

EL PERPETRADOR EN EL CINE BRASILEÑO: GENEALOGÍA DE UN PERSONAJE (1979-2007)

The perpetrator in Brazilian cinema: genealogy of a character (1979-2007)

Eduardo Morettin*

Universidade de São Paulo (Brasil)

Marcos Napolitano

Universidade de São Paulo (Brasil)

Fernando Seliprandy

Fundação Biblioteca Nacional (Brasil)

Palabras clave

Historia del cine
Historia de Brasil
Cine e historia
Cine y dictadura

Keywords

History of cinema
History of Brazil
Cinema and history
Cine and dictatorship

RESUMEN: El presente artículo analiza el personaje del perpetrador en el cine ficcional brasileño en el período entre 1979 y 2007. Tal figura pertenece al aparato represivo del Estado y al extremismo de derecha que sostenía el régimen militar instaurado con el golpe de 1964. En la genealogía esbozada, se valora el diálogo de las películas con la materia histórica que las generó y sus efectos en el ámbito de la memoria. La periodización escogida tiene como origen dos filmes del corpus que analizamos: de *Paula, a história de uma subversiva* (1979), de Francisco Ramalho Jr., momento emblemático en esta representación, hasta *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, cristalización de cierta tradición del cine brasileño de los años 1970 relacionada con la acción de policías que, en nombre del combate al crimen, ejercen sin control la violencia contra los denominados marginales. Veremos la manera en que el cine brasileño de los años 1970 y 1980 intuyó las relaciones entre la banda criminal de la policía y la estructura represiva dictatorial, poniendo en cuestión la aparente separación entre la naturaleza de la violencia política contra opositores y la de las violaciones policiales contra criminales comunes. Frente a esa mirada, en los años 1990 y 2000, se producen cambios en la figuración cinematográfica del torturador a la par de narrativas revisionistas de carácter conservador pautadas por la visión de la dictadura como reactiva a la resistencia armada de la izquierda y por la agenda de la violencia ilegal de Estado como estrategia legítima para la resolución de los conflictos políticos y sociales.

ABSTRACT: This article analyzes the character of the torturer in Brazilian fictional cinema in the period between 1979 and 2007. This figure belongs to the repressive apparatus of the State and the right-wing extremism that sustained the military regime established with the 1964 coup d'État. In the genealogy outlined, the attention goes to the dialogue between the films and the historical material that generated them, as well as its effects in the social memory. The time frame is given by the film corpus analyzed: from *Paula, a historia de uma subversiva* (1979), by Francisco Ramalho Jr., an emblematic moment in this representation, to *Elite Squad* (2007), by José Padilha, a crystallization of a certain tradition of the 1970s Brazilian cinema related to the action of policemen who, in the name of fighting crime, exert uncontrolled violence against the so-called criminals. We will see the way in which the Brazilian cinema of the 1970s and 1980s captured the connections between extralegal police groups and repressive dictatorial system, questioning the apparent separation of the nature of political violence against oppositionists and police abuses against common criminals. In a change of perspective, the cinematographic portrait of the torturer in the 1990s and 2000s followed the conservative revisionist narratives guided by the idea that the dictatorship was primarily a reaction to the leftist armed struggle along with the belief that extralegal State violence is a legitimate strategy for the resolution of political and social conflicts.

* **Correspondencia a / Correspondence to:** Eduardo Morettin. Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, CEP 05508-020, São Paulo/SP, Brasil – eduardomorettin@usp.br – <http://orcid.org/0000-0002-1207-4969>.

Cómo citar / How to cite: Morettin, Eduardo; Napolitano, Marcos y Seliprandy, Fernando (2021). «El perpetrador en el cine brasileño: genealogía de un personaje (1979-2007)». *Papeles del CEIC*, vol. 2021/2, papel 252, 1-18. (<http://doi.org/10.1387/pceic.22493>).

Fecha de recepción: enero, 2021 / Fecha aceptación: mayo, 2021.

ISSN 1695-6494 / © 2021 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

1. INTRODUCCIÓN: CINE, DICTADURA Y LA MEMORIA DEL PERPETRADOR

El cine brasileño fue uno de los vectores más importantes en la construcción de una memoria hegemónica sobre la dictadura militar en Brasil (1964-1985)¹. Pese a la pluralidad de tendencias estéticas, las películas más prestigiosas y legitimadas por la crítica compartían, por lo general, ciertos principios comunes: el sesgo crítico respecto al autoritarismo del régimen militar; la escenificación de la violencia represiva y de la arbitrariedad del Estado; la visión de que la sociedad brasileña era a la vez «víctima» de los golpistas y de la élite política del régimen y «resistente» a la opresión y a la arbitrariedad (Napolitano, 2015). En cuanto a este último principio, la perspectiva del pueblo como «víctima» residiría en el entendimiento de que el conjunto de la sociedad quedaría exento de responsabilidad e inocente ante el golpe articulado por los pocos conspiradores que triunfaron en 1964 con el apoyo de los Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría. A esta dimensión se sumaría la de una sociedad «resistente», ya que, supuestamente, nunca habría aceptado plenamente el autoritarismo de los militares y las formas represivas impuestas, sobre todo tras el Acto Institucional n.º 5, publicado en diciembre de 1968, que estableció normas y castigos más severos contra los opositores y centralizó aún más el poder en manos de los presidentes-generales.

Estas figuraciones de la memoria social se construyeron a partir de la segunda mitad de los años 1970 y se difundieron en la década siguiente por medio de la prensa, de la actuación de los movimientos sociales, de los discursos de los liderazgos políticos, de las obras de arte y de los libros de memoria. En ellas se produjo la convergencia de ideales defendidos por liberales críticos del régimen en el período posterior a 1968, difundidos principalmente por la gran prensa corporativa, y por segmentos de la izquierda, sobre todo de las posiciones defendidas por el Partido Comunista Brasileño (PCB) y por la nueva izquierda que estuvo en la base del Partido de los Trabajadores (PT), fundado en 1980, con fuerte influencia en el medio intelectual y artístico. Así pues, la visión de la «sociedad víctima-resistente» fue un importante factor aglutinador de diversos actores e instituciones en la reconstrucción del entorno político del país en el largo proceso de transición política que vivió Brasil entre los años 1970 y 1980 hacia una democracia liberal (Rollemberg, 2006), consolidada con la toma de posesión de un presidente civil en 1985 y con la promulgación de la nueva constitución tres años más tarde.

Como memoria hegemónica, estas figuraciones sobre el período del régimen militar aislaron políticamente otras memorias y reconstruyeron identidades políticas distintas, permitiendo incluso olvidos selectivos sobre las responsabilidades de los actores que, pasada la tormenta, se presentaban como defensores de la democracia —la prensa liberal y el empresariado, por ejemplo— habiendo sido partidarios del golpe y partícipes en la construcción de la dictadura. Las memorias aisladas, por otra parte, habitaban el espectro político de los extremos, a la derecha y a la izquierda, que actuaron de manera decisiva entre finales de los años 1960 y mediados de los 1970. En la derecha, los partidarios de la llamada línea dura militar, favorables a la centralización del poder a cualquier precio, y los grupos vinculados al aparato represivo recibieron toda la carga de culpa por la intensificación de la violencia posterior a 1968 al presionar a los militares «moderados» que, supuestamente, habrían imaginado un gobierno provisional de corta duración después del golpe, con una rápida transición a un régimen ci-

¹ En el sitio web del Grupo de Investigación CNPq *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação* se puede consultar una filmografía completa respecto a ese período. Disponible en: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/filmografia-ditadura-brasil.html>. Última consulta: 03/08/2021.

vil aunque conservador. En la izquierda, la memoria hegemónica redimensionó el lugar de la lucha armada en oposición al régimen, centrándose en la crítica del sectarismo y del aislamiento social causado por esta opción que no encontraría eco social más allá de los sectores juveniles radicalizados. No pocas veces, especialmente entre los liberales, era común escuchar la tesis de que esta elección de la izquierda habría alentado la línea dura militar, legitimando la represión sin límites de los años de plomo, en una especie de versión brasileña de la «teoría de los dos demonios»².

