



INVESTIGACIÓN/RESEARCH

Recibido: 12/02/2012---Revisado: 22/04/2012 Aceptado: 28/07/2012---Publicado: 15/11/2012

'CARANDIRU' (2003) DE HÉCTOR BABENCO: HUMANIZACIÓN, ESTIGMA Y MASACRE

Miguel Ángel Lomillos García¹: Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio - CEUNSP-. Brasil.
lomisi@hotmail.com.br

RESUMEN

La 'masacre de Carandiru' de 1992 ha marcado de forma decisiva la historia reciente de Brasil. La simple mención al nombre de esta superpoblada prisión-ciudad, desactivada en 2002, alude al asesinato de 111 presos, a un gueto de excluidos y marginales, a un mundo-infierno, a un referente del sistema penitenciario y a una metáfora potente de Brasil. Este trabajo tiene como objetivo el análisis pormenorizado de *Carandiru* (2003), el film de ficción de Héctor Babenco que cuenta relatos de la experiencia y de la memoria de los prisioneros en este mítico presidio de San Pablo que fueron recogidos por el médico Drauzio Varella en su libro "Estación Carandiru" (1999). *Carandiru* narra las tribulaciones de un grupo de presos en clave de melodrama carcelario y el destino final que les espera con la invasión y carga policial.

PALABRAS CLAVE: Prisión de Carandiru - Cine de ficción - Cultura popular - Brasil - Sistema penitenciario

¹ Autor correspondiente:

Miguel Ángel Lomillos García: Faculdade de Comunicação, Artes e Design. Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio -CEUNSP-. Brasil.

Correo: lomisi@hotmail.com.br

HÉCTOR BABENCO'S *CARANDIRU* (2003): HUMANIZATION, STIGMA AND MASSACRE

ABSTRACT

The 'Carandiru massacre', 1992, could be considered a turning point in Brazilian contemporary history. This overcrowded Brazilian prison was decommissioned in 2002 but the mere allusion to the name "Carandiru" still refers to: the assassination of 111 inmates, to a ghetto of excluded, marginal people, a hell-world, a symbolic referent of the national prison system, a powerful metaphor of Brazil. The aim of this essay is to provide a detailed analysis of Hector Babenco's fiction film *Carandiru*, released in 2003 and based on Drauzio Varella's book "Carandiru Station". Both film and book give an account of prisoners' experience and memories in that mythical San Pablo prison. *Carandiru* popular prison drama deals with the daily tribulations of a group of inmates and the tragic fate that await them after a police squad invasion and killing charge.

KEYWORDS: Carandiru Prison - Fiction Film - Popular Culture - Brazil - Prison System

1. INTRODUCCIÓN

A través de un exhaustivo análisis crítico de la película de Héctor Babenco *Carandiru* se discuten los problemas de representación y narrativización de un relato postclásico que encara cuestiones sociales e históricas candentes del Brasil contemporáneo. Estos problemas pueden resumirse en las inestabilidades entre linealidad y fragmentación, entre la multiplicidad de personajes y la "artificiosidad" del personaje del doctor como figura mediadora, entre el empleo, por un lado, de elementos pseudodocumentales como las falsas entrevistas y, por el otro, de anticuados modelos y elementos *kitsch* de los géneros dramáticos populares. No obstante, el film de Babenco –un cineasta comprometido con la tradición realista-naturalista del cine latinoamericano popular de crítica social– consigue con eficacia su propósito de humanizar el preso de Carandiru y de incluirlo en la memoria histórica del país al tiempo que denuncia, por medio de una impecable representación cinematográfica que constituye el punto culminante del film, el acontecimiento de la masacre. El aporte fundamental de esta investigación radica en considerar de manera positiva la función política y comunicativa con el gran público que atesora el film de Babenco.

2. METODOLOGÍA

El análisis de texto, la narratología fílmica y la teoría del cine han constituido los principales instrumentos metodológicos para diseccionar *Carandiru* en toda su extensión. El pormenorizado análisis inmanente nos descifra el modo de narrar la historia, la propia materialidad *textual* del film y sus mediaciones internas. El conocimiento de estos procesos de construcción y de estilo, siempre desde una mirada crítica atenta a los marcos históricos y a los elementos contextuales, guía de forma coherente la formulación de las claves interpretativas del texto.

3. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

3.1 Las circunstancias históricas y el punto de vista del relato.

El mismo día que Fernando Collor de Melo fue oficialmente depuesto de la presidencia de Brasil por corrupción, en uno de los pabellones del mayor penal de América Latina se perpetraba lo que vino a denominarse 'la masacre de Carandiru'. Era la tarde del 2 de octubre de 1992 cuando se consumó el episodio más sangriento de la cruenta crónica del sistema penitenciario brasileño: 111 presos, según cifras oficiales, del pabellón 9 de la prisión de Carandiru de San Pablo fueron asesinados por la policía militar cuando invadió el recinto horas después del estallido repentino de un motín que se encontraba ya controlado y en el que no había rehenes ni peligro material de fuga. Construido en los años 50 para albergar 3500 prisioneros, el gigantesco complejo penitenciario de la Casa de Detención de San Pablo, conocido popularmente como Carandiru, superaba en aquel controvertido año de 1992 los 7000 y alguna vez llegó a superar los 8000 en sus 7 pabellones. En 2002, tras un demorado periodo de promesas políticas, comenzó el proceso de demolición de este populoso penal que, justamente por representar una imagen-síntesis del sistema penitenciario brasileño, se significó como un cambio de política con la creación de nuevos y modernos centros carcelarios. No obstante, los problemas del sistema persisten y se agravan (superpoblación, rebeliones, inseguridad, controles de las mafias, ineficacia absoluta de los programas de rehabilitación, etc.) en la misma medida en que los índices de criminalidad y de encarcelamientos crecen en proporciones alarmantes en los últimos años. Como señala el juez de derecho Marques dos Santos "aplicar un sistema brutal de represión al crimen sin atacar las demás causas del mismo (injusticia social, pésima distribución de la renta, desempleo, superpoblación y asentamientos irregulares – *favelización*–, legislación patrimonialista) aumentaría las condenas pero los penados continuarían siendo los mismos pobres y desvalidos"².

En 2003 se estrenó el film de Héctor Babenco *Carandiru* que construye memoria de algunos de estos sucesos y contribuyó a impulsar la cobertura mediática sobre el penal homónimo y, por ende, sobre los sistemas judicial y penitenciario brasileños. Haciendo mención al nombre popular del mítico presidio brasileño y narrado desde el punto de vista de los prisioneros, *Carandiru* entrelaza las tribulaciones personales de un grupo de presos en la vida cotidiana de la prisión —especialmente sus ajustes de cuentas con las drogas y la violencia y, de modo positivo, las diferentes respuestas de superación ante las difíciles relaciones de convivencia— con el episódico recuento en flash-back de sus experiencias con el crimen, y el destino final que les espera a todos ellos con la espeluznante invasión y carga policial en el interior de la prisión³.

² Más adelante apostilla: "El problema en Brasil no es, como se verifica en las cárceles superpobladas, de impunidad, sino de *impunidad selectiva*. (...) De los 129.000 presos que había en Brasil en 1994 solamente nueve estaban condenados por corrupción o fraude fiscal" (Marques dos Santos, 2006).

³ *Carandiru* es el cuarto film de Babenco relacionado con el mundo criminal y carcelario (en este sentido ampliamente temático constituyen una especie de tetralogía) y todos ellos han disfrutado del éxito comercial: *Lucio Flavio, el pasajero de la agonía* (1977), *Pixote, la ley del más fuerte* (1981) y *El beso de la mujer araña* (1985).

El film de Babenco está basado en el libro del doctor Drauzio Varella *Estación Carandiru* y fue justamente el propio cineasta el que le animó a escribir a quien entonces era su médico oncólogo sus experiencias en este mítico complejo carcelario⁴. En 1989 Varella inició un trabajo voluntario para la prevención del sida en dicho presidio y, en seguida, decidió ejercer como médico voluntario hasta su desactivación en 2002. A medio camino entre las memorias y la crónica, el libro de Drauzio Varella, un inesperado éxito de ventas en Brasil desde su publicación en 1999, narra con color y riqueza las animadas historias personales de los presos y sus vidas en la prisión. El libro confirma una vez más que las experiencias del mundo del crimen, especialmente para el narrador con oído fino que se arraiga en la tradición de los cuentos e historias populares, son un enredo particularmente dotado para la fabulación. El final del libro cuenta los sucesos de la matanza (“el levantamiento, el ataque, los rescoldos”) y ambos aspectos privilegiados del relato –coda y clímax– cobran un sentido especial en virtud del punto de vista que guía el relato, puesto que el narrador-doctor, una figura respetada y de confianza para los presos, recogió los testimonios de los que presenciaron y sobrevivieron a la masacre. Aunque Babenco se permite, obviamente con toda legitimidad, total libertad para seleccionar, modificar y mezclar a su antojo las historias personales de los presos⁵, la re-presentación y narrativización de la matanza es básicamente fidedigna a la versión del libro. El film, como es de rigor, registra en su inicio el letrero “basado en hechos reales”.

3.2. La ecuación entre violencia y humanización en la representación del preso.

El planteamiento general sobre los espacios de confinamiento que el doctor Drauzio Varella establece como punto de partida en *Estación Carandiru* también lo hace suyo Babenco en el film: “aunque mucha gente cree lo contrario, la pérdida de la libertad y la limitación del espacio físico no conducen a la barbarie. Al igual que los otros grandes primates, los hombres en cautividad crean nuevas reglas de comportamiento con el objetivo de preservar la integridad del grupo” (Varella, 1999, p. 10). Según Varella, ese proceso de adaptación se rige por un “código penal no escrito que los presos aplican con extremo rigor”:

Pagar las deudas contraídas, no delatar nunca al compañero, respetar las visitas ajenas, no codiciar la mujer del prójimo y ejercer la solidaridad y el altruismo recíproco confieren dignidad al hombre preso. El incumplimiento de estas normas se castiga con el desprecio social, el castigo físico o la pena de muerte (Varella, 1999, p. 10).

