

Radiografies sentimentals

Carles Sampol

Si, a la manera de les pel·lícules, de cop i volta decidíssim fer una mena de *flashback* per retrocedir més de mig segle, no seria gens estrany que reaccionéssim incrèduls si algú ens afirmés que el director de pel·lícules com *Nuit et bruyard* (*Noche y niebla*, 1955) i *Hiroshima, mon amour* (1959), dos desconcertants i sacsejadors exercicis sobre la brutalitat i l'horror, i ahora tan carregats de poesia, dolorosa, és el cineasta Alain Resnais el responsable d'una pel·lícula com *Coeurs* (*Asuntos privados en lugares públicos*, 2007). On és aquell cineasta que va ser capaç de transmetre i modificar, segons les paraules d'un Serge Daney rendit d'admiració, la percepció que els espectadors tenien de l'horror? Doncs, segurament perquè ell mateix va ser conscient que després d'allò mostrat a la pantalla no hi havia res més a dir, no hi havia res més a fer, va decidir que el seu cinema havia d'emprendre una altra direcció, sense deixar, això sí, de banda alguns dels seus plantejaments estètics. De fet, l'esmentada *Hiroshima, mon amour*, a la seva manera, ens parlava del desig i els dubtes que ens provoca l'amor i de com el passat (la memòria), més o menys traumàtic, condiona el sentiment amorós, a través d'aquells primers plans del cossos dels amants intercalats amb unes imatges que ens mostraven la barbàrie provocada per l'atac nuclear.

Cineasta que al llarg dels anys ha estat vinculat amb grans qüestions com són la memòria, col·lectiva i individual, o la Història, Alain Resnais ha deixat de banda, des de fa dècades, els contextos històrics puntuals i concrets i la seva preocupació per observar com funcionen i afecten els records els seus personatges —i per extensió la seva pròpia construcció narrativa i a l'orquestració de la posada en escena. Ara es tracta d'elaborar històries contemporànies que tenen com a motor principal l'estat sentimental dels personatges i es desenvolupen dins contextos que evidencien el caràcter representatiu de la posada en escena i que, en tant que artificis, es deriven del context genèric en el qual inscriu el cineasta la proposta. Tampoc no domina el to greu que enunciava els seus discurs més compromès ni la mirada més preocupada per la realitat històrica vinculada als camps de concentració del nazisme o al llançament de la bomba atòmica. És, sobretot a partir de *Mélo* (1986) —moment fonamental en la filmografia de Resnais en la mesura que suposa l'assoliment d'una estètica que a partir de llavors desenvoluparà— que tot comença a desenvolupar-se sota una aparent lleugeresa i frivolitat, malgrat que, per moments, el dramatisme sigui d'allò més intens, a vegades exageradament operístic —en el fons assistim a una representació—, i

la mirada del cineasta sembli adoptar una actitud desimbolta. És també el cas de *Coeurs* que, darrere la concepció teatral de la posada en escena, l'adopció d'un to lleuger i de trets humorístics i l'estructura dramàtica tan esquemàticament fixada, hi acabam descobrint l'amarga, suggerent, elegant, sofisticada i trista radiografia que al voltant de la soledat i el desamor ens mostra Resnais.

Sens dubte, la falsa impressió, la superficialitat aparent de les imatges, derivi en gran part del fet que la pel·lícula no renunciï a l'origen teatral —es tracta de l'adaptació d'una obra d'Alan Ayckbourn—, de manera que la dramaturgia remet



directament a les comèdies típiques dels *boulevards*, la qual cosa provoca l'equívoca sensació que ens trobam davant un agosarat exercici formalista —i recordem el gust de Resnais per confeccionar-los, com *L'année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*). Però al igual que en aquells cas, com en la resta de la filmografia del cineasta francès, *Coeurs* no pot quedar reduïda a un senzill entreteniment que juga i interactua entre la representació cinematogràfica i la representació teatral, sobretot perquè al darrere hi ha la mirada, oculta, dissimulada, d'un cineasta que observa de manera sincera i respectuosa els personatges, figures totes elles que confeccionen un ventall heterogeni, però unit per la soledat, i els encontres de les quals, llevat d'alguna excepció, s'organitzen per parelles —en un símptoma, de nou, evident de la conscient naturalesa representativa que adquireix l'obra.

I és que, al cap i a la fi, d'això mateix ens parla *Coeurs*, de la distància que separa la realitat de les aparences, o de com els personatges callen més que diuen —o manifesten amb les seves accions— de manera que, ni tan sols els espectadors, conduïts per Resnais mateix, puguem gaudir del privilegi de l'omnisciència. És una qüestió de respecte, d'estima del creador envers les seves criatures, la postura d'algú que organitza tot el món narratiu per acabar renunciant al poder del demiürg, mentre que a nosaltres, els espectadors, ens ofereix la possibilitat de descobrir la part més íntima dels personatges. Intent infructuós de la nostra banda, perquè Resnais els ofereix el dret a la intimitat de manera que hi resti ells algun enigma, algun aspecte sense resoldre, secrets que els altres desconeixen i ens deixen amb la inquietud, l'amargor i la nostàlgia provocades per la nostra pròpia fragilitat davant dels sentiments més íntims. ■



Coeurs