



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

**LA AUTORREPRESENTACIÓN EN LA OBRA DOCUMENTAL DE AGNES
VARDA: AUTORRETRATO Y AUTOBIOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA EN LA
FRANCIA DE LA POSGUERRA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA**

PRESENTA

RAFAEL MÉNDEZ GARCÍA

DIRECTORA DE TESIS

MTRA. MARIANA CONTRERAS ARÉVALO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2024





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Introducción	4
Capítulo 1: Cine documental e Historia	
1.1 Historia y cine.....	13
1.2 Dos caminos en el cine.....	17
1.3 El camino escogido.....	39
Capítulo 2: Creación artística autorreferencial	
2.1 La narración autorreferencial.....	40
2.2 Cine del Yo.....	55
Capítulo 3: La obra autorreferencial de Varda, autobiografía y autorretrato	
3.1 Posguerra y una joven mujer cineasta: <i>L'opéra-Mouffe</i> (1958) y <i>Salut les Cubains</i> (1964)	66
3.2 Retratos ajenos y propios: <i>Uncle Yanco</i> (1968), <i>Daguerréotypes</i> (1975) y <i>Jane B. par Agnes V.</i> (1988)	82
3.3 Espigando imágenes: <i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000) y <i>Deus an après</i> (2002)	105
3.4 Despedida: <i>Les plages d'Agnès</i> (2008) y <i>Varda par Agnès</i> (2019)	120
Conclusiones	137
Fuentes	141

Este trabajo está dedicado por completo a mi madre, quien se aseguró de que mi hermano y yo gozáramos de una educación y libertades plenas, a la vez que nos brinda su apoyo incondicional y amoroso en cualquier cosa que nos propongamos.

Agradezco a todas las personas que hacen posible el acceso a la educación pública en este país, sin la cual no me habría sido posible llevar a cabo estudios universitarios. Lo mismo a los profesores de las aulas por las que pasé desde la infancia hasta mi estancia en la facultad, a todos sus trabajadores y a las personas e instituciones que enriquecen la cultura cinematográfica en México.

Gracias Jaime, Brandon y Gabs

Si fuera objeto sería objetivo

Pero como soy sujeto soy subjetivo

-Jorge Ayala Blanco, parafraseando a José Bergamín en una clase

Introducción

La presente tesis es un estudio de la autorrepresentación en la obra de Agnes Varda, específicamente en su obra documental y a través de dos modos de representación concretos: el autorretrato y la autobiografía cinematográfica. El trabajo explora el modo en el que Agnes Varda aprovecha las tecnologías de registro de la imagen que mejor le convienen (dígase cámara de 16mm o de video) para realizar una exploración de su mundo interior. Lo anterior según la hipótesis de que el cine le ofrece una forma de conocerse a sí misma, mediante la exploración creativa de la forma cinematográfica documental, con el fin de sentirse libre, dentro de un mundo en el que la mujer tiende a ser objeto de la representación artística y no sujeto creador.

El proceso de autorrepresentación presente en buena parte de su obra cinematográfica es posible a través de la explotación de las posibilidades subjetivas del aparato cinematográfico: el registro de su cuerpo, su voz y la capacidad de crear un relato en el que la protagonista sea ella. ¿Cómo opera la autorrepresentación llevada a cabo por Varda durante tantos años de trabajo y que se materializa en buena parte de su obra? ¿Cómo influyó en su trabajo el contexto histórico de la Francia de posguerra y cuál fue el sentido de realizar una obra enmarcada dentro de la representación autobiográfica y de autorretrato cinematográfico?

Para responder dichas preguntas se llevó a cabo una investigación previa al asunto particular de Varda en dos partes y que corresponden al primer y segundo capítulo respectivamente: acerca de la relación del cine en su vertiente documental con la historia y

de una revisión sobre la expresión autorreferencial tanto en la escritura como en el cine de corte histórico-teórico. El interés principal de la primera sección es conocer cómo se formó la tendencia dominante de cine documental emparentada con la historia, que hereda una idea dualista entre lo verdadero y lo falso que privilegia la verdad, qué tan frágil es en realidad la línea que separa al documental de la ficción y cómo se trazó. La segunda sección pretende construir cimientos sólidos para adentrarse en una forma, un tipo de realización cinematográfica particular que privilegia la subjetividad, cada vez más cultivada y cuya importancia ha crecido y se ha convertido en una gran influencia para las formas más tradicionales del quehacer fílmico: primero con una indagación en la escritura autorreferencial en occidente, en especial desde la segunda mitad del siglo XX para después seguir con el llamado “cine autorreferencial”.

La tercera parte de la investigación que corresponde al cine de Varda propiamente, integra las reflexiones hechas antes. El cine documental ha tenido desde su nacimiento la impronta de ser un artefacto que capta la realidad objetiva a través del registro de la imagen en movimiento y el tipo de cine que se plantea estudiar aquí rompe con esa idea por su calidad eminentemente subjetiva: la mirada se hace presente, tanto así que la persona creadora se constituye simultáneamente objeto, agente y sujeto de la representación histórica. El problema histórico se enmarca, por supuesto, dentro de la larga historia de la representación, el acto de mirarse y mostrarse uno mismo, pero también es parte de los cambios que ha sufrido el cine a nivel ontológico desde que se empezó a registrar, primero la imagen en movimiento y después en conjunto con el sonido.

Los dos primeros capítulos permiten comprender de mejor modo la empresa cinematográfica de la cineasta que comienza en 1955 con *La pointe courte*, un largometraje de ficción a la manera neorrealista de una Varda debutante que admite no haber visto antes más de 10 películas. Esta fotógrafa entusiasta piensa que para hacer cine basta añadirle sonido a la imagen y lo logra: su carrera termina en 2019, año de su muerte, con *Varda par Agnes*, un documental elocuente donde a manera de *master class*, revisa críticamente su obra y comparte su método de trabajo.

Se hace énfasis en el modo en el que este tipo de representación cinematográfica contradice una función atribuida al aparato cinematográfico desde su génesis, un "... medio capaz de restituir la realidad, de reproducirla. Como el cinematógrafo es una maquina con la precisión de un instrumento científico (...) la subjetividad del intérprete no entra en el automatismo del registro, se le atribuye una virtud singular: la objetividad".¹ Se trata de llamar la atención sobre la subjetividad de la representación cinematográfica, destacable en este tipo de películas.

Entre el cúmulo de la obra de Varda, que ocupa nada más y nada menos que 64 años es posible seleccionar trabajos cuya preocupación por la autorreferencialidad y la experimentación formal denotan una relación singular entre la imagen y la memoria, la historia y los procesos de reconstrucción de la memoria y del cuerpo con la representación tecnológica. A través de la selección y estudio de estos trabajos se pretende arrojar luz a la obra de tan extraordinaria cineasta.

¹ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 11.

La selección se presenta de modo cronológico, pero se organiza en bloques temáticos, bajo la premisa de que Varda llevó a cabo una expresión autorreferencial en cine de forma gradual y de acuerdo a preocupaciones específicas que se daban en el transcurrir de su vida cotidiana. El criterio de la propuesta es el análisis de diferentes etapas: los conjuntos de películas atienden las preocupaciones que aquejan el devenir de una vida determinada histórica y culturalmente por la Posguerra en Francia y la situación específica de la mujer y su relación con el arte en occidente. La lista de las películas atendidas en este trabajo son las siguientes:

L'opéra-Mouffe (1958)

Salut les Cubains (1964)

Uncle Yanco (1968)

Daguerréotypes (1975)

Jane B. par Agnes V. (1988)

Les glaneurs et la glaneuse (2000)

Deus an après (2002)

Les plages d' Agnès (2008)

Varda par Agnès (2019)

El camino de la autorrepresentación comienza de forma tímida por parte de Varda. Después de haber realizado su opera prima en 1955 sin éxito en taquilla, pero fuerte

respaldo de la crítica y de la mano de Alain Resnais que se encargó del montaje, se le ofrece realizar dos documentales por parte de la *Office national du tourisme* que acepta de mala gana. Con esa experiencia en la ficción y en el documental en 1958 aparece el primero de los trabajos que se analizan en este proyecto: *L'opéra-Mouffe*, un cortometraje producido por la compañía que ella funda (Ciné-Tamaris) de 17 minutos filmado a unas calles de su casa de la rue Daguerre de París, cuando se encontraba embarazada. En este cortometraje pretende explorar el mercado local, lleno de personas en situación de calle, ancianos y personas de bajos recursos desde la perspectiva de una mujer embarazada, el tener la ilusión de traer una nueva vida al mundo mientras se tiene frente de sí un mundo miserable.

Después, respaldada por el mediano éxito de *Cléo de 5 a 7* (1962), realiza un viaje a cuba que devendría en su cortometraje *Salut les cubains* (1964), donde a través de su mirada particular expresa el entusiasmo que tenía sobre la Revolución cubana y la reconstrucción del país, entusiasmo que desde luego perdió y por el cual se mostrará melancólica después. Esta es la primera ocasión que vemos su imagen en un film: un solo fotograma de ella sosteniendo una cámara alegremente y el crédito de la narración lo comparte con Michel Piccoli. Es en su siguiente cortometraje donde nos dará por primera vez el regalo de una presencia más completa: En *Uncle Yanco* (1968) una visita a California la motiva a encontrarse con su tío griego perdido, un artista inmigrante que vive de lleno en la cultura hippie. Ella y su equipo filman durante tres días el retrato del tío que resulta ser un autorretrato también.

Veinte años y varios proyectos después realiza Jane B. par Agnes V. (1988), un ejercicio parecido al anterior pero esta vez con la actriz británica Jane Birkin, quien después

de ver *Sans Toit ni loi* (1985), un largometraje de ficción y el mayor éxito de Varda hasta el momento, se puso en contacto con ella, lo que devino en el acuerdo de hacer el “retrato de Birkin por Varda”.

Como resultado de la colaboración entre Birkin y Varda nació otra película de ficción: *Kung Fu Master* (1988) a la que le siguió una película biográfica sobre su esposo, Jacques Demy, que murió antes de que la cinta pudiera ser exhibida, víctima del VIH-SIDA. Después dos documentales sobre la obra de Demy y una cinta sobre los primeros 100 años de la “invención del cine” *Les cent et une nuits* (1995).

Finalmente, desde el año 2000 y hasta 2019, vemos lo más importante de su carrera en lo que autorrepresentación se refiere: *Les glaneurs es la glaneuse* (2000), *Deus an après* (2002), *Les plages d’Agnes* (2008) y *Varda par Agnés* (2019). Es en este conjunto de películas donde Varda desarrolla las estrategias formales de la autorrepresentación desde su naturaleza autorreflexiva. Cuando antes ocupaba una cámara de 16mm, ahora carga una videocámara y junto con la preocupación por el mundo y las personas que la rodean, devela un proceso fascinante de autorrepresentación en el que podemos ver al cine como medio importante de la representación histórica.

Distinguir estas 4 etapas en la obra de Varda permite entender de mejor forma cómo la cineasta articuló una historia de la propia identidad en el cine. En primer lugar, el ímpetu juvenil trastocado por la maternidad y el estado caótico del mundo en la posguerra que se movía entre las ansias de una nueva abundancia y la crisis social. En segundo, la necesidad de distinguirse de los demás la lleva a mirar a su alrededor y contemplarse respecto del otro

de forma más íntima con familia, vecinos y amigas. En tercero una reflexión sobre lo que fue y qué depara el futuro para una mujer anciana aún con energías para explorar el mundo y descubrir cosas nuevas en los albores de la muerte. Y finalmente una meditación autobiográfica para darle sentido a la historia personal.

Para llegar a una conclusión satisfactoria sobre el tema de este trabajo se consultó la totalidad de la obra de Varda, otras películas que dialogan con su cine, estudios sobre cine documental, historia y por supuesto sobre el cine de la directora belga-francesa así como una serie de entrevistas que rescatan su pensamiento fuera de su cine. La consulta de la obra completa era necesaria para llevar a cabo la selección de trabajos, así como relacionarlos con otros que no necesariamente se atienden a detalle. Gran parte de los textos sobre cine documental y sobre el cine de Varda se consultaron en inglés porque los estudios académicos sobre su cine en español son pocos y dispersos. Dentro de los estudios consultados hay una gran cantidad de éstos que se enfocan en otros aspectos y hay películas seleccionadas aquí que no son muy mencionadas con la excepción de algunas muy populares como *Les glaneurs et la glaneuse* y *Les plages d'Agnes*.

De modo que la aportación principal de esta tesis es la de acercar al lector a una serie de datos confiables y estructurados sobre la obra de Varda dentro de un tema particular, pero sobre todo dotarlos de sentido al relacionarlos con la historia de la expresión autorreferencial en el ámbito específico de la identidad individual contemporánea con fuertes influjos de la cultura occidental de la modernidad.

Para Charles Taylor la modernidad es inacabable y la imagen de su identidad configura una visión de la situación existencial moral de nuestro tiempo.² Su apuesta hermenéutica enhebra narrativamente los “movimientos que en la cultura” reorientan respecto de una nueva fuente moral en la dimensión de las prácticas de la vida cotidiana, del arte, de la política y del pensamiento abstracto.³

Se trata de la “multifacética noción del yo”, el yo definido por la noción desvinculada asociados a ideas de dignidad y libertad autorresponsable, autoexploración y compromiso personal que son base de una concepción de interioridad y se constituye con la memoria, memoria de lo vivido y que se expresa como autonarración.⁴ Según el autor canadiense la vida cultural contemporánea sigue desarrollándose bajo la estela de la Ilustración y el Romanticismo: Igualdad universal, la idea victoriana de “superación de nuestros antepasados”, la reducción del sufrimiento, la búsqueda del sujeto libre y autodeterminado, centralidad de libertad como un bien, la justicia universal, la movilización ciudadana a gran escala en torno a una cuestión moral con la intención de efectuar un cambio político, noción de progreso y énfasis en las mejoras planificadas, el nacionalismo y la más importante para él; la laicidad, que en Francia, desde la Ilustración y Revolución introdujo el ateísmo o agnosticismo como opción, una imagen no distorsionada del drama victoriano de la increencia, donde uno no debería de creer aquello para lo cual no cuenta con evidencia

² Charles Taylor, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Trad. Ana Lizón, Barcelona, Paidós, 2006, p. 703.

