

# LA MUERTE DEL AUTOR. La fille de Nulle Part

Mireia Iniesta



Teñida por intensas salpicaduras rojas, Dora, la protagonista de *La fille de Nulle part*, yace en el sofá de su generoso salvador. Custodian y velan por su descanso numerosas fotografías de ilustres estrellas de cine, mientras permanece tumbada en el sofá, encañonada por un proyector apagado. Este es el principio del último film de Brisseau, que arranca con el rescate de esta joven y hermosa mujer de origen desconocido, que está siendo agredida por un hombre en una escalera frente a la puerta de la casa del cineasta que nos ocupa. Se trata de un rescate inevitablemente ligado al que lleva a cabo Scottie, el protagonista de *Vértigo* (Hitchcock, 1958), salvando a Madelaine de morir ahogada en las aguas. Este heroico gesto nos introduce en el que ha de ser el tema principal de la última película de Brisseau: la melancolía.

Durante el transcurso de los días que pasan juntos ambos personajes, descubrimos el duelo permanente en el que se haya sumido el personaje de Brisseau a causa de la pérdida de su esposa que no logra superar. Esto le lleva a creer que Dora es la reencarnación de su mujer<sup>1</sup>. En un intento desesperado de paliar su sufrimiento, el hombre le pide a la joven que trabaje junto a él, que viva junto a él. A medida que pasan los días, descubrimos que Dora cuenta con dotes sobrenaturales. De esto modo, una vez más, Brisseau nos introduce en un universo fantástico en el que se mueven sus personajes. Sin embargo, los acontecimientos sobrenaturales carecen de la gravedad de los films anteriores. En este caso todo adquiere, la mayor parte del tiempo, un tinte más bien "humorístico". No obstante, el espectro de la viuda del personaje masculino aparece agigantado y resulta terrorífico para el espectador. Y aunque los personajes lo reciban con naturalidad, es como una revenant de las que aparecen en los relatos de Poe. Pilar Pedraza habla de las muertas que regresan y hace referencia al hecho de que en el universo de las muertas inmortales, se sitúa el de los viudos inconsolables: "a fuerza de excavar en el espacio con su dolor como herramienta un vacío del tamaño y la forma de la esposa, acaban convocando al espectro y haciéndolo regresar"<sup>2</sup>.

Pero no es este mecanismo, propio del realismo mágico, lo que da peso al personaje ausente de la esposa, sino su retrato, una imagen que se impone e inunda con su presencia toda la casa. El retrato de la muerta tiene el mismo valor que el del personaje de John Macready en *Gilda* (Charles Vidor, 1946), que sirve para interponerse entre Rita Hayworth y Glenn Ford, y cuya memoria imposibilita la relación entre Gilda y Johnny, o el retrato de *Laura* (Otto Preminger, 1944), que cautiva al detective que se encarga de investigar su supuesto asesinato, y cuya imagen impregna toda su casa, o incluso el de la decadente Gloria Desmond en *El Crepúsculo de los Dioses* (Billy Wilder, 1950), quien se interpone, a través de su retrato, entre los dos guionistas enamorados.

Cabe destacar a este respecto que todo arranca de la supuesta melancolía de Madelaine, hacia la muerta Carlotta, de la que se supone que es su reencarnación.

En uno de los momentos en los que Brisseau hace referencia a la reencarnación, aparece en una estantería, a pocos metros de él, el DVD de *Vértigo*, destacado entre la basta colección de películas que tiene el protagonista, quien se encarga de relatar a la muchacha que ambos están destinados a vivir un proceso de reencarnación infinita en el que se encontrarán muchas veces y volverán a enamorarse en una especie de círculo del eterno retorno. A tenor de dichas declaraciones es inevitable recordar el bucle en el que entra Scottie, el protagonista de *Vértigo*. Una vez más nos ilumina Pilar Pedraza a este respecto, aseverando que *el viudo reconstruye penosamente a su esposa muerta a través de un cuerpo extraño. Es un juego de Pigmalion fetichista enamorado de las apariencias de la mujer, de la prótesis de la mascarada femenina*<sup>3</sup>. En el caso del film de Brisseau el protagonista del film está convencido de la reencarnación de su mujer en la joven. Y si Dante, en *La Vita Nuova*, para superar la pérdida de Beatriz, dedica toda su vida al estudio, el psiquiatra al que da vida Brisseau lleva acabo la misma operación, con-

