

# Reflexiones sobre el cine y la fotografía social en "Ciudad de Dios"

## Reflections about cinema and social photography in City of Gold

Nekane Parejo Jiménez

Universidad de Málaga

nekane@uma.es

### Resumen

El film de Fernando Meirelles, *Ciudad de Dios*, realiza un planteamiento basado en hechos reales en el que todos los habitantes de una favela comparten los mismos códigos. Agresividad, violencia, muerte, dinero fácil, venganza y ser el líder, entre otros, son los denominadores comunes. A partir de aquí se puede constatar, desde un punto de vista funcionalista, que en el desarrollo de la película la correlación entre las respuestas de los miembros de esta comunidad y el legado social que reciben es coherente. Pero el objeto de estudio de este texto se centrará en la figura de uno de sus integrantes, Buscapé, que mediante la fotografía consigue romper el círculo y escapar a un destino similar al de sus colegas.

La fotografía y las relaciones que se establecen con los diversos miembros de esta comunidad a través de ella, conformarán este análisis donde las teorías de Phillippe Dubois a cerca de la fotografía en el cine nos servirán como fundamento para descubrir qué funciones desempeña este soporte para lograr definir la figura del fotógrafo y su obra.

Palabras clave: Cine y fotografía social; Fotógrafos; Fotografía en el cine

### Abstract

*Fernando Meirelles' film "City of God" is based on real events, and on a real community which shares the codes of aggressiveness, violence, death, easy money, revenge and leadership. From a functionalist point of view there is a consistency between film and community. But this article will focus on one of the film's characters, Buscapé, for whom photography is a means to break away. Phillippe Dubois' theories of photography in film serve as a basis to for analysing how Buscapé achieves his escape.*

Keywords: Cinema and social photography; Photographers; Photography in film

Los medios de comunicación a lo largo de su historia, entre ellos la fotografía y el cine, han influido de una forma sutil y, a la vez, decisiva sobre los criterios de una potencial audiencia. El *film* de Fernando Meirelles, *Ciudad de Dios*, realiza un planteamiento, basado en hechos reales, en el que todos los habitantes de una favela en Brasil comparten los mismos códigos. Agresividad, violencia, muerte, dinero fácil, venganza y ser el líder, entre otros, son los denominadores comunes que forman parte de los elementos de conocimiento que se transmiten de unos a otros desde una edad muy temprana. Los valores en alza están claros para sus habitantes. Los niños para conseguir un arma presumen de acciones ya materializadas como fumar, esnifar, robar y matar para considerarse y que les consideren

como adultos capaces de asesinar por las motivaciones más peregrinas. Emisores y receptores varían, pero siempre bajo una misma tipología e idénticos canales de emisión orales, y un mensaje que se repite invariablemente "si huyes te pillan y si te quedas te comen", palabras con las que se define *Ciudad de Dios* al comienzo de la película. En definitiva, no hay salida.

A partir de aquí se puede constatar que en el desarrollo de la película, ambientada en los años sesenta y setenta, la correlación entre las respuestas de los miembros de *Ciudad de Dios* y el legado social que reciben es coherente. Pero el objeto de estudio de este texto se centrará en la figura de un miembro de la comunidad, Buscapé, que mediante la fotografía consigue romper el círculo y escapar a un destino similar al de sus colegas.

La relevancia que Fernando Meirelles otorga a este personaje tanto desde la óptica de su comportamiento como en la plasmación de sus instantáneas que detienen la acción, no sólo como recurso para narrar la historia, sino como fórmula para transformar su final, determinan las posibles modificaciones en la conducta de un hipotético receptor.

La película, que se estructura como un *flash back* en el que el pasado ocupa la mayor parte de su metraje, comienza con una escena en la que Buscapé y un amigo bajan por unas escaleras. Mientras conversan en un montaje alterno se observa la persecución de una gallina por unos muchachos. Tanto el escenario, una gran valla publicitaria totalmente desvencijada a la izquierda en la que no consigue verse imagen alguna porque han sido arrancadas, como su diálogo resultan absolutamente contextualizadores. Mientras el protagonista con un tono optimista dice "si las fotos salen bien conseguiré currar en el periódico, hay que arriesgarse", su amigo imbuido del espíritu de la favela y con un planteamiento aparentemente más próximo a la realidad, considera que arriesgarse por unas fotos es "un mal rollo" con el que sólo conseguirá que le maten. Pero la apuesta del primero es definitiva, y cuando minutos después se encuentra con la banda del líder Zé Pequeño de frente, que le increpa para que coja una gallina y con la policía detrás, en medio de lo que se supone será un fuego cruzado, el director se centra en su figura cuya única arma es su cámara fotográfica. Es en ese instante cuando nos situamos en el pasado, diez años antes. El escenario es otro, un campo de fútbol, pero Buscapé vuelve a situarse en el centro de un altercado. En esta ocasión, por una pelota. La cámara se va acercando hacia su rostro hasta detenerse. Y asistimos, por primera vez, a uno de los recursos más utilizados por Fernando Meirelles, el congelado de la imagen.

