

# Bit recomienda

C i n e

## JE RENTRE À LA MAISON de Manoel de Oliveira

## LA STANZA DEL FIGLIO de Nanni Moretti

**JE RENTRE À LA MAISON** (*Vuelvo a casa*, Francia-Portugal, 2001), presentada en los últimos Festivales de Cannes y San Sebastián, del portugués Manoel de Oliveira, único director cinematográfico en ejercicio que inició su actividad profesional en el cine mudo, y **LA STANZA DEL FIGLIO** (*La habitación del hijo*, Italia, 2001) del italiano Nanni Moretti, Palma de Oro del último Festival de Cannes. Dos películas europeas lejos de la tecnología y de los monigotes a los que nos están acostumbrando las imágenes dominantes, tanto en la pantalla grande, lugar del cine, como, lo que es mucho más grave, en la pantalla pequeña, lugar por excelencia del audiovisual. Hay un cine que, como ya hemos dicho otras veces, se hace pero no se ve, una desgracia, y hay un cine que desde luego se hace aunque no da prácticamente tiempo a verlo, una pena. Es el caso de la película de Manoel de Oliveira cuya exhibición ha durado unos pocos días del presente otoño. En **JE RENTRE À LA MAISON** un actor viejo y consagrado, Gilbert Valence (Michel Piccoli), recibe, al finalizar la puesta en escena de la obra teatral *ROI SE MEURT* de Eugene Ionesco en la que interpreta el papel del rey (primera escena del film), la noticia de la muerte de su mujer, su hija y su yerno en accidente de tráfico. Drama interior. En **LA STANZA DEL FIGLIO** un psicoanalista de una pequeña ciudad del norte de Italia, Giovanni (Nanni Moretti), recibe, después de algunas secuencias (primera mitad del film) en las que lo cotidiano, el trabajo y las pequeñas costumbres o manías nos conducen sin sobresaltos ni fracturas a través del día a día de un grupo humano estructurado alrededor de la familia, la noticia de la muerte de su hijo Andrea como consecuencia de un accidente cuando practicaba submarinismo. Drama interior.

¿Es posible representar el dolor? ¿Más concretamente, es posible representar el dolor cuyo origen está no en la agresión traumática sobre el cuerpo, = dolor físico, sino en la violencia ejercida directamente sobre la intimidad del sujeto, sobre el cuerpo sin órganos, sobre aquellos territorios existenciales dominados por las lógi-

cas de autorreferencia, = dolor sentimental? ¿Es posible elaborar un relato y/o construir un texto alrededor de este dolor?

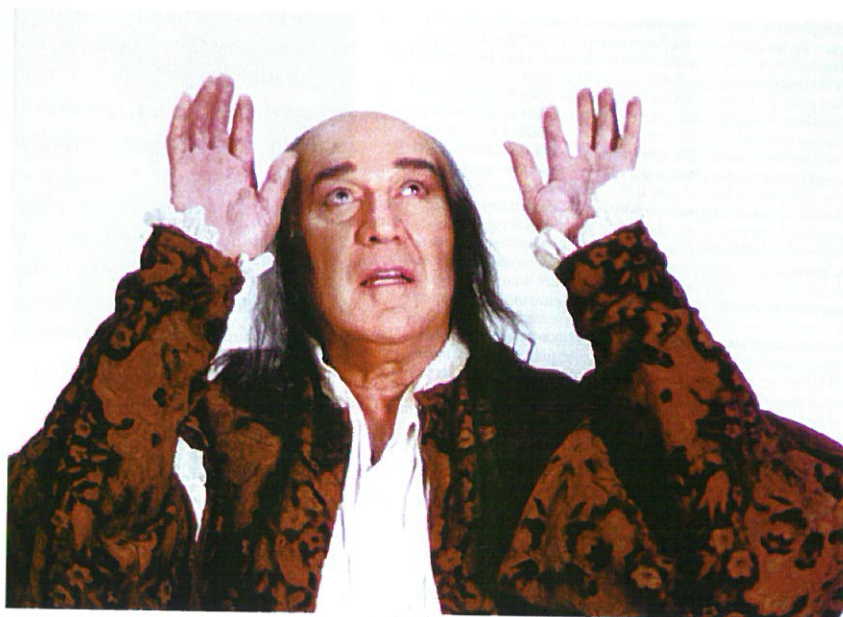
En términos de representación quizás únicamente sea posible hacerlo en el despliegue hacia fuera de universos incorpóreos, de entidades de referencia intrínseca al propio sujeto, mediante la puesta en existencia y/o semiotización (= discursividad) de cualidades existenciales desterritorializadas o no en universos de la conciencia. Sólo en la producción de "Afectos" (plano estructural), y por lo tanto producción de subjetividad, y de "Efectos" (plano semiótico), y por lo tanto producción de actuaciones-gestos que dicen algo de alguien—podemos encontrar la respuesta del sujeto a la conflictividad emocional originada en unas circunstancias sentimentalmente no deseadas. La palabra poco o nada tiene que decir aquí, quizás un plus de expresividad, de sobreactuación. Pero sabemos también de la desaparición de la palabra como forma principal, en primer lugar, de enunciación del sujeto y, en segundo lugar, de comunicación con el otro y su sustitución por "flujos informativos mediáticos transportados por canales maquínicos que desbordan por todas partes los antiguos territorios subjetivos y colectivos" (F. Guattari). De aquí que en ambos filmes la palabra es reducida al espacio de lo profesional: práctica teatral (Gilbert Valence) y práctica psicoanalítica (Giovanni) y evacuada del espacio doméstico donde, en las pocas ocasiones que aparece, es para acentuar la unidireccionalidad del habla.