Aquellos que no respetan estas normas van a parar voluntariamente a las celdas de seguridad del denominado sector ‘Amarillo’. En estas lúgubres y reducidas celdas

⁴ En 1994 Babenco se sometió a un trasplante de medula ósea para tratarse un cáncer en el sistema linfático.

⁵ El propio escritor, “por razones éticas”, ha cambiado los nombres y en ocasiones ha atribuido casos a personajes distintos de aquellos que lo vivieron. En realidad, este cuidado de Varella por salvaguardar el anonimato de sus personajes no hace sino reforzar su condición como recolector de relatos populares (Varella, 1999, p. 11).

permanecerán hacinados e incomunicados las veinticuatro horas del día con el único objetivo de salvar sus vidas. Como le explica el director de la prisión al doctor en su primera visita al lugar, el Amarillo es “una cárcel dentro de la cárcel”, un espacio habilitado por la propia institución como consecuencia del implacable código criminal de los presos. Su denominación deriva “de la decoloración de la piel de sus ocupantes privados de sol” (Varella, 1999, p. 121). Además de la caterva de delatores, justicieros⁶, violadores, gente que se topa en la cárcel con enemigos de la calle, en su interior abundan especialmente los consumidores de crack insolventes. Este calabozo representa por tanto la ley criminal de Carandiru cuya regla de oro dice así: “las deudas en la cárcel jamás se perdonan: el que no paga, huye, lleva paliza o muere” (Varella, 1999, p. 134).



Figura 1. Primeras imágenes del film: la pelea desde el ventanillo de la celda.

Sintomáticamente, el film de Babenco se inicia *in media res* con una atronadora escena de violencia en las siniestras galerías y celdas del Amarillo. La elección de este singular espacio es claramente *intencional*, pues ninguno de los contendientes ‘reside’ en las celdas del Amarillo; la reyerta podría perfectamente darse en cualquier otro lugar del pabellón puesto que los presos tienen libertad de movimientos en sus pabellones desde primeras horas de la mañana hasta el toque de recogida al final de la tarde⁷. La pelea no prospera porque algunos presos sujetan al elemento exaltado que, empuñando un cuchillo, acusa a otro de haber matado a su padre y sobre todo porque el patriarca de la banda, Negro Prieto, llega a tiempo para mediar en el conflicto. Al rato llegan el director de la prisión y el doctor –en su primera visita a la misma– escoltados por un grupo de guardias y todos presencian los hechos. La resolución del conflicto compendia el tono lóbrego de la escena, que insinúa a un tiempo el malditismo de Carandiru y las bajas pasiones de los dramas carcelarios.

⁶ Aquellos ‘profesionales’ del crimen que, reclutados por los dueños de negocios, se dedican a matar a los ladrones.

⁷ “Cerca de mil reclusos tienen ‘pase de tránsito’ para circular por entre los pabellones”. Este documento emitido por la administración carcelaria también puede conseguirse por “medios ilícitos” (Varella, 1999, p. 18).

Peixeira⁸, con el rictus de disgusto de tener que poner en público sus hazañas de solitario y cumplidor asesino profesional, le revela finalmente al hombre exaltado el móvil del crimen: "Tú madre me pagó para matar a tu padre ¿enterado?". Aunque estas imágenes impactantes endosan la visión funesta y violenta de Carandiru, se pretende no tanto exponer un caso de violencia (indiscriminada) cuanto los medios efectivos para regularla. Esta primera escena ritualiza, mediante un claro ejemplo *performativo*, la pauta del código criminal según la cual los propios prisioneros, comandados por su cabecilla, arbitran sus propios conflictos. De hecho, el propio director de la prisión se mantiene al margen hasta que se resuelve el conflicto ("aquí son ellos los que mandan. Este lugar no explota porque ellos no quieren" le dice poco después al doctor).

La escena inaugural, en tanto que estrategia de enganche cargada de valor ejemplar, acusa los mismos problemas de representación que el conjunto del film al incorporar un despliegue acumulativo de lugares, experiencias y elementos simbólicos: el recurso (*escenográfico*) a las celdas del Amarillo, la exposición (*performativa*) del código criminal en una versión 'disminuida', la presentación en un mismo escenario de todos los *dramatis personae* (los presos, la dirección, el doctor, incluso los propios familiares se mencionan como foco del conflicto). Sin embargo, el elemento más significativo es que se construye una representación ambigua o atenuada del preso respecto de la violencia que será la tónica del film: se describe Carandiru como un espacio conflictivo en el que se nos emplaza *ab initio* sin ninguna mediación (un brote de violencia puede estallar en cualquier momento), pero la resolución 'razonada' de este primer conflicto imprime en el límite un valor positivo al personaje criminal.

El film podría haber comenzado no obstante con el doctor dirigiéndose al presidio pues a partir de esta primera escena ejemplar este personaje toma el protagonismo⁹. Este elemento implícito en la estructura del film nos da la medida del alcance que cobra la escena primera, apunte ejemplar del orden de la violencia que estudiaré más adelante en su conjunto. En teoría, *deberíamos* ver el film con los ojos de esta figura exterior y mediadora con prerrogativas de voz *over* al principio del relato (al término de su primera jornada en el presidio) y al final, para preludear y concluir el trágico segmento de la masacre. Pero obviamente la historia transcurre según el modo clásico de transparencia y continuidad en tercera persona donde los hechos se suceden –se narran– por sí mismos. Tanto en la narración como en la historia se ofrece una forma vicaria típica del relato postmoderno: pseudonarrador y pseudoprotagonista. El innominado médico voluntario, encarnación de las virtudes del altruismo, se revela más apropiado para ejercer funciones narrativas –hilo conductor, confesor y confidente de los encarcelados– que para definirse como personaje *per se*. Más que una figura actuante, personifica el deseo de curiosidad y saber del espectador ("¿cómo llegaste aquí?", "¿qué hacías afuera?" interpela repetidamente a sus pacientes). Su papel de pseudoprotagonista comprende dos lados o fases: en la primera mitad del

⁸ En el lumpen brasileño el término 'peixeira' designa un cuchillo grande, del tipo que se usa para cortar el pescado o 'peixe'.

⁹ El título del libro sugiere el viaje en metro hasta la estación con el mismo topónimo que la prisión. En el film, el doctor es un personaje sin nombre.

film se limita a escuchar, siempre obsequioso con una conciliadora sonrisa, las historias de los presos; en la segunda mitad, su papel primordial es mirar y observar, 'estar allí' presenciando o presidiendo las actividades de los presos (la actuación de Rita Cadillac, la boda de Lady Di y Sin-Chance, el partido de fútbol).

En el libro de Drauzio Varella cada una de las numerosas historias de los reclusos constituye, en rigor, una unidad narrativa autosuficiente. Estas historias breves o "casos"¹⁰, que la voz 'amiga' del doctor-narrador entreteje con su propia experiencia en el lugar, ofrecen un rico y colorista fresco de la vida del hampa y de los prisioneros. En realidad, este conjunto no solamente es un caleidoscopio de Carandiru, también lo es del Brasil popular, especialmente porque el narrador transmite con versatilidad y desparpajo "las figuras de estilo y la jerga que más tarde ganan las calles" (Varella, 1999, p. 11).

En el film de Babenco, la estrategia de combinar los episodios que transcurren en el interior de la prisión (dentro/presente) con las historias personales (fuera/pasado) se da únicamente en la primera mitad del film. En realidad, esta pálida aproximación al anecdótico de voces y tiempos del libro de Varella se efectúa mediante el uso del flash-back para la presentación de algunos personajes-tipo –cinco casos– que, instaurando una pauta un tanto mecánica, le cuentan al doctor las circunstancias anecdóticas de los crímenes que les llevaron a prisión. Pero estas historias clausuradas no tienen ningún efecto en el *momento presente* de la prisión a excepción del dibujo idiosincrásico que se ofrece sobre el personaje en cuestión, cuyo tono deriva hacia la comedia o el melodrama según el cariz del personaje y su caso particular. En los cinco casos expuestos, todos los actos criminales envuelven, al igual que en la primera escena del film, conflictos familiares: Negro Prieto, el asaltador de carácter noble que deja a la mujer y al hijo 'desamparados' tras su detención (en su relato se incluye otro caso, del género cómico, acerca del ladrón gordo que queda atrapado en el túnel y sus compañeros de escapada se ven obligados a eliminarlo sin dilación); Alteza, el delincuente vividor y socarrón que se despacha a gusto con la amena historia de sus dos celosas mujeres; Zico, el joven drogadicto y traficante que padece los traumas del niño abandonado y del amor no correspondido de la hermana de creación; Deusdete, medio hermano del anterior, el joven pusilánime que se ve obligado a matar, por culpa de la inoperancia de la justicia y la policía brasileñas, a los violadores de su hermana; Antonio, asaltador de camiones de seguridad, que cuenta la historia de su socio de fechorías e inseparable amigo Claudiomiro, marido engañado por la esposa sediciosa a quien finalmente acribilla a balazos delante del hijo pequeño.

