

Michael Haneke
dirigint els
protagonistes
de la pel·lícula
Amor

© Brigitte Lacombe

Compartint el dolor humà

CINEMA. Haneke, fustigador implacable de la societat europea, aporta una pel·lícula inesperadament humanista, *Amor*, amb la qual va guanyar la Palma d'Or a Canes.

IMMA MERINO

Quan Michael Haneke va dur *La cinta blanca* al festival de Canes de l'any 2010, on va guanyar la seva primera Palma d'Or, va ser festejat com el gran cineasta europeu viu, l'hereu de Dreyer i de Bergman. En aquest film hi exhibeix una impecable solidesa formal mentre retrata de manera implacable un món autoritari i cruel que, relatiu a la vigília de la I Guerra Mundial, s'intueix com l'avantsala del nazisme (ai, aquelles criatures amb cares d'angelets aris) i portador d'unes pràctiques perseverants amb efectes en el present: el mateix cineasta es reconeix una víctima d'una educació

rigorista i afirma que no ha oblidat mai les humiliacions i els càstigs rebuts quan era nen. Tanmateix, Dreyer oposa la vida i fins la bondat a la intolerància que denuncia. I, com exemplifica al màxim a *Fanny i Alexander*, Bergman dóna oportunitat a la llibertat de la imaginació (per tant, de la creació) enfront de la repressió. Mentre que *La cinta blanca* va renovar fortament la visió transmesa per Haneke sobre la condició humana: un món com una guerra entre els homes disputada en una hora que sempre és la del llop. D'aquí que sigui possible sentir que el cineasta austríac (nascut a Munic el 1942 i educat al país de la seva mare) ens fa pensar sobre nosaltres, certament, però sempre en una sola direcció que, apuntant cap el Mal, no ens deixa escapatòria.

El cas és que, a la vegada que en denuncia els perills, *La cinta blanca* mostra la influència del rigorisme en Haneke. El mateix rigor formal, que pot ser tan celebrat, aporta una mena de coti-

lla al seu cinema, tot i que el cineasta a vegades procuri que hi hagi escletxes, alguna cosa amagada en el fora de camp i que, per tant, no es mostra, no es diu. Però sobretot hi ha el rigor moral amb el qual, observant-los des de la distància, sovint condemna els seus personatges. Això perquè, encara que siguin víctimes, també són culpables i fins i tot també poden ser botxins. És així en el cas de *La cinta blanca*, en la qual els adults propagadors d'una moral repressiva (que, en nom del Bé i de la temible puresa, atemoreix, culpabilitza i castiga) creen unes víctimes que es converteixen en botxins aplicant d'una forma encara més extrema (i, al capdavant, més radicalment perversa) la idea rebuda de Justícia, de manera que, intentant-se imposar un ordre, s'escampa un desordre cruel. Però si es té present *Funny Games* (1997, amb un remake nord-americà del 2008 del mateix Haneke), les seves víctimes tampoc no deixen de ser «culpables»: ho són d'una aco-

dada i inconscient vida burgesa, que consideraven inalterable mentre la seva mateixa classe social (i, per tant, les famílies semblants a la seva) criaven monstres cruels que, com si fos un exercici contra l'avorriments de la satisfacció de tots els desigs, els torturen fins a la mort; potser també ho són de no haver demanat als seus avis què van fer durant el nazisme, de manera que han deixat covar els ous de les serpents. És evident que la víctima d'un assetjament a *Caché* (2005) també és culpable: dels privilegis, de la insensibilitat, de la crueltat dels beneficiaris del colonialisme. D'altra banda, *La pianista* (2001) és víctima d'una mare castradora i d'una concepció de la Cultura i de la pràctica artística (en el seu cas, musical) imposades amb un rigor disciplinari que les contraposa a la vida i al desig, que revé com si fos una perversió que du a l'autopunició: la mutilació genital, l'autolesió amb ganivet; però també és culpable de la seva submissió i de la transmissió del que l'ha anorreada.