A primera vista puede parecer que se trata de un autorretrato. Las causas de esta afirmación se deben relacionar estrictamente con el audio en dos facetas, la banda sonora y la voz en *off*. En la primera son la parada de la imagen junto al sonido del disparador de la cámara los que determinan el instante fotográfico, ese clic del objetivo y del dedo que acciona el disparador tan determinantes en la toma para Roland Barthes: "Para mí, el órgano del fotógrafo no es el ojo (eso me aterroriza), es el dedo: lo que está ligado al clic del objetivo, al deslizamiento metálico de las placas. Amo esos ruidos." (1990, p.32). Ruidos que se repetirán frecuentemente en el *film* a veces, para equiparar la imagen detenida con la fotográfica y otras, para situar el instante preciso del disparo.

La voz en *off* hace el resto porque a la pregunta de Dadinho "¿cómo te llamas?" Buscapé que ha sido el narrador hasta el momento, y sobre esa imagen fija, responde "perdonadme no me he presentado, Buscapé". Al pronunciar su nombre retorna el movimiento. Evidentemente el emisor del texto que habla de sí mismo se dirige directamente al espectador. El yo de la enunciación y el del enunciado concurren

en el mismo plano. Por tanto, esta replica da lugar al inicio de la autobiografía en la que se convertirá el *film*. Esta fórmula narrativa imprimirá un marchamo de verismo que estará presente en toda la película.

El hecho de que el sujeto que habla coincida con el sujeto de quien se habla no le convierte en el autor de la imagen, aunque pudiera parecerlo, porque no tenemos constancia del fotógrafo en el más amplio encuadre cinematográfico. Única y exclusivamente se sugiere mediante el sonido del disparador. Esto implica que estemos ante una narración en clave autobiográfica, centrada en una imagen fija de aquel que narra la historia que a su vez habla de sí mismo. Pero que si bien va a descubrir la evolución de su vida y la de los habitantes de la favela a los que retratará, en ese momento no lo hace. El lugar del fotógrafo queda desocupado, y el posible autorretrato se limita a ser un elemento constitutivo del *film*. Porque, como afirma Raymond Bellour "la foto es por excelencia imagen de la memoria, pero también la unidad más pequeña en que puede descomponerse la película, cuando se congela la imagen, o cuando se aísla uno de sus fotogramas" (1991, p. 88).

Para abordar la presencia de la fotografía en el cine se deben tener en cuenta dos aspectos, el acto de retratar propiamente dicho y lo que denominaremos imágenes fotográficas, cuya definición y explicación se expondrá más adelante.

## **El momento de la producción fotográfica**

---

El acto de fotografiar es entendido primordialmente como el instante de la toma, sin excluir cuando fuera pertinente su recepción y reproducción. Aunque al ser nuestro soporte de análisis un *film* concreto dependemos de aquello que el director haya querido mostrar, y por tanto, no siempre se podrá acceder a "todo el campo de la referencia" como lo denomina Dubois. Estando constituido éste por

el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la toma) como el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la re-toma). (Dubois, 1994, p.62).

Los actos fotográficos que aquí se presentan configuran la evolución del protagonista como persona y como fotógrafo. Desde el día en el que descubre la fotografía como una profesión hasta que se convierte en el reportero de un diario. Este desarrollo vendrá marcado, entre otros, por la presencia de la cámara fotográfica. Presencia inexcusable que tendrá funciones tan diversas como ser objeto de hallazgo de una vocación, de deseo, de intercambio, de discordia, de poder. Presencia que a veces está ocasionada por la ausencia. Así lo ratifica Buscapé cuando ve por primera vez a un fotógrafo en su favela retratando en picado a Cabeleira muerto, tumbado boca arriba, sobre el asfalto. La cámara cinematográfica se acerca a la fotográfica y al *flash* que el reportero sujeta en la mano mientras el protagonista dice "lo único que recuerdo del día que murió Cabeleira es que había mucha gente y una cámara fotográfica. Crecí obsesionado con tener una". Se convierte por tanto, en un objeto anhelado durante la película. "Con el dinero de la indemnización me compraría una buena cámara", afirma más tarde.

Pero también es moneda de cambio en un lugar donde el valor de la droga, tanto para sus habitantes como para los que vienen a adquirirla de fuera, supera al de cualquier otra mercancía. De este modo un drogadicto asiduo a la compra de cocaína en la favela y ante una estrechez económica decide cambiar la supuesta cámara de su padre por el citado producto. Tras la negativa inicial Bené, amigo de Buscapé,

realiza el intercambio para regalársela a éste. En ese momento sólo el protagonista valorará en su justa medida el instrumento que acaba de llegar a sus manos. Aunque por poco tiempo porque minutos después y en la misma discoteca propicia una pelea entre los dos dirigentes de la banda, Zé Pequeño y Bené. Ambos tiran de ella, aunque para el primero sólo es una disculpa para dar rienda a la rabia contenida por la marcha de su amigo. Los *flashes* congelan la acción intermitentemente hasta que suena un disparo dirigido a Zé Pequeño, pero que acaba con la vida de Bené.

