

7. CINEMA I CONEIXEMENT

XAVIER GARCIA RAFFI I FRANCESC J. HERNÁNDEZ¹

L'article exposa les línies fonamentals de l'àrea en emergència de cine i coneixement mostrant els elements essencials que la conformen. S'examina el paper del cine en el modelatge de conductes, el coneixement de la realitat, la construcció de la memòria social, l'educació sentimental, l'autobiografia, l'inconscient i els arquetips culturals. S'exposa igualment la capacitat d'anàlisi sociològic del cine sobre la pobresa i les seues causes a partir de pel·lícules canòniques, en especial del film *Ciutat de Déu*.

I. EL CINEMA COM ANÀLISI DE CONTINGUT

¿Aporta coneixement el cinema? No hi ha dubte que una pel·lícula, ja siga un llargmetratge de ficció o un documental, pot oferir informacions. Sabem com es dispara un Winchester, com es condueix una quadriga o com s'arpona una balena no perquè hem realitzat aquestes activitats, sinó perquè les hem vist en una pantalla, tant se val si en un llargmetratge de ficció o en un documental. Però aquestes informacions, si constitueixen coneixement, es podria pensar, són generalment contingents respecte al nostre comportament social: ni resolem conflictes amb rifles, ni competim amb carros de cavalls, ni ens arrisquem davant cetacis. No obstant això, bona part del que consideràrem comportament social té a veure amb conflictes, competicions, riscos (com afirmen les teories clàssiques o les recents

¹ Professors de la Universitat de València i membres del Grup Embolic. f.javier.garcia@uv.es, francesc.j.hernandez@uv.es

de la sociologia), de manera que les pel·lícules sobre aquelles pràctiques podrien ser-nos d'utilitat. És clar que llavors també podrien resultar profitosos altres films on, per seguir amb els exemples, es dirimeixen enfrontaments amb espases làser, es munten graneres voladores o s'ataquen naus en flames més enllà d'Orió. Perquè, tot i ser informacions falses, es podria considerar que inclouen coneixement aplicable a la vida social, ja que també versen sobre conflictes, competicions o riscos, com indicaven els exemples. Sobre aquest assumpte anem a tractar.

1. El cinema com a model de conductes

El cinema ensenyaria comportaments més enllà dels mostrats en l'argument sense necessitat de renunciar per això a la influència explícita de la conducta observada en els personatges de la història mostrada a la pantalla. En un fenomen estudiat des d'antic amb el teatre, el mecanisme de la identificació arrossega l'espectador a fer seus i imitar els comportaments vistos a la pantalla. Aquests comportaments vénen embolicats amb les emocions positives o negatives que els personatges que els executen encarnen. La imitació de les maneres i formes d'actuar poden portar fins i tot a anul·lar la capacitat de reflexió de l'individu que es veu arrossegat per la força de la imatge, una força que és una realitat inqüestionable en la societat actual. Així, hi ha espectadors als quals els resulta impossible aïllar-se del bombardeig que la publicitat exerceix sobre ells i tracten d'acomodar-se a esquemes vitals absurds o canons de bellesa impossibles. Disminuir la força de la imatge sobre els individus és una veritable teràpia en la qual se'ls ha de subministrar la capacitat crítica suficient perquè siguin capaços d'examinar racionalment les seues influències sobre els seus comportaments desfent clixés i tòpics. Desvetllar els mecanismes socials d'adquisició de rols i l'importantíssim paper que el cinema i la televisió hi tenen seria el primer pas perquè l'espectador els qüestione. Veure conductes i analitzar comportaments suposa examinar la complexitat social en què aquestes conductes es realitzen.

Però aquest nucli de coneixements associat a la capacitat del cinema d'expandir i universalitzar models de conducta no esgoten les reflexions que sobre la contemplació de les conductes dels éssers humans a la pantalla poden fer-se. Les possibilitats de les lectures de les conductes dels personatges són més àmplies i complexes. La capacitat d'absorció de conductes que provoca la imatge té una altra lectura diferent amb una inesperada conclusió: és un fet que els espectadors són capaços d'identificar conductes per sobre de qualsevol barrera o limitació cultural. La pantalla supera fronteres i la comprensió de les conductes que hi

apareixen esdevé universal. Descubrim a la pantalla la intenció i els objectius dels protagonistes pel llenguatge de les mirades, els rostres i les emocions bàsiques reflectits en ells. Precisament les pel·lícules que més ens afecten són les que més ens emocionen per sobre de les limitacions de la llengua o de la cultura, aquelles en les quals reconeixem en l'estrany a un ésser humà com nosaltres prescindint de les seues peculiaritats culturals. Més enllà de les paraules i dels arguments el cinema mostra els éssers humans com una mateixa espècie. En un sentit profund el cinema és un art global. El gest, les emocions universals que superen les fronteres de la cultura, s'enfronten a l'espectador amb la contradicció entre natura i cultura. El cinema no només transmetria l'espectador rols i conductes sinó que en aquest procés de transmissió l'obligaria a reflexionar sobre la seua pròpia condició i sobre la de la humanitat. Entendre què passa a la pantalla ens remet a una única naturalesa humana, ens porta a pensar sobre qui som els éssers humans.

L'essència de la intriga i l'emoció d'un argument ha estat la confrontació i el conflicte, i no hi ha art com el cinema capaç de representar-les en tota la seua complexitat i el seu dinamisme. En representar models de conducta contradictoris entre els que s'ha de decidir, o en assenyalar cruïlles vitals en les quals els actors prenen partit per estils de vida divergents de l'escala de valors vigents, l'espectador ha de prendre, igualment, una posició ètica plantejar-se què hauria fet ell o que hauria decidit. Així, la visió de la conducta humana a la pantalla acaba provocant la reflexió sobre la nostra pròpia conducta i els seus condicionants socials. El cinema és un instrument fonamental d'autoconeixement en què, a través de la visió del que altres éssers humans senten o fan, reflexionem sobre el que nosaltres fariem o sentiríem.

El cinema, finalment, penetra en el nostre interior i treu a la llum la dimensió inconscient de la nostra conducta: somnis, records, desitjos, formen part del seu entramat argumental amb la fidelitat i la facilitat que li ha proporcionat la tècnica. La narració cinematogràfica adquireix així una inusitada profunditat en què les arrels en el passat que van condicionar una conducta present apareixen amb la força d'una realitat paral·lela mitjançant el *flash-back*. La complexitat de la conducta humana pot fer-se així tan profunda com es vulga perquè no hi ha limitació a la capacitat introspectiva del cinema que només es conté en favor de la coherència de la narració.

Les lectures primàries del cinema centrades en l'argument serien, per tant, insuficients i l'aparent claredat de la imatge enganyosa. El cinema no és tan transparent ni visible com es podria creure a partir d'una mera contemplació passiva del que passa a la pantalla. La lectura manifesta del cinema amaga una major complexitat que la que es deduiria de la història lineal narrada. Tradicionalment hi ha

hagut una actitud reverencial davant el text literari ben organitzat que se suposava havia de provocar comentaris igual de complexos. La imatge cinematogràfica és enganyosament diàfana; sembla que el seu sentit pot esgotar-se d'un sol cop. Però no és així. La imatge sempre remet a nivells de significat profund que superen el conegut dilema del text i el seu context del llenguatge literari. La força del cinema està en aquest amagar allò significatiu darrere d'allò evident amb tota la força de la imatge, d'un element que aparentment esgota el seu significat en ser contemplat, d'un element narratiu llastat per l'emoció i allunyat del concepte i que gairebé sense esforç du l'espectador al terreny de la psicologia, de l'antropologia, de l'etologia i de l'ètica.

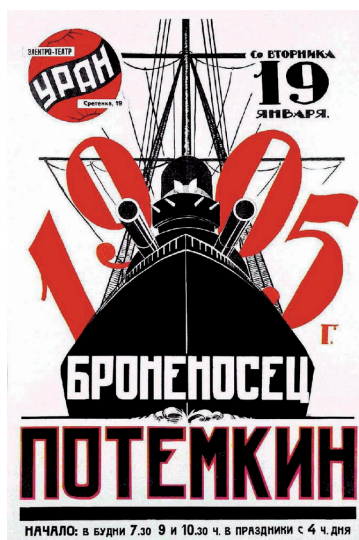
2. El cinema com a arma de propaganda

El cinema ha estat, sens dubte, l'art del segle xx. Ha reflectit els canvis històrics i socials, però sobretot ha estat capaç de mostrar millor que cap altre mitjà anterior el món oníric –ple d'esperances, desitjos i frustracions– dels éssers humans. Les pel·lícules han format un pol poderós per a la nostra atenció, han estat capaces de potenciar la nostra imaginació amb històries i mons meravellosos, però també ens han subministrat valors i patrons de conducta invisibles que han modificat la nostra manera de veure i entendre la realitat.

La indústria cinematogràfica no només ha proporcionat una producció massiva d'entreteniment. Des dels seus inicis, la capacitat d'influència del cinema sobre les conductes dels éssers humans el va transformar ràpidament en un poderós mitjà de propaganda i els Estats es van afanyar a prohibir o censurar aquelles pel·lícules que posaven en qüestió els valors sobre els quals es basava el seu sistema social i polític.