¹⁰ En este punto, como en otros, soy deudor de la reseña de Felipe Bragança sobre la película: <http://www.contracampo.com.br/criticas/carandiru.htm>

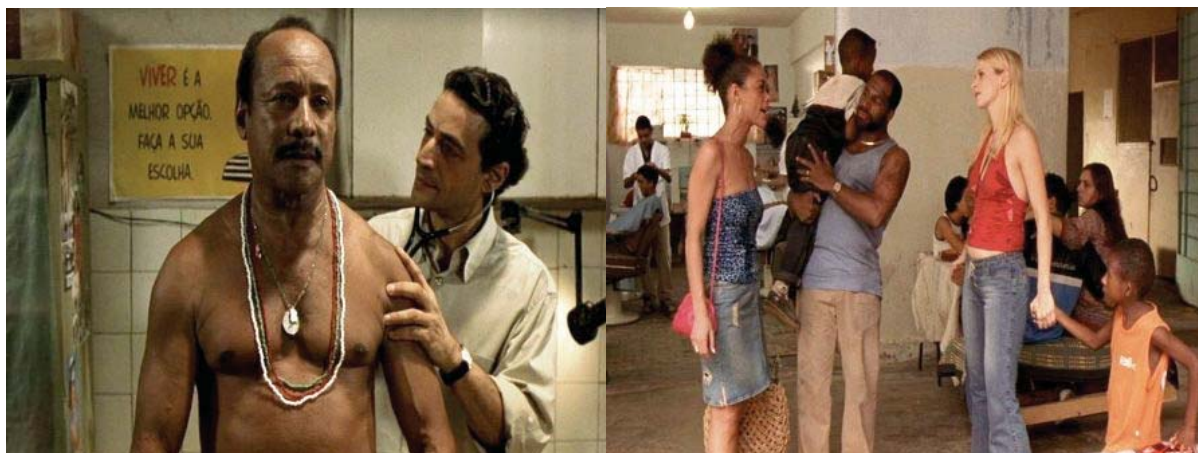


Figura 2. Negro Prieto y el doctor. Alteza con sus dos mujeres el día de la visita.

Lo que ocurre en el presente de la prisión –y especialmente en la segunda parte del film– está constituido por el magro enredo con que se da trabazón a los episodios de violencia –las sucesivas muertes del violador, Deusdete y Zico– y otros episodios paralelos que mantienen a su vez el carácter de autonomía y fragmentación por más que el espacio común, la mediación del doctor y el relato totalizador pugnen por dar cohesión a ese conjunto de vidas paralelas. En *Carandiru*, por regla general, el dibujo idiosincrásico del personaje, siempre relacionado con el costumbrista mundo familiar –terreno por antonomasia del melodrama–, cobra más importancia que el desarrollo de la experiencia común de estos individuos en el interior de la cárcel. De ahí que la larga escena de la visita de los familiares –situada en el medio del film y al que divide en dos partes completamente opuestas– restablece personajes ya aparecidos en los flash-backs y caracteriza al presidiario fundamentalmente como sujeto familiar.

Babenco hubiera podido optar –opción que el libro de Varella y el propio microcosmos de Carandiru a priori parecen demandar– por el tipo de relato episódico que asume la discontinuidad o dispersión de sucesos y personajes y que generalmente se organiza mediante el uso de letreros o nombres que identifican tales variables. Pero obviamente la opción por el relato (post)clásico que prefigura la sucesión lineal de los acontecimientos en un todo compacto tiene sus réditos por cuanto el destino que les espera a esta docena de personajes no es otro que sobrellevar el infortunio de la invasión y carga policial. Sin el concurso de este final apocalíptico, que interviene como un *apéndice* crucial, la inconsistencia estructural del film se haría aún más visible debido al frágil equilibrio entre fragmentación y cohesión, anécdotas pretéritas y temporalidad del presente, proliferación de personajes y carencia de entrecruzamientos, de historia común¹¹.

¹¹ Babenco explica su “opción narrativa” por medio de una falsa premisa según la cual la minimización del papel del médico implicaría un mayor protagonismo del presidio y de los personajes que lo habitan: “Filmar el libro me hacía correr el riesgo de convertir a Drauzio en una Madre Teresa de Calcuta. Apartarme de él en el film fue una opción narrativa, de lenguaje. Su presencia debía ser discreta, pasiva, pero con la impresión de que estaba en todo el film” (Rodrigues Pires, 2003). El problema es que Babenco no supo escoger una de dos posibles opciones (e hizo un híbrido de ambas): o un relato pautado *en toda su extensión* por la voz *over* del médico (opción que no necesariamente acarrea el protagonismo en la imagen de la figura mediadora) o un relato que se cuenta por sí mismo (sin

Resulta interesante constatar que, en rigor, la única peripecia común que envuelve a los encarcelados gira en torno al mundo de la violencia, es decir, al código de honor de los criminales. Existen, como ya he señalado, otros episodios paralelos que, en su mayor parte, se cortocircuitan en las determinaciones de la tipificación naturalista y la simbología (familiar) redundante: la relación del travesti Lady Di con el pequeño e irónico Sin-Chance que culmina en boda¹², el itinerario del viejo y solitario Chico con sus "sueños de libertad" lanzando globos al cielo, el fraternal cuidado de Antonio por su amigo Claudiomiro que finalmente muere de tuberculosis, las tareas colectivas como la limpieza y el partido de fútbol, la repentina llegada del hijo adolescente de Negro Prieto como nuevo prisionero al objeto de constatar su carencia paternal, etc. Si la masacre da sentido al conjunto del film en tanto que ficción basada en hechos reales, el mundo de la violencia de los internos es, en rigor, el único que crea intriga o enredo (es decir, un sentido fuerte de la ficción con acciones y reacciones, conflictos y resoluciones) frente a los episodios paralelos con una dramaticidad más pasiva. No obstante, la función de estos últimos en el relato es fundamental tanto para dar un sentido más humanizado de la cotidianeidad del penal como para compensar el peso de la trama o enredo de la violencia.

La trama de la violencia podría describirse de la siguiente manera. El traficante Zico exige a Ezequiel el pago de la deuda por el crack que le fió. La tentativa del empobrecido Ezequiel de pagarle con la tabla de surf es desestimada mediante un empujón al suelo a ambos, al dueño y a la tabla. Zico pide permiso entonces al patriarca Negro Prieto para 'actuar' contra Ezequiel, pues corre el riesgo de que los otros reclusos le pierdan el respeto como traficante. El patriarca le pide que tenga calma y espere un poco. En el día de la visita, un nuevo intento de pago por medio de los "servicios" de la hermana también se ve rechazado. Negro Prieto le da entonces carta blanca para actuar, pero Zico, finalmente, se niega a tomar represalias contra Ezequiel pues la carga de un asesinato le supondría aumentar considerablemente los dos años que le quedan de condena. La banda al completo se burla de Zico que, poco después, en un delirante acceso de enajenación provocado por el crack¹³, mata a su medio hermano Deusdete. La banda, en asamblea regida por Negro Prieto, decide actuar contra Zico. Cada miembro del grupo encargado del ajusticiamiento le asesta una cuchillada a excepción de Peixeira, el asesino profesional, que finalmente se arrepiente y tira el cuchillo. Ezequiel, que había ido a parar al Amarillo, asume el

personaje-narrador). Si en lugar de las dos o tres intervenciones en voz *over* del médico (al principio y al final del film), éste hubiese participado activamente a lo largo de todo el film para presentar y ordenar los episodios más relevantes se habría garantizado la unidad narrativa de la obra justamente por asumirse la fragmentación del relato.

¹² Sin-Chance es un apodo que podría traducirse como "¡Ni de casualidad!" o "Imposible", palabras que el mordaz personaje repite con asiduidad para indicar lo irremediable de una situación. Sin embargo, por extraña que pueda parecer la unión de esta pareja, la lectura del 'melodramático' amor que se profesan no permite ninguna ironía. El ápice melodramático se da con la representación de los padres de Lady Di en el día de la visita, pero una vez más el exceso proviene no tanto del uso de las convenciones (el padre que rechaza la orientación sexual del hijo, la madre conciliadora), sino de la forma seria y afectada, sin segundas lecturas, con que se representa esta escena, completamente alejada de la moralidad (o más bien, amoralidad) de nuestra perversa época mediática.

¹³ El crack, dice Varella, provoca un "cuadro de delirio persecutorio" que los presos denominan "paranoia o noia". *Op. cit.*, p. 132.

crimen ante el director del presidio¹⁴ y eso le supone salir de la celda de seguridad y algunas porciones gratis de crack por una temporada. El matador a sueldo Peixeira sufre un proceso de culpa y concienciación que le lleva a renunciar al mundo del crimen y a engrosar las filas de la fanática iglesia de los evangélicos.

Como se puede ver, la propia simplificación y mecanización del implacable código de los criminales contamina el enredo planteado. En realidad éste se construye como una exacta transposición del código¹⁵. No nos planteamos aquí si la manera en que se ofrece este código se ajusta más o menos a eso que llamamos realidad (por otro lado siempre cambiante, y en la actualidad, las bandas del crimen organizado que operan en las prisiones de Brasil, como es el caso del *Primer Comando de la Capital*, actúan de una manera más sofisticada y poderosa por medio de teléfonos móviles y otros instrumentos de la *high tech*¹⁶). En rigor, se trata de la versión “dramatizada” de Babenco sobre esa ley no escrita de la prisión que, con mayor profundidad y riqueza de matices, expone Drauzio Varella en su libro. Y aunque se echa en falta una elaboración más atenta a los procesos contextuales y al dibujo de otras variables más complejas de las relaciones y jerarquías de poder de los presos de Carandiru, sin duda el film, como el libro en que se inspira, revela la nueva estructura que estableció la llegada del crack a las prisiones brasileñas a principios de los años noventa cuando sustituyó a las drogas tradicionales como la marihuana, la cocaína y la heroína:

El crack sacudió la estructura del poder interno, la moral de los presos y generó más violencia. Por compulsión, el dependiente gasta más de lo que puede y luego chantajea a los familiares diciendo que recibe amenazas de muerte. Después de esquilmar a la familia y vender todas sus pertenencias personales, roba, recibe palizas y puñaladas, asume la responsabilidad del crimen cometido

¹⁴ En el argot brasileño se denomina ‘laranja’ (naranja) al testaferro o títere en los negocios fraudulentos. En el argot del presidio ‘laranjas’ son los reclusos que se ven obligados a asumir el crimen cometido por otros al objeto de saldar sus deudas, es decir, para salvar sus vidas.