³ Pablo Lazo Briones, “La hermenéutica de la construcción de la identidad moderna: una relectura de Charles Taylor de cara a nuestro mundo cultural”, en *Estudios Sociológicos*, núm. 74, 2007, p. 466.

⁴ Charles Taylor, “La cultura de la modernidad”, *op. cit.*, 2006, pp. 393-419.

suficiente, y una satisfacción espiritual de saber que uno ha afrontado la verdad de las cosas.⁵

El cine está constantemente franqueando la línea de lo ficticio y lo real: sus límites se hacen más difusos cuando involucramos la mirada personalísima del sujeto creativo que juega con la imagen inventada e inventiva, siempre con algún tipo de referencia al mundo empírico: está constantemente presente y ausente, especialmente por sus tácticas de reproductibilidad y circulación, la imagen en movimiento que puede reproducirse una y otra vez a través de la luz.

¿Es la subjetividad de los individuos un signo de la época? ¿Y si lo es cómo se expresa desde la cinematografía? Se trata de problemáticas que atañen directamente a nuestra contemporaneidad, discutidas desde la escritura histórica. El cine, la imagen en movimiento ha socializado un tipo específico de expresión explotada hoy en día de forma casi obscena: invadidos por imágenes y videos autorreferenciales irreflexivos. Detenernos entorno de éste nos da la oportunidad de pensar y preguntarnos ¿cómo nos contamos?

⁵ Charles Taylor, "Nuestros comportamientos victorianos", op. cit.2006, pp. 537-571.

Capítulo 1. Cine documental e Historia

1.1 Historia y Cine

El cine fue durante mucho tiempo realizado, consumido y estudiado en función de dos grandes corrientes: la documental y la ficción. Una explicación suficiente acerca de por qué se ha insistido en la diferencia, sin atender a la delgada línea que separa ambas formas de representación del mundo puede ser encontrada en la investigación histórica y específicamente en la relación con la historia misma y la verdad.

La relación del cine con la historia en principio se vio supeditada al uso que se le daba a este medio para llevar a cabo una escritura de la historia en pantalla. A principios de la década de los 60 se empiezan a estudiar las películas como documentos históricos y se acepta que el cine puede reflejar la cultura de una época. Como producción cultural le sirve al historiador para llevar a cabo el estudio de las sociedades, en tanto que la representación del pasado que contiene el cine es contextual. Al principio los historiadores se ocupaban en mayor medida de las llamadas películas “históricas” que representan hechos de épocas remotas o episodios históricos importantes. Marc Ferro admitió a mediados de los noventa el cambio sustancial de considerar al cine ya no sólo como documento sino agente de la historia, intuye lo peligroso de otorgar completa veracidad al documental y de tachar a la ficción de completa mentira, aunque no atiende el asunto a profundidad.¹

¹ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, trad. Rafael De España, Barcelona, Editorial Ariel, 2000, “Introducción”, pp. 15-20 y “Ficción y realidad en el cine: una huelga en la vieja rusia”, pp. 66-72.

Para los historiadores de la línea de Ferro, el cine no permite un análisis pormenorizado y variado de los puntos de vista, la individualización y distinción de la representación, un juego de la percepción en la frontera de la verdad y la mentira, como dice Walter Benjamin: “Lo que caracteriza al cine no es sólo la manera en que el hombre se representa a sí mismo ante la cámara sino también el modo en que, con la cámara, representa al mundo”.² Dicha representación en términos de una dualidad documental/ficción puede ser explicada (y aplicada en el caso concreto de Varda) con un estudio histórico sobre el cine documental, cuestionando la postura clásica que piensa que la distinción tajante entre ficción y documental es lícita.

El texto clásico sobre la Historia del cine de Georges Sadoul (su canto de cisne)³, *Historia del Cine Mundial*, se encuentra dividido en tres partes: “El arte mudo” (1895-1930), “Los comienzos del cine hablado” (1930-1945) y “La época contemporánea” (1945-1962); este referente de la literatura sobre cine, pretende destacar la calidad artística de la reproducción del movimiento a través de proceso fotoquímico: “Nació un arte ante nuestros ojos” son las palabras que comienzan el texto. Lo anterior es notable ya que, durante el primer capítulo, Sadoul, se dedica a rescatar el antecedente que tiene el cine en las distintas técnicas que representan el movimiento de las imágenes a través del fenómeno de la persistencia retiniana, hace una mención rápida de la importancia de la fotografía

² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, trad. Wolfgang Iser, Madrid, Casimiro Libros, 2018, p. 45.

³ David Bordwell, realiza un estudio acerca de la línea de esta historia con los importantes antecedentes en la obra de León Moussinac, Robert Brasillach, Maurice Bardèche e Iris Barry en “Defending and defining the seventh art: the standard version of stylistic history”, *On the history of film style*, USA, Harvard University Press, 1997.

como registro “instantáneo” y pasa lista a los distintos inventos que surgieron durante el siglo XIX para finalmente confesarse: “Hemos pasado rápidamente revista al invento de los aparatos, porque nuestro objeto esencial es la historia del arte: el arte del film.”⁴ ¿Dónde se encuentra exactamente la diferencia entre el “arte” y el simple registro fotoquímico? La pregunta conduce a la exploración que con la cámara se ha hecho del mundo y de cómo un objeto surgido del siglo del progreso y la objetividad científica llegó a ser considerado efectivamente un medio artístico,⁵ es necesario hacer una exploración de lo que ha significado la relación entre historia, ficción y documental en el cine antes de empezar a hablar del trabajo de Varda.

El espectro de análisis que el cine documental ofrece no puede ser abierto sin antes, de manera somera (no es el objetivo de esta investigación) referir su relación con la fotografía, pues como es bien sabido, el cine nace como “hijo de la fotografía”, en un mismo soporte, con la misma composición fotoquímica, los mismos elementos ópticos, y una misma máquina (cámara oscura), añadiendo el tiempo-movimiento (tiempo captado y movimiento plasmado) para “ganarle a la fotografía la batalla por la fiel reproducción de la realidad, por primera vez, en su imprevisible discurrir real”.⁶

⁴ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial desde los orígenes*, Trad. Florentino M. Turner, Apéndices de ICAIC y Tomás Pérez Turrent, México, Siglo XXI editores, 1991, p.10.

⁵ Christian Metz le llama el “camino de la narrativa” retomando la idea de F. Ricci que denomina “vía novelesca”, en la cual el largometraje de ficción se impuso desde el gran giro que lleva de Lumière a Méliès, del cinematógrafo al cine. En Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Trad. Carles Roche y Josep Torell, Barcelona, Paidós, 2002, p. 70.

⁶ Rafael R. Tranche, “Fotografía y documental: dos territorios con la realidad por frontera”, en Rafael R. Tranche (ed.), Noemí García (coordinación ed.), *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*, Madrid, Ocho y medio libros de cine, primera edición, 2006, p. 12.

La idea tradicional de mimesis en las artes representativas se ve completamente trastocada cuando aparece un aparato que está en contacto directo con los fenómenos físicos, aspecto que según Rafael R. Tranche, basado en trabajos de Barthes y Sontag, abre la fotografía y cine al azar, al imprevisto (estética de lo fortuito), una especie de *punctum* barthesiano que además se presenta mediante una tensión permanente con la realidad.⁷ Esta tensión se manifiesta en la gran preocupación que se tiene por definir exactamente dónde está el límite entre ficción y realidad para con la fotografía y el cine: en un primer momento, por un lado, se acepta sin más miramientos que la representación fotoquímica es efectivamente un registro físico de la realidad objetiva, que lo que se ve en una fotografía o en un fragmento de película “es real”, el momento contingente, que carga su referente consigo en todo momento y sin embargo, existe también una gran incertidumbre sobre lo que se ve y en especial el efecto que puede tener sobre los individuos.

Según la teoría de la fotografía de Barthes, la objetividad representacional no podría darse, pues en la misma definición de *Stadium*, como campo vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente, mediado por la cultura y dado como contrato entre productor y consumidor en el que el segundo supone las intenciones del primero, la imagen no es más que una serie de objetos parciales con posibilidad de “punzar”, el *Punctum*.⁸ Aunque la fotografía no es el asunto principal de esta investigación, es importante recalcar la relación, dado que palabras más palabras menos, podría decirse que esta capacidad de “punzar” a partir de una funcionalidad específica dada por el productor

⁷ Rafael R, Tranche, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990, pp. 73-70.

de la imagen (aunque a veces la funcionalidad cambia radicalmente, por cuestiones precisamente del azar) contenida también en el cinematógrafo, abrió la pauta para que el cine encontrara su especificidad subjetiva y se le considerara como arte.

1.2 Dos caminos en el cine

Posterior a la serie de inventos que registran el movimiento y que desembocan en el cinematógrafo (quinetoscopio-vitascopio, bioscopio, etc.), se marca la pauta para que el cine transite a través de dos caminos. El camino Lumière y el Méliès,⁹ desarrollado entre la última década del s. XIX y las primeras dos del XX, durante la inminente degradación de la cultura burguesa que había heredado sus privilegios de los procesos históricos del s. XIX sabiendo expandir un capitalismo industrial, a todas luces perfecto e imparable para los practicantes de un liberalismo ya doliente dentro de sus democracias parlamentarias,¹⁰ veían a su alrededor el desarrollo acelerado de los nuevos medios de comunicación de masas. El cine nace y da sus primeros pasos previo a la crisis más abrumadora que las naciones más poderosas del mundo habían sentido, durante las décadas cortas que separan la época del Imperio del de la Guerra Total en Occidente.¹¹

Si bien lo referente a los “dos caminos” es una simplificación casi mitológica del desarrollo del cine después de la época de los pioneros, sirve perfectamente para sopesar

⁹ Para la historia tradicional del cine. Sin embargo, la ignorancia sobre el cine de animación, por ejemplo, es señal de lo mucho que hay que hacer aun en términos de contar una historia del cine que conjunte aspectos más diversos y así tener mejor entendimiento del medio. Las grandes historias del cine, generalmente siguen un índice casi idéntico al de la obra de Sadoul, mientras que autores como Bordwell en el texto antes citado, critica esta noción que aquí identifiqué como “dos caminos”.

¹⁰ C. A. Bayly, “The Strange Death of International Liberalism” en *The Birth of the Modern World. 1780-1914. Global Connections and Comparisons*, UK, Blackwell Publishing, 2004.

¹¹ Asa Briggs y Patricia Clavin, “Rivalidad e Interdependencia” en *Historia Contemporánea de Europa. 1789-1989*, Trad. Jordi Ainaud, Barcelona, Ediciones Crítica, 1997.

los tipos distintos de cine que la historia tradicional se ha encargado de comunicar tan exitosamente. Cuando Sadoul dice “Pero el realismo lumieriano, que en cierta medida fue siempre mecánico, niega al cine sus principales medios artísticos”, se refiere a que el camino Méliès, que implementaba aspectos de puesta de escena, narración y trucaje, permite al productor de imágenes expresarse artísticamente, esto es, ir más allá del simple registro objetivo de la realidad.

Son los hermanos Lumière y sus “vistas” (pero sobre todo el entrenamiento al que sometieron a sus empleados para filmar, revelar y proyectar alrededor del mundo), temas actuales encuadrados a modo de momentos aislados los que comienzan a darle forma a un modo específico de representar los instantes cotidiano, sin “[dejar] de remitir a la forma en que una burguesía en su apogeo se representa a sí misma y representa su dominio sobre el mundo”.¹² Muchas de las primeras personas “capturadas” pertenecen a su círculo inmediato de familiares, así como la filmación en sus hogares, propiedades (como fábricas) y espacios que frecuentan, como la estación de tren. No obstante, recuerda Breschand, estos orígenes encarrilaron inevitablemente al cine como: “un medio capaz de restituir la realidad, de reproducirla (...) la subjetividad del intérprete, no entra en el automatismo del registro, se le atribuye una virtud singular: la objetividad”.¹³

Al pensar este primer cine en su vertiente objetiva podría parecer que la cuestión de fondo se da en el proceso de producción de la imagen, que estos dos primeros caminos

¹² Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, Trad. Carles Roche, Barcelona, Ediciones Paidós, 2002, p. 10

¹³ Jean Breschand, *op. cit.*, p. 11.

se dan en función del modo en que fueron realizados, con base en sus “fases de producción” y nivel de control de variables, que ahí radica la diferencia entre documental y ficción cinematográfica como lo indican Bordwell y Thompson.¹⁴ Sin embargo, esto está lejos de ser así: ambos caminos ignoran que más allá de sus fases de producción y control de variables, toda imagen cinematográfica es tan “inventada” (o inventiva) como cualquier otra. A propósito, decía Antonioni en 1942: “El cine es un arte fundamentalmente figurativo, y como la pintura, su medio de representación formal es la apariencia exterior de los individuos, con la condición de que ésta acabe dejando adivinar claramente su interioridad”,¹⁵ es decir, una conciencia plena de que la imagen no es el objeto, pero permite adivinarlo. Por lo que el motivo de la diferencia radical en tanto calidad objetiva debe buscarse en otro lado.