El cinema és un art de masses i per a les masses. Per primera vegada en la història dels éssers humans tenen a les seues mans un mitjà prou poderós com per irrompre de forma massiva i simultàniament en les consciències de milers de persones al mateix temps exposant els fets revestits amb l'aparença de la realitat. L'espectador assisteix a un món aparentment neutral contra el qual s'ha d'esforçar sinó vol ser víctima de la imatge i acceptar com a fets el que no és sinó una reconstrucció, una deformació interessada que amaga un punt de vista del món, un missatge ideològic. La força del cinema arrabassa, és la propaganda més eficaç. La revolució russa expandirà la notícia als Estats que de sobte s'enfronten al poder de les imatges del triomf dels revolucionaris, veritables discursos per a les classes humils. *El cuirassat Potemkin* (*Bronenósets Potyomkin*, S. Eisenstein 1925) és prohibit

a mig camí de l'odi i l'admiració. El feixisme, adversari en la lluita ideològica, vol també la seua *Potemkin* amb què contrarestar la força de la producció cinematogràfica dels bolxevics. Un irritat Goebbels exigeix a la cinematografia alemanya una pel·lícula que siga rival de la russa i expose amb la mateixa càrrega emotiva el missatge del nacionalsocialisme. En plena guerra, Alemanya invertirà quantiosos recursos en un moment en què faltava de tot per fer un drama històric, *Kolberg* (*Kolberg*, Veit Harlan, 1945) en què la insurrecció popular contra Napoleó i la defensa a ultrança de la ciutat contra els francesos el 1807 (en realitat, un episodi menor de la campanya en què Napoleó va tornar a aixafar els prussians) es transformava en un missatge contemporani a favor de la «guerra total». Un optimista Hitler pensava que la realització i difusió de la pel·lícula era més important que una victòria guanyada en el front rus. [Paret, 1996].



La guerra exacerba la utilitat del cinema com a arma de propaganda. Les primeres productores (Pathé i altres) es posen al servei de la defensa de les idees d'Amèrica del Nord en la Guerra de Cuba, dirigides a una població analfabeta, als esperits dels quals és possible mobilitzar-los ara més fàcilment amb la força de la imatge. Així, mostren al públic l'embarcament de les tropes cap al teatre de la guerra. A la Primera Guerra Mundial, les nacions bel·ligerants van tractar de mantenir el consens bèl·lic mitjançant el cinema: no només s'intentava mostrar

la justícia de les seues raons sinó també falsificar la situació real que es vivia a les trinxeres per tal de mantenir el consens a la rereguarda i evitar la fractura social que es produiria de conèixer l'envergadura i crueltat de la matança que s'havia desfermat. Moltes de les escenes dels documentals eren rodades en les pràctiques dels atacs. Confiats i somrients soldats sortien disciplinadament de les trinxeres i carregaven contra l'enemic. Les actualitats (newsreels) nord-americanes acontentaven els espectadors ocultant la por, el terror i la mort dels soldats que combatien al front, cosa que havia d'evitar a una societat que havia estat portada l'intervencionisme tot i el fort rebuig inicial. Calia «vendre la idea de la guerra» (Talens i Zuzunegui, 1997, vol. IV: 258).

A la Segona Guerra Mundial els alemanys van obrir el foc amb documentals destinats a impressionar els enemics i els països neutrals amb el poder de les seues armes. Quan la guerra es va allargar, van caure en la necessitat de mantenir la unitat de la rereguarda tal com havia passat en la guerra mundial anterior. Tots els països bel·ligerants, amb l'experiència acumulada, es van esforçar per fer pel·lícules que ajudaren a comprendre els motius de la lluita i galvanitzaren la moral de la població. El cinema va ser de nou un poderós mitjà d'obtenció del consens social, en gran part perquè es dirigia a unes audiències per a les quals anar al cinema ja no era un fet extraordinari sinó un hàbit. En els anys quaranta més de la meitat dels americans anaven al cinema un cop per setmana.

3. El cinema constructor de la memòria social

El cinema és, primer de tot, un poderós mitjà d'adoctrinament. Aquesta capacitat de manipular la realitat és especialment important perquè, i és un fenomen creixent d'estudi, el cinema no manipula sinó que substitueix la realitat. Res com el cinema per canviar la nostra percepció de la realitat fins al punt que les seues històries s'incorporen a les biografies dels seus espectadors com un fet més de la seua maduració personal. Les persones es veuen reflectides a la pantalla tal com voldrien haver estat i o haver-se comportat, i reconstrueixen els records del passat segons els arquetips heroics o els comportaments solidaris i morals que la pantalla presenta com usuals. Ells també van actuar així. Com més conflictius són els fets que s'exposen, més fort el reajustament amb el passat que els individus han de fer eliminant de la seva persona els esdeveniments dolorosos o els comportaments conflictius que els impedirien seguir endavant en la vida quotidiana. Esborrar el passat és una possibilitat, però és una acció molt més eficaç per a la seva estabilitat es reconstruir. En aquest procés el cinema actua decisivament aju-

dant a l'individu a reajustar mostrant una visió edulcorada i acceptable dels fets més dolorosos del passat social entre els ciutadans.

El cinema d'aquesta manera pot manipular les mateixes biografies que ajuda a consolidar com a responsable fonamental de la creació de la memòria social. El cinema reconstrueix el passat d'una societat per reconciliar-se amb els seus aspectes més inacceptables i contribuir així a una falsa unanimitat. Aquest fenomen es pot percebre especialment en tot un gènere dins del cinema històric com és el gènere bèl·lic. Aquest passat acceptable en què les tensions socials queden esmorteïdes possibilita un present en pau. El cinema ha tingut un paper fonamental en el moment de tancar les ferides produïdes en la societat per la guerra amb la seua capacitat de construcció de la memòria individual i col·lectiva. El cinema que tracta de posar en dubte aquest acord social sobre el que va passar forjat per les imatges, és incòmode i acaba sent marginat. La societat francesa, per exemple, s'altera quan se li recorda l'espantosa carnisseria que va ser la Gran Guerra a *La vida i res més* (*La vie et rien d'autre*, Bertrand Tavernier, 1989) però encara més quan es posa en dubte el paper del seu patriotisme i de la seua resistència a l'ocupació alemanya al film *Lacombe Lucien*, (*Lacombe Lucien*, Louis Malle, 1973). Es genera així una mitologia molt més forta que la que es va poder produir en el passat mitjançant la narració històrica o literària, perquè el domini que la imatge exerceix en el món contemporani ha propiciat la identitat entre record i imatge. Revisar el passat implica trencar aquesta identitat, destruir les bases de la tranquil·litat social fabricada pel consens de la imatge.

Aquest escapament de la culpa social ha d'examinar-se com un element de la màxima importància, ja que la imatge creada pel cinema acaba per eliminar en el record el que realment va passar. La memòria social del segle xx ha estat creada més que pel passat recordat, pel passat manufacturat, tenint com a elements essencials les imatges dels documentals, de la televisió i de les pel·lícules. Potser l'exemple més poderós d'aquesta reconstrucció del passat siga el dels conflictes bèl·lics. La guerra, escrivia el periodista nord-americà Larry Beinhart, per l'americà mitjà és John Wayne. Es busca posar en peu «recreacions èpiques que reemplacen la "realitat" amb la "realitat filmada"». La mitologia creada és molt poderosa i es converteix en un veritable patrimoni al qual recórrer en moments de crisi com les societats del passat recorrien a les cançons de gesta o als monuments patriòtics. Reciclar els grans moments del passat per contrarestar i evitar la crítica dels moments presents és una estratègia en què el cinema és cada vegada més l'element decisiu. [Boogs i Pollard, 2006].

En realitat, estem assistint a un nou tipus de memòria col·lectiva en la qual s'ha minat els límits entre passat i present de tal manera que el passat narrat i

codificat en imatges pot envair el present en el seu paper de «representació real» o «veritable realitat» amb el mateix estatus que les imatges de la realitat actual tal com és construïda pels mitjans de comunicació. Hi ha una veritable desaparició dels límits, amb conseqüències que per a alguns autors supera la mera narració cinematogràfica per produir alteracions ontològiques en la forma com el temps és entès en la nostra societat. D'alguna manera, la imatge fa que la separació entre passat i present deixi d'estar nítida [Williams, 2009: 8].

4. El cinema i l'educació sentimental

El cinema mostra emocions i transmet amb la seua ajuda continguts explícits i ocults. Sense emoció el nostre interès com a espectadors desapareixeria. L'emoció fa viure als espectadors com a propis els successos que els passen als protagonistes. Si ens deixem arrossegat, patirem i riurem amb els actors, oblidarem que ho són i ens deixarem portar per allò que la pel·lícula conta. Els directors de pel·lícules de «tesi» ho saben i tracten de mostrar-la associada als avatars biogràfics d'un personatge que encarna la idea però que no pot limitar-se a representar la idea a risc que l'acció mora i l'espectador abandone la butaca. El cinema ofereix l'oportunitat de mostrar idees complexes fetes cos amb sang i cor en el si de personatges complexos que despertaran l'interès dels espectadors, tant com senten les emocions que van acompanyar a la seva elaboració. El cinema ofereix així l'oportunitat de representar conceptes abstractes en la dialèctica històrica en què es van forjar, donant-los d'alguna manera sang i vida. Explicitar una rèplica amb les circumstàncies en què es van crear i els condicionar evitant el «avanç fàcil de les abstraccions» [Feyerabend, 1979: 208].

