L'IMAGINARI EUROPEU

Al·legories cinematogràfiques per pensar Europa

Ingrid Guardiola



Fotograma de 'Lazzaro Felice", Alice Rohrwacher

El crepuscle fa sortir els diners.
Le Havre, Aki Kaurismaki

Quan la llei no és justa, la justícia ha de passar davant de la llei.
Film Socialisme, Jean-Luc Godard

En els darrers anys s'han estrenat pel·lícules que, de forma al·legòrica, ens permeten pensar l'Europa actual [1]. *Lazzaro Felice (2018)* d'Alice Rohrwacher parla d'una comunitat de masovers que treballen per una marquesa en una servitud voluntària. Aïllada, la comunitat esdevé un òrgan fàcilment controlable, de fet, el costum els ha fet perdre la consciència del seu esclavisme. "No els allibero perquè en el gest d'alliberar-los es reconeixerien com a esclaus", diu la Marquesa. El segon element que ha permès l'aïllament és l'educació en la por. La versió que tenen del món és la que dona la marquesa, ella configura els límits del seu món. La gestió de la por i del no saber és una eina de control extremadament útil.

L'arribada del fill de la marquesa, però, precipita la descoberta de l'engany. La policia acaba alliberant-los, però porten tant de temps sent esclaus que són incapaços d'imaginar-se sent una altra cosa. En el seu pelegrinatge cap a no se sap on, es troben amb un

empresari de segona que capta treballadors a partir d'un model d'explotació laboral basat en la subhasta a la baixa. Ells, juntament amb els migrants, els refugiats…, formen part dels "residus" de la societat, són una bossa de mà d'obra barata que, a canvi d'un jaç de palla, sacrificarà la seva vida en nom del treball.

Aquells que ja han perdut la família i el nom en el penós exili són més mal·leables, més fàcils d'explotar. No han de negociar amb un jo o amb una micro-estructura social com ho és la família, només han de negociar amb la desesperació. Els antics masovers, decidint fugir d'això, s'endinsen a la ciutat capitalista dels bancs i de la immisericòrdia, del mercat negre, dels buròcrates, de la indiferència que ha de conviure amb el fet que tots els homes són, per naturalesa, sospitosos davant d'un sistema voltor que devora, a parts iguals, l'economia i els fetges i que instaura els sentiments de culpa com una eina indispensable perquè el sistema funcioni. Lazzaro, el personatge principal, és un sant idiota, sempre a la mercè dels altres, el seu poder és la seva falta de malícia, però aquesta, alhora, li atorga la qualitat de no pertànyer al lloc, de ser un extemporani, un anacronisme, algú que ve de lluny i que, per això mateix, no pot quedar-se. Testimoni i màrtir, la seva innocència fa més viu el pecat rutinari de la babilònia financera.

La segona pel·lícula a mencionar és *La Mort de Lluís XIV (2016)* d'Albert Serra. El tabú que sobrevola a la pel·lícula és la pregunta sobre qui li pot amputar la cama al rei. No és una pregunta banal. Entre penombres, festes i llargues i doloroses nits, el palau és un laberint mortuori on conviuen moribunds i oportunistes. El rei té una gangrena que el va matant a poc a poc, però la colla d'experts (tecnòcrates, homes de llibres) que l'envolten són incapaços de diagnosticar-li el mal. Malgrat la seva retòrica, no li poden salvar la vida al Sire. Un cop defallit, comencen a practicar-li una autòpsia, davant de la qual, comenten: "La pròxima vegada ho farem millor". Sense pretendre-ho, en ambdós casos es dibuixa l'Europa del FMI, del BCE, dels assessors financers i dels mercats, que tracten Europa com un cadàver, posant al seu centre el deute i l'explotació i jugant amb l'experiència de la pèrdua d'unes persones com si fossin peces sacrificables d'un joc passatger.

Més enllà d'aquestes al·legories, hi ha altres autors que, sovint, han reflexionat sobre Europa: Jean-Luc Godard i Aki Kaurismaki. Amb un estil teatralitzat que travessa les obres de Chaplin a Fassbinder, però que és inconfusible, Kaurismaki segurament és el cineasta viu més humanista després de la mort recent d'Agnès Varda. Els protagonistes de *Le Havre (2011)* i de *Toivon tuolla puolen (2017)* encarnen la paràbola del bon samarità en un món on la burocràcia, la crueltat, l'odi i la indiferència han posat nom a totes les coses.