¹⁵ La banda que dirige Negro Prieto equivale al grupo o aparato que controla el poder en cada pabellón, la llamada “Faxina” (Limpieza), la “espinas dorsal del penal” que tiene “jerarquía militar” (Varella, p. 99). Como su propio nombre indica en portugués, sus miembros se dedican a la limpieza general y al reparto de las tres comidas diarias en fiambreras. La “cocina general [emplazada en el pabellón seis] funcionó hasta 1995” (p. 30) y Babenco decidió usar esta ocupación en lugar de la limpieza para describir a la banda protagonista. Al líder de cada pabellón Varella lo denomina “encargado-general” pues dirige y resuelve los conflictos internos y mantiene el diálogo con la administración. Cumplen el papel de policías, jueces y verdugos en el penal: “la *Faxina* es absolutamente fundamental en el control de la violencia interna” (p. 101). Sin la *Faxina*, nos viene a decir Varella, la vida en estos pabellones con 1600 o más hombres sería imposible. La *Faxina* utiliza el mismo ‘lenguaje’ que el mundo del crimen para hacer valer su ley: las cuchilladas como castigo (especialmente en los glúteos) o como pena de muerte (dependiendo del delito o falta cometido) y en cuya ejecución participan todos los miembros de la banda. Varella denomina “código penal”, “código de silencio”, “leyes de la cárcel” o simplemente “código” o “ley” a este draconiano código del mundo del crimen en el interior de la prisión.

¹⁶ En mayo de 2006, el *Primer Comando de la Capital* fue responsable del motín simultáneo de 63 centros penitenciarios en el Estado de São Paulo, con una movilización de cerca de 80.000 presos. En aquellas fechas los ataques de las bandas del crimen organizado también provocaron una espiral de desórdenes callejeros típicos de guerrilla urbana: asesinato de desafectos, incendios de edificios privados y públicos (inclusive comisarías de policía), destrucción de vehículos de transporte público y cierre del comercio minorista. En la ciudad de San Pablo el número oficial de muertos llegó a 104 entre los días 12 y 16 de mayo de 2006 (Adorno, 2006, p. 43).

por otros e incluso mata por encargo con tal de conseguir una piedra para fumar (Varella, 1999, p. 133).

La crítica de Babenco va dirigida contra esa conjunción mortífera entre la ley criminal y el crack que la endureció y no hacia el sujeto, pues de hecho ambas se solapan en tanto causas que producen la caída de Zico: por un lado, la banda humilla a Zico por no cumplir con lo que se había concertado en un principio (las decisiones de la banda son irreversibles: “no puede haber error en el Crimen”, Varella, p. 100); por otro lado, Zico mata a su medio hermano Deusdete arrojando sobre su cuerpo un enorme balde de agua hirviendo, pero tal gesto brutal de violencia queda ‘despersonalizado’ puesto que se hace en un momento de enajenación mental provocado por el crack. De la misma forma, la cuchillada que cada miembro de la banda le asesta a Zico no es para vengar la muerte de Deusdete sino para reafirmar el poder de la *dura lex* criminal.



Figura 3. Rechazo de la violencia, tormento y conversión de Peixeira.

Como ocurre en la escena inicial, Babenco se esfuerza por mostrar signos de ‘humanización’ en los personajes envueltos en el círculo vicioso de esta ley criminal que les hace persistir en el delito (ciertamente con la aquiescencia de la administración del complejo carcelario), especialmente en los dos miembros más destacados de la banda: Negro Prieto y Peixeira. Respecto al primero, tanto la elección del actor como el carácter sensato y apacible del personaje en su papel de líder certifican toda una declaración de principios. Aunque Varella señala que el criminal desaprueba el papel de jefe (“no soy indio”, le dice el líder al doctor en el film), Negro Prieto constantemente reivindica su capacidad de mando ya sea para consentir o disentir –generalmente más para lo segundo, sobre todo para hacer retardar la aplicación inflexible de la ley. Su liderazgo no personifica el código criminal pues el cabecilla no es más que otra pieza de la cadena. Por medio del lenguaje corporal, Negro Prieto transmite su desagrado al papel de ejecutor de la ley, tarea que le ocasiona “la dolencia típica del hombre de negocios”, tal como le dice el doctor: el estrés. Sin embargo, la respuesta más contundente contra la ley del crimen viene dada por aquel “que no ha hecho otra cosa en la vida más que matar”, según le confiesa al doctor, a quien le pide un remedio para la culpa en su visceral vía crucis, asaltado por remordimientos y pesadillas. El drama interno de Peixeira constituye el punto álgido del “naturalismo tipificante”¹⁷ de *Carandiru*, es decir, del sujeto violento

¹⁷ Beatriz Jaguaribe considera que cierta corriente del cine contemporáneo brasileño (*Ciudad de Dios*, *Carandiru*, *Amarillo mango*) que ella designa como “el cine de choque de lo real” se define más por “la

pero digno y sincero, capaz de expresar con aparatosidad de gestos una aguda crisis de conciencia (“¿qué me pasa doctor? ¿he dejado de ser yo mismo?”). En este caso, la insistencia de Babenco en el retrato familiar concurre por vía negativa: Peixeira es prácticamente el único miembro de la banda que no tiene familia, el único que vaguea y planea una muerte el día de la visita de los familiares, el día consagrado por los presos a la no beligerancia¹⁸. Su adhesión al grupo de evangélicos –a la postre, su nueva familia– viene a indicar que la retirada del mundo criminal resulta problemática si el preso no se ampara en otro grupo de acogida, es decir, en otro grupo de poder.

La conversión de Peixeira pone fin a la trama de la violencia que domina el presente de la historia y se armoniza con el destino de otros personajes. Son sujetos humanizados en virtud de la mirada omnicomprendiva del doctor, el despliegue de una tipología social brasileña apoyada en los estereotipos naturalistas de los géneros populares, la repulsa al maniqueísmo (no hay malos ni buenos entre los presos) y, sobre todo, la cercanía de sus historias que apela al sentimiento (a veces al sentimentalismo) y a la intimidad del mundo familiar. En *Carandiru* el ethos familiar puja más fuerte que el ethos de la violencia. En una operación arquetípica del melodrama social, se socava –o al menos se atenúa– el estigma criminal del preso al caracterizarlo como padre, hijo, esposo o amigo. Antes de que sobrevenga el telos fatídico de *Carandiru*, el aura de la redención ya ha tocado a estos personajes del presidio, ya sea por medio del amor (la boda de Lady Di y Sin-Chance), la libertad por fin conquistada (el viejo Chico sale finalmente de la prisión) o el rechazo frontal al crimen (Peixeira). El último caso, como epílogo a la tragedia, lo constituye la salvación del joven Dadá que su madre, de alguna forma, había profetizado al mencionar un salmo de signo apocalíptico en una carta dirigida al hijo.

3.3 La masacre.

El segmento final del film reclama para sí el letrero “basado en hechos reales” y, en un sentido lato, es lo que la Historia aporta a la historia o viceversa. Debido a los problemas de estructura ya señalados, *Carandiru* acusa la separación entre el mundo cotidiano de los personajes de la prisión y la experiencia de la masacre como un todo (incluido lo que se cuenta de la matanza por medio de estos personajes). En el libro de Varela, la masacre es el concomitante punto final de un relato sobre un heterogéneo sujeto coral; en el film de Babenco, un melodrama carcelario *de personajes*, la masacre es un divisor de aguas narrativamente problemático. De ahí

presencia del naturalismo tipificante, en sentido literario, que por los matices psicológicos del realismo” (Jaguaribe, 2003).

¹⁸ Se trata del ajusticiamiento del violador, por cuya tarea el grupo le gratifica a Peixeira con dos cartones de cigarrillos. Dos conclusiones se pueden extraer de esta relevante escena. Una tiene que ver con la política de minimización de la violencia criminal: la muerte del violador se elide no sin cierta ironía, como si Peixeira obligase al sujeto a forzar un “suicidio” por ahorcamiento. La segunda cuestión es más sutil: en la escena previa, en el patio repleto de visitas, Peixeira se fija por vez primera en los religiosos y acto seguido en un grupo de niñas que juegan en el escenario donde tuvo lugar la actuación de Rita Cadillac. Es una de las pocas situaciones puramente visuales del film y la mirada a las niñas sugeriría tanto el repudio al acto violador (aunque el hecho de que esta mirada no contextualizada sea anterior a su acto vengador también puede sugerir un ambiguo contenido sexual del propio Peixeira) como la propia carencia familiar del matador profesional.

que el título del film, con la mera mención del nombre del presidio, actúe como estrategia de representación totalizadora: *esto es Carandiru, esto pasó en Carandiru*¹⁹. Para recomponer estos dos segmentos, es necesario que vuelva la voz *over* del doctor para presentar los hechos.