Para este artículo, analizaremos un personaje muy presente en el cine ficcional brasileño de ese período: el torturador, parte integrante del aparato terrorista del Estado y perteneciente al espectro político vinculado al extremismo de derecha que tuvo especial importancia en la fundamentación de esta memoria social hegemónica. Veremos la manera en que estas memorias son compartidas por el cine brasileño de ficción y, a la vez, la manera en que las películas contribuyen a la construcción de ciertas lecturas.

Lejos de sugerir cualquier revisionismo histórico y ético-político sobre esta vil figura, cuadro esencial de las dictaduras militares en América Latina, se trata de observar la genealogía del personaje en el cine brasileño en diálogo con la materia histórica que lo generó y sus efectos en el campo de la memoria. En ese sentido, el análisis del personaje torturador en varias películas producidas a partir del proceso de transición política (finales de los años 1970) y durante la etapa de consolidación de la democracia liberal (1988-2007) nos permite mapear las vicisitudes de la propia memoria hegemónica sobre la dictadura, sus tensiones y contradicciones. El período temporal está dado por el corpus filmico examinado, que encuentra en *Paula, a história de uma subversiva* (1979), de Francisco Ramalho Jr., un momento emblemático de una representación del perpetrador que se cristaliza en *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, un gran éxito de público heredero de una cierta tradición del cine brasileño de los años 1970 vinculada a la acción de los policías que, en nombre del combate al crimen, ejercen sin control la violencia contra los denominados marginales.

Uno de los aspectos más importantes de la relación entre la historia y el cine es la capacidad de este último, como proceso cultural y estético, de dar forma a temas y plantear cuestiones que aún son difusas en una sociedad, y que solo más tarde se profundizarán mediante el pensamiento crítico y el conocimiento académico sistematizado. El cine brasileño de los años 1970 y 1980 intuyó las relaciones entre las actividades delictivas de la policía y la estructura de la represión política organizada por el régimen, conexiones que, si ya se conocían en el debate público, tardarían algún tiempo en consolidarse como tema de investigación académica (Manso, 2020)³.

² La «teoría de los dos demonios», consolidada en el prólogo del informe *Nunca más* de Argentina (Comisión Nacional de Desaparición de Personas, 2011), señala la existencia de dos extremos en el conflicto: la lucha armada y la violencia represiva. Inocente en medio del fuego cruzado, la sociedad que, según esta lectura, habría sido la gran víctima de los excesos cometidos por los «dos demonios». En este sentido, la guerrilla se representa como el polo opuesto del terrorismo de Estado, en una perspectiva de equivalencia moral, dejando a la sociedad libre de culpa por el autoritarismo, como una víctima pasiva. La dictadura, el resultado de «excesos» de parte a parte, se convierte en un mero intervalo de anomalía histórica.

³ El concepto actual de violencia estatal, adoptado últimamente en el debate público en Brasil, trata de dar cuenta de esta conexión, articulando la violencia política contra el opositor y la empleada contra los delincuentes comunes sobre la base de la misma historicidad, forma y naturaleza. En resumen, al adoptar la violencia policial paralegal como método de represión política, el régimen militar ha incorporado la lógica del escuadrón de la muerte y la tortura no solo como un método de interrogación sino como un castigo del cuerpo del enemigo como parte de las estructuras de seguridad del Estado (Manso, 2020; Duarte-Plon, 2016).

El policía homicida, corrupto y torturador, por lo tanto, no solo fue un instrumento ocasional en la estructura de la represión, sino que terminó por definir su identidad, método y alcance social⁴. Si el debate y la memoria sociales en torno a estos grupos y a la tortura tendieron a separar la represión política del combate a la criminalidad común, el cine brasileño en el período examinado, como veremos, tensionó esta separación.

En el conjunto de películas examinadas, observaremos que el personaje oscila entre el villano malvado, antagonista absoluto, y el héroe en crisis, como es el caso del Capitán Nascimento de la película de Padilha, un personaje complejo, impregnado por capas de conflicto y ciertas ambigüedades. Estas representaciones tienen en común la construcción de una persona encerrada en sus propios dramas, como si su psicología explicara su oficio o su oficio fuera el corolario de su psicología, sin ser vista como parte de un sistema represivo más amplio, aunque en muchas películas hay consciencia de su papel en la historia. Estamos, pues, distantes de la plena figuración del torturador como resultado del sistema político y de las doctrinas ideológicas, como es el caso del Coronel Mathieu en la película *La batalla de Argel* (1965), de Gillo Pontecorvo, representado como el último intento de los opresores, el vil eslabón de una cadena de responsabilidades que le precede y va más allá. Al entrar en acción, no hay más capas intermedias de consciencia y alienación entre los opresores y los oprimidos, y su acción fílmica, por lo general desdramatizada, es el capítulo final de la lucha de clases.

Si se compara con la filmografía anterior⁵, en la segunda mitad de la década de 1970 hay una fisura en la figuración del torturador y de la tortura, predominando el «psicologismo» del cine de género. Tratado como un individuo que o representa la encarnación del mal, o presenta los dilemas provocados por su oficio, es visto en el ámbito de la narrativa como alguien que está desprovisto de cualquier vínculo político con el sistema o la cadena más amplia de responsabilidades. A principios de la década de 1980, *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, cristalizó esta individualización de la culpa por las violencias de la dictadura en la figura del torturador, con repercusiones duraderas en los años siguientes⁶. En cierta medida, esto respondía a las exigencias de una memoria hegemónica, con la diferencia de que en la vida real los torturadores en Brasil no tenían que justificar su villanía de hecho, porque ni siquiera eran llevados a juicio. Era más cómodo, para quienes entendían a la sociedad como una víctima, representarlos como una expresión del desvirtuamiento de alguien que actúa de manera desproporcionada, de un exceso encubierto por el sistema, y no como la expresión más acabada de una doctrina (de «seguridad nacional») y de una lógica represiva.

⁴ La trayectoria de los policías Sergio Paranhos Fleury en São Paulo o de Freddie Perdigão en Río de Janeiro son ejemplos de estas conexiones. En el caso del segundo, las conexiones se hacen aún más evidentes, pues se trata de un ex miembro de un operativo represivo del Ejército, el Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), que emigró del terrorismo de Estado para prestar servicios al inframundo de Río. Sobre estos y otros personajes, véase: <http://memoriasdaditadura.org.br/>. Última consulta: 03/08/2021.

⁵ Entre otras, *Jardim de guerra* (1968), de Neville D’Almeida y *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, escenifican la tortura como el martirio de los jóvenes idealistas, una metáfora de la gran derrota de 1964 y de los conflictos de 1968, oponiendo estudiantes y represión policial de la dictadura. En clave realista, tenemos *O caso dos irmãos Neves* (1967), de Luiz Sérgio Person, que se reporta al presente al poner de manifiesto la violencia en las secuencias de tortura sufridas por dos hermanos acusados sin pruebas de latrocinio. El perpetrador es representado como el villano poseído y asombrado, la encarnación del mal absoluto. Interpretada por Anselmo Duarte, la película inauguró un linaje que reaparecerá en *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias.

⁶ Para un panorama sobre las representaciones de las relaciones entre torturadores y aparato represivo estatal en varias películas desde los años 1980 hasta los 2000, véase: Leme, 2013: 29-53.

Es curioso, sin embargo, que este enfoque nunca haya sido revisado efectivamente por el cine del período democrático. Por el contrario, la mayor novedad en la figuración del torturador en el cine de los años 1990 y 2000 fue su humanización en dirección al personaje en crisis que no duda, sin embargo, ante el «deber» que le impone el sistema, como veremos en el análisis de *O que é isso, companheiro?* (1997) —cuyo título internacional es *Cuatro días en septiembre*—. Esta ambigüedad comienza a dibujarse a finales de los años 1970, como lo demostrará el análisis de *Paula, a história de uma subversiva*.

