

La forma enunciativa yoica en *Caro diario* (Moretti, 1993)

Pedro Poyato Sánchez*
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

Uno de los rasgos que sin duda caracterizan *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993) es su despliegue de un amplio abanico de lugares de subjetividad, lugares conjugados de múltiples formas pero atendiendo siempre a la enunciación en primera persona que preside el discurso diarístico. El objetivo de este trabajo es el estudio, a partir del análisis de determinados segmentos del filme, de algunas de esas formas enunciativas yoicas.

Palabras clave:

Cine, enunciación, diario cinematográfico, narrador, observador.

The declarative form of the first person In *Caro diario* (Moretti, 1993)

Abstract:

One of the key features that characterizes Nanni Moretti's *Caro diario* (1993) is its display of an enormous variety of subjective places. Places combined in multiple ways, but always sharing the use of declarative force in the first person, typical of diary as discourse. The aim of this work is the study, starting from the analysis of several fragments of the film, of some of these declarative forms of the first person.

Key words:

Film, declarative force, filmic diary, narrator, observer.

1. INTRODUCCIÓN

A diferencia de la enunciación subjetiva literaria, donde el signo lingüístico «yo» sincretiza la inscripción en el texto del narrador (el yo que dice en el presente desde el que narra) y del personaje (el yo dicho en el pasado narrado), como puede comprobarse, por ejemplo, en el enunciado «(ahora, yo) soy consciente de que en aquel momento (yo) estaba equivocado», la cinematográfica suele utilizar para estas mismas figuras signos diferentes, pues si el narrador se inscribe en el texto mediante la palabra «yo», el personaje lo hace a través de una «representación visual icónica» por materializarse ahora en imágenes fílmicas la formalización del pasado narrado.

Un caso particular de enunciación subjetiva es la del texto diarístico. Como ha señalado Enric Bou¹, el diario es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, acerca

de una experiencia personal. Este tipo de discurso pone por tanto en juego la figura de un autor que se representa en el texto a través de una instancia, el narrador, quien, desde el presente de la enunciación, relata o reflexiona acerca de una experiencia vivida por él mismo, en un pasado reciente. El diario literario instaura de este modo dos tiempos, el presente y un pasado inmediato, y dos instancias, el narrador, o yo que narra, y el personaje, o yo que protagoniza lo narrado. Pero, ¿qué sucede en el cine? ¿cómo se inscriben y conjugan en el texto fílmico estos tiempos e instancias? Si tenemos en cuenta lo apuntado más arriba, en el diario cinematográfico² el autor empírico se inscribe en el texto como narrador, esto es, como voz que instaura el presente desde el que habla; narrador que en su relato da paso a las imágenes de un pasado –inmediato– habitado por el personaje, o figura que corporeiza al narrador en ese pasado. Ahora bien, las imágenes que formalizan ese pasado descrito por el narrador inscriben a su vez en el enunciado la mirada

Recibido: 15-X-2013. Aceptado: 10-XII-2013.

* Profesor Titular de Historia del Arte.

¹ BOU, E., «El diario: periferia y literatura», en *Revista de Occidente*, nº. 182-183 (1996), pp. 182-183.

² Nos referimos, lógicamente, no al cine que ha escogido el diario como motivo central de sus argumentos y del que en nada participa la enunciación del filme, sino al discurso cinematográfico que afronta una escritura diarística en la que la enunciación se ve directamente implicada.

que las da a ver, u observador³; mirada que puede ser exterior al personaje protagonista (y que lo muestra a él en la imagen) o de él mismo (y que muestra lo que él mira). Pero, además, sobre estas imágenes aparecen también voces, que pueden corresponder a la ya citada del narrador, quien desde el presente de la narración suele irrumpir como *voice over*, o al propio personaje como habitante de ese pasado mostrado.

En suma, y es esto lo que interesa anotar, la enunciación cinematográfica diarística permite la puesta en funcionamiento de un amplio abanico de lugares de subjetividad. El objetivo del presente trabajo es estudiar este despliegue de la subjetividad en el filme *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993). A partir del análisis de determinados fragmentos del mismo, estudiaremos algunas de las formas enunciativas que, emanadas de las posibilidades combinatorias de la polifonía de voces y miradas que acabamos de señalar, conjuga el texto morettiano.

2. APERTURA: CRÉDITOS

Desde su primer largometraje, *Io sono un autarchico* (1976), el cine de Nanni Moretti se ha caracterizado por el cariz autobiográfico de sus filmes: interpretados por el mismo Moretti, el público reconocía sin problemas en Michele Apicella, personaje principal de todas sus películas hasta *Caro diario*, el retrato cinematográfico del propio cineasta. Pero a raíz de *Palombella Rossa* (*Vaselina roja*, 1989), el agotamiento del personaje de Michele, por un lado, y una circunstancia personal en la vida de Moretti –las peripecias por las que este hubo de pasar hasta que los médicos le descubrieron un linfoma de Hodgkin-, por otro, llevaron al cineasta italiano a convertirse él mismo en narrador y personaje de su propia vida en *Caro diario*. Fue así como Moretti concibió un filme de descripción, análisis y reflexión vital bajo la forma de diario personal. En este sentido, uno de los mayores logros de la película es sin duda la elaboración de una amplia gama de formas enunciativas diferentes a partir de la preeminencia y combinación de miradas y voces derivadas del despliegue de la subjetividad: así, mientras que en algunos segmentos fílmicos se imponen las miradas, los distintos tipos de observador que construyen visualmente el mundo narrado, limitándose la voz narradora a ilustrar lo mostrado, cuando no a callar, otros segmentos se estructuran básicamente en torno a los distintos modos de irrupción de la voz del narrador en el mundo narrado y a sus relaciones con la voz y con el cuerpo del personaje, fragmentos estos que dejan ahora al observador en un lugar secundario, análogo en este sentido al que en los anteriores ocupa el narrador.