Se desconoce el destino de la cámara hasta un año más tarde, y en plena guerra entre dos bandas, cuando Zé Pequeño la encuentra. El desencadenante de su búsqueda no es otro que el hecho de que el líder ha descubierto el poder de los medios mediante una fotografía del jefe de la otra banda, Mané Gallinha, en los periódicos. Él también quiere ser fotografiado, él también quiere salir en la prensa y desea que sus amigos y seguidores le reconozcan. Por tanto, este objeto que había pasado desapercibido durante largo tiempo, un objeto sin valor aparente en la favela se transforma en un instrumento codiciado al que se debe hacer funcionar.

Por añadidura, la figura de Buscapé empieza a ser relevante teniendo en cuenta que es el único que conoce la herramienta, y sólo él puede dar al cabecilla lo que ambiciona, protagonismo. "Haz que funcione, nosotros no entendemos de cámaras" le dicen. Efectivamente desconocen el manejo, pero necesitan de alguien que les retrate en su hábitat. Su ignorancia con respecto al proceso es tal, que quieren ver las fotos tras una sesión fotográfica marcada por tópicos como "habéis roto la cámara". Esta situación torna a Buscapé en la figura que detenta el poder. De él y sólo de él depende no sólo que las fotos se materialicen, sino el resultado de ellas, y así se confirma una de las características específicas de la fotografía más avaladas por Susan Sontag: "Al decidir sobre las características de un retrato, al preferir una exposición a otra, los fotógrafos inevitablemente imponen sus pautas a los modelos" (1981, p.17). En definitiva, el que tiene la cámara asume el mando.

Aunque no debemos olvidar que la pericia de éste es discutible. Si bien dentro de la favela es el que más sabe y el que más experiencia acumula, sus limitaciones técnicas son todavía considerables. Y de ello nos hace partícipes el director cuando días más tarde, y una vez publicada en prensa una de las fotos anteriores, un prestigioso fotógrafo del diario ilustra a Buscapé sobre el funcionamiento de los objetivos ante la sorpresa de éste que exclama "te veo muy de cerca" cuando mira a través de un teleobjetivo evidenciado que es la primera vez que tiene acceso a este material. Pero lo que aquí prevalece es que él puede retratar en la favela con un conocimiento del espacio y de sus habitantes del que carecen otros reporteros más profesionales. Puede registrar Ciudad de Dios en toda su esencia y confirmar sus propias palabras "Ciudad de Dios queda muy lejos de la típica postal de Río de Janeiro".

Muy lejos quedan esas tomas que el protagonista con 16 años realiza a sus amigos en la playa con su primera cámara que él mismo califica de "la cámara más cutre del mundo". Si nos detenemos en su primera instantánea vemos al fotógrafo determinando el encuadre mientras tres chicos y dos chicas con el mar al fondo, y que miran a la cámara, sonríen deliberadamente. Estas acciones se reproducen en un congelado perfecto de forma inmediata a pantalla completa. Congelado que no hay que confundir con la imagen detenida planteada al inicio de este texto en la que el motivo principal era el propio Buscapé. Entonces desconocíamos la identidad del fotógrafo, incluso dudábamos de su existencia que había sido usurpada por un fotograma del celuloide. Ahora él es el fotógrafo y sus amigos los capturados por su cámara *Instant* de la que el realizador proporciona primerísimos planos mientras el protagonista acciona

el disparador. El resultado final, esa parada de imagen, en lugar de una copia fotográfica impresa enmarcada o de mano, es lo que puede dar lugar a una desorientación por parte del espectador.

En cualquier caso, se deben tener en cuenta que en el desarrollo del *film* se localizan por un lado, actos fotográficos que sólo incluyen la toma y otros más completos que se componen de la toma y la visión de este momento ya bien mediante un congelado de imagen, o menos frecuentemente a través de la imagen impresa en un diario o en papel fotográfico. Por otra parte, también se detectan numerosos congelados y algunas copias fotográficas impresas sin que el gesto de la captura de imagen se reproduzca en la narración de la película.

Pero volviendo a esas primeras instantáneas de Buscapé, y en lo que a su registro concierne, se debe destacar una peculiaridad que estará presente en el transcurso de toda la película y de su forma de fotografiar. Y es su capacidad para organizar grupos y en definitiva, para establecer cómo deben colocarse. Obviamente esto puede venir determinado por su carencia de medios, pues, como decíamos antes, desconocía las posibilidades que puede ofrecer el cambio de distancias focales. Pero también por una visión clara, aunque todavía ingenua, de aquello que quiere incluir en la toma y de lo que desea hacer desaparecer.

Éste es el caso de dos imágenes en la playa. En la primera, una toma de grupo, sus amigos sonrientes miran a cámara mientras Buscapé decide el encuadre, pero le incomoda la presencia de Yago junto a Angélica, la chica que le gusta. Y ejerciendo el poder, al que hacíamos referencia en palabras de Susan Sontag en la página anterior, decide dejarle en sombra. "Yago ponte un poco más atrás" le indica. Por supuesto éste hace caso y, mientras Angélica luce al sol en medio de la foto, el rostro de Yago desaparece. Las premisas y resultado de la segunda, en la que se observa sólo la pareja formada por Angélica y Yago, son las mismas, éste último oscuro y ella radiante.

Desde el punto de vista de la recepción las similitudes con el resto de los actos fotográficos se encuentran en torno al concepto de serie y repetición desarrollados por Philippe Dubois, Denis Roche y Régis Durand. Aunque todos ellos plantean este procedimiento desde la óptica de la toma, en la película se aprecia como recepción porque el director del *film* estructura las escenas como si de una cámara *Polaroid* o una pantalla digital se tratará.

