

**La contemplació de l'invisible:  
cinema i misèria de posició**  
(Notes per a un cinefòrum  
de *Cidade de Deus* i *Les 400 coups*)

Xavier García Raffi i Francesc J. Hernández

14 i 15 d'octubre de 2009

En l'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 aquesta, qualsevol altra misèria sembla minimitzada, el que de vegades es fa servir amb fins de condemna (“no tens per què queixar-te”) o de consol (“saps que hi ha qui està molt pitjor”). L'obra de Bourdieu esmentada es refereix a les misèries de posició, a aquelles que queden invisibilitzades, i que la investigació sociològica ha de comprendre. L'atenció social es fixa sobre la riquesa, 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 enunciar la seua situació. El menyspreu es tradueix en invisibilitat, com ha mostrat Axel Honneth.

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

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 ambdós 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.

## 1 Sobre *Els 400 Coups*

El guió original d'*Els quatre-cents cops* era la història d'un jove que s'escapava de classe en temps de l'ocupació alemanya de París. Les diverses llengües han proporcionat fórmules molt diferents al que s'anomena "pelar-se la classe" o "fer campana", i que sempre implica l'ocultació de l'estudiant escapat 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). No obstant això, es manté aquesta, l'escapada, com el fil conductor de la cinta. 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 *tràveling* de la platja, es roda a la costa normanda de Honfleur, on desemboca el Sena.

No obstant això, aquesta forma curricular del relat és només aparent. Alguns elements suggereixen que amaga una composició més elaborada. Resulta molt significatiu el fragment de l'atracció de fira a la qual puja Antoine Doinel acompanyat pel mateix director, una presència en quadre que sens dubte Truffaut pren del seu admirat Hitchcock i sobre la que tots dos directors conversen al famós llibre *El cinema segons Hitchcock*.

Recordeu la seqüència: a la fira, el jove Doinel entra en un cilindre que gira; per les forces centrífugues, les persones queden enganxades sobre la paret, mentre el públic divertit les contempla; no sols és una imatge del destí fatal que tenalla el protagonista, i davant el qual poc 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 espills (zootrops o praxinoscopis), les juguines 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 sols ens explica la història de Doinel, sinó que ens parla sobre el cinema com a contemplació de la fatalitat, del procés ineludible d'exclusió i, en definitiva, de visibilització d'allò que, per la seua naturalesa o per les circumstàncies, no és vist.

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 a *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 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 és a la platja”, que hem de vincular no sols amb el *tràveling* final, sinó amb la seqüència en què Antoine, en eixir del cinema, roba l’eròtica fotografia de Harriet Andersson a *Un estiu amb Mónica* (1953) d’Ingmar Bergman. La relació amor / erotisme - platja - llibertat (que reapareix a *Ciutat de Déu*) ja va ser establerta en la imatge de *Súnion* de Carles Riba —platja/llibertat— i la seua recuperació per V. Andrés i Estellés —erotisme/cinema—.

Per tant, darrere d’un relat lineal, el camí cap a l’exclusió d’Antoine, apareix una xarxa de relacions antagòniques ben clares: 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 a 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 de l’evadit al 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: si veiem el que no es veu, estem en disposició de contemplar el que roman invisible.

## 2 Sobre *Cidade de Deus*

La mateixa estructura latent presenta *Ciutat de Déu*. Igual que a la cinta de Truffaut el tema era l’escapada (o les escapades) del protagonista, ací es tracta d’explicar la “vida” de la favela, un espai de misèria que eludeix la mirada social. És el lloc de la pobresa i de la delinqüència que, per la seua naturalesa, s’oculta de la visió col·lectiva. També ací, la figura central, Buscapé, la sort del qual és inversa a la de Doinel, serveix més que no a una narració dels fets, serveix de punt de partida per a una reflexió sobre la contemplació de la invisibilitat: la seua càmera de fotos posa en evidència allò que no es veu .

En el cas de *Ciutat de Déu*, també l’aparent linealitat es dissipa ràpidament. Si en la pel·lícula de Truffaut la seqüència de la fira es podia entendre 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 cuinats a l’olla de pressió del suburbi del qual ningú no pot escapar. Així, els

cognoms dels protagonistes, Mané *Galhina* o *Cenoura*, no són més que la gallina o la pastanaga que veiem en les primeres imatges, quan es prepara el menjar: la gallina s'escapa per poc temps i porta la càmera arran de terra fins Buscapé, al voltant del qual gira en un *tràveling* circular.

La metàfora és brutal i desoladora: igual passarà amb les vides dels protagonistes, els quals intenten 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.

El que la pel·lícula fa, per tant, és inserir cada ingredient al bullent conjunt del barri. Intuïm que fins i tot, més enllà dels personatges descrits, cada habitant de la favela s'enfrontarà a la seua misèria de posició. El curs narratiu principal continua per tal d'explicar-nos la vida del nou element: s'explica què el va portar allà, just a aquest punt de la situació global, després, l'acció principal continua. Aquesta forma de narrar dóna una gran agilitat a la pel·lícula que alterna les visions generals d'aquest microcosmos que és el barri amb la peripècia de cada un dels personatges que interaccionen en aquest.

