

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La muerte como verdad

Autor/es:

Siles Ojeda, Begoña

Citar como:

Siles Ojeda, B. (2000). La muerte como verdad. Banda aparte. (19):19-22.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42458>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



LA MUERTE COMO VERDAD

(La cine-escritura de Agnès Varda o la melancolía del relato imposible)

¿La libertad absoluta es la muerte? Sí. O esa parece ser la respuesta otorgada por el texto fílmico, *Sin techo, ni ley* (*Sans toit ni loi*, 1985) creado por la directora belga, Agnès Varda.

Una opinión contundente a la que llega tras seguir el trayecto de la protagonista, Mona Bergeron, una vagabunda. Y por ello anda errante, impulsada sólo por el ímpetu de su único deseo, pero a la vez inherente a todo sujeto: estar más allá de toda cultura. En este sentido, el relato desde su título ya nos lo enuncia, *Sin techo, ni ley*. Mona Bergeron se mueve sin techo –sin el cobijo del grupo–, ni ley –sin las normas que ello genera–. La noción griega de libertad ya nos lo decía: “*La libertad, eleutheria, es esencialmente libertad de movimiento (...) es eleutheim hopos ero: “ir donde os parezca” (...) sin la coerción procedente de un amo o una fuerza física.*”¹

Y es en ese espacio de libertad absoluta, anhelada por todo sujeto, por donde se mueve Mona –“*Abandoné a los jefes*”–, y no por la tierra invernal de los viñedos franceses. Sin saber que ello inevitablemente la llevará a la muerte.

EN EL COMIENZO: LA MUERTE

Todo se inicia en un paisaje trazado con las líneas imaginarias del romanticismo. Un espacio sin perspectiva donde la tierra desnuda y helada se yergue melancólicamente. Y de esa melancolía que exhala la tierra sólo parece que puede surgir la muer-

te: el cadáver congelado de una mujer.

Un cuerpo femenino sin nombre, ni pasado, ni presente, ni futuro inunda el inicio del relato. Un cadáver marcado por la identidad abstracta y genérica que supone ser mujer². Ningún trazo de individualidad para este cuerpo muerto (un hecho reiterado a través de los diálogos de los personajes: “*No lleva documentación*”, “*Un cuerpo de mujer*”, “*Sabía que era una vagabunda por la forma de mirarme*”). Ninguna sepultura donde se inscriba que es un sujeto con un relato, y no un cuerpo putrefacto. En suma, un cuerpo doblemente exiliado de la cultura al ser nombrada como una “*mujer vagabunda*”.

Y el discurso fílmico lo marca claramente a través de las palabras de la narradora implícita³: “*Como nadie reclamó su cuerpo..., pasó de la zanja a la fosa común. Su muerte natural no dejaba huellas*”.

1. Kristeva, Julia, *El porvenir de una revuelta*, Barcelona, Seix Barral, 2000, pp. 39-40.

2. Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.

3. En todos los libros teóricos de narratología y de semiótica, en general, la figura del narrador implícito siempre se identifica con un sujeto masculino. Es cierto que generalmente las huellas dejadas en el relato remiten tanto a una voz y una mirada masculina. Pero, en el caso de la película *Sin techo ni ley* de Agnès Varda, la voz *over*, manifestación del narrador implícito dentro del relato, es una voz femenina, claramente femenina. Entonces, ¿por qué nominar a esa voz *over* en masculino? Por esta razón considero interesante hablar de narradora o enunciadora cuando esa mirada o esa voz sea nitidamente femenina, como es en este caso.



¿Huellas?

Aquí convendría recordar que en el comienzo de este relato se describe la emergencia de lo siniestro: con la más acerada discursividad naturalista, se presenta el cadáver. Y en la superficie del relato, un cierto caos se hace palpable. Tal es el comienzo, al igual que en otros muchos relatos, no lo olvidemos. Y desde ese punto de partida, el universo de la narración, a través de algún personaje de la trama, debería restablecer ese caos bajo el orden del discurso razonable. Pero, todas las figuras de la diégesis son incapaces de preguntarse quién es, cómo y por qué está ahí ese cuerpo de mujer. Todos, los policías, los forenses, parecen indiferentes a contestar a esas preguntas. Su muerte natural no dejaba huellas para restablecer a ese cadáver la identidad de individuo, de sujeto con un relato.

Será el discurso, a través de las palabras de la narradora implícita, antropomorfismo de la voz de la autora, quien quiera inscribir en este cadáver las huellas de un sujeto.

"(...) me pregunto quién la recuerda de cuando era pequeña. Pero los que conoció al final si se acordaban. Gracias a ellos puedo contar..., las últimas semanas de su último invierno. Les había impresionado. Hablaban sin saber que estaba muerta. No quise decírselo. Ni que se llamaba Mona Bergeron. Yo misma sé muy poco de ella. Aunque me parece que venía del mar".

El relato se inicia porque así lo desea la enunciativa. Y en ese deseo posiciona la necesidad de saber del espectador.