La inmediatez es tal que el espectador asiste en pocos segundos a una escena protagonizada por la simulación de los movimientos de la cámara fotográfica buscando encuadre y a su plasmación resuelta por la parada en seco de ésta. Congelado que no se detiene ahí más que un instante para dar paso a una serie de imágenes fijas que enlazarán con nuevos movimientos de cámara o con ésta siendo accionada. Las series oscilan entre tres y cinco tomas caracterizadas por tonos fríos que determinan otra diferencia con la realidad.

Por tanto, se tiene constancia del momento de la toma de forma esporádica, mientras seguidamente se asiste a una sucesión de imágenes fijas tal y como define Dubois: "La compulsión a la repetición es algo esencial al acto fotográfico, no se toma una foto sino por frustración, se toma siempre una serie" (1994, p.142). La diferencia estriba en que este autor, al referirse a la captación establece el concepto de la posterior selección "ametrallamos primero, seleccionamos después" (1994, p.142). Y es aquí donde el soporte cinematográfico a través de la elipsis ataja para ofrecer directamente cada golpe del disparador de la cámara refrendado por el sonido de éste. Buscapé fotografía y el espectador ve el resultado de su acción sin selección previa.

Teniendo en cuenta los resultados de la elipsis cinematográfica, Régis Durand, marca el contrapunto y establece que las series de imágenes fijas son una fórmula mediante la cual la duración intenta incrustarse en ellas. "La secuencia suscita tiempo puramente virtual entre sus distintas fases" afirma. Es decir, que en la película asistimos a la eliminación del proceso visual de la posible realidad cinematográfica, del movimiento de los personajes, que se intenta compensar a través del tiempo sugerido entre los sucesivos congelados de ésta.

Por otra parte, Denis Roche (1982, p.71), relaciona esta noción de repetición inherente al medio fotográfico con el sexo: "La fotografía me parece jugar ante todo como instantánea repetitiva, que debe ser inmediatamente repetida una vez ha tenido lugar (•c) esto tiene relación inmediatamente con el sexo". Prueba evidente son las tomas consecutivas que Buscapé realiza a Angélica mientras piensa en su deseo de acostarse con ella.

Con una estructura muy similar, se registra a los miembros de la banda de Zé Pequeno a petición de éste. Se entremezcla la imagen en movimiento del fotógrafo organizando la instantánea diciéndoles que formen un pasillo o que muestren sus armas y la de los que van a ser retratados tomando posiciones y la posterior serie de imágenes fijas.

Dentro de este entramado requiere mención aparte el tratamiento que se da al registro y plasmación de la lucha final entre bandas y la policía. Se deben destacar varios aspectos, entre otros el dominio sobre el medio que ha adquirido Buscapé, cómo los retratados no tienen conciencia de ello y el concepto de reportaje fotográfico. Para reseñar la pericia de Buscapé, Fernando Meirelles le concede inicialmente protagonismo priorizando las escenas en las que prevalece el acto de la toma. En concreto no se produce ningún congelado hasta la detención de Cenoura. Buscapé como el fotógrafo del *film* de Dziga Vertov *El hombre de la cámara*, (1929), está en continuo movimiento porque la celeridad de los acontecimientos así lo requiere, no dispone de tiempo para intervenir de otra forma que no sea mediante la captación fotográfica. La velocidad a la que se desplaza para localizar el enclave más idóneo es otra de las peculiaridades de esta escena. Conoce los entresijos de la situación y se mueve hasta situarse en el espacio de la acción. Así es capaz de reproducir cómo después de detener a Zé Pequeno la policía le suelta a cambio de dinero y la posterior muerte de éste a manos de los "raterillos".

La calidad de la imagen congelada que en algunas ocasiones se asemeja a la de los *paparazzi*, la posición y distancia de los personajes, así como el desarrollo de la acción dan muestras de la inconsciencia por parte de los retratados de que están siéndolo.

Con respecto al concepto de reportaje es indiscutible que Buscapé sabe que tiene que recoger todos y cada uno de los momentos para llevar las fotos al periódico para el que trabaja. Y él mejor que nadie conoce la corrupción de la policía y dónde se producirá el intercambio del dinero de la banda por la libertad del líder. Y volverá a colocarse tras una estructura de ladrillos que el espectador ha visto durante los créditos iniciales de la película para desde ese punto captar el instante. Mediante una toma subjetiva del visor de la cámara fotográfica en la que por primera vez se incrustará el mecanismo de enfoque de la imagen partida, encuadrará y reenfocherà para dar paso nuevamente a una serie de imágenes congeladas. Proceso que se repetirá bajo idénticos parámetros poco después cuando los "raterillos" acaben con la vida del liberado.

Por tanto, se aprecia que varía la forma en la que Fernando Meirelles plasma el momento de la toma, cómo se centra en él para mostrar el desarrollo de la trama, y permanece la fórmula mediante la cual se produce la recepción de las imágenes detenidas.

