individuo de clase baja llegue a tener éxito personal es exhibido como la prueba de que el sistema proporcionaría oportunidades para todos. En realidad, como muestra la película, lo que se produce es una ejecución selectiva de la violencia que afecta precisamente a los más pobres y que, como hemos mencionado varias veces, tiene un marcado componente racial.

El final de la película termina de dinamitar las barreras entre el espacio privado y el público, pero de manera opuesta. Máiquel no duda en invadir los espacios habituales y las casas del Doctor Carvalho y sus amigos para asesinarlos, uno a uno. Esta rebelión, podría interpretarse como una toma de conciencia de clase del mismo como

individuo. Máiquel consigue romper de algún modo con su sumisión cuando le piden que se entregue a la policía para establecer una nueva farsa ante la prensa. Queda desenmascarada así la falsa ilusión de seguridad del grupo del Doctor Carvalho cuando el propio Máiquel se da cuenta del poder que lleva aparejada su fuerza de trabajo y del control que ejerce de los espacios mediante el ejercicio de la violencia. Se produciría el proceso inverso de invasión del espacio privado de aquéllos que habían invadido el espacio público. Una vez realizados estos últimos asesinatos, Máiquel revierte de manera simbólica el color de su cabello y vuelve al espacio público donde será un personaje anónimo (el último plano de la película, en el que Máiquel conduce lentamente, entre la multitud de un atasco en una autopista es muy significativo al respecto). Sin embargo, su decisión de acabar con la vida de Carvalho y sus amigos no se basa en el bien común sino en su propio beneficio individual. Podría decirse que el proceso de aprendizaje de Máiquel dentro de las dinámicas de ascenso social ha finalizado y ha dado como resultado una especie de liberación individualista. De algún modo, con ambos gestos (la venganza y el teñirse de nuevo el cabello al color original) se intenta equilibrar el saldo de muertos de un lado y de otro y, a su vez, regresar de modo simbólico al estado o momento anterior en el que se desencadenó la violencia. No obstante, aunque se intente cerrar de modo simbólico el círculo, está claro que la ecuación no termina de cuadrar y las consecuencias futuras serán impredecibles.

A modo de conclusión, se desprende que *O homem do ano* se erige en una referencia fundamental dentro de la cinematografía brasileña al plantear una compleja representación de los espacios mediante el empleo de estrategias visuales y narrativas que devienen en una serie de efectos de desplazamiento, invasión y sustitución que simbolizan y representan las diversas dinámicas y relaciones entre violencia y poder. Esto resulta fundamental para entender las implicaciones de la transición en el ámbito político con el final de la presidencia de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) y el comienzo del gobierno de Luiz Inácio da Silva, *Lula* (2003-2010), así como el momento de transformación paulatina en lo estético (apuntando a una cierta clausura del cierre de la época de la “retomada”). Del mismo modo, la película alegoriza y ejemplifica las dinámicas de poder de una época como los años noventa en la que la presencia de asesinos a sueldo en las calles de los grandes núcleos urbanos fue habitual en Brasil.

Como se ha señalado, en *O homem do ano* la violencia comienza funcionando de modo vertical y selectivo. Esta violencia afecta sobre todo a las clases más desfavorecidas, ya que está orquestada desde una clase media-alta que controla cualquier tipo de posible ascenso de la misma o que provoca el ascenso seleccionado de uno de los miembros como estrategia de control social. No obstante, los círculos concéntricos provocados por la violencia acaban consumiendo a aquéllos que la desencadenan. De manera irónica, la propia dinámica de la violencia de algún modo, en un sentido amplio, “democratiza” la situación. La violencia planeada desde el espacio privado para ejercer un control selectivo del espacio público acaba invadiendo todos los espacios y termina proporcionando un cierto equilibrio en la sociedad, aunque solo en apariencia. Al igualar las dinámicas del mercado neoliberal con las propias dinámicas de la violencia, se crítica claramente la implementación de las primeras que, bajo una fachada de supuesto progreso en lo económico, van generando una serie de problemas que finalmente acaban desbordándose.