Marcel Marx (*Le Havre*) amaga un nen africà a casa seva amb la complicitat de tota la gent d'un dels barris pobres de la ciutat portuària. A les notícies apareixen els camps de refugiats i migrants de Calais, anomenats també "camps jungla", que van ser creats de manera informal a partir de 1999, però que van fer-se populars (pels seus abusos), entre 2015 i 2016. La pel·lícula, a través del monòleg de Chang, dona veu a les "identitats reconstruïdes", aquelles de les persones que han hagut de fugir de casa seva, abandonar-ho tot, crear-se una identitat falsa per lidiar amb les fronteres i començar de zero en un clima

d'hostilitat i violència recurrent. Wikström (*Toivon tuolla puolen*) acull a Khaled, un refugiat de la guerra de Síria que fuig de la policia perquè el volen repatriar al·legant que la guerra a Alep —la seva ciutat i una de les més castigades per la guerra— és un fet menor.

Una de les escenes més eloqüents és aquella en la qual Khaled, per obtenir el permís de residència, explica a l'entrevistadora tot el periple que ha de viure un siri: que li bombardegin casa seva sense saber qui ha estat, haver d'enterrar tota la família, pagar diners a les màfies per poder sortir del país, jugar-se-la a les fronteres, dormir a les presons... L'entrevistadora pregunta si vol fer una pausa i ell respon: "per què?". Aquest *per què* tampoc és banal, com si l'exiliat patís la doble condemna de no poder viure al seu país amb la seva gent ni el dol d'aquesta pèrdua.

La pel·lícula també inclou una realitat europea com és l'aparició i, en alguns països, popularització, dels grups d'extrema dreta. Aquesta és l'Europa que fa de la tecnocràcia una eina de xenofòbia, que valora de forma diferent la vida de les persones en funció de la seva procedència i classe social. L'Europa que regala permisos de residència als estrangers que inverteixen en el país, però que amaga o expulsa els estrangers que posen en crisi el "sistema immunològic" d'una Europa que es confia al diàleg econòmic, al poder financer i a l'explotació dels seus propis pobres.

Calais també és la ciutat on l'austríac Michael Haneke situa la seva pel·lícula *Happy End (2017)*. A través del retrat d'una família de l'alta burgesia francesa que viu abstreta (i a la vegada deprimida) en la seva classe social, obre el debat sobre la immigració, el racisme i la sordesa generalitzada d'una Europa que viu de les seves ruïnes i d'arruïnar a les persones. Segurament, aquesta França de Haneke sigui l'antítesi de la França de *Visages et villages (2017)*, la penúltima pel·lícula d'Agnès Varda. Varda fa una radiografia moral i sentimental del poble francès a partir d'obrir converses i produir imatges de la gent que es va trobant amb l'ajuda de l'artista JR. Varda participa en una *road-movie* que, alhora, és un anar acomiadant-se; va deixant imatges (*pharmakon* per a la memòria) penjades a les parets dels pobles, com qui deixa pedres per, quan es faci fosc, poder tornar a casa. En un moment donat Varda va a veure el seu antic amic de joventut Jean-Luc Godard, però aquest, reforçant la seva imatge de geni solitari i misantrop, no la rep.

Godard, a *Film Socialisme (2010)*, enyora l'Europa de la cultura i de l'humanisme ("Europa

era un compositor alemany, un escriptor francès, cantants italians!"). Godard, com Kaurismaki, també apunta a ciutats portuàries i es fixa en Odessa, ciutat del país "veí", d'Ucraïna. El cineasta posa en pla-contraplà l'Odessa d'*El acorazado Potemkin* i l'Odessa actual on l'èpica ha estat substituïda per la mansuetud del turista. Godard acaba a l'Europa del sud en crisi, protagonitzada per Grècia i Espanya [2]. Ens recorda que "democràcia" i "tragèdia" es van casar a Atenes sota Pèricles i Sòfocles i que el preu de la llibertat sempre ha estat la "guerra civil". La pel·lícula acaba amb la frase: "Quan la llei no és justa, la justícia passa davant la llei", que ens aboca a reflexionar sobre el mal envellir d'una Europa relegada als estats-nació amb els seus marcs legals caducs.