Se inicia el filme con unos títulos de crédito que aparecen en letras con tipología de manuscrito (Fig. 1).



Figura 1.

Elaborados en un blanco sobre fondo rojo, los créditos dan paso sin solución de continuidad al título del primer capítulo del filme⁴, *En Vespa*, rotulado con el mismo tipo de letra anterior, aunque ahora se trata de un rojo escrito sobre el blanco rayado de un cuaderno (Fig. 2). Interesante apertura del filme que manifiesta cómo la misma «mano» que escribe en el celuloide lo hace también en el cuaderno: enunciator y narrador se manifiestan así como inscripciones textuales, cada una en su nivel correspondiente, de una misma persona, el cineasta Nanni Moretti.

En Vespa se abre con un plano picado que muestra una mano sosteniendo un bolígrafo ante la página en blanco (el mismo blanco rayado sobre el que aparecía el título del capítulo, en la imagen anterior) de un cuaderno (Fig. 3).

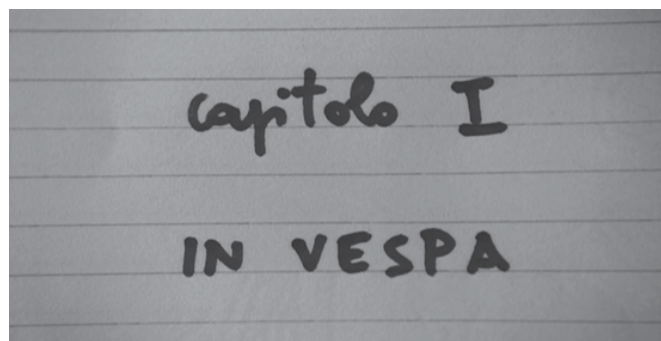


Figura 2.

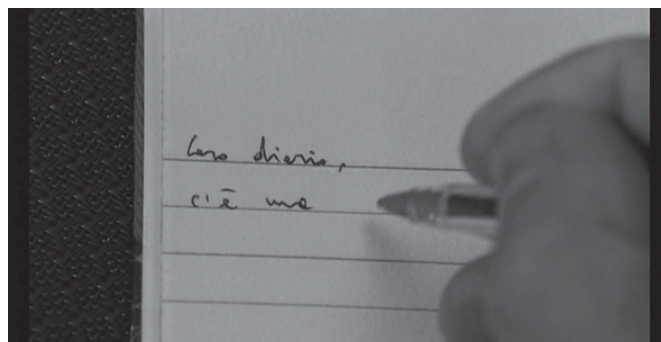


Figura 3.

³ Convenimos con Santos Zunzunegui en llamar observador a la mirada que, consustancial a toda imagen cinematográfica, «organiza en términos visuales un mundo posible en el que se instalan determinadas figuras situadas en un tiempo y en un espacio». En ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid, 1989, p. 83.

⁴ *Caro diario* se estructura en tres episodios, *En Vespa*, *Islas y Médicos*, nominados como capítulos.



Figura 4.



Figura 5.

Cuando el bolígrafo comienza a escribir, una panorámica lo sigue a lo largo del renglón, donde acaba leyéndose: «Querido diario: hay una cosa que me gusta hacer por encima de todas!». Es este un enunciado en cuya escritura se inscribe, por un lado, la figura de un yo-narrador que escribe acerca de él mismo, es decir, de ese mismo yo convertido en protagonista, en personaje, y, por otro, un destinatario o narratario – «querido diario»- que es señalado como el lugar donde ese yo materializa su relato sobre sí mismo. Así pues, de un yo (narrador) a un tú (narratario), que en cierto modo es también yo, para hablar de un él (personaje) que es también yo: he aquí el circuito enunciativo yoico del enunciado anterior. Obsérvese, por lo demás, que el presente desde el que se escribe no hace referencia, como es lo frecuente en el diario, según señalábamos más arriba, a un pasado, sino que inscribe a su vez un presente «me gusta hacer». Sobre este matiz de la temporalidad instaurada por el texto volveremos más adelante, pues nos interesa ahora apuntar que el cuaderno donde el anterior enunciado se escribe es parte de un plano conformado en torno al punto de vista, a la mirada, del sujeto que escribe. Así pues, mirada, en el plano visual, y voz, en el plano de lo escrito en el papel: tal es el anclaje fuertemente subjetivo de quien en el texto mira y toma la palabra.

Las imágenes que siguen dan cuenta de eso que por encima de todo gusta hacer al narrador (y que recoge en parte el título del capítulo): pasear en vespa. Se materializa así una escritura confeccionada ahora no con palabras, sino con imágenes, elementos elaborados a su vez a partir de miradas, música y voces. La primera de esas imágenes, tomada frontalmente desde un vehículo en movimiento, muestra un paisaje vacío (Fig. 4) sobre el que poco después irrumpe, conduciendo una vespa, el protagonista, Nanni Moretti (Fig. 5), quien a partir de aquí va a ser seguido por la cámara. Es así cómo esa mirada primera, mirada sin cuerpo, inscribe en el mismo enunciado fílmico el lugar y protagonismo del observador; un observador que, en su seguimiento al personaje, se dispone a transitar, formalizándolos en imágenes, los itinerarios urbanos que este va a recorrer⁵.

