ciclo
GRACIAS AGNÈS

12 JUE 20:30 | 13 VIE 18:00

Sin techo ni ley

Agnès Varda. Francia, Gran Bretaña. 1985. 105 min. Color. v.o.s.e.

FICHA TÉCNICA

Título original: *Sans toit ni loi.*
Título español: *Sin techo ni ley.*
Nacionalidad: Francia; Gran Bretaña.
Año de producción: 1985.
Director y guión: Agnès Varda.
Producción: Ciné Tamaris; Films A2; Ministère de la Culture.
Productor: Oury Milshtein.
Fotografía: Patrick Blossier.
Montaje: Patricia Mazuy, Agnès Varda.
Ayte. de dirección: Jacques Royer.
Música: Joanna Bruzdowicz.
Sonido: Jonathan Liebling, Jean-Paul Mugel.
Intérpretes: Sandrine Bonnaire, Macha Méril, Yolande Moreau, Stéphane Freiss, Marthe Jarnias, Joël Fosse.
Duración: 105 min. **Versión:** v.o.s.e. Color.

SINOPSIS

Varda hace un lírico réquiem de Mona, una adolescente vagabunda que es encontrada muerta, mostrando en flashback sus últimos meses de vida, su desarraigo social y sus relaciones con la gente que conoció.

COMENTARIO

Al oír su nombre, se piensa sin querer, todavía hoy, en la época de la «nouvelle vague»...

¿Es necesario empezar siempre por el principio? Bien, se ha dicho de mí que soy la *abuela* de la «nouvelle vague» porque hice mi primer film, *La pointe courte*, en 1954. Cinco años antes de que empezase oficialmente el fenómeno bautizado por Françoise Girod desde las páginas de L'Express, pero ya con el método de la «nouvelle vague»: la libertad del autor, el uso de equipos reducidos, films hechos con poco dinero, la total independencia de espíritu y de técnica, la diferente relación con la gente y con los medios de producción... Cuando tenía 30 años me dijeron que era el *antepasado* de la «nouvelle vague»... y si era eso a los 30, ¿qué seré después?

Mi pregunta era muy obvia, pero era para comentarle a continuación que, a diferencia de la mayoría de aquellos directores, usted ha seguido conservando en el tipo de films que hace ese espíritu del nuevo cine.

Sí, Truffaut, por ejemplo, empezó haciendo algo como *Les mistons*, pero cuando empezó a hacer largometrajes se quedó ya en el campo de los largos. Los demás igual. Yo no digo que esto vaya en perjuicio de la calidad, pero es algo que siempre me ha sorprendido; es como ser un pintor que sólo pintara cuadros de 1 x 3 m... o un novelista que sólo escribiera novelas de 280 páginas. Siempre me sorprende que los cineastas se limiten a hacer películas de 90 o 100 minutos, que actúen siempre dentro del mismo formato. Algunos, como Syberberg, las hacen muy largas, pero lo raro es que ninguno parece sentir el impulso de hacer cosas de 5 o 10 minutos, me extraña que no se dejen llevar por la inspiración de hacer un film muy corto. Y eso es lo que para mí forma parte precisamente de mi libertad: contar coss que a lo mejor sólo requieren 2 o 3 minutos. No se trata sólo de la separación entre el documental y la ficción, etc., es también la idea de un sentimiento que se puede expresar muy deprisa: entre la idea de un largo y su realización transcurre siempre demasiado tiempo, hace falta mucho dinero y no se puede solucionar deprisa. Pasa demasiado tiempo, y esto es importante, entre la inspiración y el rodaje. Uno cambia y las cosas cambian al cabo de 4 o 5 años y se acaba muy lejos de la emoción o de la idea que ha inspirado el film. En mi caso, todas las películas que he hecho deprisa, como *Lion's Love*, me han salido muy bien. Y *Sin techo ni ley* ha sido también, curiosamente, una operación muy rápida.

¿Se debe al hecho de que se trata de una película rodada sin guión?

Bueno, yo trabajo sin parar y escribo guiones que luego no me quieren producir, con lo cual esto me ha acabado confirmado que no hace falta escribir un guión... Digamos que he elegido no usar guión no tanto por estética como por economía: se puede trabajar seis meses en un guión para un proyecto que nunca se realizará y se puede, también, hace una película sin guión. Es mejor, por tanto, excitar o interesar a la gente que tiene el dinero con una *idea* y estar segura de que el se va a hacer antes de ponerse a escribir. Es una cuestión de economía de energía, cuando se sabe que algo va a hacerse con seguridad se canaliza toda nuestra energía. Se trata tam-

bién de no perder el placer, el gusto de hacer cine, aunque se trate de una historia tan tétrica como la de Mona (Sandrine Bonnaire). La idea en este caso era plantear qué hacemos con la gente que no quiere nada, con los que dicen que no, explorar el malestar que produce intentar ayudar a quien no quiere ser ayudado. Lo que he querido en *Sin techo ni ley* es crear una especie de malestar vivificante: la mezcla de un tema fuerte, una serie de preguntas sin respuesta, con un film estructurado con el placer del cineasta. El placer de organizar emociones y de dejar a la vez que esas emociones existan sin estructurar. Lo que haces es crearle un espacio y un tiempo al espectador, para que él mismo sienta y se haga una opinión en función de su experiencia personal. Es un cine estructurado, si se quiere, pero no tiránico ni manipulador sobre el espectador. No se utilizan nociones de cómo debe terminar todo, quién es buen y quién es malo, etc. Pero como uno es finalmente perverso en su relación con el espectador, no quiere manipular pero sí suscitar emociones, hacer que el espectador sienta.