Hi ha hagut moments de gran emotivitat en la història del cinema en què el cel·luloide ha tocat fibres profundes de la naturalesa humana. I això, gràcies a la capacitat que el cinema té de mostrar primeríssims plans dels actors fent que l'espectador establisca una relació personal amb aquest rostre que mostra la pantalla. Ningú roman indiferent davant el dolor del rostre de l'actriu Renée Falconetti a *La passió de Joana d'Arc* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer 1928). Tots ens sentim indignats juntament amb Kirk Douglas davant la intransigència criminal dels generals en *Camins de glòria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick 1958); experimentem por i fascinació amb els ulls de la nena Ana Torrent en *L'esperit del rusc* (*El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973) Vittorio de Sica explicava el sorprenent èxit d'una pel·lícula d'«ambient local» com era *Lladre de bicicletes* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica 1948) a tot el món amb un argument

que faria feliç a Wundt el pare de la psicologia però també a Konrad Lorenz el fundador de l'etologia. Com podia la tragèdia d'un modest pare de família a la qual li han robat la bicicleta a la postguerra italiana emocionar fins a les llàgrimes tant al adinerat públic de Nova York com als pobres pagesos d'Algèria o de Bombai? No era, deia, només per la història d'un home que en companyia del seu fill petit busca la bicicleta que li han sostret i necessita per treballar. Era, també, deia, perquè en el clímax de la pel·lícula la càmera enfocava el rostre suat d'aquell home desesperat enmig del *ferragosto* romà i aquest amb una mocador gastat i embolicat com un drap s'assecava la suor d'una forma anormal: girava el mocador en direcció contrària al moviment de les agulles d'un rellotge. El públic del món sencer entenia el gest i sentia el cor en un puny: aquell home havia tocat fons.

El cinema provoca amb una força semblant al teatre el fenomen de la *catarsi* o la capacitat per fer aflorar emocions reprimides. La reflexió que provoca la contemplació externa de problemes i angoixes íntimes ajuda a aclarir la introspecció de què és el que ens passa i què hem de fer per intentar superar-ho. Aquest punt és essencial en la pel·lícula que representen els moments de trànsit a la vida de les persones: el món màgic de la infància, l'adolescència i els seus conflictes, el descobriment de l'amor, l'acceptació de la maduresa, la crisi de la convivència de la parella, la responsabilitat de la paternitat o la maternitat, la serenitat davant l'envelliment, la superació de la mort d'un ésser estimat. Han existit, fins i tot, pel·lícules generacionals que han sabut connectar amb algun dels canvis vitals de tota una generació envoltant d'una aurèola que les següents generacions no entenen com *Esplendor a l'herba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan 1961) o *El Graduat* (*The Graduate*, Mike Nichols 1967). Aquesta capacitat de les imatges per aclarir els nostres estats emocionals ha popularitzat una versió dels llibres d'autoajuda coneguda com cinemateràpia amb obres amb títols com *The Motion Picture Prescription* [Salomon, 1995]. en què a l'espectador se li recomana una o altra pel·lícula apropiada per al seu cas. La tècnica té un interès real amb els nens ja que els resulta més difícil que als adults verbalitzar els seus sentiments, més si aquests són reprimits o responen a l'efecte d'haver estat víctimes d'una agressió traumàtica. Les pel·lícules, a semblança d'altres tècniques projectives, poden servir per ajudar el nen a obrir-se i explicar el que li turmenta.



5. El cinema i l'autoconstrucció personal

El cinema té també un efecte psicològic preventiu avançant-se a les situacions personals i no anant inevitablement després d'elles. És el que podríem anomenar *experiència vicària*; viure a la pantalla una cosa que podria haver-nos passat o pot passar-nos més endavant, i, en conseqüència, no pot deixar-nos indiferents. Com diuen Peter Alheit i Bettina Dausien, aquestes vides-no-viscudes ens ajuden a formar la nostra «biograficitat». Les pel·lícules són capaces així de representar escenaris possibles cap als quals poden conduir determinades actituds o comportaments ajudant a corregir els que ens portarien a resultats indesitjables. Igual que el personatge de Mr Scroob del Comte de Nadal de Dickens, la pantalla fa desfilar davant dels nostres ulls el que ens pot portar el futur obligant-nos a reflexionar sobre els fins i les metes que desitgem per a la nostra vida.

Hi ha una pel·lícula que reflecteix aquestes cruïlles personals amb una gran intensitat i fins i tot amb un insospitat rigor teòric ja que les seues conclusions són semblants a les que va suggerir el filòsof Ludwig Wittgenstein. Es tracta de *Hanna i les seues germanes* (*Hannah and Her Sisters*, Woody Allen, 1986). En ella, un personatge neuròtic, Mickey, enmig d'una crisi personal i obsessionat pels seus hipocondria sobre la imminent aparició d'una malaltia mortal, es planteja el significat de la vida caient en una vaga crisi de misticisme que l'empeny de religió a religió, des del judaisme al catolicisme passant pel Hare-Krisna. Quan pregunta recriminant-li a son pare si no està preocupat per si hi ha o no hi ha vida després de la mort, el seu pare li respon que la mort és com estar inconscient i que ja es preocuparà quan arribe:

- ¿Qui pensa en aquestes tonteries? Ara estic viu. Quan estiga mort, estaré mort.
- No tens por?

-De què? Estaré inconscient.

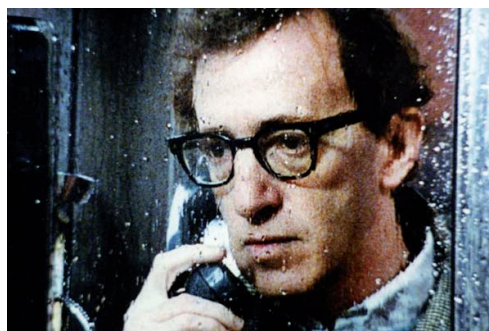
- Sí, ho sé, però això de deixar d'existir... ja me les apanyaré llavors. No pense preocupar-me pel que passarà quan estiga inconscient.»

El problema de la vida no se centra en què passa quan una persona es mor sinó quin és el sentit que té la vida que vivim. La mort, en definitiva, és un sense sentit, un fet que no és un fet per a qui el pateix, de manera que ¿perquè preocupar-nos si estarem inconscients? Les imatges representen fidelment el punt de vista del filòsof Wittgenstein quan en el *Tractatus* [Wittgenstein, 2003] assenyalava el terreny del cognoscible i el de l'experiència mística. Diu el *Tractatus*:

6.4311 La mort no és cap esdeveniment de la vida.

La mort no es viu.

Si per eternitat s'entén no una durada temporal infinita, sinó la intemporalitat, llavors viu eternament qui viu en el present. La nostra vida és tan infinita com il·limitat és el nostre camp visual.



Hanna y sus hermanas

L'assumpte és què fem amb la nostra vida, en quines coses gastem el nostre temps i si aquestes coses són realment importants, si val la pena que les fem. Però Michael continua encabotat, s'intenta suïcidar amb la malaptesa previsible, assolint amb el seu tret la paret i alarmant als veïns. Fora de si surt al carrer per ficar-se en un cinema on passen la pel·lícula dels germans Marx *Sopa de ganso* (*DUCK Soup*, 1933). Contemplant-la, té una veritable revelació davant aquelles escenes hilarant, i d'aquella alegria. Ell mateix es planteja en veu alta: encara que no haja una altra vida, no us interessa viure aquesta?, no interessa «viure aquesta experiència»? «no seria millor dedicar-se a gaudir i després qui sap?». El gust pel treball

i l'amor serà la seua decisió de futur i el veurem embadalit, sense més angoixes existencials, quan troba l'amor i la seua parella li comunica que està embarassada.

En el camp de les grans decisions vitals, Stanley Cavell en el seu llibre *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* (1999) parteix de l'anàlisi de set comèdies clàssiques americanes de «tornar a casar-se» per establir un diàleg entre el film i grans obres del pensament (entre d'altres, *Quina fera de nena* de Howard Hawks, 1938; *La costella d'Adam* de George Cukor, 1949 i *Va passar una nit*, de Frank Capra, 1934). Els personatges han de reconstruir la seua vida sota altres normes i amb una altra perspectiva, es troben sols davant el seu futur sense cap altra ajuda que la seua raó i en conflicte amb els seus sentiments. L'interès per la «vida quotidiana» reflectiria la influència del segon Wittgenstein i la reconstrucció dels personatges amb influències tant kantianes com hegelianes. Totes elles, assenyala Cavell, es poden interpretar com les paràboles d'una fase de desenvolupament de la consciència basada en la lluita per la igualtat o reciprocitat entre dones i homes. En la seua revisió de la seua descripció de la pel·lícula *Va passar una nit*, Cavell explica com les relacions de parella podrien ser vistes en aquestes pel·lícules clàssiques com relacions que giren al voltant del concepte d'educació, basades en la pretensió de saber l'un de l'altre el seu valor com a individu, una cosa que apareix explícita en l'home i el seu rol determinat, però no en la dona [Cavell, 2004: 155].