3. PREEMINENCIA DEL OBSERVADOR: PROMIO Y PASOLINI

Esta preeminencia del observador sobre cualquier otra instancia enunciativa se pone de manifiesto sobre todo en dos de los episodios más destacados del capítulo: uno se interesa por las fachadas de edificios romanos del pasado siglo; el otro por los arrabales de Ostia que conducen hasta un monolito singular. En el primero de ellos, la *voice over* del narrador apuntando lo mucho que le gusta mirar las fachadas de las casas, «me gustaría hacer una película hecha sólo de fachadas de casas...», da paso a una sucesión de planos que muestran una batería de fachadas de edificios romanos (Fig. 6) visualizadas a partir de la encarnación, tal es la mirada que ahora organiza los planos, del observador en el personaje⁶. Estas imágenes, elaboradas a partir de una filmación de punto de vista ligeramente contrapicado y con la cámara deslizándose suave y horizontalmente por las fachadas de las casas se constituyen en una referencia explícita al operador Alexandre Promio allí donde este, en



Figura 6.

⁵ En el plano visual, la función de este observador se descubre equivalente a la desempeñada, en el plano de lo escrito en el diario, por el narrador. El observador puede por ello ser caracterizado como narrador visual.

⁶ Solo en un par de ocasiones a lo largo del fragmento, y con el fin de reforzar esa sincretización de puntos de vista, aparece el plano de Moretti en la vespa mirando las fachadas. Tal es lo que en enunciación fílmica se conoce como ocularización interna secundaria.

los albores del cinematógrafo, dio en colocar la cámara en una góndola para filmar, a lo largo de un paseo por el canal, las fachadas de los palacios venecianos. A tan sugerentes imágenes de las calles romanas comienza superponiéndose una *voice over*: «Garbatello, 1927; Villa Olímpica, 1960; Tuffello, 1960...» que enseguida termina desvaneciéndose se diría que *aplastada* por la belleza y contundencia de lo mostrado en este recorrido visual organizado por una mirada, por un observador, de patentes reminiscencias promianas, como acabamos de decir.

Pero sin duda la apoteosis del observador como instancia determinante de la enunciación fílmica tiene lugar en el fragmento que sirve de cierre al capítulo. Comienza el mismo con el plano de unos recortes periodísticos referidos a la muerte de Pier Paolo Pasolini sobre el que irrumpe la voz del narrador: «No sé porqué, pero nunca he estado en el lugar donde mataron a Pasolini», enunciado que instaura un presente⁷ en el que se muestra en imágenes el viaje en moto del protagonista hasta el citado lugar. Ni una sola palabra será ya pronunciada: solo imágenes y música darán forma a este episodio, sin duda uno de los más hermosos del filme, en el que, como el anterior y otros tantos otros del capítulo, el cine es motivo central del mismo, en este caso a propósito de la muerte de uno de sus poetas mayores, Pier Paolo Pasolini.

El viaje de Moretti en vespa hasta el lugar donde Pasolini fue encontrado muerto se convierte así en la sencilla anécdota que está en el origen de este fragmento de cuatro minutos y medio de duración elaborado a partir de las imágenes visualmente organizadas por una mirada en movimiento –el observador ubicado a las espaldas de Moretti, siguiéndolo en su recorrido en la vespa– que va mostrando los áridos y lóbregos arrabales de Ostia y su puerto (F7), y de la música que sirve de fondo a esas imágenes, determinados pasajes de *The Köln Concert* de Keith Jarrett. Ni una sola palabra oímos en el fragmento, pues no hay en él, como decíamos, intervención alguna por parte del narrador; todo el protagonismo es ahora del observador dando a ver las imágenes, y de la banda sonora acompañándolas como fondo musical. Pocas veces el cine ha construido una sinfonía espacial de modo tan sencillo como es la filmación, en un solo plano sostenido, de una realidad afílmica, en este caso el camino real hacia Ostia. Nada de puesta en escena, nada de montaje, como preconizaba Serguei M. Eisenstein⁸, sólo los espacios de una realidad real transformándose, por medio de ese milagro que es la creación cinematográfica, en espacios fílmicos; espacios que, trascendiendo en la filmación su inanidad referencial, devienen en espacios míticos. De ahí emana la emoción que despierta este viaje en imágenes hacia el lugar donde, tras una alambrada, alrededor de un descampado



Figura. 7.

salpicado de gramas y verdolagas, un desatendido monolito recuerda la muerte del gran Pasolini.

4. EL CINE EN EL CINE

Las alusiones al cine son constantes a lo largo de todo el capítulo: así, en sendos episodios anteriores, el protagonista hacía lo propio, en primer lugar, cuando advertía que en muchas ocasiones utilizaba el pretexto de estar buscando localizaciones para visitar así interiores de casas; y en segundo lugar, cuando manifestaba cuánto le gustaría rodar una película que sólo incorporara fachadas de casas. Pero junto a estas, *En Vespa* trabaja también otro tipo de alusiones al cine que tiene que ver en este caso con la incorporación directa de imágenes cinematográficas al tejido fílmico. Ello tiene lugar en dos ocasiones: la primera se sitúa justo al comienzo, cuando, después de un largo trecho donde el observador sigue al personaje recorriendo en vespa las calles de Roma, tal es la mirada, insistimos en ello, que estructura estas imágenes, la *voice over* irrumpe en el plano: «En verano, en Roma, casi todos los cines están cerrados...». Sobre este mismo plano comienzan a oírse entonces una serie de voces que en el plano siguiente son identificadas como pertenecientes a una película en la que puede verse a varias personas reunidas en torno a una mesa discutiendo acerca de los fracasos ideológicos de su generación y de la implicación en ello de los jóvenes de entonces. Desde su butaca, en la sala de cine donde aparece viendo la película, Moretti responde indignado, en voz alta: «Pero, ¿porqué esta obsesión de que todos somos cómplices?...». Luego, a la salida del cine, Moretti proseguirá con sus comentarios en torno al filme que acaba de ver, concretamente en lo que se refiere al cansancio ideológico proclamado por sus protagonistas. Aun cuando la película anterior –la escena que de ella contemplamos– haya sido exclusivamente elaborada para su incorporación al filme *Caro diario*, es decir, aun cuando se trate de una película que no tiene existencia real como tal película, ello

⁷ Es importante llamar la atención una vez más acerca de la instauración, no de un pasado reciente, como es preceptivo en el diario, sino de un presente. Este dispositivo enunciativo introduce una diferencia con respecto al desplegado en la tercera parte del filme, como en su momento veremos.