El segmento de la masacre, iniciado e clausurado con la voz del doctor, se pauta con las 'declaraciones' de algunos presos protagonistas (Negro Prieto, Alteza, Antonio y Lula entre otros) en ciertos momentos claves del curso de los hechos. Encuadrados en primer plano y mirando directamente a la cámara o al implícito interlocutor (fácilmente identificable con la figura del doctor, nombrado con el vocativo), los ocho presos supervivientes "entrevistados" presentan o comentan los hechos que se describen. De nuevo, un recurso originalmente moderno reciclado por la ficción postmoderna²⁰ choca con los presupuestos naturalistas del film de Babenco, coartando seriamente el plus de 'veracidad' y reflexividad que se pretende con esta estrategia²¹. Al igual que ocurre con la inclusión de los flash-backs en la primera mitad del film, los insertos 'pseudodocumentales' forman parte de una sintaxis cuya dinámica es más retórica que reflexiva: en el primer caso se trata de una narrativa débil que se pretende acumulativa (sobre el personaje), en el caso que nos ocupa, una narrativa fuerte que se pretende restrictiva, inflexiva (sobre el hecho).

La representación de los hechos tiene la virtud de destacar en *imágenes precisas y crudas* la causalidad, en sus dos sentidos correlatos: sucesión temporal y relación causal. De hecho, Babenco y los guionistas no sólo se basaron en el libro de Varela sino también en el juicio, reportajes periodísticos (a su vez basados en la causa judicial) e investigaciones académicas. La pelea intrascendente entre dos sujetos (Barba y Coelho) pertenecientes a bandas rivales provocó una reyerta entre las mismas, que fue subiendo de tono hasta convertirse en rebelión. Las diferentes

¹⁹ Es preciso recordar que el título del film aparece sobre la pantalla en negro tras un acelerado *zoom in* dirigido al complejo penitenciario en una imagen de satélite de la ciudad de San Pablo. Nos internamos en el infierno de Carandiru no a través del portón principal (como haría el doctor desde la estación del metro homónima), sino caídos repentina y estrepitosamente del cielo acompañando el efecto digital de una 'máquina de visión'. Como ya he señalado, la(s) mirada(s) en *Carandiru* no atiende(n) a motivaciones, personajes o justificaciones narrativas sino a la aleatoria (postmoderna) elección de un elenco de retóricas y matrices. No obstante, la fotografía aérea de la Casa de Detención que actúa como mapa introductorio en el libro de Varela ha podido influir en esta elección.

²⁰ Como es sabido, Orson Welles lo articuló inauguralmente, bajo formas más complejas y con resultados brillantes, en *Ciudadano Kane* al tomarlo de la praxis documentalista de reportaje, pero aquí la referencia más obvia es el universo mediático de la televisión.

²¹ Una parte del film se rodó en uno de los pabellones desactivados (aunque la mayor parte de las escenas de la masacre se filmó en estudios) y algunos de los presos supervivientes trabajaron como extras y figurantes. Babenco desaprovechó la oportunidad de ofrecer las declaraciones de estos ex presidiarios en el registro de estas entrevistas. La estrategia de recuerdo y comentario sobre los hechos resulta falsa e impostada con los actores. Este tipo de registro pseudodocumental también se utiliza en la primera toma de contacto del doctor con los presos. Todos los personajes que desfilan ante la mesa de trabajo del doctor son actores, excepto Sabotage, un ex presidiario y cantante de rap (el documental de Rita Buzzar *Carandiru.doc*, de 2002, se ocupa de estos antiguos presos que colaboraron como figurantes). Al acentuar la interpretación del 'actor' (sea aficionado o profesional) frente a lo real crudo del 'actor natural' (en este caso el preso, no importa si luego se adhiere al mundo artístico o mediático), Babenco invalida esta estrategia que, en cambio, tan buenos resultados le dio a Walter Salles en las escenas iniciales de *Estación Central de Brasil* (1997).

versiones sobre el origen de la pelea (un calzoncillo en el colgador, un partido de fútbol o unos cigarrillos), al decir de uno de los entrevistados, subrayan la insignificancia del desencadenante cuando los ánimos están caldeados (“la cárcel es como una olla a presión, cuando explota ya no se puede contener”²²). Los amotinados expulsan a los guardas del pabellón nueve, cortan el suministro de luz, rompen las tuberías del agua, rocían de aceite el suelo y queman toda suerte de mobiliario, especialmente los colchones y armazones de las camas. El drogadicto Ezequiel es el único miembro del grupo protagonista que se adhiere a los sublevados; el resto, comandado por Negro Prieto, prefiere refugiarse en sus respectivas celdas. La policía militar comparece y se posiciona en formación frente al edificio mientras los presos vociferan desde las ventanas sus reivindicaciones, especialmente la mejora de sus condiciones y mayor celeridad en la justicia. No tienen rehenes, no se trata de un motín con objetivos concretos, sino de una espontánea explosión de violencia.



Fig. 4. La invasión de la policía militar y “entrevista” de Negro Prieto.

El momento de la invasión se da como una respuesta completamente innecesaria puesto que, a pesar de la tensión del momento, la rebelión estaba ya controlada. Ha de tenerse en cuenta el miedo de los presos a la policía de asalto y su evidente

²² Varella, op. cit. p. 283. Varella también remarca el hecho de que el pabellón nueve, en la época con dos mil hombres “exprimidos como sardinas”, es aquel al que “van a parar principalmente los jóvenes en su primera sentencia, gente sin experiencia de cárcel” (p. 283-284).

posición inferior, como dice uno de los personajes "entrevistados". Las invasiones, por otro lado, han sido y continúan siendo una práctica represiva habitual en el sistema penitenciario brasileño que se cobra siempre un número de víctimas mortales y de heridos. La firme intervención del director del presidio a través del megáfono convence a los insurrectos para deponer las armas. La imagen es potente (y obviamente se trata más de un exceso "escenográfico" para crear un efecto cinematográfico que de la 'fiel' reproducción de un hecho factual): una lluvia de machetes, cuchillos, tubos de metales y toda suerte de objetos punzantes caen frente a la policía en formación. Las "entrevistas" a los protagonistas también sirven para actuar en el intervalo de la causa-efecto y resaltar un dato crucial: entre el estrepitoso urinario que cae tras la lluvia de armas blancas y el corte de las cadenas del portón de acceso al pabellón nueve por la policía, la declaración de Negro Prieto puntualiza: "en pleno periodo preelectoral el gobernador nunca iba a permitir que explotase el presidio"²³.

El film de Babenco refleja con propiedad ciertos aspectos que la mayoría de las fuentes periodísticas coinciden en destacar en el relato de la invasión: la desorganización de la policía militar carente de un plan, la oscuridad del edificio, el miedo de los invasores a la contaminación del sida. Los primeros presos ametrallados intentan en vano atemorizar a los policías: "Os avisamos. Tenemos el sida. Si no salís de aquí, moriréis". Babenco intercala escenas generales en el tumulto de los pasillos con planos más cercanos en los que uno o dos policías irrumpen en las celdas de los personajes. Las primeras recuerdan los fusilamientos o algunas pinturas negras de Goya. En la celda de los religiosos, las ráfagas de ametralladora matan a todos sus ocupantes; algunos mueren con la imagen de Cristo en las manos y otros, como Peixeira, con los brazos abiertos en cruz. Ezequiel, junto con otros presos, se refugia en la celda de Alteza que sobrevive y cuenta el hecho. El policía le dice a Ezequiel: "Tú vas a vivir para contar la historia". Al rato, el mismo policía vuelve ("He cambiado de idea") y le dispara a bocajarro. Entre los policías, los más muestran a las claras su crueldad y repulsión hacia los presos ("Sargento, vamos a jugar a policías y ladrones"); los menos, ante la disyuntiva de disparar o no, se compadecen a última hora. Negro Prieto y su hijo, abrazados y muertos de miedo, se salvan, pero el policía que les encañona le arrebató al padre su cadena de oro ("A ver, ladrón, ¿qué tal si pruebas ahora de tu misma medicina?"). Lula recibe un tiro en la mano, el policía le

²³ Un día después de la masacre, el sábado 3 de octubre de 1992, se celebró en Brasil el primer turno de elecciones municipales. Estas elecciones se disputaron bajo el impacto del movimiento *Fuera Collor* y el proceso de *impeachment* contra el presidente de la República realizado el 29 de septiembre que dejó al vicepresidente Itamar Franco al frente de la misma. Por otro lado, "la coyuntura electoral en la que ocurrió la invasión de la Casa de la Detención probablemente motivó el retraso en la divulgación de las informaciones y en el encubrimiento de las dimensiones reales de los hechos. El gobernador de San Pablo Luiz Antonio Fleury Filho y el secretario de Seguridad Pública Pedro Franco Campos sólo concedieron informaciones completas sobre el número de muertos 24 horas después del hecho, el día 3 de octubre, alrededor de las 17 horas, casi al final de la votación. De esta forma, el conflicto de la Casa de la Detención que ocurrió antes de cerrarse las urnas no pudo afectar la disputa electoral municipal ni perjudicar el desempeño del candidato del PMDB, [el partido del gobernador Fleury]". Corrêa de Oliveira, A. L., "Pressupostos para uma análise crítica do sistema punitivo", op. cit.

perdona la vida diciéndole: "No te mato porque te pareces a mi hijo". Lady Di y Sin-Chance, acurrucados en la cama de su celda, se salvan también de los tiros. Todos estos personajes supervivientes explican en las "entrevistas" la significación emocional de esta experiencia límite.