6. El cinema i l'inconscient

No podríem deixar d'esmentar la facilitat amb què el cinema és capaç de plasmar el complex i tempestuós món de la nostra vida interior. Amb l'auxili del *flash-back* els records apareixen en forma vívida, fragments de somnis s'incorporen a l'acció, la narració ens ensenya el que creuen els personatges que està passant i el que realment passa, una il·lusió dels protagonistes es materialitza en el acte, personatges ja morts parlen i aconsellen als vius, éssers fantàstics o monstruosos fruit de les idees més esbojarrades caminen sota la llum del sol. Amb els seus mitjans tècnics, cap artífici de la ment queda fora de l'abast del cinema.

Tot el poder de l'oníric brilla a la pantalla amb llum pròpia. Des que Dalí col·laborara en la construcció dels decorats de *Recorda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock 1945), el món dels somnis i juntament amb ell el divan del psicoanalista ha ocupat una porció significativa del cinema clàssic americà i europeu. L'inconscient, amb el seu complex món de símbols, disfresses de les nostres pulsions i traumes, aflora en l'aversion al vermell de Marnie a *Marnie, la lladre*

(*Marnie*, Alfred Hitchcock 1964), o en el fetitxisme necròfil de James Stewart per recuperar de la mort a la seua Madelaine en *Vertigen* o *D'entre els morts* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock 1958). John Huston realitzaria un famós biopic –gens convencional, en el qual va intervenir Sartre com a guionista frustrat– de Freud en *Freud, passió secreta* (*Freud, The Secret Passion*, 1962) en què veiem el descens a l'inconscient del pare de l'anàlisi simbolitzat amb gran bellesa en la pel·lícula amb l'exploració d'una enorme i misteriosa caverna.

L'enorme conjunt de pel·lícules disponibles presenta exemples de tot allò imaginable psicològicament, incloent-hi una llarga llista d'alteracions mentals que, en moltes ocasions amb més espectacularitat que rigor, s'han passejat per la pantalla. Una meticulosa classificació de com les malalties mentals han estat mostrades a la pantalla ens porta a la conclusió que el cinema ha estat més procliu al clixé i l'estereotip negatiu que l'examen o la comprensió cap a la bogeria i la persona pertorbada [Ferrer et al., 1998].

La utilització de la malaltia mental és especialment manipuladora en el cas de l'assassí en sèrie, una figura que ha produït un veritable subgènere dins del cinema de terror. Crims, freqüentment sofisticats, són sempre justificats amb l'explicació simplista que l'assassí està boig, una bogeria que justifica mostrar a la pantalla una violència cada vegada més sofisticada però sense explicació ni remei, un tòpic que afecta l'estatus mateix de la psiquiatria, incapaç d'entendre les ments «superiors» d'aquests assassins espectaculars [García Raffi, 1994]. Diem d'algué que ha perdut la percepció de la realitat que «s'està muntant una pel·lícula» i, efectivament, els mitjans tècnics –el muntatge, els trucs de càmera, els efectes especials proporcionats per la tecnologia digital– són capaços de fer visible les al·lucinacions i els deliris que experimenten anguniosament en el seu món interior els psicòtics. Mitjançant el muntatge paral·lel, el cinema pot fer-nos veure la realitat i la percepció que en té el personatge pertorbat. En *Ell* (*Él*, Luis Buñuel 1953) el protagonista, una persona gelosa, totalment paranoic per l'obsessió de que la seua dona l'enganya, creu que a la missa a la qual assisteix, tots, fins i tot el capellà, es riuen malignament perquè saben que ella l'ha enganyat. L'espectador veu la realitat tal com és i el deliri en què viu el cavaller Don Francisco Galván de Montemayor, un home d'una sexualitat malaltissa que acaba atacant el sacerdot, en una escena d'una gran comicitat, convençut que és qui dirigeix la conversió de les salmòdies de les beates en les xafarderies que ell sent o en els gestos feridors que creu fan els feligresos sobre la seua condició de banyut.

Pel que fa als psiquiatres, el cinema els ha presentat en general reduïts a la figura del psicoanalista, a mig camí entre la confiança i la broma. Utilitzats inicialment per poder aportar a la intriga els elements més ocults de la psicologia dels

personatges, van passar durant un breu període de temps a ser presentats sota un aspecte extraordinàriament favorable –l'edat d'or de la psiquiatria en el cinema de Hollywood en què es veu al psiquiatre com un especialista que salva els individus i els integra en la societat [Gabbard & Gabbard, 1987: 84 ss.]– per passar a ser carn de les comèdies que desconfia de les possibilitats terapèutiques i equipara el seu èxit a l'atzar. El psicoanalista mateix és presentat com un pirat que va des de la innocuïtat o el perill del pervers del Dr. Anibal Lecter al Dr. Fasberger (interpretat per Peter Sellers) de *Què tal Pussycat?* (*What's new pussycat?*, Clive Donner 1965), qui sembla més interessat en sentir la vida amorosa del seu atribolat pacient, el conqueridor representat per Peter O'Toole, que en curar-lo:

- Ja hem acabat? - Li diu en concloure bruscament la sessió.
- Però si només acaba de començar.
- No puc dedicar més de 15 minuts a la seua vida amorosa. Per què no ve a les nostres sessions de psicoteràpia de grup? Potser amb gent al seu voltant ens siga més fàcil jutjar el cas ... Li agradarà la reunió de psicoteràpia de grup: si ens avorrim, ens posem a cantar.»

Com totes les professions que gestionen el malestar social (mestres, policies, metges) el tractament que han rebut del cinema ha estat heroic o condemnatori, però sempre allunyat de la realitat soferta i gris del dia a dia. Seria un exemple més de l'extraordinària facilitat amb què el cinema genera rols o els deforma en funció d'interessos comercials o de canvis socials en què el cinema actua en el paper tant de causa com d'efecte [Ferrer et al., 2006].

7. El cinema i els arquetips culturals

Quan s'analitzen els elements narratius del cinema, es descobreix que una bona part d'ells corresponen a arquetips procedents de la literatura i fins i tot de la tradició oral. Són elements pertanyents a una llarga tradició cultural que han sobreviscut sota les noves vestidures subministrades per la pantalla cinematogràfica i que formen l'estructura subjacent dels gèneres i subgèneres cinematogràfics. Sota la màscara d'alguns personatges –com, per exemple, el Dr. Jeckyll i Mr. Hide, Frankenstein, Robinson Crusoe, etc.– s'oculten models humans arquetípics, de vegades tan vells com la humanitat, símbols de dubtes, turments i actituds vitals que es repeteixen en la cultura occidental al llarg de les èpoques [respecte d'això, vegeu dos llibres modèlics: Balló & Pérez, 1997, i Gubern, 2002]. El cinema no

només ha utilitzat aquests arquetips, també ha fabricat tòpics, estereotips, en definitiva models de comportament social simplificats, elementals i reduccionistes. Moltes vegades jutgem el que és el món a través dels tòpics que la pantalla subministra, tòpics que persisteixen amb inusitada força en la memòria social i que resisteixen a la seua desaparició per la mera crítica racional. Els germans Krin Gabbard i Glen O. Gabbard, en el seu clàssic estudi *Psychiatry and the Cinema* diuen:

Qualsevol persona intel·ligent, afirma l'argument, pot discriminar entre la imatge del cel·luloide i la real. Estem totalment en contra d'aquest argument que tracta l'espectador de cinema com un pensador racional i sofisticat que està fora de l'abast de la influència de les forces inconscients. Per contra, assenyalaríem que aquestes imatges operen sobre el nostre inconscient al llarg de tota la vida, fins i tot rebutgem conscientment els estereotips que hem vist a les pel·lícules. L'efecte acumulatiu de contemplar pel·lícula rere pel·lícula és la creació d'un dipòsit ple d'estereotips interns emmagatzemats en els bancs de memòria preconscious i inconscient. (Gabbard & Gabbard, 1987: 174)

Un elogi a la potència del cinema i una advertència de la necessitat d'examinar com a element fonamental per comprendre el nostre món. Una anàlisi que no pot quedar al marge de l'escola. L'anàlisi i l'aprofitament de la imatge ha de formar part dels instruments d'una educació actual, un recurs que no pot faltar i absolutament imprescindible perquè l'educació no pot abandonar a la seva sort als alumnes davant l'allau d'imatges que componen el seu món ni estar d'esquena a una realitat de força incontestable.