⁸ EISENSTEIN, S. M., «Del color en el cine», en VV.AA., *El cine soviético de todos los tiempos* (1924-1986), Valencia, 1988, pp. 147-156.

en absoluto afecta a la veracidad del texto morettiano⁹, que «crea» esas imágenes cinematográficas para, vinculándolas con el protagonista, motivar así en él una reflexión personal en torno al fracaso actual de las ideologías en que un día creyeron los jóvenes de su generación.

Precisamente en relación a estas reflexiones en voz alta del personaje Moretti a propósito de determinados episodios o acontecimientos en los que se ve implicado, conviene apuntar que algunas de ellas se resuelven en situaciones propiamente humorísticas, como sucede allí donde el protagonista, interperándolos, trata de hacer partícipes de sus tribulaciones a unos desconcertados ciudadanos a los que para nada interesan las explicaciones que se empeña en darles un apasionado Moretti acerca de los temas que a él en ese momento preocupan, como la vida en sociedad, el baile o las condiciones de vida en los barrios de la periferia de Roma. Se inscribe, pues, así, también en este filme, esa vis cómica tan característica en el cine del director italiano.

La segunda ocasión en la que *En Vespa* incorpora imágenes cinematográficas procedentes de otros filmes, *Henry, retrato de un asesino* es el intertexto. A la imagen en movimiento y angulación contrapicada mostrando la bella estampa del paisaje (Fig. 8) que pone fin al episodio protagonizado por las fachadas de los edificios romanos, le sigue, tras el correspondiente corte de montaje, la imagen de un cartel (Fig. 9) que anuncia, a las puertas de un cine, el filme: *Henry, portrait of a serial killer* (*Henry, retrato de un asesino*, John McNaughton, 1986). Como la imagen anterior, esta que muestra el cartel del filme responde a un punto de vista subjetivo del personaje (una panorámica vinculará después el cartel con Moretti, quien aparece mirándolo, a las puertas del cine), pero a la vez fuerza con respecto a ella un contraste gráfico muy acusado: así, si la imagen primera es dinámica, la segunda es estática; si en aquella predomina el verde, en ésta lo hace el rojo; si en el paisaje urbano el punto de vista que lo muestra es contrapicado, en la imagen del cartel, es frontal... Tras generar este conflicto gráfico anterior, la operación de montaje da paso a las imágenes del filme de McNaughton: muestran las mismas una violentísima escena donde los protagonistas torturan y asesinan al propietario de una tienda de electrodomésticos; escena que se continúa con otra en la que puede verse al amigo de Henry, Otis, acribillando a tiros a un pobre ciudadano cuyo único «delito» ha sido preguntarle si necesitaba ayuda. Durante la proyección de las imágenes anteriores, Moretti, que aparece, como en el episodio antes citado, viendo la película, no puede evitar, tal es el impacto recibido, apartar la mirada de la pantalla.

He aquí cómo el diario cinematográfico morettiano se alimenta también, tal cual sucede en los dos casos considerados, de imágenes incorporadas de otros filmes; imágenes que, tras provocar en el personaje-espectador Moretti un cierto malestar, lo mueven a una reflexión que en el segundo de los casos concluye con su indignación ante esas voces autorizadas que se atrevieron a tachar como «filme de culto» una película solo interesada por la paranoia y violencia extremas. Pero junto a estos efectos de sentido, conviene no olvidar la naturaleza de las imágenes que los producen, pertenecientes a un filme real, unas, creadas *ad hoc*, las otras, y ello porque esta dualidad¹⁰, aun cuando irrelevante desde el punto de vista de la veracidad del texto, contribuye sin duda al enriquecimiento formal de este.

5. EL PASADO DE LO NARRADO: IMÁGENES DOCUMENTALISTAS, IMÁGENES RECONSTRUIDAS

El título del tercer capítulo del filme, *Médicos*, se continúa con un plano en el que aparece Moretti, de pie, junto a una ventana, hojeando el periódico. Pero en seguida,



Figura 8.



Figura 9.

⁹ Como proclaman las modernas teorías realistas de corte fenomenológico y pragmático, la verdad o falsedad del discurso no está en la correspondencia del mismo con un referente real, sino en el propio texto. En este mismo sentido, Celia Fernández Prieto apunta que el grado de verdad o de mentira solo puede ser evaluado por el lector a partir del texto en función de determinados criterios. En FERNÁNDEZ PRIETO, C., «Figuraciones de la memoria en la autobiografía», en RUIZ-VARGAS, J. M. (comp.), *Claves de la memoria*, Madrid, 1997, pp. 66-67. En el caso que nos ocupa, esos criterios vendrían determinados por la propia construcción de la escena incorporando una serie de imágenes cinematográficas como si éstas hubieran sido tomadas «en préstamo» de otro filme.