2. LA REPRESENTACIÓN DEL POLICÍA-TORTURADOR: EL VILLANO, EL ANTIHÉROE Y SU LUGAR EN LA DEMOCRACIA

A partir de los años 1970, la figura del policía-torturador en el cine ficcional brasileño presenta al menos tres grandes tendencias en la construcción del personaje: su representación o como antihéroe, o como villano, o aun la oscilación ambigua entre estos dos polos. El antihéroe podría definirse como el personaje que es el protagonista, a menudo contradictorio en sus emociones, acciones y valores, pero no encarna las cualidades morales para ser considerado un héroe clásico. Aun así, es el factor desencadenante de la trama, en el enfrentamiento de villanos antagonistas que, si triunfan, causarán un mal mayor al mundo, proponiendo una forma de «justicia poética» sin «decoro» dramático. En el caso del villano torturador, el personaje encarna el mal en toda su plenitud dramática: su *physique du rôle* y sus acciones no presentan ninguna forma de identificación con el público, expresando otra patología más del mal que debe ser castigada al final.

Por supuesto, hay, con menos frecuencia, personajes que se sitúan en una cierta zona gris, como el policía de *Paula, a história de uma subversiva* (1979). El Comisario Oliveira, interpretado por Armando Bogus, actor muy conocido por su participación en telenovelas de la época, era el antiguo agente del Departamento de Orden Político y Social (visiblemente inspirado por el Comisario Sérgio Paranhos Fleury), quien, en el tiempo presente de la diégesis, es responsable de la División de Tóxicos, manteniéndose como el torturador contumaz que persiguió a Marco Antônio y a Paula en los «años de plomo», protagonistas de la película de Ramalho Jr⁷. Hay un intento por parte de director y actor de construir un personaje típico de las películas policíacas, amoral, violento y eficiente en lo que hace. Pero la prerrogativa del cine de género, ciertamente perseguida por Ramalho Jr., parece encontrar un obstáculo para cumplirse en la pantalla, ya que en todo momento la conexión de Oliveira con la represión política le quita su eventual *glamour*. En el encuentro final entre Marco Antônio y el comisario, a las puertas del Instituto Médico Legal, se sugiere que este último experimenta incluso cierta consternación por la muerte de la hija del primero, lo que contradice su temperamento de torturador sádico. Las vacilaciones en la construcción de este personaje podrían ser indicios de uno de los callejones sin salida de la democratización brasileña: ¿qué hacer con los torturadores al servicio del régimen?

Por una trágica ironía del destino, el comisario regresa a la vida del arquitecto Marco Antônio para buscar a la hija desaparecida de este último. La extraña e incómoda convivencia entre

⁷ El análisis de este personaje fue retomado de Napolitano y Seliprandy (2018: 93-94). En Morettin y Napolitano (2018), hay varios estudios sobre las relaciones entre el cine y la dictadura en Brasil, Chile y Argentina.

el comisario y el intelectual, el primero insistiendo en anunciar que está al servicio de «la paz y la tranquilidad» del segundo, surge como una especie de «tira y afloja» en la temporalidad histórica. Los dos se ven en medio de la batalla entre el pasado y el futuro: el arquitecto no logra olvidar, el comisario no se molesta en olvidar, porque la Amnistía⁸ perdonó a ambos. En uno de sus primeros encuentros, Oliveira afirma sin rodeos:

Tenemos que aprender a convivir. Yo a un lado, tú al otro. Yo teniendo que soportar tu estupidez, y tú necesitando mis servicios para mantener tu paz, tu tranquilidad. ¿No es eso lo que llamas democracia? [enfatisa las sílabas, con sarcasmo]. (Nuestra traducción)

Oliveira, paradójicamente, encarna la mayor conciencia posible de ese momento histórico, todavía en construcción como una «transición democrática», pero que, de cierto modo, para la mala suerte de la democracia brasileña, seguiría precisamente la trama sugerida por el torturador.

Hay otras películas contemporáneas a *Paula*, en las que encontramos la composición del personaje que podríamos describir como rehén de un «discreto encanto del torturador». En diálogo con el cine de género (Almeida, 2007; Ferreira, 2019) y con las cuestiones políticas de su época, en estas películas el torturador es un antihéroe, pero no exactamente un villano. Destinadas a un público popular, que no tenía formación en el ámbito de la izquierda intelectualizada y militante, estas películas no necesitaban responder a ciertos estándares de decoro y corrección política en la construcción de sus personajes. Por regla general, eran producidas por directores que se situaban entre el cine comprometido de autor y el cine de género. Según Renata Ferreira (2019), estas películas deben analizarse no solo en sí mismas, sino también en el diálogo con la prensa (en este caso, la crónica policial), que consagró el tema del Escuadrón de la Muerte, y en el ámbito de la recepción, ya que el público consumidor de este tipo de noticiario estaba, en cierto modo, en sintonía con la ideología propagada por las películas (Ferreira, 2019). Podríamos ir más allá, sugiriendo que la narrativa y las representaciones de estas obras combinan este imaginario popular, conservador y fetichista respecto a la violencia, con elementos de una (mala) conciencia de izquierdas, lo que lleva a los realizadores a interferir en este imaginario, ya sea incluyendo discursos politizados y críticas en boca de sus antihéroes, ya sea sugiriendo una cierta justicia poético-política en la resolución de las tramas. Por lo tanto, este género de películas oscilaba entre, por un lado, la positividad del Escuadrón de la Muerte y de la violencia policial en el imaginario popular procedente de la crónica periodística conservadora y, por otro lado, el periodismo más crítico de la violencia de Estado presente en los relatos de los juristas y en novelas-reportajes.

Entre las películas que se destacan en esta clave de representación, comentaremos *Eu matei Lúcio Flávio* (1979) y *O torturador* (1980), ambas dirigidas por Antônio Calmon⁹. La primera fue una especie de respuesta fílmica a *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, de Héctor Babenco (1977), gran éxito de esa época. Mientras Babenco presentaba la trayectoria del famoso bandido que denunciaba las estructuras policiales corruptas y desdibujaba las fronteras entre el orden y el crimen, la película producida por Jece Valadão, que también interpreta el perso-

⁸ La Ley de Amnistía fue promulgada en agosto de 1979. Al ser «amplia, general y sin restricciones», tuvo como una de sus consecuencias inmediatas el perdón de los crímenes cometidos por los agentes del Estado durante los años de la dictadura. La ley sigue vigente en Brasil.

⁹ Además de los mencionados, podríamos citar *República dos assassinos* (1979), de Miguel Faria Jr., y *A freira e a tortura* (1983), de Ozualdo Candeias.

naje de Mariel Maryscott (o Moryscotte), presenta la perspectiva de este policía que en la vida real fue uno de los fundadores del Escuadrón de la Muerte carioca.

La colaboración entre Calmon y Valadão se repitió en *O torturador* (1980). Si la primera película se acercaba a la crónica policial naturalista, esta era un pastiche entre la aventura policial y la comedia erótica. Una delirante trama que involucraba a dictadores de países imaginarios, criminales nazis, sionistas y mafiosos; era la oportunidad de mostrar al público escenas de persecución, tiroteos, tortura y erotismo dignas de las películas C de Hollywood, como las de tipo *exploitation*. El torturador es el protagonista de la película, y su cómplice es otro extorturador, nostálgico de los «años de plomo» de la dictadura brasileña. Este amigo lo contrata para actuar en un país vecino, dominado por un dictador asesorado por nazis. Después de muchos incidentes, el protagonista descubre la trama y se redime, matando a sus contratistas que en realidad eran de la mafia. Además de la glamurización del policía, algo muy común en el cine hollywoodiano, las zonas sombrías entre el «bien» y el «mal» se exploran en la figuración del personaje principal.