II. EL CINEMA COM A EXERCICI DE RECERCA TEXTUAL

1. Del pseudorealisme al real-ficcionalisme

Si, com es dedueix de l'anterior, el coneixement pertinent per a la vida social (el que podríem dir, abreujadament, *coneixement social*) que puga proporcionar una pel·lícula no depèn de la veracitat de les informacions que incloga, llavors es podria pensar que es relaciona amb la capacitat d'una pel·lícula d'albergar un *missatge*. Algunes cintes disposarien d'un nucli intel·ligible, al qual l'espectador podria accedir mitjançant un exercici de desxiframent. Aquesta idea (ancorada en l'hermenèutica clàssica, en les teories de la sospita o simplement en les pràctiques per burlar el control totalitari) resulta atractiva, encara que té problemes teòrics. Lògicament, no tot producte de la indústria cinematogràfica disposaria d'aquest

nucli (el *missatge*), de manera que bona part de la producció estaria formada per cintes de diversió o evasió. Però a més, i aquest és el punt bàsic, la frontera entre el *missatge* i l'*evasió* no és nítida, i a més la distinció no sembla consistent respecte del coneixement social. Ho explica Adorno, en el paràgraf 130 del seu llibre *Mínima moralia* [Adorno, 1999], on sembla recuperar un vell argument de Marx. En els seus *Manuscrits de París* de 1844, Marx critica els hegelians, amb les objeccions a la filosofia de Hegel dels quals havia coincidit fins aleshores. Els joves deixebles de Hegel, els hegelians d'esquerra, acusaven el seu mestre d'haver substituït en les seues obres de maduresa el moviment real per un mer desplaçament lògic, per un joc de categories. A París, Marx dóna un pas més al raonament i explica com aquesta abstracció no és més que el reflex d'una desposseïció major, la que el sistema productiu opera sobre la majoria de la població. Per això, la crítica a Hegel (a saber, que ell desposseïa de realitat al moviment històric, traslladant-lo a un món lògic o ideal) hauria de ser, al seu torn, criticada, i en aquesta negació de la negació trobaria la seua veritat, el que no seria més que el nucli racional de la dialèctica de Hegel (a la desposseïció que descrivia, tot i ser falsa, estava xifrada la desposseïció general). O dit d'una altra manera: no hi ha una veritat recoberta d'una falsedat, sinó al el contrari. Doncs bé, de manera anàloga, Adorno argumenta que el *missatge* del film acaba sent *evasió*:

L'esperit pràctic del *message*, la sòlida demostració de com s'han de fer les coses, pacta amb el sistema en la ficció que un subjecte social total, que de cap manera existeix en el present, pot posar-ho tot en ordre si cadascú es s'adhereix a ell i es fa una idea clara sobre les arrels del mal. Ú se sent bé on pot mostrar-se com algú excel·lent. El *message* esdevé escapament. [Adorno, 1999: 204]

I al revés:

Res més pràctic que la fuga, res més íntimament compromès amb l'explotació: al subjecte se'l transporta a la llunyania només per posar-lo a distància en la consciència, sense interferència de desviacions empíriques, les lleis de la vida empírica. La fuga és tot ell un *message*. [Adorno, 1999: 203].

Si «l'automàtica subsumpció sota els conceptes d'escapament i *message* expressa la falsedat d'ambdós» (*loc.cit.*), resulta clar que no serveix per captar la manera com algunes pel·lícules poden aportar coneixement. En un article posterior sobre la televisió, Adorno utilitza una noció aparentment autocontradictòria, un oxímoron, per donar compte del caràcter ideològic de les sèries televisives, és a dir, «*pseudorealisme*», que es podria entendre com una síntesi de la falsedat dels dos termes comentats: escapament i *message*. La determinació del gènere habitual de les sèries televisives com «pseudorealista» s'ha d'entendre com una extensió

de la reflexió anterior: quan les sèries pretenen ser realistes, són falses, quan es presenten com falses, revelen alguna cosa certa: la no-veritat de les relacions socials imperants. Quan la sèrie televisiva, i per extensió la pel·lícula, pretén ser realista es converteix en el seu contrari. La necessitat dramàtica de concentrar en una mitja hora (24 min., perquè els formats ja inclouen l'espai per a la publicitat) processos psicodinàmics prolongats, de fer explícits trets de caràcter esquivant la seua determinació inconscient o de presentar, per exemple, delictes, sense produir rebuig en l'espectador, per citar algunes característiques de les sèries, explicarien com la presentació realista de la vida s'omple de falsedat: «No hi ha res més enganyós que quan la televisió pretén fer parlar als homes com parlen en realitat» [Adorno, 1999: 80].

Però el fet que les característiques dels individus es mantinguen constants i no es modifiquen, sinó que només es revelen oportunament, condueix a prestigiar els mecanismes de repressió, a exercir una mena de «psicoanàlisi invertida» [Adorno, 1999: 85]. Però aquest encobriment no és més que una mostra de la falsedat de la representació general, com en la crítica de Marx als hegelians.

L'argumentació d'Adorno té, com sol ser habitual en ell, un caràcter aporètic. Només una percepció clara dels mecanismes estructurals que porten a la producció audiovisual a complir una funció encobridora, podria permetre, per inversió, avançar respostes a la pregunta per les condicions de possibilitat d'un llenguatge cinematogràfic no ideològic. Podem doncs, a partir de la seua conceptualització, assajar la determinació en cas contrari del «pseudorealisme», allò que denominarem provisionalment «real-idealisme» (o també «real-ficcionalisme»).

Ara bé, acceptant, per ara a tall d'hipòtesi, que és possible una producció cinematogràfica caracteritzables com a real-idealista o real-ficcionalista, que realitze una funció crítica o no ideològica, la seua mera existència no garantiria l'assoliment de coneixement pertinent. Adorno ja havia indicat dues dificultats afegides:

- del costat de l'obra, trobem una «multiplicitat d'estrats estètics», i encara que, seguint a Hans Weigel, la planificació comercial del cinema empobreix aquests estrats [Adorno, 1999: 77], estaríem lluny d'una comunicació unívoca del contingut, i
- del costat del públic, la forma de percepció de la televisió (i *mutatis mutandi*, la del cinema) «impedeix immediatament el control per part del jo conscient».

Però a més, el recent desenvolupament del constructivisme, en la mesura

que ha desenvolupat la crítica del «curtcircuit ensenyament-aprenentatge» (Holzkamp), afegeix incertesa sobre la connexió entre una producció «real-idealista» i el seu eventual efecte «no ideològic». O dit en termes clàssics, hi ha una desconexió entre la *intentio auctoris*, la *intentio operis* i la *intentio lectoris*, de manera que la qüestió inicial s'ha de referir a les condicions de possibilitat que en l'obra permetrien desenvolupar una *intentio lectoris* cognoscitiva. Hem de tenir en compte a més que la *intentio auctoris* no és necessàriament unívoca, ja que ni l'obra cinematogràfica té un sol autor, ni totes les persones implicades participen de l'autoria en la mateixa proporció.

A l'hora d'analitzar les condicions que fan possible que una obra pugui desenvolupar coneixement socialment pertinent, es pot recórrer també a la distinció (que prenem Carmona, 2005) entre *espai textual* i *text*. S'entén per *espai textual* «el resultat de la transformació d'un objecte donat en estructura coherent, és a dir, en sistema de relacions articulades segons una certa lògica», i per *text*, «el resultat del treball que l'espectador opera sobre aquest objecte, ja estructurat, en un esforç per apropiarsen-lo». La qüestió es traduiria doncs en: permetria un espai textual real-idealista (o ficcional-verista) un text que aporte coneixement a l'espectador, si aquest és la seua *intentio*?

Per espai textual ficcional no s'entén el fet que tot film (fins i tot el documental o el reportatge) siga en ell mateix una construcció de ficció, sinó l'afirmació explícita (diegètica o intradiegètica) de tal caràcter ficcional. Això pot passar de diverses maneres.

- a) Quan en l'espai textual apareix el cinema o les arts representatives en general, dins de la «estructura coherent» de la pel·lícula. Les pel·lícules sobre el rodatge de pel·lícules, com ara *La nit americana* (*La nuit Américain*, F. Truffaut, 1973), sobre la seua projecció, com *Cinema Paradis* (*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1978) o sobre l'activitat dels actors o el món del cinema, com *La caiguda dels déus* (*Sunset Blvd.*, B. Wilder, 1950, narrada per un guionista que apareix mort a la primera seqüència) *pot induir* aquesta reflexió de l'espectador sobre l'obra que està contemplant, sobretot quan el caràcter ficcional de la producció cinematogràfica que apareix a la pel·lícula és *explícitament* afirmat (com en la cita que fa *L'esperit del rusc* de Víctor Erice fa de la intervenció del presentador, Carl Laemmle, de *Frankenstein*, 1931). Un subgrup d'aquesta manera de suscitar reflexió seria el de les pel·lícules sobre el cinema en general o fins i tot com a experiència abstracta (de contemplació, de seguiment d'una narració), no necessàriament sobre el rodatge de pel·lícules. El paradigma

seria *La finestra indiscreta* (*Rear Window*, Hitchcock, 1954) Sobre aquest grup tornarem més endavant.