¹⁰ Pascale Thibaudeau ha abordado esta misma dualidad del cine en el cine en el texto ericiano. En THIBAUDEAU, P., «Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice», en *Banda Aparte*, n.º. 9-10 (1998), pp. 14-16.

el protagonista cambia el periódico por su diario, donde, tras extraer de entre sus páginas un manojo de recetas médicas, escribe: «Querido diario: he conservado todas las recetas acumuladas a lo largo de un año y también he guardado todas las notas que fui tomando sobre las consultas con los médicos. Por consiguiente, en este capítulo no hay nada que sea producto de la invención, ni las recetas de medicamentos, ni las visitas a los médicos ni las conversaciones con ellos». Análogamente a como en el periódico se escribe la crónica más o menos oficial del día a día, Moretti se dispone a escribir en el diario la crónica personal de los acontecimientos vividos, a propósito de su largo peregrinaje por las consultas de los médicos, en un pasado reciente; crónica, por lo demás, que viene presidida por un compromiso de veracidad¹¹, de correspondencia entre lo que va a ser narrado con lo realmente ocurrido, por parte del narrador: «en este capítulo no hay nada que sea producto de la invención».

Por otro lado, a diferencia de lo que sucedía en el capítulo anterior, el discurso inscribe ahora un presente, nivel temporal desde el que el narrador toma la palabra, y un pasado –reciente– donde sucedieron los hechos que van a ser relatados. Las primeras imágenes de ese pasado muestran a Moretti encamado, mientras es sometido a tratamiento médico (Fig. 10). Dice entonces la *voice over* del narrador: «Esta es mi última sesión de quimioterapia, el tratamiento que se sigue cuando se tiene un tumor. Y yo he decidido filmarla», palabras que definen el estatuto de estas imágenes en tanto que registros de un hecho que sucedía realmente mientras era filmado por la cámara. El carácter documentalista del fragmento viene también inscrito en las calidades de las propias imágenes, en su textura, en el «grano» propio de una filmación casera. Son estas, por lo tanto, unas imágenes genéticamente vinculadas al pasado (real) en el que se inscribe el hecho (afílmico) que muestran; imágenes, por lo mismo, que, existentes por sí mismas, no han sido reconstruidas, puestas en escena, desde el presente.

En lo que sigue, se trata de narrar el proceso que llevó al personaje al tratamiento médico testificado por las imágenes anteriores. Un pasado anterior se inscribe entonces en el texto mediante nuevas imágenes estructuradas en distintos episodios. El primero de ellos comienza con un plano que muestra a Moretti llegando en vespa –a diferencia del capítulo primero, no se muestran ahora las imágenes del trayecto hasta el hospital; operación que, mediante esta desaparición del observador móvil entonces preeminente, anticipa ya la estructuración del episodio en torno a nuevas formas enunciativas– hasta el Instituto Dermatológico de Roma: sobre el plano, irrumpe la *voice over* del narrador: «Un día empecé a tener un prurito...». Poco después, Moretti aparece con un dermatólogo, en la consulta: puede verse al médico reconociendo al enfermo, emitiendo un diagnóstico



Figura 10.

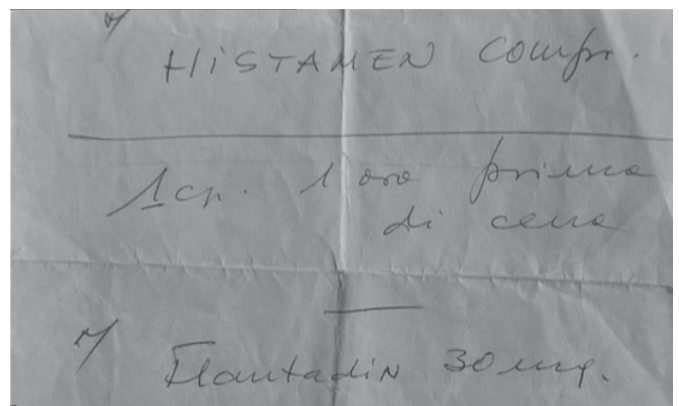


Figura 11.

y recetando los medicamentos pertinentes. Un plano detalle de la receta pone punto final al segmento (Fig. 11). La corta escala de este plano último permite constatar en la textura del papel o en los rastros de suciedad acumulada en las dobleces del mismo, que esta receta se muestra, no desde el pasado de los hechos, sino desde el presente del narrador (es una de aquellas recetas que Moretti ojeara antes de comenzar a escribir su relato en el cuaderno). Basta prestar un poco de atención a la puesta en forma del segmento para caer en la cuenta de su estructuración en torno a imágenes que, a diferencia de las anteriores que mostraban la sesión de quimioterapia, «reconstruyen», ponen en escena, un hecho sucedido en el pasado –la visita médica–; imágenes a las que se yuxtapone esta otra de la receta certificando visualmente la veracidad de lo narrado. En este sentido, la imagen de la receta supone una inmersión, semejante a la que en el plano sonoro realiza la *voice over* del narrador, del presente desde el que se narra, el presente habitado por el narrador, en el pasado de las imágenes de lo narrado.

Y bien, a partir de aquí, el personaje Moretti, dado que su prurito no mejora, iniciará un largo recorrido de visitas a diferentes médicos, dermatólogos y no

¹¹ Es claro que esta declaración de intenciones a la vez que refuerza la veracidad de lo que a partir de aquí va a ser relatado, viene de alguna manera a poner en cuestión la fidelidad a los hechos narrados hasta aquí. Pero, como venimos diciendo, esa mayor o menor fidelidad a los hechos en nada afecta, según apuntan las nuevas teorías realistas, al efecto de verdad del discurso.

dermatólogos, con la esperanza de que alguno de ellos acierte en el diagnóstico de su enfermedad. La veracidad de las imágenes que reconstruyen cada una de estas visitas va a venir dada, como en el caso anterior, por la aparición de la receta médica original, mostrada en plano detalle. Pero lo interesante, y aquí está sin duda la mayor apuesta del texto, es la puesta en forma de cada una de esas visitas médicas por lo que se refiere a su manera de conjugar los tiempos y las voces que intervienen en este tipo de enunciación cinematográfica. Veámoslo con detalle en las líneas que siguen.