El mencionado despojamiento ideológico utilizado como estrategia en algunos momentos, así como el efecto de desnaturalización que se consigue mediante las escasas referencias temporales y espaciales de la película, podrían apuntar a una cierta falta de politización de la película. Sin embargo, *O homem do ano* realiza una crítica en lo global, pero también en lo particular ya que cuestionan aspectos que se tienen por señas de identidad brasileñas (como el fútbol o la democracia racial) y, como se ha mencionado, se muestran detalles concretos de la corrupción de una parte significativa de los cuerpos de seguridad del Estado y se realiza una crítica de las políticas de libre mercado. Se crítica de esta manera el estado de una democracia basada supuestamente en ideas de igualdad y en la participación ciudadana pero que, en la práctica, acaba siendo en muchas ocasiones y en muchos niveles, el exponente de una política capitalista en la que se fomenta la exclusión. La muerte se convierte en mercancía y el agente de cambio social es representado por un asesino que sirve a los intereses de una clase privilegiada que le instrumentaliza en sus acciones contra las clases bajas y, al mismo tiempo, es aclamado por la mayoría de miembros de una comunidad que se identifica con él y lo considera un ejemplo.

Para finalizar, en la película, la sustitución del Estado se realiza por un grupo de poder que implanta sus propias normas desde su espacio privado, pero que en última instancia necesita de un brazo ejecutor en el espacio público. *O homem do ano* expone, por tanto, una cierta dependencia o un cierto nexo de este grupo dominante con una parte de algunos sectores más desfavorecidos sin cuya ayuda y connivencia no podrían implantar sus políticas de exclusión y limpieza social. No obstante, se ataca la idea de una posible igualdad, dado que solo los elegidos por ese grupo pueden llegar a tener una cierta oportunidad de salir del círculo de la marginalidad y, en realidad, nunca llegan a hacerlo. La libertad del individuo para elegir queda en entredicho, ya que está siempre relacionada con la ejecución de la violencia y claramente marcada por factores de clase, de raza y también por el azar²⁹.

O homem do ano muestra, por tanto, la pervivencia de una serie de dinámicas de discriminación social que apenas son enmascaradas mediante las nuevas relaciones económicas pero que, en realidad, aumentan la desigualdad. Mediante un ejercicio selectivo de la violencia, supuestamente dirigido a eliminar a los miembros más conflictivos de la sociedad se alteran los límites espaciales creando nuevas zonas de exclusión. De esta manera, la película muestra en diversos niveles la siempre compleja e incansable interacción existente entre violencia y representaciones del espacio.

Notas

- 1 Me gustaría agradecer al programa de becas RGC de la Universidad de Alabama por su apoyo a este proyecto de investigación. I would like to thank the RGC Grant Program of The University of Alabama for its support to this research project.
- 2 Entre otras películas se podrían resaltar títulos como *Pixote. A Lei do Mais Fraco* (Héctor Babenco,1981), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles,2002) o *Carandiru* (Héctor Babenco,2003) que generaron muchos debates en esta línea.
- 3 Estas representaciones remiten, entre otros referentes, al tropo del canibalismo mediante el que se ha caracterizado a los habitantes de América Latina desde tiempos de la conquista hasta producciones más contemporáneas. Un referente clásico que plasmaría esta cuestión en varios niveles sería la película *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira Dos Santos, 1971). Sobre las relaciones entre las imágenes y la construcción de la identidad nacional en Brasil ver Sadler (2008). Para un estudio detallado del uso de este tropo en cine y literatura se pueden ver, entre otros, los libros de Luís Madureira (2005) y Carlos A. Jáuregui (2008).
- 4 Se pueden mencionar a este respecto las obras que conforman el denominado “Ciclo del Cangaço” que tiene su apogeo durante el Cinema Novo en los años sesenta y también las películas que fueron etiquetadas bajo el rótulo del denominado “Cinema marginal” de fines de la décadas de los sesenta y principios de los setenta.(Stam and Johnson,1994)
- 5 Renacimiento acaecido tras la situación de tabla rasa producida por el cierre de la empresa nacional de cines, “Embrafilme” durante la presidencia de Fernando Collor de Melo. Entre la mucha bibliografía existente sobre la “retomada” se pueden consultar los libros de Giovanni Ottone (2005), Daniel Caetano (2005) y Lúcia Nagib (2007). Sobre la ascensión y posterior caída del propio presidente Collor, resulta de particular interés el libro de Mario Sergio Conti (1999).
- 6 Términos no del todo equivalentes que, dependiendo de diversas variables, se emplean para caracterizar a estos personajes en diferentes países y que subrayan la complejidad del negocio de la muerte por encargo.
- 7 Los debates críticos tanto dentro como fuera de Brasil fueron casi monopolizados por las discusiones sobre la representación de la criminalidad proyectando una ecuación entre cine brasileño y violencia que, de alguna manera, ha permanecido. Sin embargo, estas películas no representan el total de la producción brasileña y hay que mencionar títulos de tanta relevancia como *O quatrilho*: (Fábio Barreto,1995), *Carlota Joaquina.Princesa do Brasil* (Carla Camurati,1995) o *Central do Brasil* (Walter Salles,1998) que escaparían a ese tipo rótulos dado que las representaciones de la violencia urbana y el crimen no constituyen los ejes temáticos principales de ninguno de estos filmes.
- 8 Es fundamental el estudio de Siqueira da Silva (2004) para entender la génesis de la figura de los asesinos a sueldo en Brasil y el alcance y repercusión de sus prácticas.
- 9 En *Os matadores* se establece un duelo entre dos asesinos: uno brasileño y uno paraguayo, localizando la acción en la frontera de ambos países. *O invasor*, ambientada en São Paulo, muestra cómo un asesino a sueldo conseguirá invadir el espacio familiar de una de sus víctimas. *O homem do ano*, como veremos, muestra el proceso de ascensión de un joven convertido en asesino a sueldo en la periferia de Río de Janeiro.
- 10 Cabe mencionar, como analizaremos posteriormente, que esta creación de los espacios va acompañada de un interesante empleo de la voz en off que apunta a la ya mencionada relación con la estética del cine negro.
- 11 Transposición de la novela *O matador* (Patrícia Melo,1995).Siguiendo a teóricos como Sergio Wolf (2004) usamos el término “transposición” en vez de otros como “adaptación” que, si bien se emplean con frecuencia y no están exentos de validez, quizás no sean tan precisos como el primero.
- 12 Zona del norte de Río de Janeiro en la que se encuentran algunos de los barrios más desfavorecidos de la

