

Apunts a contrallum Notes breus sobre desaparicions

Josep Carles Romaguera

La aventura



1. El 30 de juliol de 2007, en unes poques hores de diferència, el món va conèixer la mort a l'edat de 89 anys del cineasta suec Ingmar Bergman a l'illa de Farö i la del cineasta italià Michelangelo Antonioni als 94 anys a la capital romana. I de sobte em vénen a la memòria dues imatges pertanyents a les seves corresponents filmografies. Recordo de seguida el final de *Pasión*, quan enmig d'un paisatge àrid i solitari vaga, després de la seva ruptura amb Anna, el personatge d'Andreas Winkelman qui, turmentat, dolorit per la seva incapacitat per estimar, queda reduït a una simple taca per mor de l'amplitud del pla. Llavors, Bergman decideix apropar-se al personatge a través d'un llarguíssim zoom, de manera que la imatge va perdent progressivament tota la seva definició fins que arriba un moment en què ja no podem distingir la figura d'Andreas dins la pantalla, envaïda ara ja per una imatge granulosa. El personatge acaba engolit pel propi cinema.

Comparo llavors aquest instant amb l'apassionant moment en què el protagonista de *Blow up*,

de Michelangelo Antonioni, el fotògraf Thomas inicia el procés d'ampliació d'una fotografia presa en un parc i en la qual apareix una parella d'enamorats. Aquell procés d'ampliació també provoca que la nitidesa de la imatge es perdi, però, contràriament a allò que veim en l'esmentat film de Bergman, el resultat no és una imatge confusa en què tot queda reduït a la pura abstracció, sinó que l'instant copsat i posteriorment ampliat esdevé una imatge reveladora que, en lloc d'amagar, permet descobrir-nos un secret, la misteriosa presència d'un cadàver. Així doncs, mentre Bergman exposa el poder fagocitador del cinema i com aquest esdevé un lloc per ocultar-se —en definitiva la seva obra consisteix en l'ús continu de màscares que camuflen els seus propis conflictes personals—, Antonioni treballa la imatge amb la intenció que aquesta sigui capaç de descobrir-nos allò que la complexa i inaprehensible realitat ens escamoteja.

2. La imatge d'Andreas Winkelman, solitari, dolorit emocionalment després de descobrir finalment

que l'experiència d'un turmentós matrimoni li han deixat unes ferides impossibles de curar, podria ser el precedent de Travis, el protagonista de *Paris, Texas*, de Wim Wenders, qui vaga pels deserts texans com un espectre, com un vagabund a qui tan sols li resta la malferida consciència d'una història d'amor traumàtica. L'erràtic Travis camina sense sentit i esdevé una simple presència a la qual li manca una història; és una forma sense fons. De la mateixa manera els personatges d'Antonioni es mouen com a somnàmbuls —les seves capacitats afectives i comunicatives estan bloquejades, eclipsades— per espais inerts i silenciosos, que vénen a ser, al cap i a la fi, el reflex del seu interior. Són personatges que van a la deriva marcant així les constants d'un relat que es construeix sobre les seves passes.

La ruptura provocada per *L'avventura*, de Michelangelo Antonioni, escenificada per l'escàndol que va provocar en el Festival de Cannes de 1960, es produeix en aquest sentit, quan resulta que Ana, la protagonista, desapareix de sobte durant un creuer per les illes Eolies i ja no torna aparèixer al llarg del film. Llavors la trama de la pel·lícula no es concentra en el fet de la recerca d'Ana per part de la resta de personatges, més bé passius davant aquest fet, sinó com pels paisatges rocallosos de Lisca Bianca i pels carrers deshabitats de Sicília aquests vaguen desorientats més bé sentimentalment que físicament.

3. En *la ciudad de Sylvia*, l'última i bella pel·lícula de José Luis Guerin, també es la història d'una recerca, la iniciada per l'anònim protagonista per una ciutat —que identifiquem amb Estrasburg però que podria ser qualsevol altra— amb la intenció de trobar una al·lota sis anys després d'una casual i fugaç trobada. La trama ha quedat reduïda a la mínima expressió i sobre el personatge no en sabem res més. Aquest, per tant, també esdevé una presència dins la imatge buida de qualsevol apunt psicològic o tret dramàtic; algú sense història. Després de tres dies, tot queda reduït a la simple quotidianitat i al fet de com la projecció de les nostres il·lusions, sorgides dels desitjos i dels records, transmuten la nostra percepció de la realitat i alhora hi topen contra. Resten els carrers i la gent que els recorre, però on és el *flâneur* que ens ha traçat l'itinerari? I Sylvia? Tan sols la projecció dels nostres fantasmes i declaracions d'amor pintades en una paret.

En el desenllaç d'*El eclipse*, de Michelangelo Antonioni, cap dels dos amants acudeix a la cita, tan sols el cineasta qui amb la seva càmera filma l'espai de la trobada frustrada i suggereix l'absència dels protagonistes, la seva incomunicació a tots els nivells

afectius, a través de les coses, objectes inerts, i l'única presència d'alguns vianants, la presència dels quals esdevé també spectral. Mentre que en el cas de Bergman la incapacitat per estimar d'Andreas Winkelman, el seu definitiu descens als inferns dels sentiments, es reflectia mitjançant una imatge que ens portava a l'abstracció, en el cas d'Antonioni aquest procés es posa en escena a través d'una geometria formal i l'atenció en els objectes que formen l'espai, en una demostració de com el materialisme ha devorat l'home contemporani.

4. Finalment anoto una reflexió apareguda al llibre *Paisajes de la modernidad*, escrit pel professor Domènec Font, i en la qual fa referència a *Identificazione di una donna*, de Michelangelo Antonioni, i a *De la vida de las marionetas*, d'Ingmar Bergman. "[...]Es tracta de dues enquestes programades sobre un determinat procés de naturalesa políciaca: Niccolò, el cineasta dissonant entre dues dones a la recerca del prototipus femení ideal en el film d'Antonioni; els interrogatoris del matrimoni Egerman i els seus parents sobre la mort d'una prostituta, en el film de Bergman. No ha de resultar forçat situar ambdós treballs entre el dispositiu psicoanalític i l'estela kierkegaardiana de l'angoixa, dos registres sobre la recerca de la veritat i la por al seu veredict. Allò curiós és que les dues pel·lícules juguen amb la traça tortuosa de petjades que es van esborrant —o enfosquint per mitjà d'un procediment simptomàtic: la boira o el blanc solaritzat— i a través dels quals els respectius cineastes semblen compartir les mateixes incerteses que els seus personatges i espectadors, allò que permet indeterminar el resultat de la "investigació" i centrar-se en els seus tortuosos moviments indiciaris. Hi ha aquí dos treballs extraordinaris que renoven en el període límit de la modernitat les idees de contingència i accidentalitat que figuraven en els seus inicis de la mà de Rossellini." ■



Pasión