Figura 5. Elipsis noche-amanecer sobre los presos en el campo de fútbol

En contraste con el resto del film, Babenco se permite un tratamiento estilístico más *audaz* con las imágenes y símbolos de la representación de la masacre. Por ejemplo, el segmento del ataque de la policía concluye con un plano-secuencia –utilizando un travelling de alejamiento que rezuma un cierto aire tarkovskiano– en el que un pastor alemán avanza remisamente por un pasillo lleno de sangre y de cadáveres hasta la posición, hasta entonces fuera de campo, de un gato. Los animales se miran cara a cara sin mostrar ningún signo de agresividad. Estas imágenes no se dejan reducir a la fácil simbología de la perenne enemistad de los contendientes, ni siquiera a su desproporcionada correlación de fuerzas. Estas imágenes transitivas tienen fuerza por sí mismas, por lo que muestran, quizá simplemente nos dicen lo que son los humanos frente a los animales en ese escenario apocalíptico. Pero Babenco utiliza sobre todo las referencias iconográficas de la tradición bíblica en sus dos versiones testamentarias: figuras crucificadas o colgadas en contraluz, referencias a escenas dantescas del infierno o a matanzas y exterminios en un sombrío claroscuro (luces neónicas blancas y azules se destacan sobre el negro). Poco más adelante, tras el brutal desalojo de los presos supervivientes del edificio, se suceden las imágenes nocturnas que recalcan su total indefensión (y que es la propia imagen-síntesis del film y de su afiche): los presos desnudos colocados en formación en el campo de fútbol del pabellón, sentados con los brazos cruzados sobre las rodillas y la cabeza completamente reclinada, que recuerdan "las imágenes de campos de concentración nazista" (Kramer, 2009, p. 45).

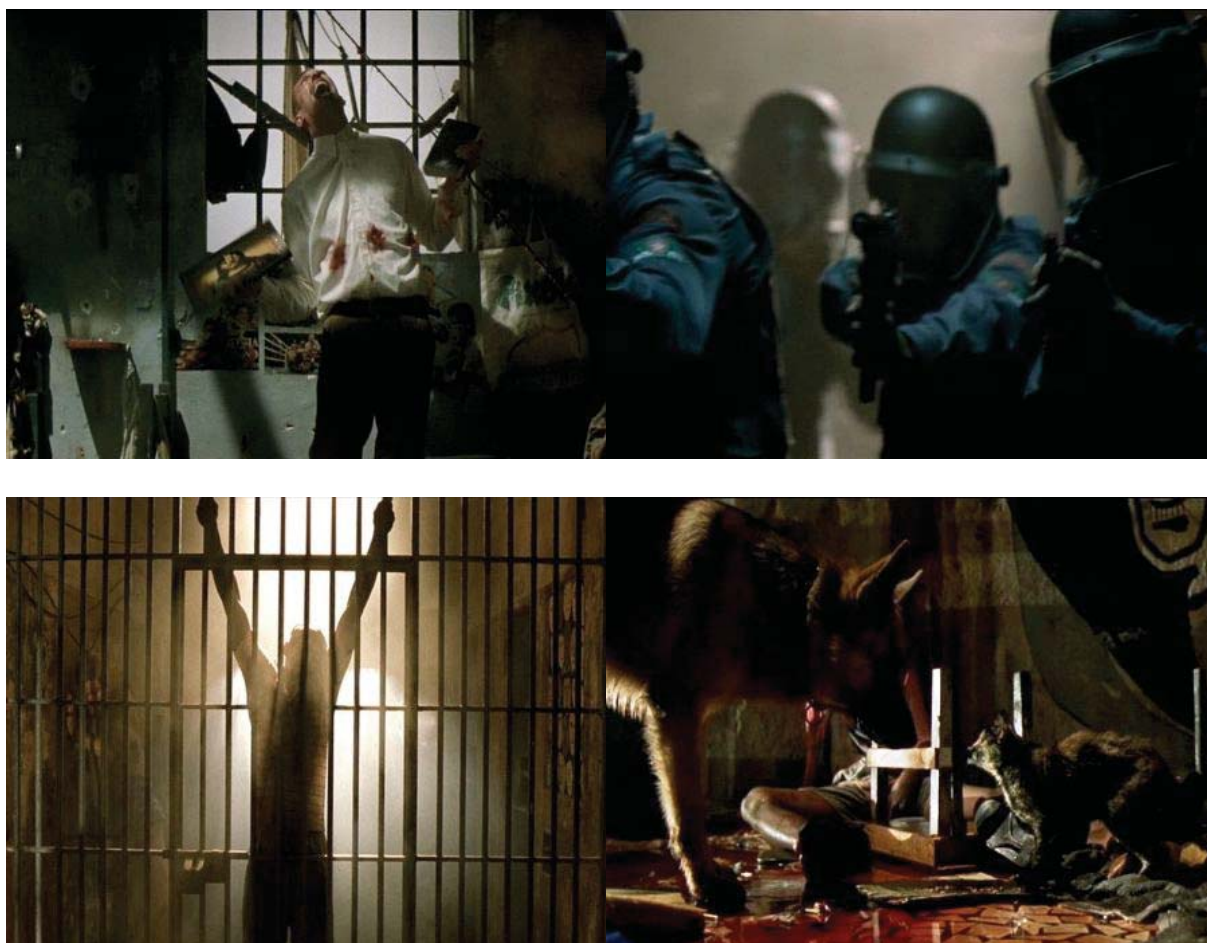


Figura 6. Imágenes de la masacre, entre ellas la muerte de Peixeira.

Finalmente, una vez cesado el tiroteo, las imágenes que cierran el segmento de la masacre. El joven Dadá ha permanecido oculto en el interior del pabellón y anda perdido por entre las galerías empozadas de sangre y de cadáveres. Al fondo del pasillo, algunos presos retiran algunos cuerpos vigilados por la policía. Dadá no sabe si acercarse al grupo o seguir escondido. Unos disparos de ametralladora le avisan del peligro y en un acto reflejo se tira al suelo haciéndose el muerto²⁴. Una vez despejado

²⁴ Esta escena que presencia Dadá es el único apunte que muestra Babenco de la retirada de los cuerpos, tarea encargada a los propios presos y supervisada con impiedad por los policías. La ciega brutalidad de los policías en el trato con los presos después de los “cerca de treinta minutos” del ataque nos informa que los hechos de 1992 fueron algo más que una ejecución en masa, y quizá revelan con más claridad los condicionantes psicosociológicos de la policía militar. En el último capítulo del libro de Varella, titulado “Los rescoldos”, se narra el desalojo de los presos y la retirada de los cuerpos: las humillaciones a punta de pistola para tirar la ropa, golpeando con las porras y azuzando los perros para morder en los cuerpos desnudos (“un policía en el patio exhibía un muerto entre las piernas como trofeo”); la eliminación de los presos que ayudaron a cargar los cadáveres hasta la escuela situada en la planta baja del edificio; los policías exigían celeridad “militar” al mismo tiempo que amenazaban de muerte a los que salpicasen sangre al andar (“la aversión de los policías por la sangre derramada costó la vida” de muchos presos aturdidos por el pánico) y ya en la escuela, pidieron ordenar los cuerpos (de

el camino, se dirige a su celda, se sienta en la cama y lee la última carta enviada por su madre en que le cita el salmo 91 al hijo descreído: “Mil caerán a tu lado y diez mil a tu derecha pero tú no serás alcanzado, nada llegará a tu tienda”. Babenco utiliza de nuevo un tarkovskiano *travelling out* cuya abertura de campo, partiendo de la cercanía del chico leyendo la carta con voz temblorosa, va descubriendo paso a paso los cuerpos inertes y ensangrentados en el suelo de la celda.

En perfecta rima visual con las imágenes de la limpieza que vimos el día anterior a la visita de los familiares, la simbología bíblica se invoca una vez más con las tremendas imágenes de los ríos de sangre corriendo escaleras abajo. Irrumpen entonces el agua y el jabón formando una espuma que crece acompasadamente con el sonido del mar interpuesto²⁵ y desvanece a la sazón el rojo intenso de la sangre. La memoria y el olvido, el crimen (según quien lo cometa) y la impunidad se significan en esa metáfora espacial de *las escaleras del pabellón* por las que corren el agua y la espuma (la limpieza general), el fuego (la rebelión), la sangre (la matanza y la connotación del sida) y, finalmente, de nuevo el agua y la espuma (el final de la matanza y vuelta a empezar, *todo sigue igual*).

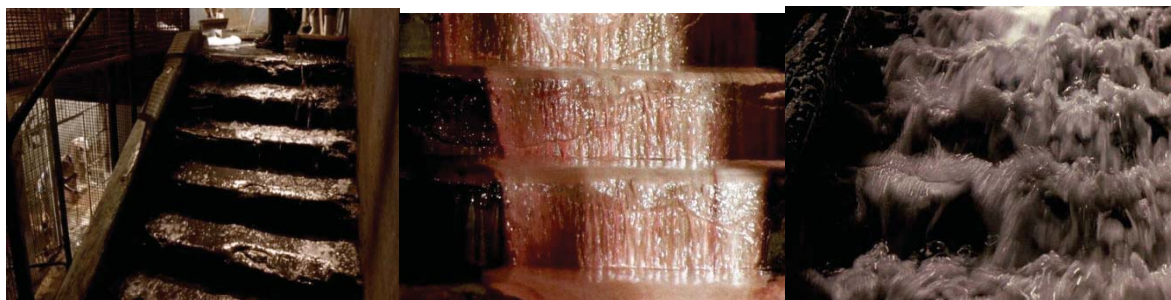


Figura 7. Metáfora circular de las escaleras del pabellón.

En tanto estructura de cierre y metáfora, el círculo del “todo sigue igual” no tiene por supuesto el mismo sentido desde la perspectiva de los presos (los hechos de 1992 constituyen un punto de inflexión que les dio mayor visibilidad en los medios de comunicación y en la cultura audiovisual popular) o del doctor, que siguió acudiendo a su cita habitual de Carandiru (su libro da testimonio de esa experiencia), que desde la sociedad brasileña y sus instituciones que, velada o abiertamente, miran hacia otro lado ante esa mancha de sangre que se limpia rápidamente. Esa vuelta a la “normalidad”, esa dinámica del engranaje social que continúa impasible su curso no indica otra cosa que la permanencia de la segregación de los segmentos sociales materialmente más frágiles de la población que nutren sin cesar las avalanchas de

nuevo un rasgo de la mentalidad militar) pues estaban apilados en completo “desorden”. Varella, D. *op. cit.*, pp. 290-95.