ciudad.

13 Concepto según el cual supuestamente los prejuicios raciales no afectarían de manera determinante la movilidad social en Brasil. Este concepto fue criticado ya en la década de los 70 por Thomas Skidmore (1974) que argumentó que el mismo fue promovido por las élites predominantemente blancas para ocultar la presencia del racismo como instrumento de opresión. Ver también Stam (1997), Hasenbalg (1998) y Hanchard (1999).

14 Aunque en un contexto diferente, el término “necropolítica” usado por Achille Mbembe (2003) definiría este tipo de interacciones entre poder y violencia.

15 Algo que puede verse en el incremento de las pacificaciones u ocupaciones de las favelas con motivo de la Copa Mundial de Fútbol del año 2014 y los Juegos Olímpicos de 2016. Estas invasiones han creado una especie de zona de exclusión con la idea de proteger la parte sur de la ciudad que, como es sabido, es donde se sitúa el circuito turístico.

16 Asimismo, otro tipo de límites también se difuminan en la película y el tratamiento de la violencia como espectáculo termina normalizando situaciones extremas. Se realiza así un comentario sobre la manera de mostrar esta realidad, pero también sobre la propia realidad alterada por la sobreexposición a esta violencia presente dentro y fuera de la pantalla y que es asumida como algo natural.

17 Del mismo modo, los discursos relativos a la violencia quedan inexorablemente unidos al propio objeto de representación convirtiéndose de este modo en un eslabón más de la cadena que es necesario analizar para tener una perspectiva global de los fenómenos relativos a la misma (Peixoto 92-93).

18 Atendiendo a diversas variables, se podría hablar, entre otras muchas posibilidades, de violencia física y verbal, de violencia estructural, ritual, horizontal, vertical. Ya en la introducción del clásico ensayo *Imaginación y violencia en América Latina* (1972), Ariel Dorfman puntualizaba sobre algunos de estos diversos niveles.

19 El propio Doctor Carvalho declara su ideal racista de manera palmaria a Máiquel, cuando éste lo visita a la consulta: “Me gustaste. Quiero decir, me gusto lo que hiciste con Suel, porque aquel mulato tenía que morir. Para decir la verdad, no me gustan los negros, no me gustan los mulatos: yo soy racista. Todo el mundo es racista. Es solo que pocos tienen el valor de asumirlo.” (La traducción es mía).

20 Fenómenos similares ocurren al mismo tiempo en cinematografías de otros países de América Latina y del resto del mundo y afectan a otras expresiones artísticas. De este modo, durante los años noventa surge el denominado género o subgénero de la “sicaresca” según el término popularizado por Héctor Abad Faciolince (1995) y (2008). Se suele señalar como epicentro de la sicaresca a Colombia y, en especial, a la ciudad de Medellín. Algunos de los títulos más significativos de esta temática o corriente serían la película *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990), el libro de testimonio *No nacimos pa semilla* (Alonso Salazar, 1990) y la novela *La Virgen de los Sicarios* (Fernando Vallejo, 1994) y su posterior transposición cinematográfica (Barbet Schroeder, 2000). Para una completa cronología del término “sicaresca” ver Osorio (2008).