virtiendo a su protegida en su discípulo y por ende en su Pigmalión intelectual.

En un momento dado, Dora y el "fantasma" de la mujer del protagonista masculino se encuentran y parecen fundirse en un solo ser en una ceremonia místico-erótica muy bella (que evoca momentos anteriores de la filmografía de Brisseau, pero renunciando a la excesiva intimidad de otras veces). Pero el estado melancólico del protagonista por la pérdida de su mujer, tiene en realidad otro objeto de ausencia: el cine, y es a través de su Pigmalión, Dora, como los espectadores tomamos plena conciencia de ello. Los recorridos que hace Dora<sup>4</sup> por el piso, así como los múltiples planos subjetivos en los que la joven es testigo mudo de las extensas colecciones de pósters y DVD's, dejan constancia del valor museístico de este espacio que ocupan los personajes: la verdadera casa de Brisseau. Por otra parte, no resulta baladí la cita de Van Gogh que éste le lee a Dora en la que se plantea la *puissance de créer* (el poder de crear).

Existe además una clara relación entre el Jules de *La Chambre Verte*, que muere castamente en brazos de Céline, su compañera de accesos melancólicos, y el Brisseau de *La Fille de Nulle Part*. Ambos han construido un museo de cadáveres y guardan una fiel devoción por ellos. El duelo que manifiesta Brisseau por su mujer es el duelo por el cine. Ambos construyen un mausoleo con valor museístico.

Lo importante de la película de Truffaut no es la capilla sino la habitación verde: el primer lugar que Jules puebla de todos los objetos que le recuerdan a su mujer. La idea fundamental de la habitación verde es que la capilla no puede mantenerse. Él parece morir de un ataque de melancolía.

Los dos se aferran a la pulsión de muerte, sólo que Brisseau, en consonancia con la irreverencia de su cine, sacrifica a su personaje por amor.





El beso del final, rodado en tres movimientos, nos hace volver al principio del film. El rojo intenso que emana de la sangre de Dora a su llegada se impone con la determinación de un tsunami. El veterano protagonista masculino se desploma lentamente tras haber sido apuñalado contra el dorso de una puerta, dejando en su pausada caída una estela sanguínea que contrasta con la inmaculada blancura de la puerta. Antes de que quede sofocado el último suspiro del futuro difunto, Dora se arrodilla y besa por primera y última vez a su entregado protector. Se trata de un beso aparentemente sencillo, pero extremadamente complejo en su captura. Filmado en tres movimientos distintos de cámara, pretende recoger la imagen de un cofre de Ford en la vitrina que está de espaldas a los personajes, en segundo término, al principio del beso, y otra imagen de un cofre de Kubrick que yace en la misma vitrina cuando el beso termina. Hay un paralelismo indiscutible entre ambos cofres y no es otro que un rojo intenso dibujando las letras que componen el nombre de ambos directores.

Este mismo rojo pertinaz inunda la secuencia posterior y recorre la estancia en una panorámica hasta que aparece el fantasma de Brisseau despidiéndose de Dora. Y es precisamente en este punto en el que hallamos un paralelismo entre *La Fille de Nulle Part* y *El Resplandor*. La fiesta anterior, la ropa de los personajes, la clásica puesta en escena, tan parecida a la de la fiesta de fantasmas de hotel Overlock, nos llevan a pensar que en esa casa llena de espíritus, Brisseau siempre fue el cineasta, como Nicholson siempre fue el vigilante del hotel, y que la mujer con la que está a punto de reunirse, presumiblemente reencarnada en Dora, siempre fue su musa. Además, esa especie de altar, en el que reencarnación y espíritu se han unido a través de la carne, evoca al monolito de *2001 Odisea en el Espacio*, pero en lugar de hacer referencia al origen del universo, aquí lo hace al origen del cine.