A pesar de lo anterior, la intención expresa de fotógrafos y cineastas en las primeras décadas del cine se encontraba muy marcada: unos y otros insistían en llevar a cabo un registro “realista” de los hechos, por un lado, en la terminología fotográfica a finales de los años veinte, el apelativo “documental” era aplicado a la fotografía social practicada sobre todo a partir de la Depresión.¹⁶ La explosión demográfica en los países más industrializados durante las primeras décadas del siglo XX exigía un medio a través del cual las masas tuvieran acceso a la información: el periodismo, que durante mucho tiempo se mantuvo

¹⁴ David Bordwell, Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Trad. Yolanda Fontal Rueda, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995, p. 29.

¹⁵ Michelangelo Antonioni, citado en Ángel Quintana, “Algunas consideraciones sobre la imagen fotoquímica en un tiempo de emergencia de lo digital”, en Rafael R. Tranche (ed.), Noemí García (coordinación ed.), *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*, Madrid, Ocho y medio libros de cine, primera edición, 2006, p. 33.

¹⁶ Rafael R. Tranche, *op. cit.*, p. 15.

dirigido y reflejando los intereses de las clases acomodadas, crecía con la población de las urbes. A través de tirajes más grandes, también se diversificaba, con la perfección de las técnicas de impresión, las publicaciones podían ser acompañadas de fotografías; la persona de a pie podía estar enterado de lo que ocurría a su alrededor, en especial por la práctica de la lectura en público. La cotidianeidad y el interés por el realismo hacían su entrada, esto es, la prensa popular (acompañada por la impresión más regular de libros, revistas y enciclopedias), de desarrollo lento y desigual en los distintos países. La prensa, por primera vez, se hace realmente popular.¹⁷

En el ámbito cinematográfico, a Grierson se le atribuye el primer uso del término “documentary” al usarlo en una crítica de la película *Moana* (1926) de Robert Flaherty en el *New York Sun* del 8 de febrero de 1926, pero éste ya había circulado esporádicamente con un sentido próximo.¹⁸ La palabra, de hecho, era una variación del francés “documentaire”, con la cual los franceses designaban a sus películas de viajes, debido a la habilidad de la cámara para registrar una imagen razonablemente fiel del mundo.¹⁹ Aunque ya en 1898, Boleslaw Matuszewski, había visto en el cine un medio útil para la historia: documentando

¹⁷ Eric Hobsbawm, “Las artes, 1914-1945” en *Historia del Siglo XX*, Trad. Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells, Buenos Aires, Ediciones Crítica, 1999.; Manuel Vázquez Montalbán, “La Rebelión de las Masas” en *Historia y comunicación social*, Barcelona, Ediciones Crítica, 1997; y Asa Briggs y Peter Burke, “El <<cuarto Estado>>: la prensa” en *De Gutenberg a Internet. Una Historia Social de los Medios de Comunicación*, Trad. Marco Aurelio Galmarini, Buenos Aires, Ediciones Taurus, 2002.

¹⁸ Mark Terry, “The Etymology of the Film Word “Documentary”: A Pre-Griersonian Use in English”, en Academia.edu (sitio web), 2019, consultado el 8 de agosto del 2021, https://www.academia.edu/38657729/The_Etymology_of_the_Film_Word_Documentary_A_Pre-Griersonian_Use_in_English

¹⁹ Paul Rotha, *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*, London: Faber and Faber LTD; Great Britain: R. Maclehose and Company Limited, The University Press Glasgow, tercera edición, revisada y ampliada, 1966, p.76.

la historia, la vida diaria, performances artísticos, incluso procedimientos médicos.²⁰ De igual manera, proyectaba un sentido de urgencia para la conservación y la valorización de la imagen en movimiento, más allá del acto de ser simplemente vistas y desechadas: "... darle a esta fuente de pruebas históricas quizás privilegiada la misma autoridad, existencia oficial y accesibilidad que otros archivos ya bien establecidos"²¹. Vale la pena, entonces, reconocer algunos motivos por el cual el término atado al nombre de Grierson, así como su definición de documental como "Tratamiento creativo de la actualidad/realidad [*the creative treatment of actuality*]" tuvo tanto éxito, pero, sobre todo, ubicar su génesis históricamente.

Para empezar, puede decirse que después del primer empuje documental hecho por los hermanos Lumière, el de Grierson sería el más importante, guardando distancia con las propuestas de Flaherty y Vertov que más que contradecirse, se complementan. Las tres personas mencionadas, son consideradas como el trío que le daría forma al cine documental como se le conoce hoy, aunque para el caso de Vertov se han desestimado las aportaciones de Boris Kaufman, su hermano y de Yelizaveta Svílova, su esposa, colaboradores en el área de fotografía y el montaje respectivamente.

²⁰ Brian Winston, *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, London, British Film Institute, 1995, p. 8.

²¹ Boleslaw Matuszewski, "Una nueva fuente de Historia: la creación de un archivo para el cine histórico" [versión electrónica], trad. Soledad Pardo, en *Cine documental*, n. 5., 2012, consultado el 11 de abril de 2023, recuperado en http://revista.cinedocumental.com.ar/5/traducciones_01.html

En 1927 el escocés John Grierson tuvo la oportunidad de aplicar sus ideas sobre el uso del medio cinematográfico en la educación y en la persuasión²². Designado por Stephen Tallents, *Films Officer* para el *Empire Marketing Board*, establecido en 1926, en la promoción de mercadotecnia de los productos del Imperio Británico. Como consecuencia de lo anterior, dentro del *Empire Marketing Board* y debido a una afortunada combinación de circunstancias, Grierson, filmaría su única película: *Drifters*, la cual tendría una muy buena acogida en su estreno de 1929 en la Film Society²³, además de gran éxito a largo plazo; al igual que con los hermanos Lumière, Grierson no destacaría por su gran uso de la técnica y sus éxitos artísticos, sino en haber legado una idea específica de cine: el cine documental.

El documental sobre el pesado y peligroso trabajo diario de pescadores de arenque en Inglaterra dio forma concreta a la idea que Grierson tenía del documental, y que después transmitirá a través de los muchos trabajos supervisados por él en el EMB disuelto en 1933; después en el *General Post Office*, donde mudaría a su equipo además de integrar a otros como el brasileño Alberto Cavalcanti, al pionero Robert J. Flaherty y un equipo de sonido con el cual pudieron hacer colaboraciones con músicos de la talla de H. W. Auden, Walter Leigh y Benjamin Britten; posteriormente, con su renuncia del GPO, tomando en cuenta la gran cantidad de documentales siendo producidos fuera del gobierno, funda el *Film Center* como órgano consultivo, que le puso a trabajar en su Escocia natal para la *Films of Scotland*

²² Después de estudiar la universidad y pasar 3 años en servicio militar en la marina, estudia la prensa y el cine como instrumentos de opinión pública en Estados Unidos gracias a la *Rockefeller Research Fellowship in Social Science*.

²³ Forsyth Hardy, *op. cit.* p. 14.

Comitte; después, nuevamente trabajando para el gobierno británico visita Canadá, Australia, y Nueva Zelanda en busca de posibilidades de producción cinematográfica; al final de su viaje el gobierno Canadiense lo nombraría *Film Commissioner*, ejecutivo a cargo del *National Film Board*.

Todo el trabajo anterior llevaría consigo la impronta cada vez más marcada de una aproximación sociológica y no tanto artística, el documental demandaba no más que “[... los asuntos de nuestro tiempo sean llevados a la pantalla de cualquier modo que consigan encender la imaginación y hacer la observación un poco más rica de lo que ya es [...*the affairs of our time shall be brought to the screen in any fashion wich strikes the imagination and makes observation a Little richer than it was*]”.²⁴ Su influencia fue enorme, en especial en Inglaterra, donde la mayoría de los documentalistas profesionales habían trabajado personalmente con él.

La pequeña reseña profesional de Grierson, tiene un objetivo claro: que se pueda sopesar la idea de cine con enfoque sociológico, y desde su punto de vista, como una continuación de la idea lumieriana, un arte basado en la fotografía, cuyo realismo y último destino había sido interrumpido por la economía y el artificio. Para Grierson, el hecho de que los cineastas recreen escenarios en lugar de filmar en locación había llevado al cine a olvidar su destino último.²⁵

Grierson consideraba que los filmes Lumière pecaban de amateurs, porque dentro de su registro de la realidad solo se dilucida el ansia de apuntar y capturar el mundo, en

²⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

²⁵ John Grierson, *op. cit.* pp. 132-134.

este sentido, contenían el germen del destino real del cine, pero carecían de aquello que Flaherty sí tenía, y que como tal empieza esta tradición realista que Grierson sabría expandir: “El tratamiento creativo de la actualidad/realidad [*the creative treatment of actuality*]”, definición flexible, porque pide del cine que use la “realidad” como materia prima para que las personas comprendan mejor el mundo en el que viven, muy a pesar de que a la gente le incomode lo que se ve: como la EMB a quien no le gustó que en el poster de *Drifters*, figurara un obrero, pues lo veían “Bolchevique”.²⁶

A pesar de lo anterior y de que el cine de Flaherty y Grierson es diferente entre sí, ambos gozaron de éxito. La fuerte contraposición con aquel cine de “artificio” que entretenía pero no enseñaba y no educaba al mundo los separó de los demás cineastas: el cine documental perfilaba un modo específico de producción y de distribución, contrario al cine de ficción, no pretendía la explotación industrial por el máximo beneficio económico, estaba motivada por la, tal vez, ingenua misión de educar al nuevo mundo de decadencia burguesa, pesimismo y catástrofe derivado de la Primera Guerra Mundial, el periodo entreguerras y la Revolución soviética de 1917; de esto, tomarían ventaja los Estados.

En el contexto anterior y dentro de lo que se comienza a perfilar como la tendencia dominante en el cine documental, encontramos en la obra del cineasta y académico británico Paul Rotha. Uno de los primeros intentos de colocarlo en su dimensión histórica, describe la especificidad y “evolución” del cine documental en *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists*

²⁶ John Grierson, *op. cit.* p. 139.

in reality, publicado por primera vez en 1935. Es necesario hacer hincapié en la descripción “evolutiva” del cine que da Rotha, pues esta descripción propia del evolucionismo social, responde a una continuidad resistente en esta época de ruptura: la idea de progreso social emparentada con el desarrollo biológico.²⁷ La idea de progreso persevera a pesar del paso del tiempo y así como se pueden describir su persistencia y su acorralamiento,²⁸ se puede también observar que las primeras décadas del siglo XX no la afectaron demasiado, a pesar de la temible “decadencia de Occidente”, tal cual descrita en la famosa obra de Oswald Spengler.

Así, en palabras de John Bury, que en 1920 publica un libro sobre la idea de progreso, admite que “durante la reciente guerra europea (1914-1918), dicha idea que significa la obligación moral de llevar a cabo sacrificios útiles para las generaciones futuras, fue invocada constantemente; al igual que en las cruzadas”.²⁹ Y es que, en conjunto con el desarrollo de la sociología durante el siglo XIX y el XX, aquellos que hacían y escribían acerca de cine documental, mantienen la idea de que éste cine documental aporta, de un modo u otro al buen desarrollo de la sociedad a través del develamiento de importantes historias verdaderas, como decía Flaherty “Nunca como hoy el mundo ha tenido una necesidad mayor de promover la mutua comprensión entre los pueblos”³⁰, son las primeras palabras de lo que se antoja como manifiesto y ahí mismo asegura que el camino más rápido para

²⁷ John Bury, “El progreso a la Luz de la evolución” en *La idea de Progreso*, Trad. Elías Díaz y Julio Rodríguez Aramberrí, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

²⁸ Robert Nisbet, “La persistencia del Progreso” y “El progreso acorralado” en *Historia de la Idea de Progreso*, Trad. Enrique Hegewicz, Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.

²⁹ John Bury, *op. cit.*, p. 11.

³⁰ Robert Joseph Flaherty, “La función documental” en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet eds., *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Ediciones Cátedra. Signo e imagen, 1993, p. 151.

conseguir dicho fin, es asegurar al hombre en general, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes.

Rotha veían en 1935 al cine consolidado como una industria que naturalmente buscaría los máximos beneficios económicos elaborando películas que atrajeran a las masas a través del engaño y el artificio, explotando los peores objetivos de la sociedad moderna, cosa peligrosa, pues consideraba al cine como uno de los factores más influyentes del pensamiento público.³¹ Esto era desventajoso para el cine de ficción teniendo en cuenta los factores de producción y exhibición del documental apoyados por el Estado, donde el documental tal vez no sería visto en las salas de cine tradicionales, pero si en escuelas, fábricas, sindicatos y todo el circuito no comercial (tal cual ejemplificada en la carrera de Grierson).³²

Aunado a lo anterior, y más importante para el tema de este trabajo es su concepción del cine como arte. Rotha despreciaba la idea del arte por el arte:

El arte no es un regalo desde un milagroso paraíso sino una contribución a un periodo definido del tiempo (...) el resultado de relaciones sociales que están condicionadas por las demandas materiales de la existencia (...) deben servir a un propósito más allá de ellas mismas [*Art is not a gift from some miraculous paradise but a contribution to a definite period of time [el cine no es más que] (...) the outcome of social relationships that are conditioned by the material demands of existence (...) must serve a purpose beyond itself*].³³

Considera necesario que haya otras fuentes de producción que no solo demanden ganancias, otros tipos de cine que no sirvan otro propósito que aquel de construir mundos artificiales bajo métodos de producción en masa controlados por la minoría más adinerada,

³¹ Paul Rotha, *op. cit.*, 1966, pp. 54-55.

³² *Ibid.*, p. 63.