En la seva primera pel·lícula, *El setè continent* (1989), Haneke ja va fustigar la burgesia fent evident als membres d'una família que, arran del seu conformisme i alienació, són uns «morts en vida». Aquesta consciència els du a l'autodestrucció, que Haneke els imposa per una lògica dramàtica extrema, però també com un càstig: tancant-se en un apartament, destrossant a cops de destrat totes les pertinences, acaben matant-se ingerint un verí. Els membres d'aquesta família (un matrimoni i la seva filla) són incapaços de comunicar-se i encara menys de transmetre's afecte. Passa el mateix en la seva segona pel·lícula, *El vídeo d'en Benny* (1992), en què uns pares, sentint-se culpables de la desafecció pel seu fill, li regalen un vídeo, que menarà l'adolescent a un assassinat: substituint el món per la seva representació en una pantalla (no és en va que Haneke, per no cultivar l'alienació cinematogràfica, sempre fa evident el caràcter il·lusori i, per tant, mentider de les imatges) matarà una noia per enregistrar-ho. Un altre monstre creat en el conformisme i la comunicació de la família burgesa. Anys més tard, en un dels seus films més representa-

tius, Haneke castigarà de nou una família burgesa (i tota la societat) lliurant-la a errar en un món apocalíptic. *L'hora del llop* (2003) comença quan la família troba la seva casa de camp (una altra segona residència considerada un refugi inalterable) ocupada per uns desconeguts que possiblement han fugit de la misèria del seu país. L'expulsió del «paradís» és contundent: en la tensió creada, un dels ocupants dispara i el pare mor. A partir d'aquí, la mare (Isabelle Huppert, una de les actrius recurrents en el cinema de

El cineasta austríac ha aportat una visió crítica colpidora i lúcida que no pot ignorar-se. El seu anti-humanisme severíssim, salvant totes les distàncies, l'acostaria al jutge castigador Lars Von Trier, però sense l'humor maliciós i verinós del cineasta danès ,

Haneke, que també ha treballat dues vegades amb Juliette Binoche) i els seus dos fills vaguen fins trobar un grup que, en un món que s'enfonsa, intenta sobreviure en la diàspora en un vagareig incert. A *L'hora del llop*, amb una fotografia intencionadament obscura, desapareix tot allò que hem donat per fet i perdurable com a conseqüència del progrés i del benestar. Desenvolupada en un territori que es vol abstracte, aquesta faula relliga el passat amb el present en què va realitzar-se el film (i, evidentment, en el d'ara mateix en el qual continua havent-hi exiliats i refugiats a causa de les guerres, les catàstrofes naturals i la misèria) per projectar-se d'una manera cada cop més inquietant en l'Europa actual, tot i que semblaria que menys en aquella de la qual Haneke és originari.

Michael Haneke, doncs, ha sigut implacable amb la societat del benes-

tar mirant per darrere les seves aparències per descobrir-hi un profund malestar, que es desplega en l'alineació, el tedi, la violència, l'autoritarisme, el pes de la repressió. Amb una elegància i fins una calma no exemptes de fredor, però sense evitar algun cop d'efecte, el cineasta austríac (i és fa difícil no considerar el fet que ho sigui, tenint present l'àcid vessat sobre la pròpia societat per la literatura i el cinema austríacs de les últimes dècades) ha aportat una visió crítica colpidora i lúcida que no pot ignorar-se. No ha volgut col·laborar amb un cinema complaent amb el món i amb els espectadors. Ara bé, Haneke s'ha posat a una certa distància, sinó és per sobre, dels seus personatges per analitzar a través seu la societat i, de fet, condemnar-la. Però, manejant-los com a títols per construir un discurs, també els ha condemnat i castigat (com, de manera implícita als espectadors, col·locant davant seu un mirall duríssim i, a més, posant-lo en tensió davant de situacions extremes) sense compartir-hi un lloc o estar entre ells. En aquest sentit, el seu anti-humanisme severíssim, salvant totes les distàncies estilístiques i temàtiques, l'acostaria al jutge castigador Lars Von Trier, però sense l'humor maliciós i verinós del cineasta danès. I, en tot cas, no pot vincular-se a Ingmar Bergman, que, fent-ho de fet des de l'humanisme, va mostrar-se implacable amb els humans, però començant per ell mateix. Bergman, transfigurant sovint experiències pròpies, és entre els seus personatges, a prop seu, i fins ell mateix hi esdevé un personatge. Malgrat que els nens de *La cinta blanca* estiguin parcialment inspirats en la seva infantesa, sotmesa a una educació repressiva, fa la impressió que Haneke els observa de lluny. Com a la resta dels seus personatges, sense estimar-ne cap.