Decíamos que el acto de la toma puede tener su correspondencia en el *film* a través de los congelados que se han expuesto, pero también en contadas ocasiones asistimos única y exclusivamente al gesto de fotografiar sin tener constancia del resultado de éste. Salvando la distancia entre la cámara fotográfica y cinematográfica la afirmación de Denis Roche (1982, p.73) "lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar" se hace palpable.

En la película se observa esta situación en tres ocasiones, pero sólo en una se asiste al gesto de la toma propiamente dicho. Nos referimos a la escena en la que los destellos del *flash* de una cámara llaman la atención del espectador. Es Buscapé que está situado en la ventana de un edificio tomando instantáneas de un hombre cegado por el odio. Es Gallihna al que en última instancia se aprecia pensativo junto a la persona a la que ha matado, pero que en ningún caso se ve mediante la imagen detenida.

Un segundo gesto fotográfico se corresponde con lo que se puede denominar un acto fallido. Es una escena cuyo comienzo ya se ha visto al principio de la película, pero cuyo desenlace varía. Buscapé se encuentra, en ambos casos, entre la banda de Zé Pequeño y la policía con su cámara fotográfica como única arma. En el primer caso esta situación de tensión enlaza con el pasado mediante un movimiento de cámara circular. Ahora, tras la narración de la historia de las diferentes bandas de la favela y su evolución, los miembros de la banda de Zé Pequeño se hacen fuertes y provocan a la policía mientras le piden al protagonista que les haga una foto. Cuando se dispone a realizarla y parece que, como en otras ocasiones, va a sonar el disparador de la cámara, el director del *film* engaña al espectador porque lo que suena es el disparo del arma de Cenoura y Buscapé no culmina la toma huyendo a un sitio seguro para retratar desde allí. Por tanto, no se completa la acción de fotografiar.

En el tercer caso sí se percibe el resplandor del *flash*. Se trata de las imágenes de los títulos de crédito del comienzo de la película. En ellas se muestra a un fotógrafo totalmente de frente como si estuviera retratando al espectador, que en ese momento desconoce su identidad. Tras varios destellos y mediante un zoom se le coloca tras un armazón rectangular como si estuviera encerrado. Casi al final se descubre que la estructura pertenece a una casa tras la que se esconde el protagonista para reproducir la corrupción de los policías que detienen a Zé Pequeño. Resulta peculiar la demora en el tiempo entre el momento de captar la imagen y en el que se visiona. Tiene que transcurrir casi toda la historia para que la recepción sea posible. Éste es un rasgo distintivo y peculiar en *Ciudad de Dios*, cuya fórmula más usual de la imagen se corresponde con un sonoro disparo fotográfico y la imagen fija resultante de esta acción que detiene el fluir cinematográfico.

Y no en vano la primera imagen que aparece en pantalla es la de unos cuchillos afilándose. Cuchillos cuya misión es cortar el cuello de una gallina que huye, igual que inicialmente se le escapa la foto a Buscapé. Esta escena, que se repetirá nuevamente al final, muestra metafóricamente lo que supone el acto fotográfico que se ha estado evidenciando en el *film* tal y como lo expone Philippe Dubois (1994, p.141):

Temporalmente la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. Espacialmente, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte,

como una tajada, una tajada única y singular de espacio- tiempo. Se puede decir que el fotógrafo, trabaja siempre con el cuchillo, haciendo pasar, en cada visión, en cada toma, en cada maniobra, el mundo que lo rodea por el filo de su navaja.

Cortes que en la foto remiten a una realidad, pero que no se debe olvidar que la foto en el cine, y más si se trata de un congelado, extrae parte de una representación por muy basada en hechos reales que esté la película.

## **La recepción fotográfica**

---

Hasta aquí se ha visto uno de los diversos medios de insertar la imagen fija de la fotografía en el desarrollo de la imagen en movimiento. Este autor, Philippe Dubois, propone otros modos mediante los cuales una fotografía forma parte de una película (2000, pp.130 y ss.). En una primera clasificación separa aquellos cuya materia prima es el cine de los que denomina objetos fotográficos reales. Los primeros, a su vez los divide entre las imágenes que han sido tomadas a la pantalla y las que han sido extraídas de ésta. Es decir, las instantáneas que se han realizado fotografiando el producto acabado de una forma externa y las que, como se ha visto, se logran parando la imagen en un instante preciso de forma interna en la postproducción. Lo que se denominan congelados de imagen, cuya forma de obtención está muy alejada de la cámara fotográfica, pero cuya apariencia, estrictamente inmóvil, es la de una fotografía y que para otorgar más realismo Fernando Meirelles precede con el gesto de la toma.

En la siguiente tipificación sitúa los objetos fotográficos reales que se corresponden con la fotofija de la película o sus créditos y todas aquellas copias que van apareciendo en pantalla como elementos formales cuya utilidad puede ayudar a mostrar el desarrollo de la narración con funciones biográficas, de atestiguamiento, premonitorias, entre otras. Pudiendo encontrarse en soportes como la prensa, el álbum familiar, la copia de mano, los contactos o perfectamente enmarcadas.