6. FORMAS DE IRRUPCIÓN DEL PRESENTE EN EL PASADO DE LAS IMÁGENES

En una de estas visitas a los médicos, y por ausencia del llamado «príncipe de los dermatólogos», Moretti se ve obligado a visitar al sustituto. La escena transcurre como la anterior: reconocimiento del enfermo por el dermatólogo, diagnóstico y prescripción de la medicación. Sin embargo de manera un tanto sorprendente vemos cómo en esta ocasión Moretti, antes de que el médico haya terminado aún de poner por escrito el tratamiento, abandona la consulta, sin aguardar siquiera a recoger esa receta de cuya veracidad ha dado cuenta el plano inmediatamente anterior. Comenta entonces la *voice over* del narrador: «a mi me gusta mucho tomar medicamentos y creer que me van bien, pero el sustituto parecía muy indeciso y, aún poniendo toda mi buena voluntad, no podía creerle. Esa fue la única vez que no fui a la farmacia...». La última parte de esta visita médica ha sido, pues, elidida en el texto, pero lo interesante es la manera como ello ha sido resuelto, no introduciendo una elipsis al uso, sino «mezclando» los niveles temporales enunciativos a partir de la encarnación del narrador (Moretti en el presente desde el que cuenta) en el cuerpo del personaje (Moretti en el pasado contado). Notable forma enunciativa esta que, por lo demás, viene a demostrar de manera fehaciente que ese pasado del que las imágenes dan cuenta es un pasado, a diferencia de aquel otro donde Moretti era sometido a quimioterapia, reconstruido desde el presente desde el que se narra, y abierto por tanto a las inmersiones en él de este presente a través de operaciones de escritura como la anterior.

En una secuencia posterior, y como el prurito no solo sigue sin mejorar, sino que va a peor, Moretti acude, esta vez en su coche, a un nuevo dermatólogo. Al comienzo del segmento, mientras que el médico escribe unas notas, Moretti, con el cuerpo levemente girado hacia la cámara¹², comenta en voz alta, mientras se rasca el brazo: «...Más de una hora de trayecto... vas al médico porque estás mal y pagas para oír como te dicen...»; instante en el que vuelve

su cuerpo hacia el dermatólogo para efectivamente oír cómo éste le dice: «Parece un perdedor; para mí se trata de un caso psicológico...». Médico y enfermo intercambian después unas palabras que concluyen con la receta del tratamiento que Moretti ha de seguir. De nuevo, un plano detalle recoge la receta original como prueba de la veracidad de lo narrado por las imágenes. Pero otra vez la fuerza del segmento reside en el dispositivo enunciativo desplegado. En efecto, si prestamos atención a la polifonía de voces que en ella intervienen, observamos que al principio el personaje habla con la voz del narrador –voz a la que, por tanto, y como puede comprobarse en las imágenes, es ajeno el dermatólogo- para luego, durante el transcurso de la conversación con el médico, recuperar la suya propia. Esta perturbación que en las imágenes de lo narrado introduce la presencia del personaje (nivel temporal pasado) hablando con una voz que no es la suya (nivel temporal presente), supone una nueva forma de inmersión del presente en el pasado narrado; inmersión que en este caso conlleva la «desnaturalización» de ese pasado.

El texto da cuenta así una y otra vez de que las imágenes que vemos no son el resultado de los registros de los hechos realmente vividos, sino que obedecen a una reconstrucción de los mismos (se exceptúa la escena de la sesión de quimioterapia); hechos que son de este modo reelaborados en el discurso diarístico a partir del material que en relación con las experiencias vividas, en este caso el peregrinaje por las consultas de numerosos médicos en busca de un diagnóstico para su enfermedad, el autor guarda en la memoria¹³. El diario cinematográfico, al igual que el literario, supone, pues, reelaboración, puesta en escena, reconstrucción narrativa del pasado¹⁴.

Posteriormente, cuando ya el insomnio ha hecho presa en el personaje y cada vez encuentra menos remedios para mitigar el picor, una nueva escena muestra a Moretti echado en la cama, mientras es sometido a una sesión de masaje en los pies. Durante la misma, la masajista conversa con el enfermo acerca de la preparación de determinado potingue para aliviar la comezón, en un segmento que se articula mediante un plano-contraplano de escala corta de ambos personajes: así, al plano cercano de ella, mientras habla de la posología del mejunje, le sigue el correspondiente contraplano de Moretti, sus ojos entornados, contestando: «comprendo... perfecto, perfecto...»; palabras que, sin que los parámetros visuales que definen el plano acusen la más mínima variación, como tampoco la expresión del personaje al hablar o, incluso, la entonación de su voz, se continúan con las siguientes: «...pero no sabía si esos masajes me sentarían bien o no...», prosiguiendo: «...mal desde luego no me irían, y en cualquier caso era agradable... Además,

¹² Este giro del cuerpo del personaje, advirtámoslo, en ningún momento lo lleva a interpelar al espectador. Volveremos sobre este tema más adelante.

¹³ Un discurso elaborado solo, digámoslo de paso, con imágenes directamente tomadas de los hechos pasados, como las de la sesión de quimioterapia, no sería propiamente un diario, sino un archivo.

¹⁴ En este sentido, puede aplicársele a la narración diarística lo apuntado por Fernández Prieto para la narración autobiográfica: «La narración autobiográfica, como narración retrospectiva, se nutre de la información contenida en la memoria. A partir de ella el enunciador *reconstruye* narrativamente su pasado» (la cursiva es mía). En FERNÁNDEZ PRIETO, C., *Op. cit.*, p. 71.

esa media hora me relajaba mucho...». Así pues, durante su diálogo con la masajista, el personaje resulta súbitamente apartado del tiempo, del nivel temporal que le es propio al encarnar en él la voz del narrador. He aquí un nuevo juego de voces enunciativas surgido una vez más de una inmersión del presente en el pasado que, como en el caso anterior, conlleva la «desnaturalización» de ese pasado.