Por lo tanto, en las películas de finales de los años 1970, la ambigüedad de la figuración del torturador antihéroe es notable, incluso en las películas eróticas o de aventuras dirigidas al extracto más popular del público. Esta figuración implicaba un personaje seductor, amoral, violento, pero consciente de su papel en la historia (y en el relato), capaz de enamorarse y de ser fiel a su propia ética e incluso de redimirse a lo largo de la película, inclinándose hacia el «bien». Este personaje solo fue posible en un cine de género hecho para las masas populares, en un momento de construcción de la memoria hegemónica sobre la dictadura que coincide con los últimos años del régimen (1978-1984), que tendrá en la condena moral y política de la tortura y la censura su denominador común. Este linaje, aunque raro en el cine brasileño posterior a la dictadura, se recuperará nuevamente en películas técnicamente bien producidas, «serias» y con una enorme repercusión por parte del público y la crítica —*O que é isso, companheiro?* y *Tropa de elite*— al gusto de la clase media de los años 1990 y 2000.

Si el personaje ambiguo del torturador antihéroe era una marca del período de construcción de la memoria hegemónica, su reelaboración ficcional en las décadas siguientes será la señal de su desgaste. ¿La redención del torturador traduciría la «redención de la dictadura» por el nuevo conservadurismo de la clase media brasileña?

3. LINAJES DE LA FIGURACIÓN DEL TORTURADOR: ENTRE EL «SÓTANO» Y EL «ESCUADRÓN»

El Comisario Fleury es una figura recurrente en la filmografía sobre la dictadura brasileña, y *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, y *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Ratton, son dos ejemplos en los que lo vemos como el arquetipo más esquemático del torturador sanguinario, sin dilemas, del que cada gesto es una clara muestra de la maldad contra los militantes políticos de izquierda.

En *Lamarca*, la extravagante interpretación del Comisario Flores (interpretado por Ernani Moraes) —una alusión fonética al apellido real, Fleury, corroborada por la caracterización del actor— contrasta con la postura más discreta del mayor del Ejército (encarnado por José de Abreu), también empeñado en cazar al líder guerrillero que da nombre al filme. En las opera-

ciones por el interior de Bahía, Flores/Fleury da paso a su impiedad, torturando a campesinos en busca de información sobre el paradero de Lamarca. El alarde y la violencia desenfrenada de Flores/Fleury contradicen al mayor del Ejército que termina por asumir, en la trama, el papel de antagonista del antagonista. En cierto momento del conflicto entre los dos agentes de la represión, el mayor critica frontalmente a su «colega»: «Sus métodos no van a funcionar. Para cazar a un guerrillero, hay que actuar como ellos: de manera simple y silenciosa» (nuestra traducción).

Aún más ruidoso es el Fleury de *Batismo de sangue*, interpretado por Cássio Gabus Mendes. En este caso, la brutalidad del perpetrador se expresa con gritos, en una actuación siempre exaltada y cargada de arrogancia. La violencia contra los frailes dominicos que apoyaban al guerrillero Marighella se muestra en toda su crudeza. El Fleury de *Batismo de sangue* es el antagonista cristalino, la encarnación del mal que perseguirá a fray Tito (Caio Blat) hasta el punto de llevarlo al suicidio.

En las dinámicas de la memoria, el retrato bien definido de un Fleury sádico reprimiendo la guerrilla de izquierda sirve como polo de concentración de la maldad y circunscripción de las culpabilidades. Como saldo, las tramas filmicas esbozan un antagonista fácilmente reconocible en la realidad (Seliprandy, 2019). Sin embargo, hay una faceta menos recordada de esta figura histórica, vinculada a la violencia dirigida a otro estrato social: su actuación en el Escuadrón de la Muerte, ejecutando sumariamente a delincuentes comunes. En el proceso memorialístico acerca de las violaciones del período dictatorial brasileño, como ya hemos mencionado, se produjo una especie de bifurcación entre el enfoque de la violencia represiva perpetrada contra los opositores de la izquierda —cuyo énfasis recaía sobre las víctimas de la militancia armada provenientes de las clases medias urbanas— y el uso desproporcionado de la fuerza policial perpetrado contra los sectores populares marginados, con predominio de las víctimas de la población negra. Los movimientos a favor de los derechos humanos han insistido desde hace años en señalar las relaciones entre la violencia autoritaria de ayer y las violaciones policiales del período democrático. En el cine documental contemporáneo, *Orestes* (Rodrigo Siqueira, 2015) realiza un contundente experimento estético al entrelazar la impunidad de torturadores y asesinos garantizada por la Ley de Amnistía de 1979 y las ejecuciones policiales cotidianas en los barrios periféricos encubiertas por la fórmula «resistencia seguida de muerte». No es que se hayan ignorado los vínculos entre la represión política (el «sótano») y la violencia policial (el escuadrón), pero normalmente se colocan en términos de un legado autoritario, de herencia de la dictadura que persiste en Brasil.

Resulta que el vínculo entre las violencias del sótano y del escuadrón, antes de ser un legado, tiene una correlación histórica de origen. *Você também pode dar um presunto legal* (1973), de Sérgio Muniz, denuncia de manera pionera y valiente el vínculo umbilical entre los sótanos de la dictadura y los escuadrones de la muerte¹⁰. La película mezcla registros de obras de teatro, entrevistas escenificadas, inserciones de páginas y fotografías de la prensa escrita, registros audiovisuales de archivo y tomas realizadas en las calles, todo ello cosido por una voz *over* que ya intuía este vínculo, con una clarividencia que hoy en día suena premonitoria. La tesis de *Você também pode dar um presunto legal* invierte los términos de la ecuación, conside-

¹⁰ Es significativo que *Você também pode dar um presunto legal*, con un enunciado tan explícito, hecho en el momento mismo de la gestación de esas violencias gemelas, haya quedado relegado al olvido durante décadas, desde su montaje en el extranjero en 1973 hasta su redescubrimiento a principios de los años 2000. Sobre la película y su historia de producción, véase Leandro (2019).

rando al Escuadrón de la Muerte como «el “ensayo general” de lo que sería la represión de la izquierda por parte de la dictadura, en los sótanos de los centros de tortura» (Leandro, 2019: 84). En el calor del momento, la película de Muniz ya percibía que la violencia del sótano y del escuadrón nacían juntas, se gestaban en el mismo vientre, eran gemelas, y Fleury, como bien muestra la película de Muniz, encarnaba en sí mismo tal conexión profunda.

Los linajes del sótano y del escuadrón se reanudarán en esta sección mediante la confrontación de dos obras realizadas en el intervalo en el que estas violencias gemelas, procedentes del mismo ADN, perdieron contacto en las representaciones cinematográficas. La hipótesis de base es que Fleury, históricamente, es el «padre» tanto del torturador Henrique de *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, como del Capitán Nascimento del primer *Tropa de elite* (2007), de José Padilha. La propuesta aquí es lanzar una nueva mirada a la película de José Padilha a la luz de la película de Bruno Barreto. La idea subyacente es que estos dos títulos, aunque aparentemente retratan realidades distantes, inscriben en sus imágenes perpetradores que comparten una misma genealogía histórica.

En primer lugar, algo que llama la atención en la comparación de *O que é isso, companheiro?* y *Tropa de elite* es el distinto grado de adherencia entre el enunciado fílmico y el punto de vista del personaje perpetrador. En *O que é isso, companheiro?*, Henrique (interpretado por Marco Ricca) es el antagonista de los militantes que promovieron el secuestro político del embajador estadounidense Charles Burke Elbrick (Alan Arkin), y es en esta condición de antagonista que moverá la trama. Sin embargo, Henrique es más complejo que los esquemáticos Fleurys sanguinarios de *Lamarca* y *Batismo de Sangue*. Está representado en clave del torturador que sufre crisis de conciencia y tiene pesadillas con el desorden del mundo (el «mundo boca abajo», tal y como repite el personaje). El perpetrador sabe, y dice a su colega de represión, que la tortura ha abierto «un peligroso frasco que nunca debería haber sido abierto» (nuestra traducción).

