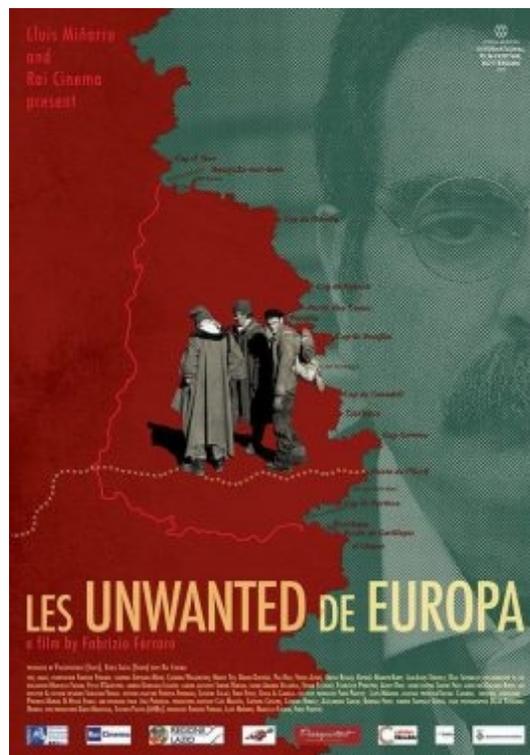


CINE

ROBERTO PITTALUGA

Les unwanted de Europa (2018) de Fabrizio Ferraro



Recortadas sobre un fondo negro, las imágenes documentales a color con las que se inicia el film de Fabrizio Ferraro—reunidas y resguardadas en el Instituto Jean Vigo— nos muestran aspectos del mundo mediterráneo durante la segunda posguerra en el sureste de los Pirineos, región de la que los títulos —en inglés— nos informan que “presenció un verdadero éxodo” en 1939 y 1940, éxodo que es el tema de la película. Esas imágenes documentales que parecen idealizar una época, se exhiben acompañadas por el golpeteo de fondo, claro y limpio, de tacos al caminar y del murmullo del oleaje mediterráneo, sonidos que en las

escenas siguientes, ya en blanco y negro, se corresponden con los de Walter Benjamin y Henny Gurland transitando el puerto de Banyuls-sur-Mer, pensando en el cruce.

Las sonoridades del caminar, del transitar, configuran un elemento esencial del film de Ferraro: pasos, ecos de pasos, acompañan al espectador durante toda la película; hasta podría decirse que esos sonidos resultan ser su arquitectura invisible —si no fuera porque lo audible siempre produce su propia visualidad. Fugaces pero nítidos pasos del caminar urbano; dilatados y ásperos, raspando la tierra, aquellos de los senderos de montaña. Esos pasos arrastrados pertenecen a los derrotados, a los milicianos republicanos en 1939 que cruzan los Pirineos huyendo del franquismo y la derrota; a Walter Benjamin, Henny Gurland y su hijo, guiados por Lisa Fittko, que emprenden el cruce al año siguiente y en sentido contrario, escapando del nazismo y el colaboracionismo francés.

Pasos, pasar, pasaje. *Les unwanted de Europa* es un film sobre la migración y el exilio en el momento en que suceden, ni antes ni después sino en ese tiempo y ese espacio del entre, espacio-tiempo del ya no y el no todavía. Y Ferraro se propone, muy benjaminianamente, mostrar ese tiempo y ese espacio. Espacio intersticial, de senderos como pequeñas grietas o desfiladeros en la espacialidad cotidiana o del poder. Tiempo del pasar, del atravesar, sobre ese punto de inflexión (o no) que puede ser cada momento si se lo examina detenidamente, punto de inflexión que es siempre de incertidumbre, como Benjamin le comenta al bibliotecario con el que conversa en la Biblioteca Nacional, en Paris, luego de recorrer juntos los senderos-desfiladeros entre las cimas de libros — esas trincheras que todavía quedaban por defender, como en un momento le dijo a Theodor Adorno.