UN "RETRATO IMPOSIBLE"

"Vagabon es una construcción de la mirada de diferentes personas de Mona -como construyendo



juntas un retrato imposible de Mona—"4, según Agnès Varda.

Delinear los trazos para crear un retrato de Mona supone pensar el tiempo. Ir de ese presente donde se halla ese cuerpo femenino muerto al pasado: un pretérito cercano, las últimas semanas antes de la muerte. A partir de ahí, se van pintando las suaves y distantes pinceladas de Mona en un discurso estructurado a modo de muñecas rusas. Cada hueco de estas muñecas guarda en su interior un fragmento espacio-temporal del recorrido de Mona desde que surge del mar hasta que cae en la zanja y muere. Todos los fragmentos que componen la estructura narrativa del filme —en realidad, 12 que incluyen a su vez 66 escenas—, están hilvanadas con una composición musical que intenta, por lo menos a nivel de discurso, dar una coherencia a los hechos y a los encuentros azarosos que configuran los últimos días de la existencia de Mona.

El retrato de Mona no se crea sobre las preguntas quién era ella, o por qué decide abandonarlo todo y excluirse de la trayectoria trazada con los parámetros convencionales. La historia no parece tener interés en contestar a esas cuestiones, pero tampoco lo tiene el discurso. El relato se genera en un "aquí y ahora", "el allí y el entonces" de Mona poco importa. Toda la historia de Mona se construye sobre el cómo la vieron y la sintieron aquellos personajes que tropezaron con ella. Nadie en la diégesis ni nada en el discurso parece tener interés en contestar a aquellas preguntas que golpean la mirada del espectador: no hay contestaciones cerradas sino cuestiones abiertas.

En el momento en que se inicia la descripción de Mona, por parte de los diversos personajes, la

4. Quart, Barbara, "Agnès Varda: A conversation with Barbara Quart", *Film Quarterly*, núm. 40, invierno 1986-87, p.6.



enunciación se manifiesta tan lúcida que el enunciado parece quedar solapado. La escritura de Agnès Varda es un acto de búsqueda de nuevas formas del "narrar filmico". Un hecho que desde los títulos de crédito ya se nos había enunciado: "*Sin techo, ni ley. Cinècrit*".

"La cinècrit, como una noción de 'escritura cinematográfica' que envuelve una total concepción visual/aural del filme como proceso textual, coloca su interés en el 'cómo la historia es dicha' (el discurso) sobre los acontecimientos narrativos (la historia), representa una de las estrategias deconstructivistas del 'contra-cine feminista': en contra de la invisibilidad, ella naturaliza los movimientos de la ficción del cine clásico, ella señala un proceso discursivo el cual enfatiza las contradicciones. Una narración que destruye y fragmenta la causa lineal, una ruptura temporal que reemplaza la teleología con simultaneidad, la circularidad y la repetición; la integración de narrativas no creíbles interroga la noción de la 'verdad' cinematográfica; la yuxtaposición de secuencias de ficción y documental crea una dialéctica entre ambos discursos a la vez que define a cada uno; la mezcla de múltiples voces textuales fractura el discurso singular de una fuente enunciativa y un énfasis en la apariencia visual es la base de la materialidad del texto. Otras características son la toma larga y el campo vacío, que más allá de ser sólo un significante de puntuación, dan momentos para la reflexión; además, otra idea importante es que los personajes no están marcados psicológicamente, generando así una distancia emocional entre los espectadores y los personajes".⁵

Claramente, la escritura de *Sin techo, ni ley* es fiel al "hacer discursivo" de la noción de "cinècrit". El texto filmico *Sin techo, ni ley* se construye bajo una estructura donde documental y ficción se están constantemente yuxtaponiendo para hablar sobre Mona: los personajes interpelan de manera directa, indirecta o semidirecta (en primer plano dirigiéndose a la cámara, pero en contracampo hay un personaje escuchándole) al espectador para narrarles cómo interactuaron con la protagonista.

Mona se reconstruye a través de la mirada de los otros. Hombres y mujeres identificados con esta mujer. Unos, los hombres, sin nombre, proyectando sobre ella sus deseos sexuales; otras, las mujeres, sienten hacia ella una empatía, al pensar que tiene aquello de lo que ellas carecen. La mirada melancólica se proyecta sobre sus vidas. Ya lo decía Sigmund Freud, la melancolía es ese estado anímico donde el sujeto tiene una sensación de pérdida. Mona abre la herida de la carencia: falta de amor, de libertad. Una herida que ella también lleva inscrita en su destino inevitable hacia la muerte.