³³ *Ibid.*, p. 67.

incluso si el costo de esto es la proliferación de películas propagandísticas, las cuales no considera dañinas por sí mismas: de hecho, una de las películas mejor valoradas por él, teniendo en cuenta también su calidad artística es *El acorazado Potemkin*.³⁴ La película fue exhibida en Estados Unidos a través de la intervención de Grierson y es famosa, entre otras cosas, por su desastrosa circulación dada la fuerte censura que la película inspiró alrededor del mundo por miedo a que ésta inspirara insurrecciones como la que se muestra en el filme soviético.

Para Rotha, el documental se divide en 4 grupos³⁵ diferenciados por su aproximación al natural material existente y de orientación evolutiva; de un modo cuidadoso, admite la interpretación de la realidad por el productor del documental, pero aún se mantiene firme en la calidad objetiva del producto final. Para él, siguiendo la idea Griersoniana, es realidad presentada creativamente. Se trata de llegar a esta realidad presentada creativamente, el “*non-story cinema*”, que no cuenta una historia, que es documento vivo y crudo; solo con el poder de la edición y el uso creativo de lo cinematográfico y el sonido, alejado de la tradición teatral puede darse una aproximación real a la película documental. Estas cuatro expresiones evolutivas del documental forman parte de la amplia variedad de géneros o tipos de documental de los que se da cuenta hoy en las historias generales de documental.

Como se ha visto hasta ahora, el documental se define por la tensión entre la pretensión de verdad, lo verosímil y la necesidad de representar la realidad que cada cual

³⁴ *Ibid.*, p. 69.

³⁵ La tradición naturalista (romántica), la tradición realista (continental), La tradición de “news-reel” y la tradición propagandista.

quiere compartir: la imagen siempre será representativa, nada nos va a mostrar la “realidad” objetiva, sin embargo, la idea de que el cine documental es objetivo y presenta la realidad tal cuál es, sigue siendo muy poderosa, entonces ¿de dónde viene?

Como se señaló antes, la idea de que existe un cine que se contrapone a la ficción fue institucionalizada por Grierson,³⁶ sin la suficiente profundidad como para que no existiera ningún tipo de equívoco.³⁷ Brian Winston, en el primer capítulo de su texto clásico *Claiming the real: the Griersonian documentary and its legitimations* analiza el influjo de una idea que circulaba en el aire y que Grierson supo bautizar, aunque descuidadamente. Winston recuerda a Edward Sheriff Curtis, un fotógrafo y etnólogo que pasó más de 35 años tomando fotografías de nativos americanos. En 1914, Curtis hizo la película *In the Land of the Headhunters*, perdida poco después de terminada y estrenada hasta finales de la década de los 40.³⁸ A propósito de esta película, Curtis, señala la calidad del “material documental” y del “trabajo documental” para que la película sea un registro fidedigno, con valor documental.

Con esa pequeña mención, Winston destaca el hecho de que la idea de que una película pudiera tener valor documental, se encontraba en el aire, ya antes de que Grierson la “acuñara” (como también se mencionó antes a Matuszewski), aunque ahora, parece

³⁶ Según Carl R. Plantinga, la definición de Grierson plantea dos temas teóricos fundamentales e influyentes: la referencia directa a eventos reales y que demuestren su tema de forma certera, aunque se ha sobreestimado el valor de su representación icónica e indexal. Carl R. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Trad. Henry John Munoz, UNAM-CUEC, 2014, pp. 61, 121.

³⁷ Bill Nichols, *Introducción al Documental*, Trad. Miguel Bustos García, México, UNAM-CUEC, 2013, p. 26.

³⁸ Para la realización de la película formó una pequeña compañía de cine que se dedicaría a realizar trabajos sobre “los indios y la vida de éstos”, aliándose con varios empresarios prominentes de Seattle, pues estaba seguro del éxito comercial que tendría debido al carácter especial de estas películas: importancia histórica y etnológica con valor creciente, a diferencia de las películas de entretenimiento que “se convierten en basura después de 6 meses. Brian Winston, *op. cit.*, 1995, pp. 8-9.

quedarse corto limitando la idea de “documento” a su etimología, él explica: el adjetivo “documental” en inglés data de principios del siglo XIX y el significado moderno del término como algo escrito “que proporciona evidencia o información” del siglo XVII, derivada del latín “documentum”, una lección, que entra en uso en 1450 reemplazando “muniment”, un título escrito hecho para preservar evidencia y privilegios usado durante la alta Edad Media. La fotografía entonces, desde su invención sería considerada como documento, por lo tanto, como evidencia. El estatus le fue transferido al cine por asociación y de esta forma empezaría los problemas al tratar de definir exactamente qué es cine documental.³⁹ ¿A qué responde la etimología de la palabra y el uso que se le aplicó al cine? ¿Por qué el cine debía distinguir entre lo verdadero y lo falso?

1.3 El camino escogido

Dentro de la cultura Occidental, la Historia como modo de discurso específico, nace en un lento proceso y en contraposición con el género literario en busca de una diferencia clara entre lo que se puede considerar verdadero y lo falso: François Dosse ve en la figura del “mentiroso veraz” de Heródoto, la encarnación del proyecto de ruptura para distinguir al narrador de leyendas del indagador. En ambos casos se trata de lo que Dosse llama “domesticar la muerte socializándola”, presentando los resultados de una indagación, a fin de que el tiempo no suprima los trabajos del hombre, que no caigan en el olvido.⁴⁰ Este paso decisivo no admitía retorno: apenas a una generación de distancia, Tucídides,

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰ François Dosse, *La Historia: Conceptos y Escrituras*, Trad, Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2004, p. 11.

admirador de Heródoto, y que de niño había tenido oportunidad de escucharlo narrar sus *Historias*, conmovido hasta las lágrimas, le reprocharía a Heródoto estar demasiado “cerca de la leyenda y demasiado lejos de las estrictas reglas de establecimiento de la verdad”.⁴¹

Poco a poco, la Historia tendría como eje de su desarrollo el establecimiento de cuál debería de ser la mejor forma de narrar los hechos verdaderos. Evidentemente no es objetivo de este trabajo exponer el desenvolvimiento de la Historiografía desde la Grecia de Heródoto en el siglo V a. n. e., pero sí en lo que se refiere a uno de los procesos que cambiaría el horizonte de posibilidades de ésta en la época que ve el nacimiento del cine, y condiciona su desarrollo y división entre un relato verdadero y uno falso: la profesionalización de la Historia. Un capítulo importante en la historia del establecimiento de la verdad en la sociedad occidental, como menciona Ortega Y Gasset: su relación extrínseca y fortuita, y siguiendo a Aristóteles, que, “una vida sin afán de verdad no es vivera para el hombre”, sin verdad no hay hombre y viceversa, el hombre no es carnívoro, sino “verdávoro”.⁴²

A principios del siglo XIX, la Historia se profesionaliza en Europa.⁴³ Esta nueva profesión cumplía necesidades públicas y objetivos políticos que hacían importante comunicar los resultados de la investigación a un público cuya conciencia histórica trataba

⁴¹ François Dosse, *op. cit.* p. 16.

⁴² José Ortega y Gasset, *Prólogo para alemanes* en *Obras Completas*, tomo VIII (1958-1959), Madrid, Revista de Occidente, 1965, p.40.

⁴³ Georg G. Iggers, “Parte 1. La primera fase: El surgimiento de la Historia como disciplina profesional” en *La Historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*, Trad. Iván Jaksic, Chile, Fondo de Cultura Económica, 2012; Daniel Woolf, “Disciplining the past: Professionalization, Imperialism and Science, 1830-1945” en *A Concise History of History. Global Historiography from Antiquity to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

de moldear, y se recurre al historiador en busca de su propia identidad histórica; la misión educacional que adopta la universidad en el siglo XIX (Universidad de Berlín, fundada en 1810 como prototipo) y los Estados Nación se encargaban de administrar la “educación básica” de las nuevas masas (la ciudadanía) dentro de un contexto de estabilidad social generalizada (como propaganda), conformando las nuevas comunidades imaginadas, emparentadas por la historia, la lengua y la religión común.

Se destaca la profesionalización en términos de sus consecuencias en conjunto con otros factores. Para Grierson, el Estado era demasiado grande, distante y complejo, no respondía a los intereses del proletariado porque estos no estaban correctamente comunicados con él; Lippmann y su libro *Public Opinion*, publicado en 1922, tendrían una gran influencia en él, al conocerlo, ambos estaban de acuerdo en que la educación era el único modo de dotar al ciudadano de la información necesaria como para participar en las decisiones de la nación, y que el cine sería el medio perfecto, alejado de la prensa que simplifica y dramatiza los asuntos públicos.⁴⁴

Durante la primera mitad del “Siglo de la Historia”, la Historia estaba en constante retroalimentación con los movimientos intelectuales más importantes de la época: romanticismo, historicismo, marxismo y positivismo. Su escritura se modelaba a partir de ellos y la vena nacionalista crecía a la velocidad que el imperialismo lo hacía. Concretamente, la disciplina buscaba el estatuto científico, el concepto rankeano de la historia como ciencia rigurosa: la investigación objetiva, con su uso de documentos

⁴⁴ Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York, Continuum International Publishing Group, 2012, p. 74.

fidedignos y la organización de los datos obtenidos de estos documentos. En términos de investigación objetiva de la sociedad, la Historia no estaba sola, y aparecen disciplinas como la Sociología,⁴⁵ cuyo primer exponente también sería el del positivismo (Comte), encargada del análisis y comprensión del conjunto de la sociedad, en una Europa de conservadurismo institucionalizado, preocupada por preservar y consolidar la estabilidad social alcanzada después de las olas revolucionarias de 1848 y el Segundo Imperio Napoleónico, con naciones unificadas e industrializadas.

En general, esta estabilidad había hecho poco por aquellos que no forman parte de las clases altas. Europa, después del derrocamiento general del Antiguo Régimen, resucitaba jerarquías sociales⁴⁶ y el desigual desarrollo provocado por el capitalismo y el colonialismo, y su tendencia a presentar crisis financieras cada determinado tiempo (Gran Depresión de 1873 y 1929), además del hecho de que el establecimiento de los nuevos Estados Nación en un contexto de globalización, los empujaba de algún u otro modo al cruento enfrentamiento de unos y otros, en su insistencia imperialista.

Del mismo modo, las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX vieron el establecimiento de los medios de comunicación de masas, la electricidad más común en los hogares, las distancias se acortaron: ferrocarril y el tendido de vías (industria del acero), el barco impulsado por maquinaria a vapor, el correo, el telégrafo, el teléfono, la radio y el cine. Avances visibles del desarrollo tecnológico, por primera vez, una cantidad importante

⁴⁵ Peter Burke, "La diferenciación de la historia y la sociología" en *Sociología E Historia*, Trad. Belén Urrutia Domínguez, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

⁴⁶ C. A. Bayly, "The Reconstitution of Social Hierarchies" en *The Birth of the Modern World. 1780-1914. Global Connections and Comparisons*, UK, Blackwell Publishing, 2004.

de la población podía percibirlo en su vida diaria. De estos nuevos medios de comunicación, el cine desarrolló capacidades narrativas bien dirigidas: el establecimiento de su lenguaje, lo inscribió dentro del proceso de diferenciación entre lo verdadero y lo falso, documental y ficción.

En gran medida el desarrollo de las capacidades narrativas del cine separa a las vistas de los Lumière del resto de la historia del cine,⁴⁷ se considera que las vistas ya no tienen más que contar excepto aquello que la imagen revela a simple vista. Del cine se exigía una narrativa, el documental debía basarse y hacer referencia a la realidad histórica, a través de los nuevos medios de comunicación. El documental estaría condicionado por sus métodos de producción, sí, pero también por su definición intelectual. Como modo científico de representación, daba la pauta a ser considerado objetivo, pero fue fácil darse cuenta que su manipulación permitía bastantes posibilidades narrativas y formales.

Entonces Grierson, al comenzar a definir e institucionalizar este tipo de cine, lo hacía desde una experiencia particular, como ya se mencionó antes: su viaje a Estados Unidos durante la década de los veinte, interesado en los medios de comunicación y la aproximación que él califica de “sociológica”. El disgusto de Grierson por el Newsreel (cultivado por Vertov en una variante que él llamaba “*Kino Pravda*” cine-verdad),⁴⁸ que acercaba el documental al periodismo le parecía burdo, dado que la prensa estaba enfrascada en la “conquista del público”, nuevas publicaciones periódicas sensacionalistas y el modelo “digesto”, la herramienta condensadora de libros para una sociedad con más

⁴⁷ Mark Cousins, *The story of film*, Londres, Pavilion, “The early power of story (1903-18)” pp. 34-59.

⁴⁸ Betsy A. McLane, *op. cit.*, pp. 42-48.

ganas de leer y menos tiempo para hacerlo⁴⁹; por otro lado, la sociología exigía un método de trabajo que chocaba con el que pudiera llevar a cabo un artista, y el mismo estado del arte provoca una aversión por parte de estos primeros documentalistas: los *ismos* y las vanguardias,⁵⁰ que sin embargo terminaran por influir bastante en el cine documental a través de la experimentación.