Henrique se matiza en una trama que tiene como contrapartida el personaje exageradamente truculento del militante Jonas (interpretado por Matheus Nachtergaele), el liderazgo de la acción de secuestro, de origen obrero. La trama fílmica sigue la lógica de la equivalencia entre «dos demonios»: el torturador y el guerrillero. Ismail Xavier (1997) ya se había dado cuenta de cómo *O que é isso, companheiro?* busca una «mirada neutral» hacia el pasado de arbitrariedad, un punto de vista que establece una simetría entre las violaciones de los derechos humanos cometidas por el Estado y la resistencia armada de las organizaciones de izquierda. Como resultado de esta simetría que aspira a la neutralidad, Xavier identifica la trivialización del terror de Estado emprendida por la película. Si, en la expresión del personaje Artur (interpretado por Eduardo Moscovis), militares y militantes son como «las dos puntas de una herradura», en la trama fílmica como un todo, y sobre todo en el contraste entre los matices de Henrique y la exagerada truculencia de Jonas, esta equivalencia, supuestamente neutra, oculta en realidad una asimetría básica: la idea de un mal menor (la tortura) que combate un mal mayor (la amenaza comunista). En pocas palabras: el torturador Henrique es el antagonista, pero el villano de la historia es el guerrillero Jonas. Situado en el polo inferior de la balanza de los males, el torturador se matiza y termina por ver atenuadas sus responsabilidades.

La gravedad de tal operación ideológica ya se percibía como alarmante en esa época. Al ritmo del *thriller* histórico, movilizando los códigos básicos de la matriz melodramática, *O que é isso, companheiro?*, obtuvo un gran éxito de público llegando incluso a la nominación al Oscar a la mejor película extranjera. Así se difundía internacionalmente, bajo el velo de la neutralidad, una versión de la memoria que apenas ocultaba su revisionismo. El torturador, con sacrificio personal, solo

había cumplido la misión de derrotar el peligro rojo que invirtió el orden «natural» (léase: liberal-conservador) de las cosas en Brasil: el mundo boca abajo de las pesadillas de Henrique¹¹.

Una década más tarde, *Tropa de elite* esbozaba el retrato de otro perpetrador cuyos dilemas quedan al descubierto, que supuestamente actúa en otro espectro de la violencia social brasileña: el Capitán Nascimento (interpretado por Wagner Moura), comandante del Batallón de Operaciones Policiales Especiales (Bope), un escuadrón de élite de la policía militar de Río de Janeiro cuyas «tácticas» son la tortura y las ejecuciones sumarias de delincuentes comunes. El agente de las violaciones pasó ahora del papel de antagonista al de protagonista. Y, más que eso, un protagonista cuya voz conduce la narración de punta a punta. En esta coincidencia de funciones, protagonista y narrador, el espectador tiene poco margen para apartarse de su punto de vista. Si *O que é isso, companheiro?* buscaba una «mirada neutral» hacia el pasado de violencia, tratando de ocultar la asimetría revisionista bajo esa aparente neutralidad, *Tropa de elite* termina por plasmar, en la fusión narrador-protagonista, una adherencia entre el enunciado fílmico y el punto de vista del perpetrador, acentuada por el hecho de que es la voz *over* de Nascimento la que conduce la narración. Esta hilvana la trama paso a paso, guiando los sentidos de las escenas vistas que ilustran sus tesis llenas de frases de efecto, clichés violentos e injurias contra la «conciencia social» de las izquierdas universitarias (palabras que, muy sintomáticamente, en su momento tuvieron una amplia resonancia entre el público y acabarían convirtiéndose en frases de uso diario). Así como, en el papel del protagonista, el Capitán Nascimento se impone a cada gesto en el plano diegético, su voz *over*, como instancia superior de la narración, también determina los significados de lo que se muestra en la pantalla. Es como si la mano de hierro del capitán en sus actos correspondiera a una mano de hierro enunciativa de su voz. No queda mucho espacio para que el público se despegue de su versión.

Esta falta de alternancia de puntos de vista, esta adherencia de la enunciación fílmica a la mirada del héroe torturador es una opción narrativa, y en este punto cabe evitar la confusión entre los autores (el director José Padilha; los guionistas) y el narrador (el Capitán Nascimento). Pero tal elección, en sí misma, no está exenta de implicaciones ideológicas: la primacía de la visión del perpetrador. Se trata de una obra de ficción, pero esto no la exime de las consecuencias de esta decisión enunciativa: al asumir el punto de vista del perpetrador sin mediación, concediéndole el monopolio de la voz, *Tropa de elite* termina por favorecer la identificación y la empatía del público con el perpetrador. Los estudios de las imágenes producidas por perpetradores ya han problematizado ese enfoque que, desatento al imperativo de distanciarse del punto de vista del ejecutor, corre el riesgo de sucumbir a la misma perspectiva abyecta frente al objeto registrado (Hirsch, 2012; Sánchez-Biosca, 2017). En este caso, si la mirada es la del perpetrador, este objeto registrado no es otro sino la víctima. Aquí hay una reciprocidad fundamental en juego: la mirada violenta engendra simultáneamente al perpetrador y suprime a la víctima (simbólicamente: por la negación de su humanidad; físicamente: por el asesinato). El verdugo se gesta a sí mismo dirigiendo su violencia contra el otro reducido a la condición de blanco (Zylberman, 2020: 318-319). Es mediante la tortura y ejecución de jóvenes negros en las *favelas* de Río de Janeiro que el Capitán Nascimento se construye como protagonista, un personaje que estructura la narrativa fílmica¹².

¹¹ A lo largo de esta sección, se retoman, en nuevas correlaciones analíticas, reflexiones sobre *O que é isso, companheiro?* antes desarrolladas en Seliprandy (2015, 2019).

¹² La secuela *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha, trata de operar una corrección de ruta en cuanto a esta adhesión al punto de vista del perpetrador identificable en la primera película. Ahora, el clamor social por la violencia policial es abordado en la película, dando cabida al personaje Fraga (Irandhir San-

Es importante decir que *Tropa de elite* ridiculiza la mirada sociológica. El núcleo de los jóvenes universitarios de izquierda, compañeros de clase del aspirante André Matias (el personaje que se divide entre la acción en el Bope y la Facultad de Derecho, interpretado por André Ramiro), es una rematada caricatura del «desorden» que los sectores conservadores asocian hoy a los estudiantes de las carreras de humanidades. En el sociologismo reductor de la ficción, la tesis básica, enunciada por Nascimento, reiterada por los gestos de Matias y confirmada por la caricatura del joven burgués bohemio puede resumirse así: los verdaderos culpables de los males del tráfico son estos usuarios de drogas de clase media que, con su consumo, alimentan la espiral de violencia en la ciudad. Ellos serían, siempre según el retrato de *Tropa de elite*, los «inocentes útiles» del tráfico, aquellos que, bajo la más mínima sospecha por parte de los delincuentes, son simplemente descartados (para ser más exacto, son incinerados vivos, el destino de los delatores según el código del crimen organizado). Y, en esta condición, estos jóvenes de buena voluntad terminan siendo responsables de tender la trampa que victimizará al aspirante Neto (Caio Junqueira), el punto de inflexión de la transformación de Matias en un sustituto al nivel de Nascimento.