- b) Quan un personatge interromp la ficció, interpellant algú fora de quadre, bé siga al públic (el que passa a vegades a les pel·lícules dels Germans Marx), bé siga el director. Per exemple, el personatge del vell que fa de fuster a *On és la casa del meu amic?* (*Khan-ie Douste kodjast?*, Abbas Kiarostami, 1987) el diàleg de *I la vida continua* (*Zendegi va digar hich*, Abbas Kiarostami, 1991)
- c) Quan hi ha una ruptura explícita del raccord. Un exemple es troba a la magnífica *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992). En una mateixa seqüència el germà de Léolo, Fernand, passa de ser un nen poc més gran que el protagonista a ser un adolescent de 16 anys, que exercita els seus músculs.
- d) Quan s'estableix algun tipus d'analogia entre l'argument de la pel·lícula i la seua realització, com és el cas de: *Apocalypse Now*, *Fitzcarraldo* i altres cintes. O fins i tot quan aquesta pel·lícula acaba representant el fenomen de manera particularment patent. S'atribueix al director d'*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, la frase: «Això no és una pel·lícula sobre Vietnam, és Vietnam». Claude Lanzmann ha deixat escrit en la seua autobiografia, titulada *La llebre de la Patagònia*, el mateix a propòsit del seu extraordinari documental: «Shoah no és un documental sobre la Shoah, és la Shoah».

Ara bé, en la majoria dels exemples esmentats el caràcter ficcional de l'espai textual s'acompanya també d'un moment realista (verista o veritatiu). És important assenyalar que sense aquest segon moment no es podria parlar d'aportació de coneixement. Per exemple, el gènere paròdic, el cinema que es burla del cinema, exhibeix bé el caràcter ficcional de la pel·lícula, però no es troba en ell el moment verista a què ara ens referirem. El que ens interessa, però, és el contrari. El cas de la pel·lícula que, encara admetent la falsedat de la història que contempla, explícitament invocada per la mateixa representació, pot descobrir un contingut veraç, que li possibilitaria coneixement. A què és deguda aquesta patència del fenomen és assumpte per a un altre text. A continuació analitzarem un cas.

2. Cinema sobre el cinema: Els quatre colps i Ciutat de Déu

En la seua obra *La misèria del món*, Pierre Bourdieu distingeix dos conceptes de misèria: la misèria de condició i la misèria de posició. La primera noció es refereix a la gran misèria, a la condició indigna en què malviuen milers de persones.

Si es compara amb ella, qualsevol altra misèria sembla minimitzada. Això fa que a vegades s'utilitze amb la finalitat de condemna («no tens per què queixar-te») o de consol («saps que hi ha gent que està pitjor»). L'obra de Bourdieu citada es refereix a les misèries de posició, a aquelles que queden invisibilitzades, i que la investigació sociològica ha d'entendre. L'atenció social es fixa sobre les riqueses i quan apareix la misèria de posició és neutralitzada per la misèria de condició. Però a més, qui viu en una posició de misèria difícilment pot formular apropiadament la seua pròpia situació. El resultat és que el menyspreu social es transforma en *invisibilitat* tal com ha evidenciat Axel Honneth.



Si la misèria de posició es invisibilitza, és difícil indagar-la sociològicament i molt més cinematogràficament. El cinema és ficció sempre, i per tant l'espectador ja està previngut contra el fet que aquelles imatges que s'observa representen la misèria real. La qüestió aleshores és com filmar amb fidelitat allò que passa però que no és vist i, en cas de ser-ho, és titllat de ficció i per tant oblidat per l'espectador.

Les pel·lícules *Els quatre-cents colps* de François Truffaut i *Ciutat de Déu* de Fernando Meirelles i Katia Lund pretenen superar la dificultat de filmar la misèria de posició, i en els dos casos el recurs per fer-ho és convertir la pel·lícula en un film sobre la mirada en general i la contemplació cinematogràfica en particular.

El guió original de *Els quatre-cents colps* era la història d'un jove que escapava de classe en temps de l'ocupació alemanya de París. Les diverses llengües han proporcionat fórmules molt diferents al que és «pelar-se la classe» o «fer campa-

na», etc. Les expressions impliquen sempre l'ocultació de l'estudiant escapant de l'autoritat acadèmica. En el projecte de Truffaut la instància de control es duplica: el poder del professorat i el poder de l'exèrcit invasor. Per tant ens trobem davant de la narració d'una fugida que ha de passar doblement desapercibuda. Per raons pressupostàries Truffaut va haver de renunciar al projecte original i fer un rodatge contemporani de l'escapada d'Antoine Doinel (1959 en lloc de 1943). Tot i això, l'escapada és el nucli central de la pel·lícula. El jove Doinel s'escapa de l'escola, de la família, del reformatori... en un moviment que conjuga exclusió i llibertat, i que corre paral·lel al riu Sena. Els títols de crèdit apareixen sobre imatges inconfusibles de París, mentre que la seqüència final, el cèlebre travelling de la platja es va rodar a la costa normanda de Honfleur, lloc on desemboca el Sena. En el cas de la pel·lícula de Meirelles i Lund també es podria suposar un relat clàssic, on el protagonista pugna per fugir —encara que en aquest cas Buscapé, el protagonista, corre una mena inversa a la de Doinel— (de la favela, de la misèria, de la condemna...) i on seguim, al temps, el desenvolupament de la favela *Ciutat de Déu* durant dècades sintetitzat el film. Les dues pel·lícules presenten una forma molt elaborada.

En el cas d'*Els quatre-cents colps*, resulta molt significatiu el fragment de l'atracció de fira a la qual puja Antoine Doinel acompanyat del mateix director (una presència en quadre que sens dubte Truffaut pren del seu admirat Hitchcock i sobre la qual tots dos directors conversen al famós llibre *El cinema segons Hitchcock*, cf. Truffaut 1998). Recordeu la seqüència. El jove Doinel entra en un cilindre que es gira. Per les forces centrífugues, les persones queden enganxades sobre la paret, mentre el públic divertit les contempla. No només és una imatge de la destinació fatal que tenalla el protagonista, i davant la qual poca cosa pot fer, sinó, fins i tot, un reflex de nosaltres mateixos, espectadors que assistim a la seua fatalitat. La similitud entre l'atracció de fira i els cilindres amb forats o miralls (zootrops o praxinoscopis), les joguines protocinematogràfiques, resulta evident. Si la interpretació és correcta, Truffaut (com, d'altra banda, demostraria el seu treball previ com a crític i teòric cinematogràfic) no només ens explica la història de Doinel, sinó que ens parla sobre què és el cinema.

Un altre passatge central de la pel·lícula apunta en la mateixa direcció. La intervenció del professor d'anglès (al qual ret homenatge Federico Fellini en *Amarcord* (1973), convertit en professor de grec, tancant una memorable galeria de docents d'un institut italià del període feixista) és significativa. Fa repetir als seus alumnes dues frases. La primera pregunta és: *on és el pare?* Un assumpte gens trivial en l'argument de la pel·lícula, ja que l'absència del pare biològic sembla ser un factor important en la relació de la mare d'Antoine amb el seu fill i amb la

seua parella, i en definitiva amb la manera com el jove desenvolupa la seua relació amb l'escola. Aquest element biogràfic, a més, vincula el personatge d'Antoine amb la biografia de Truffaut. La segona frase del professor és: *la jove està a la platja*, que hem de vincular no només amb el *tràveling* final, sinó amb la seqüència en què Antoine, en sortir del cinema, roba l'eròtica fotografia de Harriet Andersson a *Un estiu amb Mónica* (1953) d'Ingmar Bergman. La relació amor / erotisme –platja– llibertat, reapareix a *Ciutat de Déu* (d'altra banda, ja establerta en la imatge de Súnion de Carles Riba –platja/llibertat– i la seua recuperació per V. Andrés i Estellés al *Llibre de Meravelles* –erotisme/cinema–). Per tant, darrere d'un relat lineal, el camí cap a l'exclusió d'Antoine, apareix una xarxa de relacions antagòniques ben establerta: referències opressives (família, escola, reformatori) versus referències alliberadores (amics, sala de cinema, erotisme, platja). Sobre aquesta trama, Truffaut organitza els elements de la pel·lícula. Així s'entén que alguns elements es repetisquen: com la marxa dels joves en la classe de gimnàstica amb la mateixa música que la dels tancats al reformatori cap al camp de futbol. I també que Truffaut mostre primer la captura del evadit en el reformatori perquè l'espectador sàpiga la sort que correrà Antoine després de la seua carrera per la platja normanda. Aquests llaços en el relat ens allunyen de la suposada linealitat i ens apropen a la veritat de la ficció.

En el cas de *Ciutat de Déu*, l'aparent linealitat es dissipa també ràpidament. Si en la pel·lícula de Truffaut la seqüència de la fira podia entendre's com un centre al voltant del qual es pot organitzar tota la pel·lícula, en el cas del film de Meirelles i Lind, la seqüència equivalent és, precisament, el *tràveling* circular al voltant de Buscapé, que a més divideix la pel·lícula en una part de presentació-nus i una altra de nus-desenllaç. La càmera gira entorn de Buscapé, que no té escapatòria, perquè de la favela no pot eixir ningú. Les persones són cuinades a l'olla del suburbi del qual ningú no pot escapar. I així els cognoms dels protagonistes: Mané Galhina o Cenoura no són més que la gallina o la carlota que veiem en les primeres imatges, quan es prepara el menjar. La metàfora és brutal i desoladora: igual passarà amb les vides dels protagonistes, tractant de fugir sense rumb del calder en el qual *Ciutat de Déu* s'ha convertit. El barri és per a ells una immensa cassola on les seues vides es consumeixen sense remei en un canibalisme de tots contra tots interminable, atiat pel foc de la droga i la delinqüència. La pel·lícula s'insereix la història de cada ingredient al bullent conjunt del barri. Cada un dels seus habitants són els seus protagonistes.