Es la obra de Flaherty, la que, a pesar de su romanticismo, basado en la idea del buen salvaje, parece demostrar capacidades de realizar una investigación científica, sociológica a través de la imagen en movimiento, pues su materia prima es la realidad histórica; Grierson rescata esta parte, pero no puede dejar a un lado la multiperspectividad (el modelo del universo estático, lineal y progresista de la cultura burguesa, ya se había derrumbado)⁵¹, Flaherty es también, sino un artista, un genio creativo. Lo mismo Dziga Vertov, que además realizó una labor de institucionalización de idea documental semejante a Grierson, pero en la URSS.⁵²

Donald M. Lowe, en su *Historia de la percepción Burguesa*, expone lo que llama la “transformación perceptual de la sociedad burguesa a la sociedad burocrática del consumo controlado” durante el decenio de 1905 a 1915. Destaca en el campo del arte, la concepción de la forma como una expresión del contenido que difiere de un artista a otro, y para el cine menciona que la nueva espacio-temporalidad de la cinematografía sustituye el espacio-

⁴⁹ Manuel Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁰ Eric Hobsbawm, “La transformación de las artes” en *La era del Imperio, 1875-1914*, Trad. Juan Faci Lacasta, Buenos Aires, Ediciones Crítica, 2009.

⁵¹ Eric Hobsbawm, “Certidumbres socavadas: La Ciencia”, en *op. cit.*, 2009.

⁵² Jeremy Hicks, “Vertov and Documentary Theory: ‘The Goal Was Truth, the Means Cine-Eye’” en *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, London-New York, I. B. Tauris, 2007.

tiempo vivido del público, transportándolos más allá de sí mismos.⁵³ El público impone la ideología del realismo al potencial visual, a pesar que su imagen y sonido tienen una función representativa y sea determinada por el creador. La novedad del invento poco importaba a la hora de tener que hacer frente a una tradición que se esfuerza tanto en diferenciar entre el relato verdadero y el falso, y concede una confianza desmedida a aquello que aprehende a través de la observación, es decir, de lo visual, la primacía del ojo.

Vertov tuvo un gran interés en esta primacía del ojo y en el contexto de la Revolución de 1917 vio en la cámara el perfeccionamiento mecánico de éste. En la década de los años veinte, uno de los primeros actos del gobierno comunista consistió en delegar una subsección de cine dentro del nuevo Departamento de Educación liderado por Nadezhda Krupskaya, esposa de Lenin. Ya en 1919 la industria cinematográfica existente había sido nacionalizada a través del Instituto Estatal de Cinematografía (VGIK) y los cineastas más importantes de la región se habían ajustado, al menos al principio muy bien a las demandas del Estado; la propaganda, que ahí carecía de las connotaciones negativas que le pesaban en otros países, era incentivada, y Lenin admitía que de entre todas las artes, la más importante era el cine.⁵⁴

Vertov, antes de trabajar en cine se dedicaba a la poesía experimental y escribía fantasía y sátira. Desde 1918 era miembro del “*Kino-Nedalia*” cine-semana, productora de reportajes fílmicos para la Rusia Soviética. Posicionado críticamente frente al cine de ficción,

⁵³ Donald M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, trad. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 240-241.

⁵⁴ Betsy A. McLane, *op. cit.*, p. 40.

era sin embargo cercano al movimiento constructivista en el arte y abrazaba el proceso mecánico que envolvía al movimiento, en un país desesperado por igualar el desarrollo industrial de las demás potencias mundiales.

Su aprovechamiento de las técnicas de montaje rusas, llevadas a cabo por Yelizaveta Svilova,⁵⁵ además de la labor fotográfica de Boris Kaufman, colocan su trabajo y teoría del cine le permitieron todo tipo de excentricidades cinematográficas, sin embargo, su posición sigue siendo muy clara: el cine crea estructuras a través del material crudo que extrae de la realidad⁵⁶ con ayuda de su ojo mecánico, lo que le permite comprender mejor el mundo, el cine debe ser hecho de acuerdo a la “visión comunista del mundo”, el “cine ojo” aclara la vista, y el nuevo paisaje de las personas es la ciudad, principal tema de su filmografía.

Tanto su metodología como teoría de la práctica cinematográfica se encuentra coherentemente recogida en *Memorias de un Cineasta Bolchevique*. En dicho libro destacan tres ideas esenciales que coinciden con las presentadas por otros documentalistas ya mencionados y que a grandes rasgos terminan por moldear la idea específica de documental de la década de 1920 que se ha expuesto hasta ahora: el cine de ficción constituye un mal camino dado que engaña y busca solo el beneficio comercial,⁵⁷ el

⁵⁵ Editora desde los 14 años y directora de cine. Realizó películas y sostuvo económicamente a Vertov cuando no se le permitió trabajar más en la industria soviética.

⁵⁶ En línea con la visión epistemológica marxista, de manera general, que el mundo no puede ser comprendido solo mediante la observación, pues su operación se encuentra escondida. En este sentido recordar algunas máximas expuestas en las *Tesis de Feuerbach*: el problema de si puede hablarse de verdad objetiva no es un problema teórico, sino práctico; las circunstancias son creadas por los hombres; la vida social en su conjunto es esencialmente práctica; los filósofos se han limitado a interpretar el mundo, ahora importa *transformarlo*, en Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*, Trad. Jacobo Muñoz, Madrid, Editorial Gredos, 2012, pp. 155-158.

⁵⁷ Dziga Vertov, *Memorias de un Cineasta Bolchevique*, Trad. Joaquín Jordá, Madrid, Capitán Swing Libros, 2011, p. 195.

desarrollo del documental (Cine Ojo) estimula la participación democrática⁵⁸ (incentiva el desarrollo de una conciencia de clase), y el cine debe recoger su material de la realidad capturada mecánicamente y organizarla de modo que cumpla el fin específico que el creador decida.

La idea seminal y frágil de principio objetivo es compartida por los cineastas y teóricos de la década de 1920, porque a pesar de la polarización, y circunstancias particulares, continuidades y rupturas están presentes: ya a principios de los 30, había un cineasta, joven y genial, que acabaría por matizar la idea, cuando a propósito de su *A propósito de Nice* (1930), escribe como su intención era ofrecer un “punto de vista documental”; su documental se diferencia por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor, el tomavistas deberá ser dirigido a lo que debe ser considerado como documento y que, a la hora del montaje, será interpretado como tal, se quiere “revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas”.⁵⁹

Las cinco páginas del texto de Jean Vigo sintetizan una idea sobre lo fragilidad de la diferencia entre documental y ficción: específicamente el régimen referencial y el régimen transformacional; estrategias expresivas que hacen parecer verdaderas dos cuestiones: que el asunto que muestra procede de la realidad extralingüística y sus afirmaciones sobre el particular es fidedigno, donde el efecto-verdad es resultado de sus maniobras

⁵⁸ Dziga Vertov, *op. cit.*, p. 193.

⁵⁹ Jean Vigo, *EL punto de vista documental. <<A propos de Nice>> (1929)*, en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet eds., *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Ediciones Cátedra. Signo e imagen, 1993, p. 137-138.

veridictorias.⁶⁰ Siguiendo a Plantinga, el documental se define por la presentación formal de un discurso retórico que distingue el “qué” del “cómo” pero su calidad dependerá de un compromiso de la comunidad por “decir la verdad” y su confiabilidad es esencial para su utilidad dentro de esa comunidad.⁶¹

Por último, basta decir que, así como se le debe a Hayden White una de las primeras y más convincentes explicaciones de que el relato histórico no es sino una forma particular que adopta la imaginación narrativa con su *Metahistoria. La Imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, siendo su libro una “historia de la conciencia histórica de la Europa del s. XIX”, y que encuentra una continuidad provocadora en *La Historia es una Literatura Contemporánea*, de Ivan Jablonka, donde su idea de que la escritura de la historia no es una mera técnica, sino una elección, y el investigador se encuentra frente a una posibilidad de escritura, y posibilidad de conocimiento, trampa decimonónica; habría que reconocer el paralelismo que tiene esa situación con la creación cinematográfica, y alimentar una perspectiva histórica de los problemas que atañen la representación del mundo a través del cine en términos de la gran división del medio: lo verdadero y lo falso.

Hasta ahora se ha expuesto el horizonte de circunstancias que delinearon una forma específica de concebir la práctica cinematográfica. Es evidente que esta no fue la única y a muchos otros cineastas poco les importó la concepción objetiva que fue expuesta: de hecho, limitar la expresión documentalista a apenas un puñado de personas sería injusto

⁶⁰ Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde, *Ver para creer. Avatares de la verdad* cinematográfica, Madrid, Ediciones Cátedra. Signo e imagen, ed. digital, 2019, p. 83-84.

⁶¹ Carl R. Plantinga, *op. cit.*, p. 279.

de no ser porque la motivación de este capítulo fue exponer la institucionalización de un tipo de cine.

No se realizará el esfuerzo de exponer las distintas expresiones documentalistas, que abrazan la perspectiva subjetiva del medio, porque al ceñirse a la obra de una sola cineasta, se mencionara aquello que se considere pertinente durante el estudio de las circunstancias históricas de la obra de Varda.

Capítulo 2. Creación artística autorreferencial

2.1 La narración autorreferencial

La narración autorreferencial se lleva a cabo bajo el entendido de que una persona puede aprehender el significado de su propia vida y captarlo apropiadamente en una narración, tradicionalmente de forma escrita. La interrogante de fondo, como lo indica Tomás Cortés Solís es “cómo el sujeto, escrito y hablado [filmado, este trabajo añadiría] se apropia de este pronombre *yo*, el cual es un signo vacío, hasta que es poseído”,¹ así como el hecho apremiante de que la autobiografía se encuentra potencialmente en cualquier lugar donde se la busque.²

La narración autorreferencial tiene como materia prima la memoria personal, reacciona de forma intensa al conflicto del pasado, donde “...la Historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)”.³ Debido a lo anterior las narraciones autorreferenciales han sido relegadas en la visión tradicional de las fuentes por ser poco objetivas.

Aunado a lo anterior, el cultivo del género en la cultura occidental ha tenido un desarrollo desigual. La capacidad y derecho de escribir sobre uno mismo se ha concentrado en unos pocos y los estudios críticos o históricos sobre el tema empieza a establecerse

¹ Tomás Cortés Solís, “La autobiografía como narrativa”, en *Tramas*, n. 5, junio, 1993, p. 267.

² Linda Anderson, *Autobiography*, London, Routledge, 2001, p. 1.

³ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y el giro subjetivo. Una discusión*, Argentina, Siglo XXI editores, 2012, p. 9.

desde la segunda mitad del siglo XX. Si bien nunca es correcto desdeñar los procesos de la comunicación oral, que seguramente tuvieron cabida en la narración autorreferencial, es necesario para su historia contar con fuentes, las cuales como se mencionó ya, representan apenas unas pocas páginas anteriores al siglo XVIII: el desarrollo del género, precedió cerca de dos siglos al de su teoría.⁴ Dicha teoría de la autobiografía (como será referida la narración autorreferencial desde ahora) se estudia desde y puede expresarse en el terreno de la historia, filosofía, psicología, poesía, sociología, e inclusive crítica literaria,⁵ al tiempo que puede constituir un género literario con derecho propio como es el caso de la autoficción.

La diversidad de expresiones autobiográficas y lo sencillo de su práctica la colocan como una de las empresas literarias más simples y comunes, practicada por casi cualquiera, sin reglas o requerimientos formales, lo que la hace un documento extremadamente elusivo.⁶ Sin embargo, el pensamiento crítico de este género es rico y se expondrán aspectos importantes según los autores más representativos, que ayuden a entender este género fronterizo (dialéctica entre historia y ficción) donde los problemas sobre el sujeto, la representación y la referencialidad abundan.

En torno al canon tradicional de estudios críticos sobre la autobiografía, el primero en esbozar una metodología para su estudio y mostrar un interés por su uso para el

⁴ Georges May, *La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 6.

⁵ James Olney, "Autobiography and the cultural moment: a thematic, historical, and bibliographical introduction", en James Olney (ed.), *Autobiography. Essays theoretical and critical*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 5.

⁶ *Ibíd.*, p. 3.

conocimiento histórico fue el historiador hermeneuta Wilhem Dilthey a finales del s. XIX, cuando señaló la importancia de estos textos como formas esenciales para la comprensión de la experiencia humana, concibiendo la autobiografía como una “construcción de vida que interpreta, desde una individualidad una historia universal, focalizada en una persona y tiempo específico”.⁷ La “contemporaneidad del sujeto” le permitía entender los avatares de su tiempo, o al menos exponerlos ya que los comportamientos plasmados en la escritura exhibían una época.⁸ La autobiografía entonces, corresponde a la reconstrucción de la vida, como medio de interpretación de la realidad histórica, un método de los principios organizativos de la experiencia.⁹

Ya desde este punto se distinguen algunas características: como resultado del desarrollo vital, la escritura tiende a realizarse en un periodo de madurez (aunque no necesariamente) y dado que el fin del proyecto es comprenderse a sí mismo, a la vez que su entorno o circunstancias, selecciona algunos de los eventos personales más significativos. Dilthey inaugura un método hermenéutico de comprensión histórica, donde el sujeto de la escritura y el autor del texto son analógicos mientras considera a la autobiografía como reflejo y construcción verídica,¹⁰ no distingue entre un “informe verdadero y uno falso”.

⁷ Alejandra Silva Carreras, “Literatura del yo: reflexiones teóricas. Perspectivas de autor en el género autobiográfico”, en *Kañina. Revista de Artes y Letras*, vol. 40, n. 2, 2016, p. 150.

⁸ *Idem*.

⁹ Francisco Rodríguez, “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”, en *Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 26, n. 2, 2000, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 13-14.