L'esquema narratiu de la pel·lícula obeeix per tant a la metàfora inicial que es repetirà en el cicle de l'argument global. Al principi, als anys 60, trobem la banda de Marreco 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 des de diversos angles. 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 Meirelles i Lund, 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 Lind. En el cas de Buscapé l'alliberament té a veure també amb el cicle erotisme / platja / cinema, només que ací el cinema és substituït per la fotografia. Buscapé s'allibera perquè contempla la realitat a través de l'objectiu. La càmera s'interposa entre ell i els delinqüents (Zé menut i Bené, les dues cares de la mateixa moneda). És la clau que li permetrà sortir i, alhora, és la imatge de la pròpia pel·lícula: nosaltres també veiem Zé menut o Bené a través de l'objectiu de Meirelles i Lund. Nosaltres estem fora.

L'alliberament de les persones a Ciutat de Déu sembla impossible perquè 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 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.

Està 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 es poden trencar 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 a 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 imaginem 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 escassos 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 núvia, que fracassarà per la brutalitat de la lluita entre bandes.

L’última és la del coneixement, simbolitzat en la càmera fotogràfica que adquireix Buscapé: mirar és entendre; entendre és veure més enllà. La favela esdevé la caverna de Plató. En la seua colla, la fotografia transforma Buscapé en un individu important, una manera de trencar amb la seua timidesa. Sense saber-ho, la fotografia li proporcionarà la via d’escapament del barri. Buscapé no sols adquireix l’empaquetatge de notari fotogràfic que li posa fora de perill de la violència en enorgullir les bandes per la seua exaltació gràfica; 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 seues fotos acaben en un diari. El seu fotoreportatge durà a Buscapé a contactar amb el món real que hi ha més enllà dels límits del barri i ser l’únic afortunat que aconseguirà eixir del calder bullint en què s’ha transformat Ciutat de Déu.

Aquesta desemparada visió del futur en que u no pot esperar sinó que el futur s’assembla al dia present, aquesta espècie d’etern retorn (que també trobem en la peripècia dels joves en el reformatori de Truffaut: s’escapen i són capturats),

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.

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 mostre en tota la seua crueltat sense cap tipus d'edulcoració. Hi ha una lectura moral sobre la violència: la violència és ensenyada com una via de supervivència en el barri tant per a exercir-la com per defugir. Els joves 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 (després Zé menut) imita els adults en el seu ús de la violència que executa com qui juga.

De fet, és així, perquè la violència és indiscriminada, és a dir, sense una planificació ni un objectiu específic. S'expandeix aleatòriament amb l'única finalitat 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 van arrambar amb tot i contra tots, lladres insatsfets i perillosos per la imitació del model dels adults. Els xiquets actuen sense cap tipus de prejudici, no es contenen per res ni ningú. La seua anarquia acaba interferint el negoci dels adults i desencadenant la ira de Zé menut en una de les escenes més repel·lents de la pel·lícula en què veiem com un nen dispara un altre nen: un aprenent de gàngster aconsegueix l'aprovació de l'adult, la seua confiança. 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 Zé menut, que no pot acceptar que el seu lloctinent Bené vulga 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 voreja la nostra vida social. Quan les institucions no poden mantenir l'estabilitat, la societat es desintegra i es torna a 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 qual 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 Ciutat de Déu. Els seus policies irrompen per actuar 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 quan van ser ubicats a aquest espai, a aquest forat negre, al 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 han 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 fóra 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, qui, en una campanya d'acumulació salvatge de capital, elimina el màxim nombre de competidors en el mercat de la droga i vol oferir seguretat enfront del delictes prohibint el tràfic 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 confortat a 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 en la mesura que el poder no obeeix a lleis objectives sinó al comportament maníac de Zé menut. De fet, quan esclata la guerra civil entre les dues colles que es reparteixen el barri, el desenvolupament obeeix a l'esquema hobbesià: ningú no pot romandre neutral perquè les bandes només garanteixen la seguretat d'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.

### 3 Conclusions: una mirada cinematogràfica a la invisibilitat

Si aleshores contemplem aquestes dues pel·lícules no tant com la peripècia d'Antoine o de Buscapé, 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 xiquets per xiquets-); rau en el fet que —per dir-ho així— més que albergar un *missatge* que apel·le a la compassió sobre els Antoine o els Buscapé, són ficcions en què els elements formals o materials permeten (que no garanteixen) una reflexió veritable (un coneixement social). Entre altres coses, es refereixen al mateix fet de mirar als 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 ens apropiem de les imatges del cinema (com la foto de Harriet Andersson). I en aquest moviment reflex, es trenca una potent vinculació entre el cinema i l'aprenentatge possible, entre el llenguatge filmic i el coneixement social que eventualment es pot adquirir.

En *Els quatre cents colps* l'escola es manté, per dir-ho així, duplicada: l'escola republicana a què assisteix el jove Doinel i el reformatori, dues cares de la

mateixa moneda sistèmica, i el paral·lelisme, que com hem dit, subratlla Truffaut. En *Ciutat de Déu* hi ha una institució que roman oculta; veiem la colla d'adolescents, 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 veiem que no és únic) no és visible però és sonor en tota la pel·lícula i provoca d'immediat 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 per a ser subjecte moral de la seua vida, perquè planifiqui el seu futur. Són preguntes que formen part del nucli mateix de la noció de llibertat associada a la modernitat, de l'entranya mateixa de la cultura occidental.

Si ens preguntem què podria fer l'escola per aquests assassins d'onze, dotze, catorze anys, tenim una resposta igualment filmada i esperançadora dins del seu cruel realisme. Es tracta de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, declarada per la UNESCO Patrimoni de la Humanitat, una crònica amarga dels nens dels suburbis de Mèxic, un quadre terrible amb una escola al fons.