Esta película supone un punto de inflexión absoluto en la filmografía de Brisseau. Se abre un cisma respecto a lo anterior. En muchos de los diálogos, plano contra plano, que mantiene con Dora, el personaje de Brisseau aparece amurallado por

sus colecciones de DVD, sus pósters de cine y la constante presencia de la carátula de *Vértigo*. Él tiene el cine a sus espaldas. Él es ese viejo profesor de matemáticas que hablaba siempre de cine, algo que viene presentado por el encuentro con su antigua ex alumna en un plano que bien podría pertenecer a una película de Woody Allen.

¿Acaso está cansado Brisseau? En cierto modo, parece devorarse a sí mismo, con el mismo canibalismo capitalista que destruyó, durante mayo del 68, al amigo perdido que menciona. Parece verse a sí mismo desde el exterior y percibirse a través de los ojos de esa antigua alumna anteriormente mencionada, como el sabio viejo y cansado. Las demiúrgicas manos del hacedor de películas quizás hayan escrito demasiados guiones, planificado demasiadas escenas, de tal suerte que su cine se cuestiona a sí mismo en esta última película. El misticismo de las otras películas se desvanece y parece reformularse, ya no se intenta llegar al éxtasis místico a través del sexo, sino de recuperar a la muerta. El erotismo se reduce al mínimo. Y se evoca de forma permanente el cine clásico cuyos estilemas parecen no poder volver jamás. En este sentido la referencia a Ford nos hace evocar de modo inevitable *El Hombre Tranquilo*. Si Maureen O'Hara no podía vivir su amor con John Wayne por no tener dote, Brisseau se asegura de dejar una buena dote a su Dora, legándole todos sus bienes y muriendo, en un sacrificio casi cristológico, tal vez para que el cine siga existiendo. Como decía Roland Barthes: *"el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura"*<sup>5</sup>.



<sup>1</sup> Los procesos de elaboración del duelo pueden hacer que el individuo se aferre a una realidad reformulada por el doliente. Según Agamben: *"Freud apunta apenas al eventual carácter fantasmático del proceso melancólico, observando que la rebeldía contra la pérdida del objeto de amor puede llegar a un punto tal que el sujeto esquiva la realidad y se aferra al objeto perdido gracias a una psicosis alucinatoria del deseo"*. Giorgio Agamben, *Estancias*, ed. Pre-textos, Valencia, 2006 p.52.

<sup>2</sup> Pilar Pedraza, *Espectra*, ed. Valdemar, Madrid, 2004 p.129.

<sup>3</sup> Pilar Pedraza, *Espectra*, ed. Valdemar, Madrid, 2004 p. 155.

<sup>4</sup> La protagonista femenina supone un punto de inflexión con respecto al resto de heroínas de los films de Brisseau. Éstas hacían gala del estilo "súper puta" del que nos habla Despentes para seducir a los hombres y utilizar así su contrapoder. A excepción de *Les Choses Secretes*, las protagonistas de los films de Brisseau acaban inscribiéndose dentro del cuadro de la heteronormatividad patriarcal. Es la primera vez que se nos presenta un personaje femenino aborrecido por los varones gracias a su dilatado sentido de la independencia. Pasamos de personajes femeninos (a excepción de *Les Choses Secretes*) que son objetos de acción a uno que se configura como un rotundo un sujeto de acción.

<sup>5</sup> Roland Barthes, "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*, ed. Paidós, Barcelona, 1987 p. 16.