"La melancolía se caracteriza psíquicamente por su estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio."⁶



Y bien: se podría pensar que la estructura discursiva del relato *Sin techo, ni ley*, de alguna manera inscribe la melancolía. En ese modo de enunciar el tiempo, el espacio, de marcar la impotencia entre los personajes de la trama para comunicarse —la interpelación directa al espectador— todos esos significantes dejan una huella melancólica en la "cinècrit" de Agnès Varda. Todo el hacer de la "cinècrit" de la autora nos habla del devenir sufriente del relato. De esa herida, de esa fisura, de esa impotencia que agrieta por dentro a los sujetos que transitan por la narración. Y ese estado de "ánimo profundamente doloroso" —y que el discurso graba— en el que se ven atados los personajes, surge por la pérdida inevitable de un objeto de deseo, de amor... o ante la ruptura, la división de su propio yo.

Parece "imposible" para el relato construir el "retrato" de Mona...o de la "feminidad"⁷. Posiblemente, porque la feminidad "no toda"⁸ ella puede ser atrapada

5. Flitterman-Lewis, Sandy, *To desire differently. Feminism and the french cinema*, EEUU, Universidad de Illinois, 1990, pp. 39, 40 y sigs. [La traducción es personal].

6. Freud, Sigmund, "Duelo y melancolía", *Obras completas, Tomo 6 (1914-1917)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 2092.

7. Flitterman-Lewis, Sandy, *op.cit.*, p. 285.

8. Lacan, Jacques, *El seminario: AUN, Libro 20, 1972-1973*, pp. 79-95.

en un retrato: la feminidad escrita por Agnès Varda está más allá del significante, de la cultura.

La feminidad que enmascara a Mona está marcada por el goce que produce la sensación de libertad absoluta. Una libertad guiada por la "pulsión de muerte": total rechazo de la civilización, en definitiva, de la cultura.⁹

¿No estará Mona con su "irritante silencio" buscando "una/otra palabra" que la sujete ante la insoponible experiencia con lo real, con su "singular soledad"?

"Todos sabemos de esa llaga [experiencia con lo real/goce]; de la imposibilidad de comunicar, de transmitir al otro eso que, después de todo, es lo más importante: la pasión del sujeto, su experiencia de lo real".¹⁰

EL INEVITABLE TRAYECTO HACIA LA DESTRUCCION

Pues bien: lo que en *Sin techo, ni ley* se lee es la escritura de un goce, de un contacto con lo real, que se manifiesta como siniestro, la muerte. La protagonista femenina va inevitablemente hacia ella. Ni la enunciación ni el enunciado puede sostener ese destino fatal al que se ve abocada.

Los personajes femeninos –Yolanda y la señora Landier– no pueden hacer nada, desbordadas por la impotencia, por su pasividad ante Mona, sólo generan un fuerte sentido de culpabilidad. Igual no hubiese podido ser de otro modo, ambas se han identificado con el "goce melancólico" de Mona. Ellas también buscan lo mismo: una palabra que las sujete, que les dé sentido a su existencia.

Los personajes masculinos, aquellos que no han visto a Mona como un simple objeto sexual (el campesino-filósofo y el campesino-tunecino), no poseen una palabra que pueda ser creída por Mona.

Uno, el campesino-filósofo construye palabras descriptivas donde encerrar la herida de Mona: sabe

de esa experiencia de la soledad, y, por tanto, sabe que si continúa irá hacia la destrucción, hacia la no existencia; el otro, el campesino-tunecino ofrece una palabra-comprometida –"Yo cuidaré de ti"–. Pero, después, es incapaz de sostenerla, por tanto se queda mudo ante su palabra falsa. Literalmente mudo: no puede narrar nada de Mona a la enunciación.

Así pues, Mona está sola ante la angustia de su soledad, como muy bien da cuenta el relato en sus últimos segmentos espacio-temporales.

Probablemente, Mona en ese trayecto (¿por qué no iniciático?) por la invernal campaña francesa sólo deseaba encontrar una palabra donde sujetarse ante la experiencia de lo real: ¿quién es ella?, pregunta que también le interesaba al relato.

Una palabra que se aprende "no tanto por la información que transmite, sino por la promesa que sostiene, la promesa de que hay un relato posible para el sujeto. Es decir, que puede haber sentido, que la vida puede ser otra cosa que un siniestro sinsentido. O también - no hay en ello, después de todo gran diferencia-, que la verdad es posible. En la misma medida en que la verdad se descubre, precisamente, como la producción de ese relato simbólico".¹¹

No fue posible toparse con esa palabra en el relato *Sin techo ni ley*. Pero la enunciación no nos engañó: en su circularidad ya nos dejaba inscrita el inevitable retorno del sujeto a su pulsión de muerte reflejada en la absoluta libertad.

BEGOÑA SILES OJEDA

9. Kristeva, Julia, *op.cit.*, pp. 35-36.

10. G. Requena, Jesús, "San Juan de la Cruz", *Trama y Fondo, Lectura y Teoría del texto*, núm. 3, 1997, pp. 87-88. [El paréntesis es una aclaración personal].

11. G. Requena, Jesús, "La sospecha, entre la verdad y el horror (De Sherlock Holmes a El silencio de los corderos)", en Castilla del Pino, Carlos (comp.) *La sospecha*, Madrid, Alianza, 1998, p.88.



Fotos: *Sin techo ni ley*