La gallina s'escapa per poc temps i porta la càmera arran de terra fins Buscapé, al voltant del qual gira en un *travelling* circular. Aquest periple es repetirà en el cicle de l'argument global. Al principi, als anys 60, trobem la banda de marrec

que atraca un camió de gas i que acaba desbancada, assassinada per la generació més jove. És Dadinho / Zè menut qui assassina Marreco i acaba ocupant el seu lloc. Al final de la pel·lícula, Zè menut roba un camió de gas per fugir de la policia i de Mané Galinha i acaba assassinat pels nens del carrer, la generació més jove que ocupa el seu lloc.

Aquest cercle general es subdivideix en cercles menors. És significativa la reiteració de la seqüència del local dels Apes, filmada de manera plural. Hi ha una certa analogia entre aquesta reiteració, el fet d'explicar la mateixa història des de diversos enfocaments, i l'estil oral. Potser aquest estil, adoptat per Mireilles i Lunds, siga més fidel a l'origen del guió. Una novel·la de Paulo Lins construïda a partir de les entrevistes a persones de la favela Ciutat de Déu en el marc de dos projectes de recerca antropològica, en què va participar com a investigador el mateix Lins.

L'alliberament de les persones en la pel·lícula és un tema fonamental perquè, com veurem amb el cas de l'escola, les institucions socials que haurien de fomentar aquest procés han desaparegut o fracassat. La família, la institució més immediata a l'individu, és impotent a l'hora de controlar els seus membres i evitar que comencen el camí de destrucció de la delinqüència. Les exigències de treball dur i la solidaritat grupal es desplomen quan els fills descobreixen que comportant-se «bé» no obtindran un futur millor que el que han aconseguit els seus pares. Treballar no els permetrà eixir de Ciutat de Déu. Atracar, robar, els permet tenir uns diners i un poder, el poder de l'amenaça sobre els seus conveïns. Aquesta combinació és embriagadora. Fins i tot el personatge positiu de la pel·lícula, Buscapé, dubta en la ratlla entre quedar fora o travessar la frontera que el separa del paradís dels lladres, un paradís de curt recorregut perquè morir a Ciutat de Déu és fàcil i viure entre lladres és, bàsicament, sobreviure entre la competència amb fràgils aliances d'interessos que poden trencar-se en qualsevol moment. No hi ha solidaritat entre lladres al barri i el silenci o la complicitat es basa en l'amenaça física més crua.

Però les persones necessiten alliberar-se, és a dir, necessiten psicològicament creure que estan en un altre lloc, que s'han escapat del barri de faveles. Hi ha tota una tipologia de fals alliberaments o alliberaments compensatoris a la pel·lícula. Els individus animen la seua via d'escapament. La via convencional és la de la droga. La segona és el sexe. Els alliberaments «humans» o autèntics, els que canvien la situació de les persones són molt escasses perquè els individus estan limitats a les seues pròpies forces, no hi ha cap institució que els servisca de força i de plataforma per al seu intent. La primera és l'amistat, la colla d'adolescents que volen créixer junts com a tals amb un cert interclassisme perquè alguns d'ells són

de «fora» del món del suburbi. La segona és l'amor. Bené, company de malifetes de Zé menut, trobarà gairebé per pur atzar una via d'eixida de la seua vida criminal: l'amor. L'amor l'humanitza i el porta a organitzar un pla de futur fora del barri amb la seua nòvia que fracassarà per la brutalitat de la lluita entre bandes. L'última és la del coneixement simbolitzada en la càmera fotogràfica que adquireix Buscapé: mirar és entendre. Entendre és veure més enllà. En la seua colla, la fotografia li transforma en un individu important, una forma de trencar amb la seua timidesa. Sense saber-ho, la fotografia li proporcionarà la via d'escapament del barri. Buscapé no només adquireix el posat de notari fotogràfic que l'ubica fora del perill, de la violència, a enorgullir els bandes de la seua exaltació gràfica, i també li permet començar a comprendre els mecanismes amb els quals funciona la violència a Ciutat de Déu i perquè són socialment permesos. Buscapé podia haver acabat encapçalant algun projecte social, en l'acció política. Però l'atzarós destí fa que les seves fotos acaben en un diari. EL seu fotoreportatge portarà a Buscapé a contactar amb el món real que hi ha més enllà dels límits del barri i ser l'únic afortunat que aconseguirà sortir del calder bullint en què s'ha transformat Ciutat de Déu.

Aquesta deseparada visió del futur, en la qual una persona no pot esperar sinó que el futur s'assemble al dia present, aquesta mena d'etern retorn tropical, adquireix al mateix temps el to de la denúncia i de la desesperança perquè no veiem cap intent organitzat de canviar les coses. Les institucions han fracassat, la primera la família, i no es percep que els afectats puguin dur a terme cap forma associativa ni organitzativa diferent de la colla criminal. Aquesta és la lectura més pessimista de la pel·lícula que produeix el neguit en l'espectador d'estar contemplant un documental sobre una selva llunyana i cruel que no té connexió amb el seu món i amb les feres o preses no pot arribar a empatitzar del tot.

La violència a Ciutat de Déu mereix un comentari detallat. D'una banda, des del punt de vista estètic, la violència és mostrada sense cap tipus de recreació cinematogràfica, no hi ha càmera lenta ni efectes especials. Es busca una visió naturalista de la violència que la mostrin en tota la seva crueltat sense cap tipus de afaitis. Hi ha una lectura moral sobre la violència: la violència és ensenyada com una via de supervivència al barri tant per exercir-la com per defugir-la. Els nens són ensenyats a delinquir i matar com un ritus a mig camí entre la demostració de la virilitat i la seua incorporació al mecanisme de violència social que permet a uns viure a costa d'altres. Dadinho imita els adults en el seu ús de la violència, que executa com qui juga. I efectivament és així, perquè la violència és indiscriminada, és a dir, sense una planificació ni un objectiu específic. S'expandeix aleatòriament amb l'única finalitat objectiva de fer-se témer i, per tant, ser obeït. El paper nefast

de la violència en la psique infantil es percep en la banda dels nens lladres que arrambla amb tot i contra tots, lladres insatsfets i perillosos per la imitació del model dels adults. Els nens actuen sense cap tipus de prejudici, no es contenen per res ni ningú. La seua anarquia acaba interferint el negoci dels adults i deslligant la ira de Zé menut en una de les escenes més repel·lents de la pel·lícula en què veiem com un nen mata un altre nen: un aprenent de gàngster aconseguix l'aprovació de l'adult, la seua confiança, executant a un nen. Una escena que repugna per l'absència total de pietat, la manca d'emocions que associem al comportament psicopàtic. Aquest bloqueig emocional és ja un fet en el més endurit de tots, en Ze menut, que no pot acceptar que el seu lloctinent Bené pretenga escapar amb la seua nòvia cap a una vida bucòlica en una granja allunyada del tràfic de drogues.

Però hi ha també una lectura política de la violència i les seues repercussions. Aquest món rabiosament individualista és, malgrat la seua aparent llunyania, una amenaça que ronda la nostra vida social. Quan les institucions no poden mantenir l'estabilitat, la societat es desintegra i es torna allò que podríem anomenar, seguint la terminologia dels teòrics clàssics del contracte social que parlen del pacte com a fundació del poder comú o de l'Estat, una societat natural o sense Estat, és a dir, una comunitat en la que imposa la seua llei la violència i en la qual no hi ha cap garantia per a les persones perquè tots tenen poder sobre tots. L'Estat realment existent ha abandonat a Ciutat de Déu. Els seus policies irrompen amb actuacions sense cap sentit de la proporció o de la justícia, la policia no representa la llei, no actua amb cap tipus de neutralitat. Els habitants del barri han estat abandonats a la seua sort una vegada van ser ubicats en aquest espai, en aquest forat negre, en el qual es confia que no molesten però que no demanen. Així, el barri, abandonat a la seua sort, torna a la llei de la natura, és a dir, a la hobbesiana guerra de tots contra tots. Ja ha quedat enrere les esperances d'aquestes persones que van arribar al barri per treballar i prosperar. La pèrdua de la il·lusió és fonamental per entendre el procés de degradació d'allò que es pretenia que havia de ser una mostra d'un barri anti-favela, organitzat per les autoritats per tallar l'anarquia en la construcció associada al crim i la inseguretat. L'única llei que s'imposa a Ciutat de Déu és la de Zé menut que en una campanya d'acumulació salvatge de capital elimina el màxim nombre dels seus competidors en el mercat de la droga i vol oferir seguretat enfront del delictes prohibit a les zones que controla del barri mitjançant l'amenaça i l'assassinat d'aquells que no obeeixen les seues ordres. Aquesta mostra d'un naixent Estat hauria reconfortat Hobbes que insistia en la necessitat d'acabar amb el desordre de la guerra de tots contra tots mitjançant el sotmetiment a un poder absolut, però li disgustaria el fet que el poder respon no a lleis objectives sinó al comportament maníac de Zé menut. De fet, quan esclata la

guerra civil entre les dues colles que es repartixen el barri, el seu desenvolupament obeeix a l'esquema hobbesià: ningú no pot romandre neutral perquè les bandes només garantixen la seguretat a aquells que van amb el seu grup. D'aquesta manera, l'esquema de l'enfrontament civil s'expandeix amb l'únic límit de la manca d'armes suficients per als dos bàndols.