Los créditos anuncian que se trata de una película «cine-escrita» por Agnès Varda. Esto parece remitir al concepto de «caméra-stylo» de Astruc…

Es cierto que fue Astruc quien ha utilizado la noción de «caméra-stylo» y quien ha dicho que también se puede escribir con la cámara directamente. Yo empleo la palabra cine-escritura porque, si se piensa bien, en «cinematografía» lo de «grafía» hace referencia a escribir… es algo que se olvida con frecuencia. En concreto, decir cine-escribir es tratar de no separar el guión por un lado y el rodaje por otro. Aunque hay muchos buenos films que han sido escritos por una persona y filmados por otra… En lo que a mí me concierne, lo que finalmente es mi escritura cinematográfica no es lo que puede aparecer en el guión, por muy detallado que sea un guión, nunca es posible ver en él el film.

Entonces, esta idea que he intentado desarrollar de cine-escritura está hecha de la serie de *elecciones* que conducen a un film en concreto y no a otro distinto. No es sólo la transcripción (genial, posiblemente) de un guión literario preexistente. Las elecciones comienzan en el momento de la inspiración: yo me pregunto por los grandes temas del film, el morir de frío y la suciedad (un gran tabú). Luego, el entorno, el personal (la gente que está *fuera*, fuera de casa y en movimiento) y el geográfico (el sur de Francia). Luego me marcho a pie, sola, y voy decidiendo, encontrando, eligiendo, los lugares: un castillo, una granja… Hablo con la gente un poco al azar y esos encuentros quizás me sirven solamente para una idea de diálogo, para sentir y *guardar* una emoción para el film. Todo esto ya es el guión, aunque no haya una sola línea escrita y la trama se pueda contar en dos minutos. Este trabajo de prospección es un poco como el del pintor que va haciendo croquis, se pasea, luego mira imágenes de Miguel Ángel, va al museo, escucha música… Todos los artistas tienen una forma errante de aproximarse al tema, son seres indecisos en el buen sentido de la palabra. Y todo esto es ya la escritura del film, todo esto va dándole forma.

Recuerda un poco la noción de Wenders de las películas que se encuentran a sí mismas según se hacen…

Sí, es eso. Es como una cosa orgánica que va creciendo, engordando, enriqueciéndose. Este tipo de trabajo, que Wenders, Cassavetes y otros hacen tan bien, hace que el film se cree un poco él sólo. No hace falta un guión «de verdad», es una cosa viva que funciona un poco buscando y buscándose. Yo busco y el film busca, yo encuentro y el film se busca… La cuestión es que cada director busca cómo contar una historia a su manera, cuál es la escritura cinematográfica: ¿en planos fijos, como la escritura precisa de Ozu?, etc. *En Sin techo ni* ley yo comienzo por elegir los testimonios de la gente que va conociendo a Mona (no me interesa tanto el personaje de Mona como su efecto sobre los demás, de ahí esta construcción testimonial): luego, pongo la muerte al principio, así ya no se puede hacer uno ilusiones: luego, la estructura: ella está sola pero hay un desfile – el de los personajes con los que se encuentra-que se va ensamblando, hay el orden en el que irán apareciendo… Lo organizo todo un poco como si fuera por azar, pero existe una progresión sutil porque todos los personajes se conocen y se comprenden y ella está cada vez más sola. Cuanto más se reúnen más sola está. Y esto es algo de una estructura precisa.

Sí, es una película abierta que al final se cierra con un *dénouement* tan trágico e implacable como en un film de Lang. Hablemos ahora un poco del personaje de Mona.

Mona es un poco como la exacerbación de esa postura típica de los niños pequeños, que dicen con firmeza, con alegría, «NO» (no quiero nada, es una rebelión sin causa) y « Yo sólo». Mona lleva hasta la muerte esta rebelión básica, rebelión que rebrota en la vida en períodos de crisis a pesar de que toda la educación, la sociedad, va en contra de ello: se nos quiere enseñar a decir «Sí» y «Todos juntos». Mona representa ese fantasma que todos tenemos de decir *no* a todo, es algo que no es viable, claro, y en ese sentido ella es alguien que marcha por todos nosotros. Pero, cuidado, ella no representa –como me podrían decir- a la juventud actual, que no tiene ideales ni adónde ir, etc. Mi película no es un retrato de la juventud, en todo caso un posible testimonio sobre la sociedad, sobre la indiferencia general hacia estos marginados. Es un terreno de reflexión en torno a una rebelde hasta la muerte.

Weinrichter, Antonio: "Sin techo ni ley. Entrevista con Agnes Varda". Dirigido por, 1986, número 136, páginas 10-13.