21 Habría que hacer notar el papel de los festivales de cine a la hora de comercializar y con ellos expandir una serie de tendencias, temáticas y personajes. Así, se entiende mejor, por ejemplo, la influencia de una película como *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) triunfadora en el festival de Cannes de 1994 y que marcó a nivel mundial una impronta en el cine de acción y en la representación de la violencia como espectáculo en general y de la configuración de los asesinos a sueldo en particular.

22 Se podrían mencionar a este respecto títulos como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) que para algunos críticos como Luiz Zanin-Orichio marca el final de la retomada (23-24). Esta película además, generó una gran controversia por ser considerada para muchos como el más claro ejemplo de una representación romantizada del espacio de la favela. Así, en palabras de Ivana Bentes (2007) se pasaría con esta película de una “estética da fome” (según el célebre manifiesto de Glauber Rocha) a una “cosmética da fome”.

23 Rasgo que compartiría con películas como la mexicana *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) con la que tiene en común ciertos aspectos y en la que también son mínimas las referencias espaciales reconocibles de la ciudad de México. (Smith, 2005)

24 Una barrera que la propia dinámica de mercado se ha encargado de ir borrando mediante los denominados “Favela tours” que muestran parte de estos espacios a los turistas.

25 La traducción es mía.

26 Ese primer “contrato” se realiza a modo de trueque. Dado que su cliente no tiene dinero, el Doctor Carvalho plantea esta posibilidad ofreciendo eliminar el dolor de Máique! (causado por una muela) para mitigar el suyo. Con este gesto mediante el que se intentan equiparar estos problemas, se escenifica una fantasía de igualdad que, en realidad, supone un acto de poder de un individuo de una clase social sobre otro de un estrato inferior. Al mismo tiempo, las nuevas relaciones económicas propias de las dinámicas de libre mercado emplean viejas maneras de intercambio, apuntando con ello una vez más a la pervivencia de los sistemas de exclusión que se articulan mediante estas prácticas.

27 Es uno de los momentos donde queda más patente la influencia de la estética proveniente de la cadena de televisión MTV y del cine de Hollywood presente en muchas representaciones de la marginalidad y del espacio urbano en el cine brasileño contemporáneo (Shaw and Dennison, 174).

28 En realidad, la ceremonia es una farsa controlada por el grupo del Doctor Carvalho.

29 A pesar del último discurso de la voz en off del protagonista que tiene lugar cuando ya ha consumado su venganza y en el que se proclama su nueva filosofía de la vida basada en el libre albedrío.

Bibliografía

Abad Faciolince, Héctor. “Estética y narcotráfico”. *Revista Número 7 Separata II- III* (1995):6-7.

---. “Estética y narcotráfico”. *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008):513-518.

Amores Perros. Dir. Alejandro González Iñárritu México, D.F.: Altavista Films, 2001. DVD.

Bentes, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu* 8. 15 (2007): 242-255.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. Print.

Caetano, Daniel, ed. *Cinema Brasileiro 1995-2005: Revisão de uma década*. Río de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. Print.

Carandiru. Dir. Héctor Babenco. Culver City, Calif: Columbia TriStar Home Entertainment, 2004. DVD.

Carlota Joaquina, Princesa do Brasil. Dir. Carla Camurati. Brazil: Istoé Novo Cinema,1995. DVD.

Central do Brasil/ Central Station. Dir. Walter Salles. Culver City: Columbia TriStar Home Video, 1999. DVD.

Cidade de Deus /City of God. Dir. Fernando Meirelles. São Paulo, Brazil: O2 Filmes, 2003. DVD.

Como era gostoso o meu francês/How Tasty Was My Little Frenchman. Dir. Nelson Pereira dos Santos. United States: New Yorker Video, 2007. DVD

Conti, Mario Sergio. *Notícias Do Planalto: A Imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Print.

Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*. Barcelona : Anagrama, 1972. Print.

Duno-Gottberg, Luis, and Forrest Hylton. “Huellas de lo real. Testimonio y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia”. *Miradas al Margen: Cine y Subalternidad en América Latina y el Caribe*. Ed.Luis Duno-Gottberg.Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008. 247-286. Print.