## **Congelados de imagen**

---

Siguiendo el esquema planteado, se aprecia cómo Fernando Meirelles en *Ciudad de Dios* se centra prioritariamente en el congelado, que si hasta el momento se ha contemplado estrictamente relacionado con el gesto de la toma también tiene cabida de forma independiente. Así aparecen durante toda la película lapsos de tiempo en los que la acción se detiene sin previo aviso. Instantes en los que la cámara fotográfica no está presente y cuya función sirve para separar bloques constituidos por la biografía de cada uno de los personajes relevantes en la historia de la favela. Imágenes fijas que van acompañadas en su parte inferior de un subtítulo con el nombre de aquellos en los que se va a fundamentar la narración.

Con el epígrafe de *Historia del trío ternura* se presenta a Cabeleira, uno de sus miembros, jugando con una pelota. El congelado reproduce justo cuando un disparo de éste atraviesa el balón cuyo fondo es el cielo. Pero con la imagen detenida, sin más, la información sería escasa, y el director la completa con otros dos congelados. En el primero presenta a los tres miembros: Marreco, Alicate y Cabeleira. En el segundo da paso a los hermanos pequeños, a lo que serán las nuevas generaciones que van siempre con ellos: Bené y Dadinho.

Un nuevo subtítulo, *Historia de dos Apes*, aparece cuando Legiño se levanta ante la pregunta de Dadinho "¿quién ha dicho que el local es tuyo?" Esta cuestión, sin respuesta, y la imagen detenida funde con otras dos en las que se narra cómo el local en el que se encuentran se convirtió en un punto de venta de droga, presentado progresivamente a sus diversos propietarios. El congelado sirve, en esta ocasión, como punto de partida no sólo para revelar la identidad de los habitantes de la casa en distintas etapas, sino como señal para predecir quién será el próximo, al que se ve como cabecilla de su banda. Efectivamente, poco después y ante la misma demanda, Legiño responderá a su interlocutor con otra pregunta "¿qué pasa Dadinho?". La respuesta no se hará esperar, "ni Dadinho, ni leches, ahora me llamó Zé Pequeño". Nuevamente la imagen se fijará, ahora, sobre el busto de éste último mientras emerge la frase *Historia de Zé Pequeño*. Frase que permanece mientras el congelado se funde con el pasado, con otra imagen fija que muestra el rostro infantil de éste.

Finalmente se repite este mecanismo sobre el que será el adversario de Zé Pequeño, Mané Gallinha. Su registro en un primer plano de perfil y pensativo contrasta con el fondo de la imagen en la que Cenoura permanece con la puerta de la casa abierta para que se vaya si no se une a ellos. Instantes antes del congelado le ha dicho "el tío mató a tu novia, a tu hermano y a tu tío. Si no eres un criminal vete de aquí". Pero Fernando Meirelles ha parado la acción y mediante este recurso anuncia que Gallinha ya no se mueve de allí. Surgen, una vez más, las letras que encabezan otra biografía, *Historia de Mané Gallinha*.

Además de estas imágenes fijas que se proponen como independientes de su toma y que tienen como denominador común el hecho de ir acompañadas por un subtítulo y ser el comienzo de una narración biográfica, en la película también se aprecian esporádicamente otras. En este caso se encuentra un congelado en el que aparece el mismo personaje anterior como cobrador de un autobús. Buscapé y un amigo fantasean con la idea de atracarle, aunque finalmente, no materializan sus planes porque Gallinha deja pasar a uno de ellos gratis. La fijación de la imagen en esta ocasión permite que el espectador pueda recordar mejor no sólo sus rasgos físicos, sino la bondad y honradez de un ciudadano que parece haber escapado de las bandas de *Ciudad de Dios*. Sólo cuando Gallinha se integra en la lucha por el control de la favela tendrá una historia, y sólo entonces el congelado dispondrá de las letras que la anuncian.

Estos congelados, tanto los precedidos por el gesto de la toma como los independientes tienen en común dos aspectos. Uno, ya expuesto para aquellos que incluyen el acto de la toma, el sonido del disparador de la cámara que también se reproduce en algunas imágenes detenidas independientes, aunque en ocasiones se funde y se confunde con disparos. El otro, el movimiento de la cámara sobre la imagen fija. La fórmula es casi idéntica, primero se cristaliza el flujo cinematográfico para posteriormente retomar el movimiento mediante el *zoom* o una panorámica sobre la fotografía. El procedimiento más frecuente es aquel en el que el plano se abre ligeramente, aumenta el tamaño del encuadre y por tanto, el de la foto manteniendo la imagen fija. Excepcionalmente, sobre el congelado de Zé Pequeño que funde con su rostro de niño, el proceso se invierte y se cierra *zoom*, reduciendo el espacio abarcado dentro de la foto. La justificación se sitúa en el plano de la evolución de la historia. En todos los demás se presenta a los personajes y el tiempo cinematográfico avanza, mientras la utilización de un *zoom in* se asocia con el retorno al pasado. La panorámica, aunque minoritariamente, también se inserta en estas formas de fusionar la imagen fija con los movimientos propios de la cámara cinematográfica. Un prototipo de esta situación se encuentra cuando se presenta a los componentes del trío ternura, la cámara va desplazándose de uno a otro, parándose en sus rostros en un intento de mostrar con más detenimiento a cada uno de ellos, de fijarlos en la memoria.