Pero este auténtico inventario de formas enunciativas, resultado todas ellas de distintas formas de irrupción del presente en el pasado de las imágenes continúa desplegándose todavía, tal es la riqueza textual del film, en secuencias posteriores. Así, por ejemplo, en aquella que comienza con Moretti situado en medio de dos médicos chinos mientras estos le toman simultáneamente el pulso. El personaje habla entonces en voz alta: «Sigo adelgazando y he empezado a sudar por la noche... Decidí venir a un centro de medicina china donde me ven dos médicos que, tras tomarme el pulso, intercambian sus posturas...». Instantes después puede verse como efectivamente los médicos chinos intercambian sus posiciones con respecto al paciente. He aquí de nuevo al narrador hablando a través del personaje, en una forma enunciativa que también ahora va a cambiar a lo largo de la escena. En efecto, finalizada la sesión de acupuntura a la que, tras el reconocimiento anterior, es sometido el paciente, éste, agotado, permanece echado en la camilla. Comenta entonces la voz del narrador: «el doctor me deja solo en la habitación, un cuarto de hora o veinte minutos... y yo me quedo adormilado...; al fin regresa», voz que irrumpe ahora, no por boca del personaje, que efectivamente permanece adormilado en la camilla médica, sino como *voice over*. Así pues, tras encarnarse en el cuerpo del personaje, al comienzo de la escena, la voz del narrador retorna al nivel temporal que le es propio; retorno *forzado* ahora por el devenir narrativo de los acontecimientos (el personaje está adormilado). Es interesante constatar, por lo demás, que la elipsis correspondiente a esos quince o veinte minutos que el médico tarda en volver no es elaborada visualmente, sino que sobre el mismo plano fijo anterior del personaje echado en la camilla, el médico regresa en cuanto la *voice over* informa del tiempo transcurrido. Una vez más el texto insiste en que las imágenes que visualizan el pasado vivido por el narrador son imágenes reconstruidas, elaboradas desde el presente desde el que se narra, igual que sucede, como antes decíamos, con las palabras que conforman el diario literario.

7. EL PRESENTE Y LA ESCENOGRAFÍA DEL PASADO. DESENLACE

En el largo peregrinar de Moretti por las consultas en busca de un diagnóstico para su enfermedad, uno de los médicos le recomienda que se haga una radiografía de tórax. Cuando la placa es revelada, el propio técnico percibe en ella unas manchas alrededor del pulmón que le llevan a aconsejar a Moretti que se haga un TAC urgente. El cuerpo del protagonista aparece entonces introducido en una gran máquina circular, mientras le hacen el TAC: «respire... no respire; respire... no respire» dice una voz que da

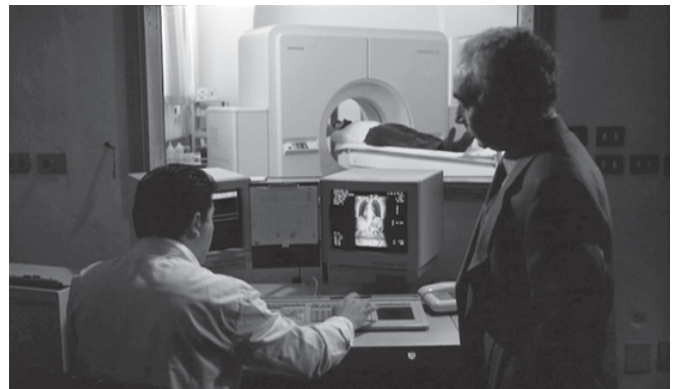


Figura 12.



Figura 13.



Figura 14.

instrucciones al paciente. Un plano-contraplano sitúa el marco general de la acción: en el primero de ellos, con Moretti al fondo, aparece el equipo médico observando en un monitor las imágenes suministradas por el TAC (Fig. 12); en el segundo, con los médicos al fondo, Moretti es mostrado bajo la máquina (Fig. 13). Este plano anterior da paso de nuevo a los médicos comentando ahora las imágenes obtenidas, en un plano sobre el que irrumpe la *voice over* del narrador: «mientras me hacen el TAC de la cabeza, el radiólogo de la clínica ya está examinando el TAC del tórax y habla con Silvia y Angelo que en su opinión tengo un cáncer de pulmón, situación incompatible con cualquier tipo de tratamiento». Un corte de montaje nos lleva entonces hasta un plano cercano de Moretti, su cuerpo yacente bajo el gran arco metálico de la máquina, que en voz alta dice: «Oh, afortunadamente el radiólogo tampoco acertó. Me

operaron dos días después de ese TAC, y mi amigo médico, que asistió a la intervención, me dijo luego que el cirujano, observando la muestra que me acababan de extraer, hizo el siguiente comentario –Moretti, poniéndose en el lugar del cirujano, mira la muestra que imagina que tiene en su mano (Fig. 14)-: ‘me juego un huevo a que esto es un linfoma de Hodgkin; dos no, pero uno sí’. El linfoma de Hodgkin es un tumor que tiene cura. Después en casa hojéo una enciclopedia médica, la Enciclopedia Médica Garzanti, y en la voz ‘linfoma’ decía: ‘sus síntomas son prurito, pérdida de peso y sudoración’».