La seva reflexió sobre Europa culmina amb *Livre d'image (2018)*; en ella Godard parla de trens de diferents pel·lícules que encarnen els trens de diferents èpoques plens de nazis, turistes, enamorats, refugiats... La història d'Europa del segle XX és la història d'un entramat de destins a la fuga, de migracions forçades permanents. La pel·lícula també se centra en les lleis recolzant-se en els escrits de Montesquieu, que va dedicar 14 anys de la seva vida a escriure *L'esperit de les lleis* (1751), esquivant la censura, i on una de les seves consideracions (no resoltes encara en països com Espanya) era la separació de poders (executiu, legislatiu, judicial).

Finalment acaba amb una reflexió poètica sobre l'Aràbia i la relació entre Europa i un Orient Pròxim passat pel filtre novel·lesc de l'exotisme i la faula. Godard, en les seves conclusions, es manifesta radicalment taxatiu:

> "Creus que els homes amb poder, avui en dia, en el món, són alguna cosa més que uns hipòcrites sense ànima? Per què somiem amb ser reis quan podríem somiar amb ser Faust? Però ningú somia amb ser Faust, tothom somia amb ser reis (...). Fins i tot si res passés tal com havíem imaginat, les nostres esperances no

> canviarien. Les esperances seguirien existint i la utopia seria necessària”.

https://www.youtube.com/watch?v=OYiqlVFV7ho

Contra l’Europa del poder (qui diu “rei”, diu “gestor polític i econòmic”), l’Europa de la gent; contra el càlcul, l’esperança. Com va dir Pere Portabella en una conversa que vam mantenir a la Fundació Joan Brossa l’1 d’abril del 2019: “Sempre cal deixar lloc a l’imprevist. Sempre”. De fet, aquest és el missatge de l’Europa que ell dibuixa a *Informe General II: El nuevo rapto de Europa (2015)* on acaba amb les diferents Marees i la imatge de les protestes públiques dels últims anys on la presència de la gent jove ha anat en augment.

Els cinemes de l'Europa del Sud són els que han escenificat millor la crisi econòmica, social i de valors. A Grècia, Stratos Tzitzis ho va fer amb 45m^2 (2010) per parlar de la falta d'accés a l'habitatge i al treball, que també veiem a *Boy Eating the Bird's Food (2012)* d'Ektoras Lygizos i a *Wasted Youth (2011)* d'Argyris Papadimitropoulos. El nou cinema romanès també ha incidit, a partir d'al·legories hiperrealistes, en l'extrem individualisme, en la corrupció i la falta de treball i d'oportunitats que només pot superar-se a partir de la recerca de miracles o de l'augment de les corrupteles. Ho veiem a *Comoara (El tresor) (2015)* de Corneliu Porumboiuo a *Los Exámenes (2016)* de Cristian Mungiu.

A Espanya va ser Jaime Rosales qui va endinsar-se en la crisi amb *Hermosa Juventud (2014)*. I qui ho resumeix bé és Costa-Gravras amb *El capital (2012)*, un relat sobre un banquer en l'època del capitalisme financer més salvatge. El protagonista treballa per aconseguir la *internacional* del capital financer a base d'acomiadar els treballadors i de 'matxacar' a la gent, "robant als pobres per donar-ho als rics", que són els que "es diverteixen com uns nens, fins que tot rebenti".

Després dels atemptats terroristes de 2015 a París, Bertrand Bonello realitza *Nocturama (2016)*, on canvia la perspectiva sobre el terrorisme, posant-lo a mans d'una joventut nihilista i desassossegada. Molts joves, davant la falta d'oportunitats, segurament se senten identificats amb una gran part de la població que ha estat institucionalment humiliada. La violència que han patit els joves no és la de l'opressió, la de l'agressió o la de la pèrdua, sinó la de la *desvalorització*, la de la sostracció (essent el futur el que se'ls hi ha sostret), el fet de no ser tinguts en compte més que de forma instrumentalitzada com a possibles consumidors. Aquests joves, després d'organitzar una sèrie d'atacs, es tanquen en un centre comercial. La meitat de la pel·lícula es desenvolupa en aquesta espècie de no-lloc basat en el consum i el luxe on els joves esperen i on moriran.

L'Europa cosmopolita del turisme de les velles capitals que conviu amb l'Europa centrípeta que recela de les fronteres i que alimenta els nacionalismes extrems, no és gaire diferent d'aquests grans magatzems: una presó amb barrots d'or, un lloc exclusiu on no tothom hi té cabuda, un laberint d'aparadors, de mirar i no tocar, un espai autònom al marge del que passa a la realitat, un miratge on el desig supleix a la voluntat i les relacions de consum o de propaganda ideològica a les relacions interpersonals; un lloc on l'individu, en estricta soledat, esdevé cosa al costat de les coses, ésser inanimat.