²⁵ Aunque el uso extradiegético del sonido del mar es relativamente frecuente en el cine moderno, en el cine brasileño el ejemplo más conspicuo, respondiendo también a la imaginaria bíblica, se da al final de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha, al socaire de la famosa sentencia: “El sertón se convertirá en mar, el mar se convertirá en sertón” (la voz *sertão*, proveniente de *desertão*, aumentativo de desierto, alude a una región semidesértica del nordeste de Brasil).

marginales (por lo general gente joven, pobre, negra y de bajo índice de escolaridad) a los que se recluye en guetos urbanos o prisiones superpobladas, marcados por el estigma criminalizante, sin opción a alcanzar no ya la condición de ciudadanos sino siquiera de individuos o personas y por tanto pasibles de ser eliminados de forma que las desigualdades económicas se reproducen en desigualdades jurídicas en la misma medida en que la justicia se ha mostrado incapaz de condenar a los responsables de la matanza y de indemnizar con imparcialidad a las familias de los presos²⁶.

La vuelta a la rutina del doctor después de la catástrofe se remarca con una imagen que estaba elidida pero presupuesta en el inicio del film. Cuando llega en tren a Carandiru el doctor nos cuenta en voz *over* el comienzo de su historia, pero el sentido incoativo de sus palabras, extraídas de la introducción del libro, adquieren forzosamente en el cierre del film un elegiaco tono de recapitulación: "A finales de los 80, el trabajo de prevención del sida me llevó a la Casa de Detención de San Pablo en Carandiru. Allí escuché historias, hice verdaderos amigos, aprendí medicina y en la convivencia penetré algunos misterios de la vida en prisión que hubiesen permanecido inaccesibles si no fuese doctor...". Una vez que atraviesa uno de los portones de hierro del interior de la prisión, aparece el letrero siguiente mientras percute el sonido agudo de la sirena: "El día 2 de octubre de 1992 murieron 111 presos en la Casa de Detención de San Pablo. No hubo víctimas en la policía militar. Sólo pueden contar lo que pasó Dios, la policía y los presos. Yo escuché sólo a los presos"²⁷.

Después de los sucesos de la masacre, las imágenes de la explosión del complejo carcelario actúan como catarsis a la tragedia (es decir, a la *hybris* del pelotón policial), una especie de némesis del relato que se registra con imágenes de vídeo documental, expresión "real" e imponente que celebra el fin definitivo de un ciclo, de un símbolo

²⁶ Corrêa de Oliveira pone de manifiesto en su análisis crítico del sistema penal brasileño la fragilidad de la democracia brasileña y la práctica perversa del sistema punitivo que actúa sobre los sectores sociales frágiles de la sociedad y desvirtúa los principios constitucionales que fundamentan el estado democrático de derecho (en 1992 Brasil completaba casi cuatro años de la reapertura democrática y la promulgación de la Constitución de la República). Para Corrêa de Oliveira el perfil de los presos asesinados puede admitirse como una muestra de los que son condenados por el sistema penal brasileño: "el 80% de los presos asesinados aún esperaba juicio, es decir, el presupuesto esencial de la condena, la responsabilidad penal, no se había confirmado y los efectos maléficos del sistema penal ya se mostraban en todas sus posibilidades de deterioro del ser humano. En este sentido, el 66% de los presos –de la totalidad de los presos de Carandiru y no sólo de los presos caídos– estaban allí por haber cometido un crimen de robo contra el patrimonio, contra la propiedad privada. [Los casos de homicidios representaban el 8% del total en octubre de 1992]". Corrêa de Oliveira, A. L. "Pressupostos para uma análise crítica do sistema punitivo", op. cit. Por otra parte, según la profesora Marta Machado, investigadora del Núcleo de Estudios sobre Crimen y Pena de la Fundación Getulio Vargas de San Pablo, "la impresión que se tiene es que, desgraciadamente, las indemnizaciones de los presos se establece en un nivel mucho menor que el de las personas libres, y eso nos da una pista de la forma que el sistema judicial valora la vida de esas personas". "As famílias de vítimas de Carandiru recebem indenização menor", *Folha de São Paulo*, 25/04/2012 <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1081504-familias-de-vitimas-do-carandiru-recebem-indenizacao-menor-diz-fgv.shtml>.

²⁷Para este pasaje, los guionistas recortaron dos trechos del libro de Varela. En uno de ellos, el pasaje final dice así: "El día 2 de octubre de 1992 murieron 111 hombres en el pabellón Nueve según la versión oficial. Los presos afirman que fueron más de doscientos cincuenta, contados los que salieron heridos y nunca volvieron. En los números oficiales no hay referencias a heridos. No hubo muertes entre los policías militares" (Varela, 1999, p. 295).

nacional. La música-himno de Ary Barroso ("Acuarela de Brasil") que acompaña enseguida los créditos finales integra a los presos en el espacio social del país al tiempo que se celebra la desaparición física de un nefando mito nacional.



Figura 8. Imágenes registradas en vídeo de la explosión del complejo.

4. CONCLUSIONES

El episodio de la masacre es ética y estéticamente el núcleo de *Carandiru*, su razón de ser como obra artística y como producto de la industria cultural con fuerte repercusión en la esfera social. La masiva respuesta de público en Brasil –uno de los grandes éxitos de público de la cinematografía del país latinoamericano– da fe de ello. *Carandiru* es un ejemplo extemporáneo del cine político popular cuyo valor cinematográfico no puede deslindarse de la función social que cumple en el contexto nacional en que se enmarca –un cine que tuvo su mayor efervescencia a nivel internacional en los años setenta cuando el cine de autor, después de las experiencias rupturistas e innovadoras, intentó recuperar el mercado volviendo a los temas y formas dramáticas más populares: el modelo de Costa Gavras y del cine político italiano (de los Bellocchio, Monicelli, Taviani, Rossi, Scola, etc.) ejemplifican este cine que, en el contexto latinoamericano, se consolida a partir de la segunda mitad de los años 70 con cineastas como Puenzo, Aristarain, Lombardi, Diegues, Cabrera, Alea y otros. En este sentido, *Carandiru* es en 2003 (democracia) un ejemplo de cine político en la misma medida que *Lucio Flavio, el pasajero de la agonía* lo era en 1977 (dictadura). El valor social y político de *Carandiru* se ve acrecentado además por el hecho de abordar unos acontecimientos que desde el momento en que se produjeron fueron censurados y tergiversados por el gobierno provincial y la policía militar de San Pablo²⁸.

²⁸ "Inmediatamente después de la masacre, los policías militares modificaron la 'escena del crimen' destruyendo pruebas valiosas que habrían posibilitado la atribución de responsabilidades por las muertes a individuos específicos". Además de la remoción ilegal de los cuerpos, los agentes de la PM colocaron pruebas falsas como armas blancas y armas de fuego para apoyar la tesis de que hubo enfrentamiento armado entre policías y reclusos, tesis que "no se sustenta por las pruebas de los autos ni tiene fundamento en los hechos" (Correa de Oliveira, A.L., op. cit.). El coronel Ubitaran Guimarães, el oficial que dirigió la tropa de choque de la policía militar en la invasión de Carandiru, intentó en vano impedir la producción del film de Babenco. En 2001, Guimarães llegó a ser condenado a 632 años de prisión, recurrió la sentencia y finalmente, en 2006, un órgano especial del Tribunal de Justicia le absolvió. En 2002 se presentó como diputado al gobierno del Estado de San Pablo con el número electoral 14.111 (cuyas tres últimas cifras hacen mención, obviamente, a los presos muertos en la masacre) y, obviamente, fue elegido. El 10 de setiembre de 2006 el coronel Guimarães fue asesinado

El film de Babenco se encuadra dentro de una nueva etapa o segmento del denominado "cine de la retomada"²⁹ en la cual se manifiesta, a partir del final de la década del 90, una mayor preocupación en torno a los graves problemas sociales del país y, especialmente, el mundo de los excluidos sociales y la violencia urbana – además del auge del documental, en el terreno de la ficción podemos destacar, entre otros, a Sérgio Bianchi, Beto Brant, Karim Ainouz, Fernando Meirelles, Murilo Salles, Laís Bodansky, Helvécio Ratton o José Padilha. Desde entonces se hizo inevitable la referencia de esta nueva producción, en su mayor parte determinada por el cine de géneros, con el legado autoral y crítico del *Cinema Novo* pese a tenerse plena conciencia de que la situación política del país y los presupuestos ideológicos y estéticos de ambos periodos/estilos eran a todas luces completamente diferentes. No es el objetivo de este trabajo indagar sobre esta reflexión que tanto la crítica como la producción académica brasileñas han abordado con asiduidad –en realidad nos deparamos aquí una vez más con un impasse típico de la postmodernidad: el legado *moderno* del *Cinema Novo* está más presente en el medio crítico y académico que en la producción cinematográfica. Me interesa traer a colación dos cuestiones conexas que fueron el caballo de batalla perdido del *Cinema Novo* y que en la actualidad, si cabe, prolongan su proceso de declive debido a la incidencia de la globalización neoliberal, la presión de las *majors* y las grandes corporaciones mediáticas y la baja cuota del cine nacional. Me refiero a la función social del cine (nacional) como instrumento político y a la comunicación con el público –como se sabe, los 'cinemanovistas' impulsaron la primera hasta sus últimas consecuencias pero sin llegar nunca a conjugarla con la segunda³⁰. *Carandiru* se acercaría, en este sentido, a uno de los principales postulados del *Cinema Novo*, postulado que obviamente no es exclusivo de este movimiento y que ya jalona la obra de Babenco en films como *Lúcio Flávio* y *Pixote*: incentivar el debate de una 'cuestión nacional' utilizando el cine como espacio de intervención en la sociedad –la 'cuestión' se seguiría enmarcando en el mundo de la pobreza, antaño el *sertón* o la *favela* y ahora los presos de Carandiru provenientes de las clases bajas de Brasil. El objetivo de *Carandiru*, sin embargo, no es analizar desde un punto de vista directamente ideológico o político una situación históricamente controvertida, sino simplemente se limita a abordar, representar, *dar a ver* esa situación (el espectador *accede* a algo que desea ver, de ahí su masiva respuesta, condicionada sobre todo por el hecho de representarse en los moldes del cine popular). Y justamente porque es un hecho controvertido, *re-presentarlo* en

en su apartamento. Su novia, la abogada Carla Cepollina, está acusada en esta causa cuyo juicio con jurado popular está previsto para agosto de 2012. A este respecto, se pueden consultar varias noticias en <http://busca.folha.uol.com.br/search?q=massacre%20Carandiru&site=online>