Importante mencionar que las reflexiones de Dilthey sobre la autobiografía se dan dentro un proyecto más grande: “el problema de cómo la estructuración del mundo espiritual en el sujeto hace posible un saber de la realidad espiritual (...) esta tarea como crítica de la razón histórica [donde] el sujeto del saber es una misma cosa con su objeto y éste es el mismo en todas las etapas de su objetivación.”¹¹ Mientras que la vivencia del tiempo determina el contenido de nuestra vida, ya que se haya condicionada por el carácter de su temporalidad, también la trasciende, lo que permite el conocimiento y su consideración de las autobiografías como la expresión más directa de la autognosis de la vida.¹² A modo de ejemplo, Dilthey destaca los escritos autorreferenciales de San Agustín, Rousseau y Goethe, sujetos comunes de las primeras reflexiones autobiográficas, para concluir con una relación provocativa: “Y así como la historia es recuerdo y al recuerdo corresponde la categoría de significado, tenemos que ésta representa la categoría peculiarísima del pensamiento histórico”.¹³ En suma, pone el valor del recuerdo para el ámbito de la Historia, pero además le otorga un gran valor dentro de la tarea de interpretación y del conocimiento.

Dilthey acepta la cualidad insondable del “vivir” y dado que “la vida misma ha hecho el trabajo de la exposición histórica”, pues vamos adquiriendo el conocimiento histórico en la medida que lo vivimos, la expresión de autobiográfica no es una copia del curso real de la vida, sino “aquello que una vida individual sabe acerca de su conexión [con el mundo, con

¹¹ Wilhelm Dilthey, *Obras VII. El mundo histórico*, Trad. Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 187.

¹² *Ibíd.*, pp. 189-192.

¹³ *Ibíd.*, p. 196.

lo histórico”,¹⁴ una tarea literaria con la que nos acercamos la comprensión de nosotros y otras personas.

Después de las pocas líneas de Dilthey, la reflexión crítica y teórica sobre la autobiografía, comienza propiamente o al menos presenta una importante inflexión en 1956, con la publicación de un ensayo de Georges Gusdorf.¹⁵ Es a partir de este momento que el pensamiento sobre la autobiografía encuentra un gran interés en la academia y sobre todo también los escritos empiezan a abundar, ya sea por hallazgos de obras o la escritura de nuevas. La mayor parte de los primeros trabajos (en la academia francesa, inglesa y estadounidense), de hecho, se concentró en dar una definición y constituir un repertorio de textos,¹⁶ por lo que la búsqueda en el tiempo y el espacio de la autobiografía también fue apremiante.

Dentro de esta búsqueda en el espacio y en el tiempo, Gusdorf en 1958 comienza a establecer el consenso de que la autobiografía deviene en el momento en el que la aportación cristiana se inserta en las tradiciones clásicas,¹⁷ mientras que otros autores señalan un importante desarrollo de una conciencia histórica en torno a la autobiografía desde el s. XVII.¹⁸ Según lo anterior, Roy Pascal en 1960 señala que si bien existe una variedad importante de documentos autobiográficos que datan desde la Antigüedad y

¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

¹⁵ James Olney, “Autobiography and the cultural moment: a thematic, historical, and bibliographical introduction”, en *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁶ Paul John Eakin, “Introducción” a Philippe Lejeune, *El Pacto autobiográfico y otros estudios*, intr. Paul John Eakin, trad. Ana Torrent, trad. de la intr. Angel G. Loureiro, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 11.

¹⁷ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, trad. Ángel G. Loureiro, en *Suplemento Anthropos*, n. 29, 1991, p. 9.

¹⁸ Karl J. Weintraub, “Autobiography and Consciousness”, en *Critical Inquiry*, V.I, n. 4, junio, 1975, pp. 821-823.

pasan por la Edad Media, no todos pueden ser considerados autobiografías, pues la autobiografía es de hecho solo una forma entre muchas, a través de las que una persona habla de sí mismo y de sus experiencias.¹⁹

La autobiografía o escritura autobiográfica o autorreferencial en el sentido moderno del término se refiere, como ya se advertía con Dilthey, a la expresión de las experiencias de vida de un sujeto siempre con un “otro” en mente, reconociendo la actitud intencional del escritor que espera un lector con motivaciones variadas. Con frecuencia se señala una intención de permanencia más allá de la muerte a fin de dejar un vestigio de la existencia personal, a la vez que se es “testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable”,²⁰ la conciencia de que el presente difiere del pasado y es irrepetible, mientras que “Cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura”.²¹

Este enriquecimiento de la cultura se consideraba a partir de la información objetiva que la autobiografía como documento pudiera aportar, pero Weintraub es muy claro cuando indica que la autobiografía se escribe alrededor de la autoconcepción y ésta determina la forma y el proceso que la escritura autobiográfica puede tomar. Se trataría entonces de la modesta tarea de entender la autoconcepción que, por ejemplo, tendría San Agustín de sí mismo y no si él tenía una concepción “correcta” de sí mismo. Entender la

¹⁹ Roy Pascal, *Design and truth in autobiography*, London, Routledge, 2016, pp. 2, 20.

²⁰ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 10.

²¹ *Idem.*

reconstrucción histórica y autoconcepción de San Agustín,²² ahí radica la conciencia histórica de la autobiografía, tanto en su escritura como en su análisis, "... entonces, la historia de la autobiografía se convierte en la historia de las siempre cambiantes autoconcepciones del hombre [*then the history of autobiography becomes the story of men's ever-changing self-conceptions*]",²³ un barómetro de configuraciones culturales; el mundo que hace a las personas es también el que hacen las personas, un juego de ida y vuelta presente en autobiografías como la de Sartre o de las "autobiografías asistidas", a propósito de las cuales, Lejeune, mantiene la idea de que tanto el yo como la historia de una vida son construcciones determinadas culturalmente.²⁴

Lejeune, después de haber realizado varios trabajos históricos sobre autobiografía en Francia, en su "Pacto" intenta "aclarar los términos mismos de la problemática del género", donde trata la relación biografía-autobiografía-novela. Partiendo textualmente de la posición del lector que trata de distinguir la masa de textos publicados cuyo rasgo común es contar la vida de alguien y que históricamente abarca desde 1770,²⁵ la distingue como un "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad".²⁶

El rechazo del carácter polisémico de la autobiografía llevado a cabo por Lejeune, provocó que su influyente texto *El pacto autobiográfico*, fuera ignorado en el proyecto

²² Karl J. Weintraub, *op. cit.*, p. 834.

²³ *Idem.*

²⁴ Paul John Eakin, *op. cit.*, p. 34. Se refiere a los capítulos "El orden del relato en *Les mots* de Sartre (1975)" y "La autobiografía de los que no escriben (1980)" contenidos en el mismo libro.

²⁵ Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico (1975)", en *El Pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 50.

²⁶ *Idem.*

dirigido por James Olney en 1980,²⁷ la compilación de los textos académicos sobre autobiografía más importante hasta entonces; además de encontrar una respuesta contundente en el ensayo de Paul de Man en 1979, al que se aludirá en otro momento.

De modo que para Lejeune una autobiografía vendría a cumplir una serie de rasgos específicos a partir de una jerarquía que excluye géneros vecinos como el diario, dado que, no cuenta, por ejemplo, con la perspectiva retrospectiva de la narración, pues se escribe día con día, aunque Weintraub ya había señalado esta diferencia,²⁸ Gusdorf indica que la autobiografía no muestra las etapas de un desarrollo (pues ese es el trabajo del historiador), sino, el esfuerzo de un creador para dotar sentido a su propia leyenda.²⁹ Se trata de discrepancias genéricas en el ámbito de los estudios literarios.

Del mismo modo, el académico francés en su problematización de los pronombres personales, determina que la autobiografía establece una “correspondencia entre autor y texto, un pacto de legalidad entre la lectura que une el margen de los órdenes textual y extratextual por medio de la firma de autor, quien se hace responsable del texto”.³⁰ Esta firma y responsabilidad también se pueden observar en géneros como el diario y el ensayo y Lejeune los extrae a partir de los análisis lingüísticos de Benveniste (*Problemas de lingüística general*) y la “primera persona”, donde el autor que firma el texto como suyo se articula en los niveles de referencia y enunciado: los pronombres (yo/tú) solo tienen referencia real en el interior del enunciado y señalan la identidad del sujeto de la

²⁷ Se trata del texto ya citado anteriormente *Autobiography. Essays theoretical and critical*, donde si bien se le menciona, no se encuentra ningún trabajo del ya importante académico francés.

²⁸ Karl J. Weintraub, *op. cit.*, p. 827.

²⁹ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ Alejandra Silva Carreras, *op. cit.*, p. 152.

enunciación y del sujeto del enunciado; sin esta correspondencia no hay autobiografía, por lo tanto, no habría cabida, por ejemplo, para una autobiografía anónima o firmada con seudónimo: el autor, es lo único que señala en el texto una realidad extratextual indudable, de ahí su importancia dentro del pacto pues va unido a una convención social, la toma de responsabilidad de una persona real.³¹ Lo anterior incluso, contempla la posibilidad de una narración históricamente falsa, pues, de serlo, correspondería al orden de la mentira, (categoría autobiográfica) y no de la ficción.³² Más adelante se mencionará la situación particular de la autoficción.

A pesar de que la concepción de Lejeune sobre la autobiografía se hizo más flexible con estudios posteriores, en su momento generó varias reacciones. Entre otros, Paul de Man argumenta directamente con el texto de Lejeune, pues éste no veía a la autobiografía como un género distinto de la ficción y la novela. Para de Man la imagen del autor se expresa como prosopopeya: el carácter de identidad y referencialidad, así como el autor no existe, solo hay imágenes retóricas.³³ En ese sentido, la autobiografía no ofrece un conocimiento del escribiente, demuestra la imposibilidad de totalización (de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas y ahí radica su interés. El conocimiento no es más que una serie de figuras literarias y tropos: lenguaje. La firma de un autor en un el texto no indica nunca un sujeto capaz de autoconocimiento, sino, la grafía que da

³¹ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 60.

³² *Ibid.*, p. 68.

³³ Alejandra Silva Carreras, *op. cit.*, p. 153.

legalidad al contrato, sin tener autoridad epistemológica.³⁴ Bajo esta consideración tan extrema, las personas no pueden acceder a la autognosis desde la expresión escrita.

De Man finaliza su ensayo indicando que en la medida que el lenguaje es figura, realmente nunca es la cosa misma, sino su representación, que la autobiografía deviene en voz y rostro por medio del lenguaje (prosopopeya), desfigurando en la medida que restaura: la autobiografía “vela una desfiguración de la mente por ella misma causada”.³⁵ La postura de de Man, invalida la noción de autobiografía como género por completo y como herramienta de conocimiento de uno mismo. Su ensayo marca un antes y un después en los estudios autobiográficos, pues constituye un momento de “suprema visión deconstructiva” en el romanticismo de la autorreferencialidad.³⁶

Los contemporáneos de de Man también prefieren optar por una definición menos tipológica y más centrada en el acto mismo de escribir, como lo expone George May en la introducción de *La autobiografía* publicada el mismo año que el ensayo de de Man.³⁷ May decide empezar su texto bajo el supuesto de que el problema de la definición no puede ser resuelto aún y decide que es más sensato hablar de esta como si ya “supiéramos de qué se trata”, siguiendo la idea de Elizabeth W. Bruss de concentrarse en el acto mismo de la escritura. Ya antes de May, William L. Howart en 1974 llegó a la misma conclusión diciendo que cualquier definición sería difícilmente apropiada para una evaluación crítica y que existen muchos tipos de autobiografía, proponiendo él la analogía de la autobiografía como

³⁴ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, trad. Ángel G. Loureiro, en *Suplemento Anthropos*, no. 29, 1991, p. 114.

³⁵ Paul De Man, *op. cit.*, p. 118.

³⁶ Linda Anderson, *op. cit.*, p. 14.

³⁷ Georges May, *La autobiografía*, edición digital, p. 7.

autorretrato, a modo de presentar solo una opción más dentro del gran abanico de posibilidades.³⁸

Sobre esa misma línea, James Olney destaca su polisemia: imposible de hacer cualquier definición prescriptiva o imponer límites genéricos, se preocupa por su ontología: “El orden especial de la realidad que la autobiografía puede reclamar [*the special order of reality that an autobiography can claim to*]”³⁹ y pondera el *bios* como centro figurativo y literal, entre el *autos* y el *graphe*, de la “auto- bio- grafía”. Sugiere que el *bios* es más que transcurso de una vida o la historia individual narrada, la entiende como “El impulso vital que es transformado al ser vivido a través del medio único del individuo y su individual, especial y particular configuración psíquica (...) consciente, pura y simple... [*...the vital impulse that is transformed by being lived through the unique medium of the individual and the individual’s special, peculiar psychic configuration (...) consciousness pure and simple...*]”⁴⁰ El tenor moral de un ser individual, expresable de forma única según quien lo haga, en la escritura.

El estudio de la autobiografía, al estar temporalmente situado bajo el tránsito del llamado Estructuralismo y Posestructuralismo, vieron el sentido de su definición y consideración como género coincidir teóricamente con algunas discusiones de autores especializados en el lenguaje y la cuestión de la autoría. Barthes, por ejemplo, en 1968 había

³⁸ William L. Howarth, “Some principles of autobiography”, en James Olney (ed.), *Autobiography. Essays theoretical and critical*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, pp. 84-85.

³⁹ James Olney, “Some versions of memory / some versions of Bios: the ontology of autobiography”, en James Olney (ed.), *Autobiography. Essays theoretical and critical*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 237.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 239.

identificado ya una “tiranía del autor” en la escritura contemporánea, invento moderno y fruto del éxito de la ideología capitalista que concedía la más grande importancia a la “persona” del autor, donde además declara su muerte y “comienza la escritura”.⁴¹ El autor deja de ser el “pasado” de su libro, no hay más plena identificación, solo escritura, solo figuras de lenguaje, un “otro” que es “yo” en el papel. Sin duda, la autobiografía no es la persona, tal vez, su expresión.