En *Ciutat de Déu* hi ha una institució que roman oculta. Veiem la colla d'adolescents, la destrucció de la qual és certa, marcats per un destí que sabem sense misericòrdia, marxar d'uniforme amunt i avall. Vénen de l'escola però aquesta no sembla haver fet efecte en les seues vides ni en els seus coneixements. El fracàs de la institució escolar, que no és únic, és palés tota la pel·lícula. Provoca immediatament una pregunta que sorgeix al cap de l'espectador: però què no es pot fer res per aquests joves? No hi ha mitjà de fer d'ells persones de bé? Ambdues preguntes tenen un substanciós passat. Formen l'essència mateixa de la *paideia* grega i de la *humanitas* renaixentista: l'educació entesa com un procés de formació integral de l'individu que l'allibera i li proporciona autonomia perquè siga subjecte moral de la seua vida, perquè planifique el seu futur. Són preguntes que formen part del nucli mateix de la noció de llibertat associada a la modernitat, de les mateixes entranyes de la cultura occidental: la visió positiva de l'escola i de l'educació com un procés alliberador les acompanya. Una cosa absent en aquestes cintes.

3. Dos contrapunts: *El miracle de Candéa* i *Els oblidats*

Hi ha pel·lícules que ofereixen un contrapunt a les dues comentades adés. Dins el mateix context de faveles trobem la narració d'un intent lúdic, humanista i organitzat d'ensenyar altres valors, fomentar un altre tipus de vida. És *El miracle de Candéa* (*El milagro de Candéa*, Fernando Trueba) rodada íntegrament a Salvador de Bahia, a la favela de Candéa. Aquesta cinta tracta de mostrar com l'esforç d'un petit grup de persones que decideixen tractar organitzadament de canviar les coses pot transmetre's al conjunt de la comunitat i realment aconseguir una transformació.

Carlinhos Brown: La meua primera gira com a percussionista va ser amb Caetano Veloso. Per primera vegada vaig passar vuit mesos fora de casa, de la meua família. A França, els carrers semblaven salons, amb la gent molt ben vestida. En tornar a Candéa, una nit la policia va fer una batuda i van morir diversos joves. Em va crear una preocupació enorme i em vaig gastar tots els diners que vaig guanyar en la gira a comprar timbals.

Fernando Trueba: Carlinhos va pensar que, si no fos per la música, ell podria ser un d'aquests joves. La música l'havia salvat i va creure que podia representar el mateix per als altres joves. I va començar a desenvolupar una sèrie d'accions musicals i socials, a les quals aviat es van sumar altres persones.

Aquells timbals van ser el primer pas del canvi a la favela de Candéal, l'origen de tot. Amb aquests instruments Carlinhos Brown va començar a ensenyar música als nens al carrer, va crear el grup Timbalada i va obrir la porta a una sèrie de moviments socials i musicals que han permès que avui, Candéal, siga una favela exemplar.

Fernando Trueba: Carlinhos ha transformat Candéal en una favela modèlica. Amb un índex de crim zero, es pot passejar, viure, xerrar. Els veus feliços (vg. Trueba 2010).



També disposem d'una altra resposta cinematogràfica esperançadora en la cinta *Els oblidats* (*Los olvidados*, Luis Buñuel, 1950), declarada per l'UNESCO *Patrimoni de la Humanitat*, una crònica amarga dels nens dels suburbis de Mèxic.

L'amenaça de l'adolescent –jove, fort, confús i rebel contra tot i tots– ha estat un dels problemes de socialització sempre present en totes les societats. La societat industrial, amb la seua ruptura dels llaços tradicionals de la família extensa pròpia del medi agrícola, va incrementar la violència del fenomen i el cinema comercial el va transformar en un subgènere del cinema policíac de gàngsters i malfactors des de la seua aparició amb *Rebel sense causa* (*Rebel without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) i *Llavor de maldat* (*The Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1957). La presència de nens en aquestes bandes, de preadolescents o de menor edat fins i tot, produeix pel·lícules d'una forta crítica social. El nen assassí apareix com botxí i víctima; cruel en les seues malifetes i sense cap esperança de futur en una societat en què destorba i molesta. Nens que malviuen als carrers entre la droga i la

marginació més cruel com a *La venedora de roses* (Víctor Gaviria, 1998), reclutes fàcils per als traficants de drogues.

Els oblidats de Buñuel és un film d'un fort to naturalista en el qual les descripcions de les conductes dels personatges són transparents, parlen per elles mateixes sense necessitat de etiquetar-les amb una o altra condemna moral. Un àngel del mal, Jaibo, un adolescent escapat del reformatori, arrossega una petita cohort de trinxeraires al robatori i l'abús. Les seues víctimes són fàcils: un cec, un tolit, persones que viuen al carrer sense més protecció que la que puguem aconseguir per ells mateixos. Jaibo sap fer ús de la seua superioritat física i de l'afalac per obtenir la fidelitat dels nens que dirigeix. És el seu únic model, ja que els seus pares estan absents o s'han despreocupat d'ells. Els nens, col·laboradors en la violència que Jaibo desferma sobre les seues víctimes indefenses, estan a un pas de matar. Secundant Jaibo, li peguen puntades i puntades de peu a un tolit sense cames que viu de vendre tabac. L'espectador no dubta del que acabaran fent: han après el valor pragmàtic de la violència, la seua capacitat per donar-los coses, el petit botí que obtenen de les seues víctimes és un tresor per a la seua mínima autoestima. Entre ells no hi ha la moral: no hi ha llaços de companyonia a la colla, només d'obediència. Jaibo, per salvar-se, no dubtarà a abusar dels seus propis companys, tot i que els amenaça si el traïxen, els traïx a conveniència.

L'assassinat de Julián, el rival de Jaibo a qui acusa de la seua estada al reformatori per haver-lo delatat, deslligarà el drama. Pedro, l'involuntari còmplice de l'assassinat, es veurà arrossegat pels esdeveniments. La protecció que busca en la seua mare –adornada amb una de les millors escenes oníriques del cinema de Buñuel en què la mare apareix com una verge protectora mentre el cadàver de Julián sorgix amenaçant de baix del llit– no obtindrà fruit. Pedro ha estat el fruit d'una violació, la mare, sense marit, s'ocupa dels seus germans més petits en el poblat de barraques on viuen amuntegats. No hi ha lloc per l'amor. Entregat a l'assistència social, en una granja escola, Pedro sembla que obtindrà una veritable oportunitat, la llar que li va faltar. Buñuel simbolitza en el seu director, un home abnegat que combina la fermesa i l'afecte, l'esperança de redempció que es vindrà avall, de nou, per la intervenció de Jaibo, qui portarà a la mort a Pedro i a ell mateix en un fatalisme amb molt poc lloc per a l'esperança.

Si observem les dues pel·lícules, *Els quatre-cents colps* i *Ciutat de Déu*, i fins i tot els seus contrapunts comentats, els films de Trueba o Buñuel, no tant com la peripècia d'Antoine o de Buscapé, dels xiquets de Bahia o els de Mèxic, sinó com el tractament de la contemplació d'aquesta peripècia, és a dir, com dues pel·lícules sobre el mirar (o sobre el mirar cinematogràfic), la pregunta pel cinema i el coneixement es replanteja. La importància de les dues cintes no rau en la seua

potència «neorealista» (els seus efectes de quasi-documental: el so directe, el rodatge al carrer, els actors no professionals, en el cas de Truffaut, la càmera subjectiva davant la brutalitat màxima -l'assassinat de nens per nens-), sinó en el fet que, per dir-ho així, alberguen un «missatge» que apel·la a la compassió sobre els Antoine o els Buscapé, sinó, més aviat, en tot el contrari, perquè són ficcions els elements formals o materials permeten (que no garanteixen) una reflexió veritativa (un coneixement social), perquè, entre altres coses, es refereixen al mateix fet de mirar els altres, d'entendre'ls en les seues accions, ja siguin voluntàries o determinades, i per tant, no versen sobre adolescents exclosos, sinó sobre nosaltres mateixos, els que els quedem les imatges del cinema (com la foto de Harriet Andersson). I en aquest moviment de reflexió es trenca una potent vinculació entre el cinema i l'aprenentatge possible, entre el llenguatge fílmic i el coneixement social que eventualment es pot adquirir.