El espacio exiliar es un territorio diferente de cualquier paisaje, es un lugar al margen y en peligro, una posición que guarda distancia de cualquier espacio físico. Los milicianos, en un descanso, dicen su preocupación de ser capturados por los franceses, escena que en la película sólo se oye, como grito de alto. Y también observan, ya desde una lejanía, ellos que son campesinos, a la tierra y al ganado; su mundo se les ha escapado, como exhala uno de ellos al soñar con volver a “tocar la tierra”. Para los judíos y/o comunistas apátridas, las rutas que cruzan la frontera prolongan esa vida en el intersticio, la pensión pasajera, el encuentro furtivo, el hablar silencioso. La cámara de Ferraro se instala en esos caminos sinuosos de la montaña, viaja y hasta jadea y arrastra los pies como los milicianos, como Benjamin. Obliga a los espectadores a vivir en ese espacio que no conduce a ningún lado, o más bien, que sabemos conduce a la muerte o peor, al campo de concentración (del cual viene Benjamin, al cual van los exiliados republicanos). Largas, larguísimas tomas andando los senderos, pero no se avanza, ni en el espacio ni en la historia. El director se propone la ardua tarea de mostrar esa suerte de no-lugar, esa zona de umbral, casi pura naturaleza, a la que son arrojados, expulsados aquellos que han sido privados de toda relación amorosa, los parias, al decir de otra indeseada, Hannah Arendt —que hizo los mismos senderos que Benjamin unos días después.

¿Se puede hacer un film detenido, un film fotográfico? Sabemos que sí, gracias a Chris Marker, que lo hizo de modo quizás insuperable. Pero Marker producía el movimiento y la historia desde las imágenes fijas, mientras que lo que ofrece Ferraro es otro tipo de film “fotográfico”, construyendo, a su manera, pleno de sutilezas dispuestas a la interpretación, un tiempo suspendido a partir de dilatar la toma y mirar detenidamente. Un film que se detiene, que no se mueve, sino que pretende “vivir en el instante”, como alguna vez dijera Benjamin de los modelos de las primeras fotografías. En contraposición al flujo constante y

acelerado de la modernidad (y de gran parte del cine), la película de Ferraro no sólo se afirma en la lentitud, sino que extiende ese tiempo lento, lo expande hasta casi detenerlo, generando fotografías. Cada plano parece durar algo más, el blanco y negro —y el empleo de las tonalidades— impiden distinguir con certeza el día de la noche, las palabras salen morosamente de los labios de los protagonistas, los diálogos parecen fracturarse para crear hiatos; una construcción de la temporalidad para darnos a ver realmente a esos indeseados, esos perseguidos que de otro modo permanecerían invisibles —condición de supervivencia es escapar a la mirada de los otros, como dice en un momento la guía Fittko— e inaudibles —hablan en tono bajo, susurran. Como en la escena en la que el alcalde de Banyuls-sur-Mer les ha explicado cómo cruzar la frontera, y la cámara parece detenida en un lentísimo travelling ritmado por la música de John Cage sobre un ajado mapa de Europa, esa Europa a la que ya no pertenecen, de la que son expulsados.

Narrativamente, el film ni avanza ni retrocede, pasa de un éxodo a otro y entre momentos de cada uno sin que se establezca una trama, más allá de lo que el espectador ya sabe por los títulos iniciales —y la información es restringida al mínimo. Vuelve sobre escenas semejantes pero como no hay trama que continuar, el espectador debe proponer los lazos entre secuencias. Antes que un film-narración estamos ante un film-significación, por el cual Ferraro conmina a los espectadores a tomar posición, a producir su propia interpretación a partir de lo que nos es sutilmente sugerido en cada toma, en cada planosecuencia. En el citado diálogo entre el bibliotecario y el filósofo, se nombra a Nietzsche para decir que en la historia no hay más que silencio, un silencio lento, y que sólo la palabra del pensamiento, agrega Benjamin, puede desencadenar la tormenta, es decir, la significación: virtud del lenguaje, agrega luego el pensador judeo-alemán, la de poder transformar lo que nombra,

expresando y a la vez interiorizando la muerte como trabajo de la negatividad.

Un film sobre el tiempo y la historia, o mejor, sobre los tiempos de la historia. El tiempo de los vencedores, con sus repeticiones y continuidades, y con esa historia “que junta polvo” como la designaba Benjamin. Y el contratiempo de los vencidos, con sus detenciones y sus sacudimientos, con esa instantaneidad densa provista por el choque de tiempos —como, nuevamente, en las primeras fotografías, a las que Ferraro remite y homenaja en los planos, los rostros, los contrastes de luces y sombras.