Lo anterior tuvo una repercusión particular en la autobiografía, pues se despreocupa de la figura monolítica del “yo”, tan importante durante el siglo XIX. El mismo término “autobiografía” es acuñado en 1809 por el poeta Robert Southey en referencia a una obra de Francisco Vieira, aunque William Taylor of Isaac ya sugería una acepción similar a finales del siglo XVII como alternativa al “pedante” híbrido “self-biography”.⁴²

La autobiografía como género tiende a exponer restricciones, no solo en su estudio sino también en su práctica. Desde cuestiones editoriales (la cantidad de textos autobiográficos publicados es mínima comparada con las que se escriben) hasta la simple y llana imposibilidad de su escritura: los estudios de género y postcoloniales precisamente se preocupan por exponer un horizonte de circunstancias que expliquen lo sintomático que hay en la falta de un canon de obras autobiográficas y las recientes escrituras, para las personas que histórica y sistemáticamente vieron imposible expresar algo sobre sí mismos.

⁴¹ Roland Barthes, “La muerte del autor”, trad. C. Fernández Medrano, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Editorial Paidós, 1994, p. 66.

⁴² Linda Anderson, *op. cit.*, p. 7.

Desde el siglo pasado la producción de textos autorreferenciales se ha diversificado de tal modo que la recuperación del testimonio ha sido de gran importancia para distintos campos de las humanidades. En la disciplina histórica basta recordar su importancia en la Historia de la vida cotidiana o la llamada Historia del tiempo presente, que se unen a la preocupación creciente sobre el terreno de la memoria.⁴³ Incluso la necesidad de la recuperación de las expresiones de la memoria en el relato autorreferencial y/o recuperación del testimonio han incentivado formas de expresión creativas tan variadas como la literatura gráfica, por ejemplo, en las bien conocidas *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, que cuenta momentos fundamentales de la vida de su autora en Teherán, durante la Primavera árabe y su consecuente exilio a Francia, o *Footnotes in Gaza* (2009), donde Joe Sacco, reportero y dibujante, recupera testimonios (con los respectivos rostros dibujados) sobre Palestina en el contexto de la guerra del Sinaí en 1956 además de incluir una investigación histórica en extenso.

El estudio de las restricciones tradicionales de los géneros literarios ayuda a entender cómo se originan, cambian y en qué consiste su flexibilidad. Linda Anderson, al respecto, recuerda a Derrida y su ensayo *The law of genre*, donde la misma noción de género se constituye mediante sus propias normas e interdicciones. Según el filósofo francés, la anunciación exige el respeto de normas sin cruzar la línea de demarcación, aunque, siempre existe una inconclusión y exclusión en relación con el género en general, sin que ningún texto pueda en realidad llenar por completo su propia designación

⁴³ Hugo Fazio Vengoa, “La memoria, la historia y el deber de la memoria”, en *La historia del tiempo presente: historiografía, problemas y métodos*, Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2010, p. 114-122.

genérica,⁴⁴ la autobiografía como cualquier texto se mueve dentro y fuera de los límites de sus propias reglas de género. No puede ensimismarse y un texto inclusive podría ser autobiográfico sin ser una autobiografía, tratarse de un ejercicio de escritura a la Marguerite Duras con su novela *El amante*, ejercicio famoso de la llamada autoficción.

Así la autoficción se abre camino como género propio, desprendida desde los límites de la autobiografía. Serge Doubrofsky explica que la fascinación por la novedad (del género autoficción) o su negación atraen a académicos y estudiosos de las narraciones autorreferenciales, pero se les presenta a todos como obstáculo debido a su polisemia, “o más bien a su viscosidad semántica” en palabras de Philippe Gasparini.⁴⁵ Para Gasparini al autorizarse una escritura del yo sin referencia a la verdad, la palabra “autoficción” convertía en obsoleta la noción de contrato de lectura, aunque como se dijo más arriba, ya había dudas respecto de este acercamiento. Realmente se trata del problema de la dicotomía verdad/ficción encontrada en la identificación, el estilo, la temática, el tiempo, el autocomentario, etc.

Gasparini sitúa el fenómeno de la “autonarración” dentro del contexto de la globalización o mundialización donde el “proceso de personalización” se convierte en necesidad apremiante frente a la descolocación del mercado, la mercantilización de los “recursos humanos” y los regímenes totalitarios, que devuelven la escritura a su valor de refugio para inscribirla en el siglo XXI como aspiración a una palabra libre, desconectada de

⁴⁴ Linda Anderson, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ Philippe Gasparini, “La autonarración”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, España, Arco Libros, 2012, p. 178.

los circuitos políticos-económicos y autónoma como búsqueda individual, obstinada, sinuosa e insegura, con espacios interiores de retrospectión, reflexión, comunicación y silencio.⁴⁶ Una salida frente a lo más apremiante de los problemas contemporáneos.

Leonor Arfuch ve la inmersión creciente en la propia subjetividad como signo de la época, cuya expresión subjetiva se articula de modo elíptico o declarado y hasta militante, al horizonte problemático de lo colectivo: articulada en la memoria, el imaginario, las representaciones, las identidades, las distancias del yo al nosotros que destaca el rechazo a los límites prefijados.⁴⁷ Para la autora es la relación de memoria y autobiografía lo que entrama el arco existencial de cada trayectoria personal y deja ver los diversos modos en los que lo colectivo deviene en individual.

Arfuch no apunta a una jerarquización de los géneros discursivos involucrados en la reconfiguración de la subjetividad contemporánea, sino a una reconfiguración leída en clave sintomática, bajo los significantes de historicidad, simultaneidad y multiplicidad: la historicidad de los géneros canónicos, la conciencia histórica del afianzamiento del capitalismo y la del mundo burgués con la partición entre lo privado y lo público y su expresión a través de todo tipo de medios; en la simultaneidad que se corresponde con el énfasis periodístico en la voz y presencia (garantía de autenticidad); y los márgenes literales y literarios de todo tipo de retazos memoriales que tienen buena acogida editorial hoy día, como en la publicación de cartas o diarios íntimos de personalidades importantes.⁴⁸ Según

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁴⁷ Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 13-14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

Arfuch, el espacio discursivo resultante, bajo la tonalidad de la acepción que da Wittgenstein, como palabra, imagen, gesto, forma de vida, etc., destaca su carácter intersubjetivo así como la forma.⁴⁹

Desde ese carácter intersubjetivo y el análisis de la forma, así como con una inclinación por la idea de que la identidad no es estática y convive con su colectividad (espacio, tiempo y los otros), la autobiografía cuando sigue una línea de autocomprensión y conocimiento lo hace a expensas del camino, crea máscaras, identidades disímiles en el tiempo. Marcela Gleizer Salzman dice que la identidad ha dejado de ser un dato, para convertirse en un problema, que ya no se puede entender heterónomamente determinada dado que las “transformaciones ocurridas en los ámbitos de la organización social, cultural y simbólica de las sociedades occidentales han desarticulado la correspondencia entre la realidad objetiva y la realidad subjetiva”.⁵⁰

La autobiografía es un término paraguas para la gran variedad de sus formas, documentos que van desde las confesiones, las cartas, las memorias, el diario, la poesía, el ensayo, el dibujo, la pintura, el cine, etc. Si bien realizar una definición sigue siendo inviable, el presente trabajo no se abstiene de examinar una forma más de ella, cuya determinación cultural se haya en la segunda mitad del siglo veinte y se expresa a través del invento extraordinario del cine.

2.3 Cine del Yo

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰ Marcela Gleizer Salzman, *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*, México, Juan Pablos Editor, 1997, p. 17.

Dado que la narración o representación está histórica y culturalmente determinada, es natural que la irrupción del nuevo medio a finales del siglo XIX haya dado pie a una expresión autorreferencial o autobiográfica nueva, sin embargo, la posibilidad de ésta en el cine ha sido cuestionada, a pesar de existir una clara línea de desarrollo histórico.

Elizabeth W. Bruss, en un ensayo incluido en la importante compilación de trabajos sobre autobiografía por James Olney de 1980, no se toca el corazón al afirmar tajantemente que es imposible hacer autobiografía o cualquier tipo de narrativa autorreferencial, a través del cine “... no hay un equivalente cinematográfico real para la autobiografía, entonces, el acto autobiográfico como lo hemos conocido por los últimos cuatrocientos años podría ciertamente volverse (...) eventualmente extinto [... *there is no real cinematic equivalent for autobiography, then the autobiographical act as we have know it for the past four hundred years could indeed become (...) eventually extint*]”.⁵¹ Una serie de cuestiones pasadas por alto por Bruss, permiten matizar tan seria afirmación.

En principio, la posición de Bruss, se basa en la idea de que, si el cine y el video reemplazan a la escritura como el mayor medio de registrar, informar y entretener, el acto autobiográfico podría dejar de existir por el motivo de que, para ella, no hay posibilidad de subjetivar el medio cinematográfico: el peso del registro mecánico, la cantidad de personas que participan en la creación de las películas y sobre todo la intraducibilidad entre lenguaje escrito y el lenguaje cinematográfico. Para ella, las diferencias entre ambos medios son más

⁵¹ Elizabeth W. Bruss “Eye for I: Making and unmaking autobiography in film”, en James Olney (ed.), *Autobiography. Essays theoretical and critical*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p.296-297.

de forma que de fondo, y su distinción más importante no es entre imágenes y oraciones, sino en “prácticas significantes”, aquello que la forma provoca, por qué razón, así como sus consecuencias sociales, epistemológicas y estéticas.⁵² Precisamente en esta última preocupación es donde su análisis flaquea, pues los ejemplos de películas presentados (largometrajes de ficción) se encuentran lejos de lo que se podría considerar ejercicios estrictos de autorreferencialidad y se mueven más en el terreno de la autoficción: en películas como *Los 400 golpes*, entre otras, mientras destaca como lo más cercano a una expresión de individualidad en el cine, la obra de Fellini.

Sin embargo, las afirmaciones anteriores ignoran el camino que algunos cines han seguido para acoger abiertamente la expresión subjetiva como elemento habitual de sus prácticas, motivados frecuentemente por impulsos de carácter autobiográfico.⁵³ Como se expuso en el primer capítulo, la concepción tradicional del documental tiene sus cimientos en la institucionalización que de ésta se llevó a cabo durante la primera mitad del siglo pasado (para la segunda mitad, se puede hablar de una situación radicalmente contraria), y que según Efrén Cuevas, tiene algunos de sus rasgos más característicos en su conexión con el “mundo histórico y/o empírico” o su carácter indexical mientras mantiene una relación causal, existencial con su objeto, aunque esto no anule el carácter construido del documental y su sentido vaya más allá del mero registro mecánico de los acontecimientos o de la realidad empírica, a pesar de que los rastros de dicha construcción pase

⁵² *Ibid.*, p. 297.

⁵³ Efrén Cuevas, “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 219.

desapercibida.⁵⁴ Bruss, limita la expresión subjetiva a la ficción cinematográfica que, sin embargo, sacrifica cualquier valor verídico necesario para la narración autorreferencial.

Paola Lagos Labbé en su recuperación del ensayo de Bruss, señala el error de buscar una equivalencia entre el lenguaje cinematográfico (los rasgos formales de la comunicación audiovisual) y el literario, olvidar la lógica de los códigos propios de cada arte, su especificidad, así como pensar y validar el cine desde su vertiente hegemónica, la ficción, discriminando el documental; a la vez que admite el hecho de que si bien muchas de las obras más destacadas del documental autobiográfico aún no habían sido realizadas, algunos hitos ya habían sido impuestos, Jonas Mekas como ejemplo de ello.⁵⁵

La subjetivación del medio, se da a través de la inserción de los sujetos en el devenir histórico como un actor social más, una vocación introspectiva,⁵⁶ la necesidad de ser usado de forma más íntima, privada, próxima y personal. Encuentra su preludeo en la “... larga historia que entrecruzarán los caminos del cine autobiográfico con el cine doméstico familiar y el modo *amateur* (...) cargados de valor emocional y de la espontaneidad de la vida cotidiana.”⁵⁷ Sin ignorar el impacto del denominado “cine de autor” que pretende ver reflejos autobiográficos entre el autor-director (dado que el director sería el último responsable de la estética de una película dada, aunque esta idea sea debatible) así como en los personajes y temas, expresión directa o indirecta de la identidad y personalidad del director, pero que no comparte “prácticas significantes” con un tipo de cine que vio en las

⁵⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁵ Paola Lagos Labbé, “Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad”, en *Comunicación y Medios*, n. 24, 2011, p. 67.

⁵⁶ Efrén Cuevas, *op.cit.*, 221.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

vanguardias y los *ismos*, de las primeras décadas del siglo XX, una oportunidad de romper con la tradición objetivista del documental clásico.

Las prácticas significantes del cine autobiográfico son muy cercanas a la literatura autobiográfica y admitir esto no significa buscar equivalencias entre lenguaje literario y cinematográfico. Este tipo de cine destaca por su carácter performativo: procesos de construcción de identidad, así como su búsqueda y el dinamismo temporal son elementos que los diferencian del documental clásico.⁵⁸ El vestigio audiovisual evoca el tiempo histórico como parte de la experiencia personal e inscribe el pasado en el presente mediante la capacidad única del cine de dar movimiento aquello que ya no es.

Históricamente, según Laura Rascaroli, este cine en primera persona bebe de tres tradiciones: el cine experimental y de vanguardia desde los años 60; el cine de autor europeo de los 50 y 60; y un tipo de documental que abrazaba una visión personal colocando al realizador en el centro del proceso de investigación desde finales de los 60.⁵⁹ Aunque la idea de la expresión de la subjetividad a través del cine se remonta también a los orígenes mismos de la teoría en algunos de los pioneros influidos por el impresionismo poético, como Riccioto Canudo, Louis Delluc o Jean y Marie Epstein. En 1931 el teórico y cineasta húngaro Bela Balasz veía el potencial autobiográfico cuando habla de “un género que los cineastas amateurs deberían crear, y que podría tener una importancia documental tan grande como los diarios íntimos o las autobiografías escritas”.⁶⁰ Man Ray (surrealista y

⁵⁸ *Ibid.*, p. 226.