Això fins que Haneke ens ha lliurat *Amor*, amb la qual per primera vegada pot sentir-se que els personatges l'importen i que, sobretot, és a prop seu, al seu costat. Aquest seu nou film és una tragèdia intimista, quotidiana i universal, en què l'autor mira els personatges des d'una mateixa altura, sentint-los com a «ger-

mans» i fent-nos-els pròxims com a «germans» (o potser com a «pares») amb el sentiment que podem esdevenir-los. Per primera vegada Haneke no provoca dolor en els seus personatges, sinó que comparteix el seu dolor.

Podria haver mirat Haneke des de lluny, sense sentir-se implicat i afectat, els rostres de Jean-Louis Trintignant i Emmanuelle Riva? A uns rostres que, semblant un mirall de les experiències viscudes, encarnen la humanitat? En tot cas, si va necessitar aquests actors és perquè, sentint-la compartible, volia transmetre amb sinceritat i credibilitat l'empremta que li ha deixat una experiència que, si bé hi és argumentalment transfigurada, és a l'origen de la pel·lícula. Aquesta experiència es relaciona amb una tia, amb la qual va créixer i a la qual, ho ha dit Haneke, adorava. Als vuitanta anys, la dona va patir un càncer. El cineasta va sentir-se adolorit i impotent davant del seu sofriment. La tia, però, va sobreviure i als 93 anys va intentar-se suïcidar. Ell va trobar-la inconscient i va cridar una ambulància. En despertar-se, la dona li ho va recriminar. Dos anys després, va aconseguir suïcidar-se. Els anys finals d'aquesta vida han dut Haneke a afrontar que el sofriment d'una persona estimada és fa molt difícil de suportar. També a saber, però no com un supòsit, que hi ha estats en els quals pot sentir-se que no hi ha cap raó per continuar vivint. Això estava dins seu i, amb el pas del temps, n'ha sortit *Amor*, que tampoc

no és una pel·lícula aliena al fet que, de ser un dostoiévskià fervent, Haneke reconeix haver descobert amb admiració la humanitat, amb la compassió sense sentimentalisme pels personatges, de Txékhov i Tolstoi.

Amor transcorre en un apartament parisenc que, prou significativament, és una rèplica del dels pares de Haneke a Viena. Tot hi és ordenat, inclosos els llibres de manera alfabètica. És l'espai compartit per una parella, que hi conserva objectes acumulats amb el temps i que en part testimonien una llarga convivència. Un món, doncs, ordenat i que sembla inalterable, però que, com en altres films d'Haneke, es converteix de sobte en l'escenari d'un malson. Però, diferentment, aquest malson, que estranyament ens pot resultar aliè, és observat des de dins i sembla viscut com una ferida indetriablement lligada a l'experiència de viure, envellir, morir. Haneke no especula amb una ficció extrema, no posa en escena una situació hiperbòlica amb una dimensió metafòrica, sinó que mostra un procés concret, identificable, que comença en el moment en què la dona, mentre esmorza, resta paralyzada, absent, com en una suspensió de la vida. Com li explica el marit a la seva filla, en una escena en què Isabelle Huppert visita els pares i en certa manera la pel·lícula mateixa, a partir d'aleshores tot va de mal en pitjor, sense que hi hagi remei. Com afrontar, doncs, la irreversible degeneració física i mental d'una persona

tan estimada? Com suportar que la seva existència deixi de ser una vida humana? No hi ha respostes, sinó la necessitat ineludible d'afrontar-ho en una quotidianitat que ha sigut radicalment transformada. Haneke no converteix el personatge que encarna Jean-Louis Trintignant en un sant. Aquesta conversió és pròpia de l'obsenitat sentimental que pretén reconfortar l'espectador. Si en aquest cas hi ha una distància, és la justa per evitar el miserabilisme (no s'eviten els signes de la degradació, però sense rabejar-s'hi) i el sentimentalisme. Haneke no pretén mostrar una conducta exemplar, sinó una conducta humana, que, pel fet de ser-ho, té molts replecs que la fan contradictòria, imprevisible, desconcertant. Per això mateix, el film és moralment exemplar. I humaníssim. ■



Amor

Director. Michael Haneke
Any. 2012

Duració. 127 minuts

Països. Àustria / França / Alemanya

Gènere. Drama romàntic

Estrena el 21 de desembre de 2012

MUHBA
MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA

Indiannes

1736-1847

ELS ORÍGENS DE LA
BARCELONA INDUSTRIAL

PRORROGADA fins el 03/03/2013

Saló del Tinell
MUHBA Plaça del Rei

MUHBA
MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA

bcn.cat/
museuhistoria
facebook.com/barcelonacultura
twitter.com/bcn cultura

Ajuntament de
Barcelona