²⁹ Se designa de este modo al periodo del cine brasileño en que, tras la paralización durante el gobierno de Collor, se "retomó" la producción a partir de 1995 gracias a la legislación de incentivo apoyada en mecanismos de renuncia fiscal que atrajo a los patrocinadores privados.

³⁰ A partir de *Macunaima* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, la mayoría de "cinemanovistas" – además de Joaquim Pedro, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Walter Lima, el patriarca Nelson Pereira dos Santos– optó por superar el público elitista formado por intelectuales y estudiantes y alcanzar al gran público –el mercado brasileño– siguiendo la vía de un cine social popular y de géneros desde una orientación autoral más discreta. Así pues, la nueva producción de cine brasileño de temática 'social' en el siglo XXI encontraría un diálogo más acentuado con este cine de los 70 y los 80 (en el que obviamente se incluyen los primeros films de Babenco) que con el núcleo duro y utópico del *Cinema Novo* de los años 60, cuya cabeza más visible sería el cine y el pensamiento de Glauber Rocha.

imágenes y sonidos, por lo demás con una enorme capacidad expresiva de impacto, lo convierte en una denuncia, en una actuación política. El alcance de dicha actuación, tanto en el campo sociológico como en el campo estético, se evaluará de manera más ecuánime con el paso del tiempo que las críticas valorativas al film, excesivamente polarizadas, realizaron al calor de la hora. Mientras tanto, el film deja constancia de que el "teatro de los horrores" de Carandiru debe verse no (solamente) en las explosiones de violencia interna de que se hacen eco los medios de comunicación y conforman el espacio de visibilidad *negativa* del sujeto preso en la opinión pública (asesinatos, guerras entre facciones rivales, rebeliones, fugas, etc.), sino en la violencia que el propio Estado ejerce en ese confinamiento degradado, ya sea en el mantenimiento de un modelo de prisión absolutamente injustificable en un estado democrático de derecho, ya sea en las acciones de exterminio que, con absoluta impunidad, ejecuta de costumbre la autoritaria policía militar³¹.

Aunque el film describe a los reclusos como individuos potencialmente violentos, ellos actúan con un elevado control o conciencia de la violencia, de la posibilidad de conflicto según la pauta que establece la primera escena del film. En el "Carandiru" de Babenco el mundo confinado propenso a conflictos viscerales que desatan violencia y derramamiento de sangre se da como algo presupuesto que no necesita llegar al primer plano. En realidad, es la propia organización del grupo, la *dura lex* del código del crimen, la que monopoliza la violencia mediante la aplicación de dictámenes rigurosos: castigo, pena de muerte o aislamiento en las celdas del Amarillo. Tanto el libro de Varella como el film de Babenco (aunque éste en menor medida) sugieren que sin este "código penal no escrito" sería imposible la vida en común de más de siete mil hombres hacinados en la Casa de Detención. El film de Babenco ofrece una versión dramatizada del código criminal de los presos, necesariamente disminuida, que al tiempo que destaca la implacabilidad del mismo presenta signos individuales de humanidad. La ley de este código draconiano puja más fuerte que la capacidad de obrar del individuo, en quien no obstante se deposita una fe redentora de alcance rousseauiano. En el individuo descansa el valor universal del hombre (Negro Prieto, Peixeira, Chico, Antonio, Dadá) y no en una realidad horrenda de violencia que, sin embargo, nunca acaba de materializarse del todo y sobre la que se opera con didactismo un mensaje de repudio (como vimos, el caso de Peixeira es paradigmático: el elemento más violento es el que rechaza el código criminal). Este enfoque en pos de la humanización implica límites en el análisis social del sujeto preso puesto que

³¹ Sergio Adorno expone con claridad las dificultades y debilidades de los gobiernos brasileños para el control democrático de la violencia institucional: "No hay dudas en cuanto a los avances conquistados por los gobiernos democráticos [de F. Henrique Cardoso y de Lula da Silva]. No obstante, no lograron alcanzar totalmente sus metas, sobre todo porque no rompieron con las herencias del régimen autoritario, todavía incrustadas en los dominios de la policía y de las cárceles. Buscaron proporcionar una imagen modernizadora a las políticas elaboradas, a pesar de tener que actuar en el interior de un cuadro institucional conservador dominado por actores que reivindican el monopolio del saber técnico, no escuchan a expertos fuera de sus círculos corporativos, no se sujetan a la crítica externa, no prestan cuentas a la sociedad, y –lo peor– no se sienten responsabilizados por las consecuencias de sus acciones". A continuación, Adorno constata que la tarea de los gobiernos es ardua: "Es cierto que los gobiernos están actuando en un ambiente pleno de constreñimientos sociales, políticos e institucionales, lo que dificulta y limita el alcance de sus resultados". "Crimen, punición y prisiones en Brasil: un retrato sin retoques", op. cit., p. 43.

trabaja más en función de los litigios de imagen y visibilidad que en el examen de las tensiones y contradicciones de todas las fuerzas y grupos sociales en juego. No obstante, el retrato humanizado que ofrece del preso o 'criminal' brasileño es la respuesta legítima a los prejuicios y estigmatización de la sociedad hacia este grupo de marginales y excluidos que provienen de las capas más pobres y vulneradas. Frente al poder omnímodo de la televisión y sus formas audiovisuales de entretenimiento (que por lo general dejan fuera a estos grupos sociales, y cuando los hacen visibles es para estigmatizarlos), el film de ficción de Babenco cumple el papel ético y estético de combatir o compensar dicha imagen y de incluir a dichos grupos marginales en la memoria histórica del país.

5. BIBLIOGRAFÍA

Adorno, S. (2006). "Crimen, punición y prisiones en Brasil: un retrato sin retoques". En *Quórum*, n. 16, Madrid, p. 41-49. Consultado el 5 marzo de 2012, Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/520/52001605.pdf>

Bragança, F. "Carandiru, de Hector Babenco", Revista *Contracampo*, Consultado el 20 febrero de 2012, Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/criticas/carandiru.htm>

Corrêa de Oliveira, A.L. (2005). "Pressupostos para uma análise crítica do sistema punitivo". En Revista *Jus Navigandi*, n. 872. Consultado el 7 marzo de 2012, Disponible en: <http://jus.com.br/revista/texto/7612/pressupostos-para-uma-analise-critica-do-sistema-punitivo>

Folha de São Paulo, informaciones y noticias sobre Carandiru <http://busca.folha.uol.com.br/search?q=massacre%20Carandiru&site=online>. As famílias de vítimas de Carandiru recebem indenização menor, *Folha de São Paulo*, 25/04/2012. Consultado el 30 abril de 2012, Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1081504-familias-de-vitimas-do-carandiru-recebem-indenizacao-menor-diz-fgv.shtml>

Jaguaribe, B. (2003). *O Choque do Real: a violência e as estéticas do realismo midiático e literário*. Consultado el 2 marzo de 2012, Disponible en, http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguaribe.htm

Kramer, M. (2009). "Sangue Bom: As leis de conduta no cárcere e uma proposta para uma ética da contaminação na era da Aids". En Revista *Estudios* n. 33 (enero-junio). Consultado el 8 marzo de 2012, disponible en: <http://www.revistaestudios.com.ve/wp-content/uploads/2010/10/Micaela-Kramer.pdf>

Lomillos, M.A. (2012). *Visualidad, estigma y experiencia entre las rejas. Dos films sobre la prisión brasileña Carandiru*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.

Marques dos Santos, A. (2006). *Criminalidade: causas e soluções*. Consultado el 3 de marzo de 2012, Disponible en http://albertodossantos.wordpress.com/artigos-juridicos/criminalidade-causas-e-solucoes/#_ftnref18

Rodrigues, L. (2003). "Babenco traz sua visão do país Carandiru". En *Digestivo Cultural*, 17 abril 2003. Consultado el 6 de marzo de 2012, Disponible en: http://www.digestivocultural.com/colonistas/coluna.asp?codigo=1022&titulo=Babenco_traz_sua_visao_do_pais_Carandiru

Varella, D. (1999). *Estação Carandiru*. San Pablo: Companhia das Letras.

Miguel Ángel Lomillos García

Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco. Tras licenciarse en Periodismo y Publicidad, realizó un Máster en Artes en la Universidad de San Pablo de Brasil. Realizó su investigación postdoctoral sobre el cine digital en la University of the West of England. Ha publicado numerosos artículos sobre la cultura audiovisual en Francia, Brasil, Argentina, EEUU, Portugal y España.