

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Confesiones y confusiones

Autor/es:  
Nuño, Ana

Citar como:  
Nuño, A. (2000). Confesiones y confusiones. La madriguera. (28):72-72.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41877>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



## Confesiones y confusiones

### Una relación privada

*Une liaison pornographique*

**Frédéric Fonteyne**

Francia/Bélgica/Luxemburgo, 1999

Dos actores y una voz en off: ella (Nathalie Baye, quien recibió la copa Volpi del Festival de Venecia 1999 por esta actuación), él (Sergi Lopez) y un entrevistador (Jacques Viala). Un dispositivo escénico reducido a su mínima expresión: un café de París, una habitación de hotel, la avenida Hoche o Wa-



gram bajo la lluvia y la nieve, un coche y dos interiores, uno burgués y apacible (el de ella), el otro funcional y célibe (el de él). Una idea sencilla pero eficaz: mostrar una relación de pareja basada exclusivamente en la realización de una fantasía sexual sin mostrar nunca en qué consiste esa fantasía. Un guión (de Philippe Blasband, quien firmó también el del primer largo de Fonteyne, *Max et Bobo*, 1998) que promete un teorema amoroso a la manera de Eric Rohmer, pero acaba ofreciéndonos 80 minutos de contradictorias anotaciones al margen sobre la imposibilidad de amar, la opacidad de los rituales de cama o las

trampas de la mala fe.

Es una lástima, porque entran ganas, inmediatamente después de la proyección, de subrayar las virtudes de la cinta de Fonteyne. La menor de las cuales no es hacer que tomemos conciencia de la distancia que media entre lo que sentimos y lo que decimos que son nuestros sentimientos. Esta es la función manifiesta de las "entrevistas" que enmarcan el relato: él y ella, meses o años después, "confiesan" ante la cámara el cómo y por qué de una relación sexual que deriva hacia el inicio de una relación amorosa. Entre ambos relatos así como entre el relato de cada uno y lo que la cámara nos muestra de aquellos encuentros ocasionales hay contradicciones y tergiversaciones; una especie de *Rashomon* sentimental, salvo que en la cinta de Fonteyne no existe una instancia de validación para el discurso verídico, ése que desgrana para nosotros el ojo de la cámara (que en el caso de la película de Kurosawa encarna ostensiblemente en el juicio al violador), y ésta nos deja la desagradable sensación de haber sido manipulados por un narrador omnisciente que sí "sabe" lo que "realmente" les sucedió a los dos protagonistas.

Es éste uno de los defectos patentes de *Una relación privada*: el "contrato narrativo" inicial (narrar una historia desde dos puntos de vista ligeramente disímiles a fin de subrayar hasta qué punto él y ella acaban tomando decisiones que afectan sus vidas guiados por una interpretación, subjetiva y a menudo errónea, de lo que les acontece) se ve permanentemente parasitado y aun falseado por la estrategia narrativa adoptada para mostrar lo que los personajes narran. ¿Cómo hacer patente la relación crítica —en todos los sentidos de la pala-

bra— entre verdad y subjetividad? ¿Y cómo traducir esto en discurso cinematográfico? Estas preguntas no aparecen ni por asomo formuladas en la cinta de Fonteyne, si bien se insinúan en la única escena dotada de fuerza dramática: ¿Quién narra, fuera de los "relatos de vida" desgranados ante la cámara? ¿Y cómo puede el narrador acceder a una "verdad" que los protagonistas de la historia, única fuente aparente de información, manifiestamente ignoran? A *contrario*, la única escena de la película dotada de auténtico dramatismo es aquella en la que se nos muestra (en el sentido que daba Henry James al "showing" narrativo) el devastador efecto de las suposiciones y los juicios de intención de los dos incipientes enamorados. Esta escena, la del último encuentro, es la puesta en escena de un verdadero desencuentro de intenciones: él y ella, por enésima vez sentados ante una mesa del anónimo café, queriendo convertir su relación ocasional en relación permanente, pero suponiendo cada uno que el otro rechazará tal intención, ambos avergonzados, en el fondo, de desear vivir una transgresión mucho más peligrosa que la que los ha reunido inicialmente: trasladar al ámbito de la vida una relación confinada a las cuatro paredes de un jueves por la tarde. A esta transgresión, a la transmutación de la sexualidad en amor remite, sin duda, el "pornographique" del título original, alusión teñida de ironía que ha desaparecido de su traducción al castellano, donde la relación es insulsamente "privada".

Una breve escena que contiene una chispa de verdad dramática y cinematográfica: el minúsculo parto de unos confusos montes.

**Ana Nuño**