Ferreira Leite, Sydney. *Cinema brasileiro. Das origens à Retomada*. São Paulo. Fundação Perseu Abrada, 2005. Print.

Hanchard, Michael G. *Racial Politics in Contemporary Brazil*. Durham : Duke University Press, 1999. Print.

Hasenbalg, Carlos A. Kabengele Munanga, and Lília Moritz Schwarcz. *Racismo. Perspectivas para um estudo contextualizado da sociedade brasileira*. Niteroi. EDUFF, 1998. Print.

- O homem do ano/ The Man of the Year*. Dir. José Henrique Fonseca. Film Movement, 2004. DVD.
- O invasor/ The Trespasser*. Dir. Beto Brant. Europa Films, 2002. DVD
- Jáuregui, Carlos A. *Canibalia: Canibalismo, Calibanismo, Antropofagia Cultural y Consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Print.
- Keane, John. *Violence and Democracy*. Cambridge: University Press, 2004. Print.
- León, Christian. *El cine de la Marginalidad*. Quito: Abya Yala, 2005. Print.
- Madanipour, Ali. *Public and Private Spaces of the City*. London: Routledge, 2003. Print.
- Madureira, Luís. *Cannibal Modernities: Postcoloniality And The Avant-Garde In Caribbean And Brazilian Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005. Print.
- Os matadores*. Dir. Beto Brant. Istoé Novo Cinema, 1998. VHS
- Mbembe, Achille. "Necropolitics." *Public Culture* 15(1), 2003: 11-40.
- Melo, Patrícia. *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Print.
- Nagib, Lúcia. *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*. London: I.B. Tauris, 2007. Print.
- Osorio, Óscar. "El sicario en la novela colombiana". *Poligramas* 29, 2008: 61-81.
- Ottone, Giovanni. *Terra-Brasil.95-05 El renacimiento del cine brasileño*. Madrid: TyB, 2005. Print.
- Peixoto, Marta. "Urban Violence and the Politics of Representation in Recent Brazilian Film". *Meanings of Violence in Contemporary Latin America*. Gabriela Polit Dueñas, and María Helena Rueda, eds. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 91-114. Print
- Pixote. A Lei do Mais Fraco*. Dir. Héctor Babenco. New York, N.Y: New Yorker Films, 1981. VHS.
- Pulp Fiction*. Dir. Quentin Tarantino. S.I.: Miramax Home Entertainment, 2002. DVD.
- O quatrilho*. Dir. Fábio Barreto. Brasil: Paramount, 2005. DVD.
- Rêgo, Cacilda, and Carolina Rocha, eds. *New Trends In Argentine And Brazilian Cinema*: Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect, 2011. Print.
- Rodrigo D: No Futuro/ Rodrigo D: No Future*. Dir. Víctor Gaviria. New York, N.Y: Kino on Video, 1990. VHS.
- Rosario Tijeras*. Dir. Emilio Maillé. First Look Home Entertainment, 2007. DVD.
- Sadler, Darlene J. *Brazil Imagined: 1500 To The Present*. Austin: University of Texas Press, 2008. Print.
- Salazar J, Alonso. *No nacimos pa'semilla: la cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Planeta, 2002. Print.
- Shaw, Lisa, and Stephanie Dennison. *Brazilian National Cinema*. London: Routledge, 2007. Print.
- Signorelli Heise, Tatiana. *Remaking Brazil. Contested National Identities in Contemporary Brazilian Cinema*. Cardiff: University of Wales Press, 2012. Print.
- Siqueira da Silva, José Fernando. *"Justiceiros" e violência urbana*. São Paulo: Cortez Editora, 2004. Print.
- Skidmore, Thomas. *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. New York: Oxford University Press, 1974. Print.

Smith, Paul Julian. *Amores perros*. Barcelona: Gedisa, 2005. Print.

Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. London: Duke University Press, 1997. Print.

Tropa de Elite/ Elite Squad. Dir. José Padilha. Campi Bisenzio: Dolmen home video, 2008. DVD.

Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro/ Elite Squad. 2 The Enemy Within. Dir. José Padilha. United States: Flatiron Film Company, 2011. DVD.

Tyner, James A. *Space, Place and Violence. Violence and the Embodied Geographies of Race, Sex, and Gender*. Routledge: New York, 2012. Print.

Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara. 1994. Print.

La Virgen de los sicarios/ Our Lady of the Assassins. Dir. Barbet Schroeder. Hollywood: Paramount Home Video, 2002. DVD.

Wolf, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Print.

Zanin Oricchio, Luiz. *Cinema de novo. Um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Print.