Es curioso pensar que, en *O que é isso, companheiro?*, el torturador Henrique dirige una mirada análoga a los jóvenes guerrilleros procedentes de la clase media. Como el propio Henrique explica en la película, su insomnio proviene del hecho de que tiene que torturar a «niños inocentes llenos de sueños» que son manipulados por una «escoria peligrosa», en la película asociada al comunismo encarnado en el personaje del guerrillero-obrero Jonas. El retrato en la clave de la villanía del liderazgo de origen obrero confiere, en compensación, cierto grado de inocencia a los liderados más jóvenes y burgueses. Se trata de una inocencia pueril, y los modos de representación de los militantes reiteran este *topos*: César (interpretado por Selton Mello) es detenido en la acción de expropiación bancaria después de mostrar una excesiva autoconfianza; el exhibicionismo de Júlio (Caio Junqueira), fanático de los cómics del viejo oeste, da la pista para el descubrimiento del cautiverio por la represión; la máscara de mujer dura de Maria (Fernanda Torres) cae tan pronto como surge el primer riesgo, cuando ella llora de miedo; Renée (Cláudia Abreu) es la hija abandonada que busca una figura paterna en el diplomático; la falta de maña de Marcão (Luiz Fernando Guimarães) provoca un humor involuntario; solo a Fernando (el protagonista interpretado por Pedro Cardoso) se le concede un cierto grado de complejidad en la encrucijada entre la lucidez (fruto de su inteligencia) y la ceguera (asociada a la inexperiencia).

Esta relectura en clave caricaturesca de la militancia armada contra la dictadura brasileña se ha venido difundiendo en producciones memorialísticas ya desde la literatura testimonial publicada a finales de los años 1970, en particular en el propio libro homónimo de Fernando Gabeira (1997), matriz de la película, cuyo relato retrospectivo está cargado de ironía. Daniel Aarão Reis Filho (2008: 8) hace tiempo problematiza esta reconstrucción de la memoria de la izquierda que, al celebrar la resistencia como un valor genérico, despolitiza ese compromiso, tratado de manera condescendiente como un arrobo pueril.

Henrique se ve obligado a torturar a esos «niños inocentes llenos de sueños», como él dice, pero su mirada a estos militantes de la clase media —excluido el obrero Jonas— no deja de ser condescendiente en cierta medida. Después de todo, el movimiento general de la trama

tos), que ofrece una perspectiva de izquierdas como un contrapunto eficaz, mucho más consistente que la caricatura de «conciencia social» de la primera película.

memorialística de *O que é isso, companheiro?* es abarcador en cuanto al alcance de la inocencia, que va desde la complacencia con el ímpetu de los jóvenes burgueses que tomaron las armas hasta la atenuación de las culpabilidades del perpetrador. Por otro lado, en *Tropa de elite*, el retrato caricatural de la juventud de izquierda «alborotadora» es el núcleo de la afirmación de los verdaderos culpables de la llaga de la violencia: jamás los policías torturadores; los traficantes de la *favela*, sí; pero sobre todo los «*maconheiros*» (consumidores de marihuana) que sostienen el discurso de «consciencia social» y no entienden que «guerra es guerra», como explica Nascimento en voz *over*. Al fin y al cabo, predomina el sociologismo del gatillo flojo y de la tortura por asfixia con una bolsa de plástico en el primer *Tropa de elite*.

Se puede objetar que ese simplismo sería intrínseco a los códigos del cine de género (Xavier, 2003) empleados en esta ficción sociologizante, o que no sería razonable exigir una mayor complejidad de una producción comercial como *Tropa de elite*. En este punto, cabe una aclaración: el problema central que se discute aquí no es tanto la ausencia de profundización *per se*, aunque se cree que el reduccionismo es siempre un problema. El núcleo de la crítica en estas páginas es el simplismo que se adhiere a la perspectiva del perpetrador. Siguiendo con las comparaciones entre los dos linajes de perpetradores en el cine brasileño, queda claro que *O que é isso, companheiro?* tiene un alto grado de esquematismo en la reconstitución que presenta del pasado dictatorial, estableciendo una problemática correlación de equivalencias que atenúa la culpabilidad del torturador. Su trama orientada por la «mirada neutral» suscita cuestiones ideológicas fundamentales en cuanto a las operaciones revisionistas de la memoria social. Pero, en términos éticos, la *atenuación* visible en *O que é isso, companheiro?* sigue estando un paso por detrás de la *adherencia* inmediata al campo del torturador que se produce en *Tropa de elite*.

Conviene recordar que el perpetrador Capitán Nascimento es mucho más que un narrador-protagonista de *Tropa de elite*; es el héroe de la trama. Un héroe con sus dilemas, pero que no se refieren exactamente a la violencia que perpetra. La mirada que el Capitán Nascimento lanza sobre el tema de la violencia en Río de Janeiro no pone en duda la eficacia de la brutalidad del Bope, en una película que celebra la muerte con un impulso típicamente fascista. Nascimento no cuestiona que el hecho de ser un «cuchillo en el cráneo», una alusión al signo que simboliza a las tropas, es una condición para superar los problemas generados por la promiscuidad entre la corrupción policial y el crimen organizado. Para él, la violencia es una técnica eficaz, y el remordimiento que Nascimento, tocado por sentimientos paternos, tiene ante la madre del «cohetero»¹³ centinela del tráfico asesinado por su culpa, lo lleva en el fondo no a contenerse, sino a reactivar el engranaje de la tortura y de la ejecución sumaria para encontrar el cuerpo del chico y darle a su madre el derecho de enterrarlo.

Su dilema, lo que le hace tener crisis de ansiedad, es el ultimátum que le impone la gestación de su primer hijo para que encuentre un sustituto que esté a la altura (de su truculencia) y cumpla el voto hecho a su esposa, Rosane (Maria Ribeiro), de retirarse del Bope. En la primera escena en la que la pareja habla del tema, Nascimento, al ser cuestionado por su mujer sobre su salida del Bope, explota y grita. Rosane responde y, al final, consuela a su marido sollozando. Aun dudando del sustituto e «incluso sabiendo que ella estaba equivocada», como dice en voz *over*, la obedeció y mantuvo a su candidato en el curso de formación del batallón. Ya después del asesinato de Neto, la postura es otra hacia su esposa. Agresivo, con el dedo

¹³ Niño que se dedica a soltar cohetes para avisar a los narcos cuando la policía entra en la *favela*.

en ristre y la cara enfadada pegada a su interlocutora, tal como lo vemos en su trabajo en la *favela*, le arranca a Rosane, sentada en el sofá, los papeles que tenía en la mano. Luego va al baño, desecha las pastillas tranquilizantes en el lavabo (su propia droga, pero lícita), extiende la mano y confirma que su temblor ha cesado. La recuperación del control por Nascimento es el punto de inflexión que le permitirá cumplir su misión de forma implacable y, finalmente, encontrar en Matias su sustituto. Se convierte en el Capitán Nascimento por completo, dentro y fuera de casa, y así logra llevar a su discípulo a superar su propia división: la que hay entre el policía del Bope y el estudiante de derecho. En la escalada hacia el clímax de la película, Nascimento y Matias dejan un rastro de torturas por el camino, que culmina con la ejecución a sangre fría del narcotraficante Baiano (Fábio Lago). Desaparece cualquier indicio de duda que pudiera eventualmente concernir a la violencia en sí misma, que luego es perpetrada por el escuadrón de Nascimento a la luz del día.

El antagonista en crisis de *O que é isso, companheiro?* también se ve a sí mismo enfrentando problemas con su mujer en una escena doméstica en la que tiene que dar explicaciones sobre su trabajo en la represión. Lilia (Alessandra Negrini), usando un *baby doll*, ve por televisión el anuncio del secuestro del embajador Elbrick que denuncia la violencia del régimen. Henrique se prepara para salir y ella le pregunta a donde va. La respuesta suena como un soliloquio en el que el torturador hace su exposición de razones: básicamente, que los jóvenes soñadores son manipulados por un grupo de canallas comunistas que actúa en la sombra y que, si estos sinvergüenzas llegaran al poder, todo sería mucho peor, porque habría «no solo tortura, sino también fusilamientos sumarios»; esta escoria debía ser combatida sin treguas, lo que incluía la tortura como método eficaz para garantizar el sueño de los inocentes. Henrique defiende la tortura sabiendo que se trata de un «frasco peligroso», y los signos de su dilema son el insomnio y las pesadillas con el mundo boca abajo. Delante de su mujer, los gestos del torturador son afectuosos: él busca aproximación, y es ella quien se va alejando en la dinámica de los cuerpos en la escena. Al final, Henrique abraza a Lilia, quien, encarnando a la sociedad inocente, cree que puede dormir en paz sin ese «servicio». Avanzando en la trama, Lilia deja a su marido, es decir, Henrique se ve obligado a cumplir su misión pública al precio de la armonía familiar.