Aquests aparadors no són gaire diferents de l'Europa que descriu Sorrentino a les seves pel·lícules. A *La grande bellezza (2013)* Sorrentino uneix la vista del Janicle de Roma, a un cor que canta *I Lie* de David Lang, a un grup de turistes japonesos on un es desmaia i a una macro-festa on sona Raffaela Carrà en una esperpèntica rua com la del quadre *L'entrada de Crist a Brussel·les (1888)* de James Ensor. Jep Gambardella, el protagonista, creu que tot el que el rodeja s'està morint. No només parla d'ell, parla de Roma i, en general, del que significa viure avui en dia en una capital històrica en l'Europa del turisme cultural que ha liquat els seus orígens en els *souvenirs* que han fet de la Història una corretja auto-maquetable d'atzarosos moments personalitzats fora de la vida en comú.

Sorrentino s'empelta aquí de *La Dolce Vita (1960)* de Fellini, qui descriu poèticament la deriva europea en una escena de *Roma (1972)* on uns frescos romans desapareixen d'unes catacumbes per l'acció de l'aire quan uns homes les obren. Aquest involuntari, però simptomàtic error resumiria molt bé la deriva d'una Europa que ha fet del patrimoni un

vodevil i de la memòria un clauer. La diferència entre la Itàlia de *La Dolce Vita* i la d'ara, és que on allà el mar arrossegava a la platja el cadàver d'un peix gegant, avui en dia els que apareixen són cadàvers humans de gent que intenta trobar, en va, la pietat de la lloba capitolina.

El documentalista ucraïnès Sergei Loznitsa filma, a *Austerlitz (2016)*, els turistes en un dels camps de concentració nazis. La gent passeja amb les càmeres en mà intentant capturar el moment amb l'automatisme que configura la mirada del turista. La gent vagareja mentre els guies expliquen, de forma rutinària i àtona, com la gent moria allà sota l'efecte del gas o per altres procediments igual d'inhumans. Loznitsa filma l'entrada dels turistes al camp i la consigna que capitaneja la portalada de ferro: *Arbeit macht frei* ("el treball us farà lliures"). Al final, del que parla Loznitsa, astorat mentre es pregunta què hi fa tota aquella gent allà, no és només de l'evidència que a Europa s'ha anat instaurant una calculada desconnexió entre la memòria dels llocs i l'acció del present; sinó que la figura del turista encarna aquesta nova classe obrera que treballa sempre i on el treball es concreta en viatjar, mirar, enregistrar i exposar a internet una realitat reduïda a les imatges de les seves ruïnes.

Europa ha esdevingut una fàbrica de producció i de revisitació d'aquestes ruïnes, la confirmació d'aquell "folklore planetari" que ens anunciava Edgar Morin a *Terra Pàtria* (1993), pocs anys després d'escriure *Pensar Europa* (1987), i que ha acabat per fiscalitzar la pròpia Història. Si una de les primeres pel·lícules del cinema europeu va ser *La sortida de la fàbrica* dels germans Lumière, Loznitsa ens dóna a veure l'entrada i sortida d'una nova fàbrica. Una fàbrica de gent (turistes) que deambula per expropiar falsos records i —afegim— una fàbrica de gent (migrants) que hi entra fugint, allunyant-se a la força dels seus propis records. Cal repensar i refer Europa des de la justícia i no des de la llei, des de les persones i no des dels estats-nació, des del valor i no des de la taxa, des de la memòria i no des dels *souvenirs*.

REFERÈNCIES

1 — Aquesta selecció és una tria personal de l’autora i no pretén reflectir cap relat general o possible versió consensuada sobre Europa. Hi ha múltiples relats sobre Europa que convergeixen i aquest n’és un dels possibles. Això sí: totes les pel·lícules escollides són de rellevància, ja sigui per la trajectòria dels seus autors, per la seva presència en festivals de primera categoria o pels premis i reconeixement públic que han obtingut.
2 — Els poders financers i la premsa anglosaxona, al principi de la crisi, van anomenar al conjunt format per Espanya, Grècia, Portugal i Itàlia, PIGS (porcs).



Ingrid Guardiola
Ingrid Guardiola és Doctora en Humanitats per la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. És professora, programadora audiovisual, directora, assagista i actualment coordinadora del projecte *Soy Cámara* del CCCB. Guardiola reflexiona sobre els formats televisius i el rol de les imatges i dels dispositius tecnològics en el món contemporani.