Estos movimientos de cámara dentro de la imagen fija tienen una doble función, por un lado estética y, por otro, ampliar el tiempo de la fotografía en pantalla para de este modo perpetuar lo representado. Philippe Dubois (1994, p.154) establece al respecto que:

El corte temporal que implica el acto fotográfico no es pues sólo reducción de una temporalidad dada en un simple punto (instantáneo), es también transición (incluso superación) de ese punto hacia una nueva inscripción en la duración: tiempo de la detención, ciertamente, pero también y por ello mismo, tiempo de la perpetuación (en el otro mundo) de lo que sólo tuvo lugar una vez.

Pero las copias fotográficas disponen del tiempo de recepción necesario para aquel que las visiona, en cambio las imágenes congeladas en un *film* deben adecuar su tiempo al de la película en cuestión. Mantener una imagen fija durante un lapso excesivo para dilatar su recuerdo puede conllevar el decaimiento del ritmo. Por ello, Fernando Meirelles logra a través del movimiento dentro de la fotografía prolongar su presencia en pantalla y de esta forma conseguir no sólo el contraste entre ambos estadios y coherencia con el resto del metraje, sino anclar lo representado.

Mención aparte requiere el hecho de que una misma escena congelada, en un primer momento, se repita sin la parada de la imagen posterior. Para ilustrar esta circunstancia y entender sus motivaciones se debe recurrir a dos fragmentos. En el primero, ya mencionado, se observa cómo los hermanos pequeños del trío ternura, Dadihno y Bené, sonríen. Este último agarra por los hombros a su amigo, y en ese preciso instante se detiene la imagen. Se trata de una presentación de los que serán líderes durante largo tiempo de la favela.

Posteriormente en la fiesta de despedida de Bené y cuando éste expone a Zé Pequeño, antes Dadihno, las razones de su marcha "eres mi hermano Zé, pero no aguanto más", se repite la toma, aunque ahora se omite su congelado. Nuevamente se tiene conciencia de que mediante la foto, vista al comienzo, se perpetuó una relación y que el hecho de no parar la imagen ahora es una evidencia de su ruptura. A través del movimiento no interrumpido se indica la fragilidad de la unión mostrada tiempo atrás por la foto. Se produce, por tanto, una asociación entre imagen congelada y perpetuación y la no detenida y lo efímero, entendida como el final de una situación, que aquí cobrará fuerza con la muerte de Bené minutos después.

Para terminar con las peculiaridades de este tipo de imágenes debe señalarse un rasgo diferenciador, la mirada a cámara. Esta situación vendrá marcada por la división establecida entre congelados con la presencia del fotógrafo en escena y en consecuencia, el registro del gesto fotográfico y los que no cuentan con ella. En el primero de los casos, los protagonistas siempre cruzan su mirada con el objetivo, nos miran. En el segundo se trata de personajes ausentes, que se insertan en el devenir de la narración fílmica. Personajes capturados por el medio cinematográfico que siguen las reglas de la ficción tradicional según la cuál la presencia del operador no debe delatarse, salvo excepciones. Es aquí donde se manifiesta la labor de Fernando Meirelles que no utilizando en ninguno de los dos casos objetos fotográficos reales, sino congelados, consigue mantener los cánones de ambos soportes.

---

## Copias fotográficas

---

Con respecto a los objetos fotográficos reales se debe señalar que se incluyen objetos pertenecientes a las dos categorías mencionadas, inserciones de fotografías en los créditos y copias en su desarrollo.

Los títulos de crédito no se limitan a ofrecer una sucesión de nombres, sino que los papeles más destacados, van ilustrados con una imagen fija. La primera es la de Buscapé que instantes antes, y para terminar la película se ha vuelto a presentar: "Olvidé decir que ya nadie me llama Buscapé, ahora soy Witson Rodríguez, fotógrafo". Con el mismo apellido aparece en una toma de su rostro encabezando los créditos.

A partir de aquí el tratamiento de los tres siguientes, Zé Pequeño, Bené y Dadinho, va a ser el mismo, foto a la izquierda del personaje con el nombre del actor y a la derecha retrato del intérprete con el nombre del personaje, buscando mediante este mecanismo una asociación más estrecha entre ambos. Tras éstos, Cabeleira y Cenoura, se muestran en un solo retrato que aglutina el nombre del actor y el papel realizado. Para terminar con esta sucesión se ve la instantánea de Mané Gallinha a la izquierda y una reproducción televisiva inserta en el *film* a la derecha.

Estas presentaciones cuentan con algunos rasgos comunes como son el fondo negro, la monocromía azul para las fotos y las letras, el primer plano del rostro y que la imagen y el texto entran de izquierda a derecha como si de un *microfilm* se tratara. Por tanto, se manifiesta hasta el final esa relación que Fernando Meirelles ha logrado durante la película que funde imagen fija y en movimiento. A su vez la utilización, para el retrato del intérprete y el del personaje, de tonos fríos, azules, que remiten directamente a los congelados fotográficos expuestos, cierran, más aún, el círculo en torno a las similitudes entre la noción de objeto fotográfico real y el extraído del *film*.