Este matiz de Henrique, como se ha dicho, es un factor atenuante que opera dentro del revisionismo de la «teoría de los dos demonios». En el límite, la tortura termina siendo justificada históricamente como un remedio amargo, aplicado de mala gana y al costo de la familia y de la paz espiritual. Es decir, con el sacrificio de la propia inocencia, siendo esta, la inocencia, un *topos* estructurante en *O que é isso, companheiro?* El dilema de Henrique, por mucho que tenga como consecuencia significados extremadamente problemáticos para la memoria de la dictadura, sigue siendo una cuestión que inequívocamente se refiere a la tortura que él perpetró.

Por otra parte, en *Tropa de elite*, el dilema de Nascimento no proviene de la conciencia de que la violencia, por sí misma, es un «frasco peligroso que nunca debería haber sido abierto», como dice Henrique en *O que é isso, companheiro?* El conflicto privado de Nascimento incluso flirtea con el remordimiento ante la madre del «cohetero», pero ese remordimiento lo lleva a comer no menos, sino más torturas en busca del paradero del cuerpo del muchacho. Lo que estructura el arco narrativo de su dilema no es el sentimiento de culpa, sino la urgencia de pasar el mando a alguien capaz de seguir perpetrando esta violencia con la misma impiedad. En resumen: lejos de ver la tortura como un problema, por el contrario, el conflicto de Nascimento gira en torno a encontrar el sustituto ideal para dar continuidad a las mismas prácticas.

La cuestión de los códigos de género y sus simplismos sigue siendo operativa también en este frente. La recepción crítica de *Tropa de elite* en la ocasión de su lanzamiento suscitó numerosas polémicas. Aunque las discusiones extrafílmicas no son el objeto aquí¹⁴, cabe retomar una crítica particular, que ofrece una fructífera clave de lectura para pensar en *Tropa de elite* y sus códigos. Se trata del breve pero incisivo texto de Jay Weissberg (2008) publicado en *Variety* en el momento de su estreno, el 11 de febrero del 2008, en el Festival de Berlín, que en esa edición terminaría por premiar a *Tropa de elite* con el Oso de Oro a la mejor película. Entre las condenas al «ineludible punto de vista derechista» y a la «celebración monocorde de la violencia», Weissberg (2008) usó la siguiente expresión para referirse a la brutalidad de la policía brasileña: «*Dirty Harry-style vigilantism*», en referencia al personaje del policía justiciero interpretado por Clint Eastwood que da título a la película *Dirty Harry* (1971), de Don Siegel. Es interesante reflexionar aquí sobre el uso del término «*vigilantism*», que se remonta, como señala Gary Hoppenstand (1992: 60), a un arquetipo cuyo origen puede situarse en un personaje presente en la literatura americana del siglo XIX: el *vigilante hero*, o el héroe justiciero¹⁵.

Las definiciones formuladas por Hoppenstand son dilucidadoras:

(...) existen dos definiciones para el justiciero (*vigilante*), una positiva, y otra negativa. La primera definición considera al justiciero como un individuo heroico que renuncia a los mecanismos burocráticos del sistema legal para lograr la «Justicia». (...) y entonces hace justicia con sus propias manos, convirtiéndose a la vez en juez, jurado y ejecutor. El justiciero desafía la ley para preservar los ideales básicos de esa ley. Tal paradoja no es considerada contradictoria por el justiciero y, de hecho, la paradoja se presenta al héroe justiciero como el único medio viable de proteger los intereses de la sociedad civilizada. La segunda definición del justiciero, más común, caracteriza a un miembro de un grupo que abusa de la ley para decretar una venganza rápida sin consideraciones morales sobre la cuestión de si tal venganza es justa o no. Este tipo de justiciero forma parte de una vil mentalidad de turba (*vile mob mentality*) y a menudo representa los peores ejemplos de violencia destructiva y caótica, ya sea en la realidad o en la ficción. (1992: 51)

En *O que é isso, companheiro?*, el torturador Henrique tiene un ímpetu justiciero, según esa definición de Gary Hoppenstand, sobre todo cuando persigue en coche a los militantes en el proceso de liberar al rehén Elbrick después de que el gobierno militar cediera a la demanda de los secuestradores. Este arrebatamiento construye el clímax del *thriller*, pero se ve oportunamente obstaculizado por la jerarquía militar, encarnada en el comandante interpretado por Othon Bastos, que intercepta el vehículo donde está Henrique y lo reprende duramente. Antes de este desenlace, Henrique había esbozado algunos impulsos justicieros, amenazando con poner su «esquema alternativo» en la calle si los militares aceptaran las condiciones de los guerrilleros. Sin embargo, siguiendo la lógica de la «mirada neutral», estos impulsos que solo se esbozan a lo largo de la trama siempre son «reprendidos» rápidamente por el oficial superior. Después de todo, se trata de representar al perpetrador en una clave matizada, atenuando sus culpabilidades, y los llamados «excesos» del sótano —lugar común en la memoria que por sí solo trata de negar el carácter sistémico de la tortura— apenas tienen lugar en la trama. Dividido entre el remordimiento y el arrebató, Henrique incluso intenta ser un justiciero, pero se encuentra impotente ante la jerarquía militar que se impone y frena sus impulsos.

¹⁴ Para obtener un panorama de las polémicas en la fortuna crítica de *Tropa de elite*, véase: Figueiredo (2008) y Matos (2011).

¹⁵ Los estudios de historietas a menudo movilizan este arquetipo en su análisis: Andreotti (2019), y Dubose (2007).

Por otra parte, el impulso justiciero del Capitán Nascimento avanza en línea recta, y las violaciones son su *modus operandi*. Es el policía justiciero por excelencia, esa figura que, al estar dentro del aparato oficial de la ley y del orden, se ve frustrada por la corrupción egoísta de los policías regulares y opta por una transgresión de otra naturaleza, cuyo fin no es el beneficio personal, sino la garantía del orden social a pesar de la norma (Kotecha y Walker, 1976). La representación del perpetrador-narrador-protagonista de *Tropa de elite* está plenamente inserida en la tradición del héroe justiciero. Además: si el conflicto central de su arco narrativo es encontrar un sustituto a su altura, la certeza de haber cumplido el objetivo proviene de su éxito al transformar a Matias, el improbable aspirante dividido entre las armas y los libros, en un justiciero tan implacable e intrépido como Nascimento.

4. CONSIDERACIONES FINALES: PERPETRADORES DEL PASADO AL PRESENTE

Los cambios en la figuración del torturador que presentan estas películas acompañan las narrativas revisionistas de carácter conservador que se alejan de la memoria hegemónica sobre la dictadura brasileña. La matriz del imperativo de resistencia al autoritarismo durante muchos años funcionó en Brasil como un consenso precario cargado de contradicciones: la consigna progresista albergaba en su núcleo posiciones políticas conservadoras y apostaba por el olvido de las responsabilidades de los verdugos. En la esfera pública actual, dicha memoria de la resistencia va perdiendo espacio para las versiones locales de la «teoría de los dos demonios» y de la visión de la dictadura como reactiva a la violencia de la izquierda. Las violaciones perpetradas por los agentes del Estado no solo se redimen en este revisionismo, sino que se proclaman como una prescripción para el mantenimiento del orden, ayer y hoy.