La expansión del instante en el film de Ferraro tiene otra cita, que es también una referencia en los textos tardíos de Benjamin: Louis Auguste Blanqui. Es, por un lado, el Blanqui de La eternidad a través de los astros, escrito que el alemán fue uno de los primeros en estudiar con atención. La cita en la película es textual y también imaginal, en las duplicaciones de situaciones y personas, en las deambulaciones sin propósitos a la vista, es la cita de los mundos infinitos, paralelos, de la inexistencia del progreso. Como consignara Lisa Block de Behar, el francés le escribió a una de sus hermanas: “Me refugio en los astros donde uno puede pasearse sin límites”. Por otro, es el Blanqui revolucionario, el que pasó treinta y siete años en las prisiones de la burguesía francesa, el grito de batalla de los communards de 1871, ese hombre que ante el juez que lo interroga por su profesión, responde: “Proletario”. Nombre inasimilable para el orden burgués, Blanqui es completamente extemporáneo, como esa risa notoriamente forzada (un toque brechtiano, quizás también) que el actor que protagoniza a Benjamin escupe en el último alto del camino antes de pronunciar sus también últimas palabras en el film: “¡Blanqui! ¡Blanqui! Háblame, yo te escucho! Yo te escucho!”. Escuchar a Blanqui, y nosotros con Ferraro, escuchar a Benjamin y a los revolucionarios

españoles, a los perseguidos, a los unwanted. Para que otro tiempo surja, aquél que emerge cuando el pasado toca —pero realmente toca— al presente (lo que a su vez requiere que el presente escuche, le importen “esas voces enmudecidas ahora”, como reza la II tesis Sobre el concepto de historia). Es el pasado que ha permanecido en silencio el que como un cometablanquista hace estallar a un presente que entonces despierta.

Les unwanted de Europa pretende ser también, pienso, una de esas cesuras, un sendero-desfiladero, una trinchera. Una que tenemos que defender hoy, ahí, en la producción de sentidos, frente al avance de ese otro ejército de las grandes corporaciones mediáticas. Es también cierta posición exiliar, o verdaderamente contemporánea, ese entre-lugar de una a otra frontera, ese entre-lenguas que es el film —desde el título hasta los distintos idiomas en las que está hablada y titulada la película— donde el director pone su mojón.

Ferraro elude el punto de llegada: no hay campo de Argelès-sur-Mer (aunque hay escenas que nos permiten intuirlo), no hay hotel en Portbou, ni morfina, ni cartas para Adorno y Horkheimer —aunque se ha dicho, en el film, que su maletín era más importante que su vida. Benjamin simplemente se prepara un sitio para descansar a la vera del sendero, y allí queda en esa no-tumba, a nuestra espera.

Es que no hay tumba para Walter Benjamin. Arendt la buscó y desconfió de aquella que le señalaron los guardias españoles. Pero sí hay una disputa por su memoria. Hay hoy una suerte de culto de la memoria del breve momento que el filósofo pisó Portbou. Salvo el monumento “Passatges” del escultor Dani Karavan, predominan en la ciudad mediterránea—y en muchos otros lugares— formas del recordar que Benjamin seguramente hubiera consignado entre aquellas que administran el pasado como herencia, modalidades que eran peores que el completo olvido, agregaba. Enzo Traverso expuso parte de esta

“memoria mercantilizada” en una conferencia en la FaHCE de la UNLP, poco tiempo atrás. La película de Ferraro se coloca en las antípodas de ese culto, y significa también en este tema, una intervención reparadora.

Título y final, the end. Y luego, una toma adicional. Nuevamente se instala el color por unos breves segundos, con un paisaje de los Pirineos Orientales semejante a las imágenes de apertura. El blanco y negro entre un inicio y un final en colores parece indicar que es también desde cierto exilio, como posición política ubicada en la conjunción entre apartamiento y compromiso —una suerte de extranjería simmeliana— que se puede producir un conocimiento crítico del poder social. Que es a su vez una referencia a la relación entre los unwanted de los 30 y 40, y los actuales unwanted de Europa, esos migrantes que venidos de África o Medio Oriente, mueren por miles en el Mediterráneo o quedan en los nuevos campos de Argelès. Mostrar el pasado de unos para ver a los otros, hoy.

ROBERTO PITTALUGA

Es profesor en la UNLP, en la UNLPam y en la UBA. Sus temas de investigación cruzan las problemáticas de la memoria de los sectores subalternos con las reflexiones sobre las formas de escritura de la historia.