En términos de relato, de construcción de un texto —fílmico en nuestro caso—, tanto la película de Manoel de Oliveira como la de Nanni Moretti son una respuesta posible a estas cuestiones sentimentales desde constelaciones de lo narrado dispares (=territorio de la diégesis), desde relaciones entre los tiempos diégético (= de la historia contada) y representado (= del discurso fílmico, de la película vista) similares y desde articulaciones de las imágenes diferentes. En **JE RENTRE À LA MAISON** la víspera del año 2000 en un París lleno de luminosidad artificial y gratificante pero también de oscuridad y amena-

• Fernando  
Jiménez Molina

# Bit recomienda

C i n e



zas, toda una metáfora de la cultura occidental. En *LA STANZA DEL FIGLIO* el universo familiar, la vida en una pequeña ciudad de provincias del Norte, metáfora, también, de la cultura occidental pero, esta vez, desde dentro, desde lo ya interiorizado.

Una cosa, sin embargo, une estos dos filmes: la no-historia, la falta de historia. En ambos casos una anécdota, una circunstancia traicionera, no esperada, ni siquiera pensada, llena un discurso en el que la palabra desaparece para dar paso al gesto, un discurso en el que los personajes ocupan la pantalla sin elementos o artilugios dramáticos que justifiquen sus comportamientos y actitudes en la continuidad de las imágenes y, por lo tanto, sin narraciones de relleno tras las que el espectador corra como un poseso durante toda la película lo que ¿justificaría? su gasto o inversión de dinero y de tiempo. Inversión que por desgracia solamente se da en muy pocas ocasiones.

En *JE RENTRE À LA MAISON* y *LA STANZA DEL FIGLIO* el tiempo no tiene unidad de medida. No existe. No hay una historia que lo explique y lo cuantifique. Las coordenadas espacio-temporales en las que lo narrado y, en última instancia, el universo de referencia –el dolor sen-

timental– se sitúa no siguen las leyes de la ciencia física y más específicamente las leyes de la conservación de la energía ni, desde luego, de la temporalidad de los microprocesadores en la época de la globalización, de la informatización planetaria, de la aldea global, de la sociedad de la información, ni, en otro orden de cosas, del espacio que la ingeniería biológica –genética– está abriendo. Hay que buscarlas en otro lugar, el de la subjetividad maquínica, donde el tiempo no se mide por el tránsito de un momento a otro ni el espacio por la perspectiva quattrocentista. Gilbert Valence en *JE RENTRE À LA MAISON* pierde en primer lugar a su familia, excepto su nieto, luego sus zapatos que le son robados por un marginado social, y finalmente su memoria, no recuerda el texto aprendido para interpretar el *ULISES* de James Joyce delante, esta vez, de la cámara de cine. Únicamente la palabra aparece cuando el actor se muestra (representaciones de *ROI SE MEURT*, *THE TEMPEST* de William Shakespeare y *ULISES*) y el sujeto se confunde con el sujeto actor y éste con el sujeto del texto dramático ante la mirada del sujeto espectador. El lugar de la sala, el lugar del cine, no el lugar de la vida. Bastaría recordar las palabras del propio Manoel de Oliveira: “Un conjunto formado por la cabina de los aparatos de proyección; una pantalla que recibe, en oscuridad y en el otro extremo de la sala, las imágenes proyectadas; los altavoces que emiten los sonidos; un asistente (espectador) situado en el espacio que separa la cabina de la pantalla. Este es el legítimo LUGAR DEL CINE. Eso que uno ve proyectado sobre la pantalla es la representación, por un fantasma, de realidades o simulaciones atrapadas en otros lugares y que se suceden en cadena. No debemos confundir la gran pantalla que aparece iluminada al fondo de una sala oscura, delante de una asamblea –grupo de espectadores– en un acto público y social, que es privilegio del cine, con las pantallas de otros medios audiovisuales de dimensiones mucho más reducidas que ocupan otros lugares más propicios para una utilización específicamente solitaria”