El arquetipo del héroe justiciero en crisis, en el fondo, organiza la visión simplista y de ataques autoritarios que la ficción sociologizante de *Tropa de elite* lanza para la cuestión de la violencia en Río de Janeiro: la voz *over* profesoral del perpetrador insiste en explicar todo lo que sucede; la izquierda es una caricatura reducida al ridículo; el héroe se realiza cuando pasa el mando de la saña justiciera. Las ambigüedades que, en *Paula, a história de uma subversiva*, eran síntomas de las indefiniciones de la redemocratización, se reordenan en un diagnóstico maniqueísta sobre el Brasil contemporáneo. La violencia del policía perpetrador está ahora plenamente espectacularizada en términos de cine de género: por una parte, reactivando, con un mayor éxito estético, la heroicidad del justiciero del escuadrón de la muerte de un *Eu matei Lúcio Flávio*; por otra, invirtiendo la lógica de una larga tradición del cine brasileño de espectacularización de la violencia de los marginados, a la que se afilia *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976), de Héctor Babenco (Hamburger, 2007; Xavier, 2003). Pero la cuestión va más allá de la miopía de la superficialidad que resulta del encaje de la trama en las fórmulas del cine de género y de la espectacularización —y vale la pena recordar que, en su carrera, José Padilha llegaría al paroxismo del cine comercial de género con *Robocop* (2014), una adaptación de la historia del policía-robot que rompe los protocolos de la eficiencia biónica en busca de la venganza personal—.

Estos códigos simplistas tienen profundas resonancias históricas. Llama la atención que el origen del arquetipo del héroe justiciero, según Gary Hoppenstand (1992), se remonta a las

representaciones literarias ochocentistas del genocidio de los pueblos originarios que habitaban la frontera oeste de lo que sería Estados Unidos. La violencia perpetrada por estos personajes está históricamente vinculada a esta violencia fundacional. La construcción de este héroe que rompe las reglas en nombre de la civilización tiene como pedestal la reducción del otro a la condición de estereotipo de la barbarie que debe extirparse a toda costa (Hoppenstand, 1992: 58): antes eran los indígenas; en *O que é isso, companheiro?* era la escoria comunista; en *Tropa de elite*, son las poblaciones negras de las *favelas*. La dialéctica entre los perpetradores y las víctimas sigue exactamente esta misma lógica, y la economía narrativa que contrapone a héroes justicieros y villanos reproduce el movimiento de homogeneización del grupo objetivo que está en el centro de los genocidios (Zylberman, 2020: 318-319). Existe aquí una dinámica en la que la racionalidad de los hechos retroalimenta la racionalidad de la ficción y viceversa (Rancière, 2009), convergiendo el genocidio histórico y el arquetipo ficticio en la reiteración de las violencias estructurales.

El Capitán Nascimento arrastra consigo este linaje, este ADN que lo hace descendiente directo de los torturadores de la dictadura. Si *O que é isso, companheiro?* todavía tenía el pudor de las equivalencias atenuantes, del revisionismo travestido de «mirada neutral», *Tropa de elite* se adhiere sin escrúpulos a la visión del perpetrador, exaltándolo con el arquetipo del héroe justiciero. Triste prelude: el Capitán Nascimento actuaba a contrapelo de la ley, pero no contra las pulsiones racistas y autoritarias socialmente arraigadas en Brasil frente a la violencia perpetrada contra las poblaciones marginadas (Dubose, 2007: 918; Kotecha y Walker, 1976: 51). El vigilantismo del héroe ficcional fue aplaudido en las calles del país —y la recepción positiva de la violencia de Nascimento luego sería objeto de comentario en la secuela *Tropa de elite 2*. El intrépido héroe desciende de los torturadores de la dictadura y es también el ascendiente simbólico inmediato de otros capitanes justicieros entusiastas del autoritarismo que, una década después de la película, llegarían al poder en Brasil aclamados por el voto popular.

5. REFERENCIAS

- Almeida, M. (2007). O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria*, 10(17), 137-173.
- Andreotti, B. (2019). Batman, história e imaginário: mitanálise e mitocrítica nas narrativas de origem do Cavaleiro das Trevas. En *Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos*, 6. São Paulo: ECA/USP.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) (2011). *Nunca más: informe de la Conadep*. 8. ed. Buenos Aires: Eudeba.
- Duarte-Plon, L. (2016). *A tortura como arma de guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Dubose, M. (2007). Holding Out for a Hero: Reaganism, Comic Book Vigilantes, and Captain America. *The Journal of Popular Culture*, 40(6), 915-935.
- Ferreira, R. (2019). Das páginas dos jornais para as telas: a representação do esquadrão da morte no cinema brasileiro da década de 1970. En D. Pereira (Org.), *Campos de saberes da história da educação no Brasil 2* (pp. 248-258). Ponta Grossa (PR): Atena Editora.

- Figueiredo, V. (2008). Uma questão de ponto de vista: a recepção de *Tropa de elite* na imprensa. En *Encontro Compós*, 17. São Paulo: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.
- Gabeira, F. (1997). *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras.
- Hamburger, E. (2007). Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. *Novos Estudos Cebrap*, 78, 113-128.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hoppenstand, G. (1992). Justified Bloodshed: Robert Montgomery Bird's *Nick of the woods* and the origins of the vigilante hero in American literature and culture. *Journal of American Culture*, 15(2), 51-61.
- Kotecha, K., y Walker, J. (1976). Police vigilantes. *Society*, 13, 48-52.
- Leandro, A. (2019). *Você também pode dar um presunto legal: um filme clandestino sobre os esquadrões da morte*. En C. Aguiar et al. (Orgs.). *Cinema: estética, política e dimensões da memória* (pp. 79-101). Porto Alegre: Sulina.
- Leme, C.G. (2013). *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp.
- Manso, B. (2020). *A república das milícias: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro*. São Paulo: Todavia.
- Matos, M. (2011). *Direito e Estado de Exceção: dispositivos, arquétipos e semelhanças nas imagens de tortura e vigilância do cinema contemporâneo* (Tesis de maestría inédita). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Morettin, E., y Napolitano, M. (Orgs.) (2018). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo, Intexto.
- Napolitano, M. (2015). Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, 8(15), 9-44.
- Napolitano, M., y Seliprandy, F. (2018). O cinema e a construção da memória sobre o regime militar brasileiro: uma leitura de *Paula, a história de uma subversiva* (Francisco Raimalho Jr., 1979). En E. Morettin y M. Napolitano (Orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais* (pp. 77-100). São Paulo: Intexto.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34.
- Reis Filho, D. (2000). *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Rolleberg, D. (2006). Esquecimento das memórias. En Joao Roberto Martins Filho (Org.). *O golpe de 1964 e o regime militar* (pp. 81-91). São Carlos, SP: EdUFSCar.
- Sánchez-Biosca, V. (2017). Imagens de atrocidade e modalidades do olhar: questões de método. En E. Morettin et al. (Org.). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética* (pp. 396-438). Porto Alegre: Sulina.

- Seliprandy, F. (2015). *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*. São Paulo: Intermeios.
- Seliprandy, F. (2019). Perpetradores no cinema sobre as ditaduras do Cone Sul: do arquétipo ao círculo íntimo. *Antíteses*, 12(23), 674-697.
- Xavier, I. (1997). A ilusão do olhar neutro e a banalização. *Praga Estudos Marxistas*, 3, 141-153.
- Xavier, I. (2003). Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. En *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues (pp. 129-141). São Paulo: Cosac & Naify.
- Zylberman, L. (2020). Los marcos sociales del mal: notas para el estudio de los perpetradores de genocidios. *Revista Colombiana de Sociología*, 43(2), 311-329.
- Weissberg, J. (11 de febrero de 2008). The Elite Squad. *Variety*.