Por su parte, las copias fotográficas se exhiben en dos vertientes, en papel y la impresa. En ambos casos las muestras son escasas. En el primero las causas habría que buscarlas en el hecho de que el espectador ya ha sido partícipe de los resultados de los diferentes actos de la toma, de forma inmediata, a través de los congelados. Por eso cuando Buscapé enseña las copias a Angélica no se ven, sólo se evidencia el gesto de mirarlas y los comentarios al respecto. Las dos ocasiones restantes, en las que el papel fotográfico es el protagonista de la escena, no se corresponden con copias al uso, sino con contactos en los que se incluye una serie de tomas reveladas en pequeño formato. Así se observan unas fotografías aéreas, de autor desconocido, cuya función es ilustrar acerca de las diversas zonas de cada banda en la favela delimitadas por un rotulador rojo que va desvaneciéndose a medida que Zé Pequeño va acabando con ellas y haciéndose con el negocio de la droga.

Los otros contactos forman parte del recorrido fotográfico de Buscapé en el enfrentamiento final. Serán éstos los que enlacen directamente con la realidad periodística mediante la copia impresa en el diario. En la escena Buscapé visiona una tras otra las minúsculas imágenes con una lupa, mientras se plantea las consecuencias de su elección. Se detiene en la toma de Zé Pequeño muerto y piensa que ésta le permitirá encontrar trabajo. Después se centra en la de la policía liberando a Zé Pequeño y especula con la posibilidad de hacerse famoso. Pero rápidamente, alternando ambas, se cuestiona "Zé Pequeño ya no me tocará los cojones, pero ¿y la poli?". La escena funde con la foto en el periódico de la primera. El amigo de Buscapé, que ha sido cómplice del periplo efectuado le pregunta por el resto de las instantáneas. La demanda queda sin respuesta. Con este silencio Fernando Meirelles limita el poder

aparentemente concedido anteriormente a la copia impresa, no cediendo ni un ápice en lo que respecta al valor del fotógrafo.

Las funciones de la copia impresa hasta ese momento se basaban en la admiración y en el grado de importancia de la persona que realizaba la foto o la que aparecía en ella. No se debe olvidar que el protagonista siente más cercanas sus expectativas de dedicarse profesionalmente a la fotografía de prensa cuando comienza a repartir diarios y contempla una imagen en portada de unos soldados de Rogelio Reis, un reportero al que admira profundamente. Otra copia impresa que remarca la garantía de poder es la de Gallinha cuando es detenido. La reacción de Zé Pequeño, que obliga a los miembros de su banda a buscar su rostro en la prensa y posteriormente a ser inmortalizado, da sobradas muestras de que lo importante es salir en la foto aunque sea camino de la cárcel, ya que para él ésta supone el reconocimiento de su soberanía en la favela. Por eso, cuando se publica la instantánea, que le ha realizado Buscapé con su banda, lejos de enfadarse, alardea del logro: "Por fin alguien se ha dado cuenta de que soy un tipo duro de pelar".

Las fotos sirven en *Ciudad de Dios* como soporte de un tiempo cinematográfico, que tras un *flash back* inicial sitúa a la narración en un pasado, que aparentemente se zanja con la repetición del comienzo de ésta. La situación ya no es la misma, Buscapé ha conseguido salir de círculo opresivo de la favela y los líderes han muerto, pero nada cambia. Los "raterillos" se organizan y la historia vuelve a empezar, aunque en esta ocasión sin fotógrafo.

Las imágenes fijas han otorgado al espectador la posibilidad de anclar en su memoria los rostros de los personajes principales que sólo cobran sentido desde la narración. Por sí solas no cuentan la historia, salvo las pertenecientes al reportaje final. La autocensura que establece el propio Buscapé hace que tomemos conciencia de la realidad, pero no la resuelve.

## Referencias

---

Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Bellour, Raymond (1991). Cuerpos y enciclopedias. En Jose Ramón Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, Madrid: RTVE- Ediciones del Serbal, p. 88.

Dubois, Philippe (1994). *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Dubois, Philippe (2001). De una imagen del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea. *Exit*, (3), 130 y ss.

Durand, Régis (1998). *El tiempo de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Roche, Denis (1982) *La desaparición des lucioles (réflexions sur L'acte photographique)*. París: Ed. de L'Etoile, col. Ecrit sur L'image.

Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Edhasa.

## Referencias recomendadas

---

- Baeza, Pepe (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, Roland (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Berger, John (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bordieu, Pierre (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dondis, D.A. (1985). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Keene, Martin (1995). *Práctica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Ledo Andión, Margarita (2005). *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Robledano Arillo, Jesús (2002). *El tratamiento documental de la fotografía de prensa: sistemas de análisis y recuperación*. Madrid: Archiviana.
- Soulages, Francois (2005). *Estética de la fotografía*. Argentina: La marca.
- Vilches, Lorenzo (1986). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Vilches, Lorenzo (1987). *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Ediciones Paidós.

## Historia editorial

---

**Recibido:** 11/12/2008

**Aceptado:** 19/07/2009

## Formato de citación

---

Parejo, Nekane (2009). Reflexiones sobre el cine y la fotografía social en "Ciudad de Dios". *Athenea Digital*, 16, 21-33. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/598>.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las siguientes condiciones:

**Reconocimiento:** Debe reconocer y citar al autor original.

**No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

**Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar, o generar una obra derivada a partir de esta obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)