Una vez más, resulta digna de mención la forma enunciativa desplegada a partir de la conjugación de las distintas voces. Repasémoslas: en primer lugar, la del técnico que realiza el TAC, «respire..., no respire», voz ubicada en el nivel temporal que le es propio, a saber, ese pasado que por las imágenes está siendo narrado. Aparece después la voz del narrador: «mientras me hacen el TAC de la cabeza, el radiólogo de la clínica ya está examinando...», voz que, ubicada también en el nivel temporal al que pertenece, el presente desde el que se narra, irrumpe como *voice over*. Mas inmediatamente después esta voz del narrador encarna en el cuerpo del personaje: «Oh, afortunadamente el radiólogo tampoco acertó...», lo que lleva una vez más a una inmersión de la capa de presente en la del pasado de lo mostrado. Finalmente, el personaje, el Moretti a quien, en el pasado mostrado, se le está realizando un TAC, prestará también su cuerpo, además de para decir las voces de la Enciclopedia Médica Garzanti –«los síntomas del linfoma son prurito...»- y del cirujano –«me juego un huevo a que...»-, voces que el narrador hace así suyas, para gesticular con las manos mientras las dice. El presente (del narrador) se impone de este modo hasta tal punto sobre el pasado de lo narrado, que de este solo resta el decorado escenográfico. En efecto, los médicos y todos quienes habitaban ese pasado narrado desaparecen *devorados* por un narrador que, irrumpiendo desde el presente, toma posesión del cuerpo de Moretti para hablar –y gesticular- a través de él, no sólo en su propia voz sino también en las del cirujano y de la Enciclopedia.

La misma voz anterior prosigue sin solución de continuidad su parlamento en la escena inmediatamente posterior, donde aparece ahora el Moretti narrador escribiendo en su diario: «Pero hay una cosa que he aprendido en toda esta historia, bueno, mejor, dos: la primera, que los médicos saben hablar pero no saben escuchar, y ahora estoy rodeado de todos los medicamentos inútiles que he tomado a lo largo de un año. La segunda cosa que he aprendido es que por la mañana, antes del desayuno...», momento este en que el narrador cierra el



Figura. 15.

cuaderno para proseguir así su reflexión en voz alta: «...es bueno tomar un vaso de agua. Me han dicho que es bueno para los riñones, o para no sé qué, en fin, que sienta muy bien». Levantándose entonces de la silla, se dirige a la barra del establecimiento para solicitar un café, un croissant y un vaso de agua. La imagen de Moretti bebiendo con gran deleite el vaso de agua (Fig. 15) pone punto final al capítulo y al filme.

José Miguel Valdecantos¹⁵ ha visto en este gesto final de Moretti una mirada a la cámara, apuntando que este recurso del *camera look* es utilizado como elemento de distensión de cara al excesivo realismo y crudeza de las escenas. En mi opinión, sin embargo, Moretti no *mira* a la cámara, pero aun cuando su mirada pudiera en este caso haberse deslizado hacia la cámara, en ningún caso este gesto del protagonista puede ser leído como una interpelación al espectador. Y el filme pone buen cuidado en ello, pues si el narrador interpelara –con la mirada o con la voz, tanto da al espectador, éste quedaría así explícitamente inscrito en el texto como destinatario, como «tú»; pero no hay, lo significábamos al principio, inscripción *directa* en el discurso de tú alguno¹⁶ que venga a mermar la enunciación yoica que lo preside.

Para concluir, quisiera aludir brevemente a lo señalado por el narrador en su reflexión final, pues resume muy bien lo tratado en este tercer capítulo del diario. Viene la misma a corroborar algo presente en los distintos episodios de que consta dicho capítulo, a saber, que el objeto de deseo del diarista, más allá de la descripción de la enfermedad en sí misma, más allá del dolor que ésta le acarrió, que también, es sobre todo reflexionar en torno a ella para dar cuenta de la incompetencia sin paliativos de las altas jerarquías médicas a la hora de diagnosticar una enfermedad importante¹⁷; algo que por lo demás es finalmente sometido a un baño de humor, como viene a demostrar ese jocoso final en el que

¹⁵ VALDECANTOS, J. M., *El cine de Nanni Moretti*, Madrid, 2004, p. 178.

¹⁶ Otra cosa es que, como señala Francesco Casetti, un filme, por el hecho mismo de asomarse a la pantalla, presuponga la existencia de alguien a quien dirigirse. En CASETTI, F., *El film y su espectador*, Madrid, 1989, p. 13. Lo que queremos en todo caso significar es que no hay en el filme de Moretti una inscripción explícita de destinatario alguno.

¹⁷ Y que podría ser leído, sobre todo si tomamos en consideración el conjunto de la obra morettiana, en especial su filme *El caimán* (2006), como metáfora política y social de la Italia de los noventa.

Moretti bebe placenteramente un vaso de agua tras aludir con grandes dosis de ironía a las propiedades curativas del mismo. Reflexiones de cuya notable puesta en forma, atendiendo sobre todo a los dispositivos enunciativos derivados de una conjugación del texto en primera persona, hemos tratado de dar cuenta en las líneas precedentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOU, E., «El diario: periferia y literatura», *Revista de Occidente*, nº. 182/183 (1996), pp. 121-135.
- CASSETTI, F., *El film y su espectador*, Madrid, 1989.
- EISENSTEIN, S. M., «Del color en el cine», en VV.AA., *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Valencia, 1988.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C., «Figuraciones de la memoria en la autobiografía», en RUIZ-VARGAS, J. M. (Comp.), *Claves de la memoria*, Madrid, 1997.
- _____, «Enunciación y comunicación en la autobiografía», en FERNÁNDEZ PRIETO, C. y HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A. (Eds.), *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, 2004.
- THIBAUDEAU, P., «Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice», *Banda aparte*, nº. 9-10 (1998), pp. 10-17.
- VALDECANTOS, J. M., *El cine de Nanni Moretti*, Madrid, 2004.
- VILLANUEVA, D., «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en ROMERA, J. (Eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, 1993.
- _____, *Teorías del realismo literario*, Madrid, 2004.
- ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid, 1989.