⁵⁹ Muriel Tinel-Temple, Laura Busetta y Marlene Monteiro, *From self-portrait to selfie. Representing the self in the moving image*, UK, Peter Lang, 2019, pp. 11-13.

⁶⁰ Paola Lagos Labbé, *op.cit.*, 62.

dadaísta) en la práctica, produciría una serie de ejercicios autorreferenciales con el cine entre 1920 y 1940 (*Autoportrait ou ce qui manque à nous tous*). En 1948, Alexandre Astruc, con la publicación de su texto seminal “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-pluma”, pretende eliminar la distinción entre autor y realizador, otorgando a la puesta en escena el grado de auténtica escritura, mediante la toma de conciencia del realizador.⁶¹ Mientras que Cesare Zavattini escribe sobre el cine personal en los cincuenta y sesenta, Pier Paolo Pasolini lo hace sobre el cine de poesía,⁶² donde describe la nueva operación del *autor* cinematográfico a grandes rasgos desde el neorrealismo italiano: el manejo de las imágenes-signos en la invención lingüística y estética dentro del cine, bajo un esquema semiótico basado en el ejercicio del estilo como inspiración.⁶³

El sentido de homologación entre el lenguaje cinematográfico y el literario tiene una tradición importante y es transparente en varios de éstos estudios teóricos, de ahí que también el cine personal recurra tanto a formas heredadas de la literatura. Siguiendo a Rascaroli: conectados por una tradición reflexiva, introspectiva y autoral, con enunciadores fuertes y encarnados, las diferencias radican en los compromisos textuales de cada tipo: en el film ensayo lo sintetiza del siguiente modo “Yo, el autor, estoy reflexionando sobre un problema y compartiendo mis pensamientos contigo, el espectador”, mientras que en el diario, el *notebook* y el autorretrato sería “Estoy registrando eventos que he visto e

⁶¹ Alexandre Astruc, “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara pluma” en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet eds., *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Ediciones Cátedra. Signo e imagen, 1993, p. 224.

⁶² Laura Rascaroli, “El cine subjetivo y el ojo de la cámara”, Trad. Soledad Pardo, en *Cine Documental*, n. 10, 2014, p. 153.

⁶³ Pier Paolo Pasolini, “Cine de poesía” en Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970, pp. 9-41.

impresiones y emociones que he experimentado”, y “Estoy haciendo una representación de mí mismo” respectivamente.⁶⁴ Se trata de variaciones ensayísticas si aceptamos por ejemplo la aproximación al ensayo de Gustavo Provitina según la cual, trata de una manera “sensible, poética, literaria de trasuntar ideas, de organizar la mirada en relación al tema que ocupa la voluntad del ensayista”⁶⁵ el ensayo es un género literario, connotativo, inscripto en la “placenta de lo autobiográfico” sin someterse a las normas del conocimiento científico y cuya manifestación subjetiva se da en el estilo.⁶⁶

Es hacia las últimas décadas del siglo XX, sin embargo, cuando se observa un verdadero auge de cine autobiográfico, especialmente durante el final de los años 90 hay una irrupción definitiva y sistemática de autobiografías, diarios, autorretratos, etc., durante el “escenario de una posmodernidad que evidencia la crisis de los grandes relatos del proyecto moderno”,⁶⁷ y un cambio radical de los valores asociado con la segunda ola del feminismo a principios de los 70, así como otros movimientos sociales contemporáneos que ponían en primer plano los aspectos políticos del día a día y animaban los cuestionamientos sobre la identidad, la subjetividad y su vivencia corpórea en vez de intelectual.⁶⁸ Al respecto, Beatriz Sarlo, comenta “A los combates por la historia se los llama ahora combates por la identidad” y ve en esa permutación del vocabulario el reflejo de una primacía de los

⁶⁴ Laura Rascaroli, *op. cit.*, pp. 168-169.

⁶⁵ Gustavo Provitina, *El cine ensayo. La mirada que piensa*, Buenos Aires, La marca editorial, 2014, p. 22.

⁶⁶ Gustavo Provitina, *op. Cit.*, pp. 43-45.

⁶⁷ Paola Lagos Labbé, *op.cit.*, 64.

⁶⁸ Michael Renov, *The subject of documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 191.

subjetivo y el rol que se le atribuye en la esfera pública, donde la narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado.⁶⁹

Las expresiones que alimentaron al giro subjetivo y que Sarlo rastrea aproximadamente desde el término de la Primera Guerra Mundial (cuando lo que se pensaba como el cierre definitivo del testimonio se convirtió en su auge) le permite a la autora analizar la transformación del testimonio en ícono de la verdad y destaca su visibilidad en la manifestación pública, cuando alrededor de la década de los 80, académicos de distintas áreas (historiadores, etnólogos y las ciencias sociales) acentúan su interés por los sujetos “normales” y “comunes”, cuando se “reconoció que no sólo seguían itinerarios sociales trazados”.⁷⁰ Se trata de un horizonte de circunstancias que permiten comprender cómo un cine de este tipo pudo llegar a ser.

La expresión “Cine en primera persona” fue empleada por primera vez en 1947 por Jean Pierre Chartier y es sintomática de la preeminencia que se ha dotado a las expresiones subjetivas que reivindican la memoria personal.⁷¹ Para Alisa Lebow, dicho término es antes que nada un modo discursivo: para el cine que articula su “habla” desde el punto de vista de un cineasta que reconoce su posición subjetiva, ya sea la primera persona del singular o la del plural,⁷² mientras que no tiene que ser explícitamente autobiográfica, reconociendo que el “Yo” es siempre social, donde la referencia gramatical recuerda la interrelación con

⁶⁹ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y el giro subjetivo. Una discusión*. Argentina, Siglo XXI editores, 2012, p. 27, 29.

⁷⁰ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, 2012, p. 18.

⁷¹ Paola Lagos Labbé, *op.cit.*, p. 64.

⁷² Alisa Lebow, “Introduction”, en Alisa Lebow (ed.) *The cinema of me. The self and subjectivity in the first person documentary*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 16.

un grupo, una comunidad, así como un interlocutor.⁷³ Dicho modo discursivo resulta más pertinente a la hora de estudiar estas expresiones del cine en primera persona, a diferencia de las formulaciones conceptuales como “punto de vista” (POV en inglés) que por lo general, y así lo hizo Bruss, se limitan a reconocer algún recurso cinematográfico específico para expresar la subjetividad en el sistema de enunciación fílmica desde una posición que sostiene que el cine no puede ser lengua porque no existe un diccionario de imágenes. Ver una película pretendiendo encontrar recursos cinematográficos equivalentes a los de la literatura no resulta provechoso, en especial cuando ni en ésta se puede dar por seguro una expresión autobiográfica “pura”.

El cine en primera persona o autobiográfico, entonces, funciona como concepto paraguas para una variedad importante de prácticas (heredadas de las tradiciones literarias y de las artes visuales) desde diarios, autobiografías, cartas ensayos, retratos, etc., donde la subjetividad es puesta en el centro y el realizador revela explícitamente su voz autoral.⁷⁴ A pesar de lo anterior, resulta más pertinente nombrar el modo específico de cine en primera persona o autobiográfico en el que cada película se inscribe pues es más rico partir desde lo particular.

La conexión con las tradiciones literarias y de las artes visuales se trastoca con el hecho de que el cine se basa en las tecnologías de la reproducción mecánica del movimiento (imagen y sonido) donde la invención de los formatos caseros (16mm, super 8 y video digital) provoca un cambio radical de la referencia proponiendo nuevos modelos de relación

⁷³ Alisa Lebow., *op. cit.*, pp. 17-19.

⁷⁴ Muriel Tinel-Temple, Laura Busetta y Marlene Monteiro, *op.cit.*, 2019, p. 10.

con el cuerpo, tecnológica-mecánicamente capturado y que constituye al autor simultáneamente como objeto, agente y sujeto de la representación histórica.⁷⁵

El cine autobiográfico puede inclusive considerarse contrario a la concepción original del producto cinematográfico. Para Arnold Hauser el cine es el primer intento desde el principio de la civilización moderna individualista de producir un arte por y para los públicos masivos: los asistentes en las salas de cine, cuyo principal problema (escribe en la década de los 50) son aquellos creadores que no reconocen el espíritu de cooperación artística, rechazando la idea de productos artísticos colectivos y sienten la necesidad de hacer “tantas cosas como puedan” (Como lo hizo Chaplin en su momento escribiendo, dirigiendo, actuando, montando y musicalizando) con el fin de reconocerse *autores*. Para él se trataba de fenómenos casi diacrónicos, el cineasta que pretendía ser autor en el sentido individualista no podía serlo frente a problemas de producción de cine que solo pueden ser llevados a cabo por el esfuerzo colectivo (compara la producción cinematográfica con las logias masónicas de la Edad Media).⁷⁶

El fenómeno del cine en primera persona o autobiográfico se lleva a cabo bajo la sombra de estos grandes cambios y así se ha podido experimentar en las décadas recientes: el cultivo de las formas autorreferenciales del audiovisual son más frecuentes que nunca mientras el consumo por parte de los espectadores se vuelve más individual a medida que los formatos caseros de exhibición se perfeccionan y privatizan, desde el VHS hasta las

⁷⁵ Raquel Schefer, *El autorretrato en el documental*, Buenos Aires, Editorial Catálogos, 2008, p. 11.

⁷⁶ Arnold Hauser, “The social status of the renaissance artist” en *The social history of art. Vol IV. Naturalism, Impressionism, the Film Age*, London, Routledge, 2005, pp. 157-164.

plataformas más recientes de streaming y redes sociales basadas en la interacción de individuos a través del consumo audiovisual como YouTube y Tik Tok. Se dice que Edison terminó ganándole la batalla a los Lumière, dado que los modos de consumo del audiovisual se personalizan e individualizan cada vez más. Así como también está a debate la idea de si los medios audiovisuales le han ganado la batalla a la escritura tradicional. Vilém Flusser se refiere al “universo de las imágenes técnicas” como una revolución cultural en la que las pantallas (fotos, películas, videos, televisión, computador y ahora celulares, etc.) desde hace algunas décadas han asumido una función de la que solían encargarse los textos lineales.⁷⁷ En un mundo en el que la importancia de la data se vuelve cada vez apremiante para el funcionamiento del capitalismo, asegurar que la expresión de la individualidad no se limite a un dato con potencial de ser mercantilizado es de vital importancia. Si las imágenes técnicas se basan en el cómputo de conceptos y los *gadtes* que se utilizan para generar y consultar dichas imágenes solo generan contenido banal encargado de “sellar definitivamente los huecos entre las personas masificadas, aisladas y dispersas que oprimen las teclas”,⁷⁸ habrá que replantearse cómo y en qué medida pueden ser realmente útiles estos nuevos medios de comunicación y en qué manera expresamos nuestra individualidad en ellos.

⁷⁷ Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, Trad. Fernando Zamora Águila, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011, p. 11.

⁷⁸ Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 79.

Capítulo 3. La obra autorreferencial de Varda, autobiografía y autorretrato

3.1. Posguerra y una joven mujer cineasta: *L'opéra-Mouffe* (1958) y *Salut les Cubains* (1964).

Agnes Varda nace en Bruselas en 1928 de padre griego y madre francesa. La familia se traslada a Sète, sur de Francia, después de la ocupación alemana de Bélgica durante 1940. Posteriormente la familia se muda a París en 1943 y ahí a finales de los 40 estudia literatura y psicología en la *Sorbonne*, historia del arte en el *Ecole du Louvre* y fotografía en la *École technique de photographie*, mientras trabaja tomando retratos de niños en *Galleries Lafayette* con Santa Claus. Eventualmente Jean Vilar, del Teatro Nacional Popular, esposo de Andrée, una amiga de la infancia, la invita a tomar fotos en el Festival de Teatro de Avignon, para posteriormente ser la fotógrafa oficial de la compañía donde trabajará alrededor de una década, desde 1951, hasta principios de los 60.

A mediados de la década de 1950, ya avanzada la reconstrucción europea, de forma aventurera y audaz Varda decide empezar una carrera en cine fuera de la industria cinematográfica tradicional. Varda pasa por alto normas y convenciones según las cuales una persona debe “hacer carrera” en cine antes de dirigir. Junta un pequeño capital heredado para realizar su ópera prima que no sólo se da pocos años antes de un movimiento de regeneración cinematográfica mundial, la *nouvelle vague*, sino en un punto crucial de la historia francesa.

Se trata de la tan ansiada recuperación y cohesión de planes y estrategias diseñados para sacar a delante a un país y restablecer viejas glorias a pocos años de haber sufrido los

golpes más fuertes de su historia reciente. Jean Monnet, el líder del primer “plan de modernización y equipamiento”, un plan quinquenal para recuperar la economía insistió durante la primera década después de la Segunda Guerra Mundial que Francia debía escoger entre la modernización o la decadencia.

La modernización del país traía consigo la idea de que una economía de consumo a la alza podría estandarizar una estructura de clases altamente jerarquizada como lo era la francesa: la pretensión de que bienes de consumo que antes eran inaccesibles para la mayoría (refrigerador, lavadora, automóvil, comodidades como vacaciones fuera de la ciudad) no lo serían más, inclusive, que el arribo de la nueva clase media estandarizaría la sociedad en su conjunto para bien, dado que el consumo de bienes ya no sería más un indicador de estatus de clase,¹ muy a pesar de que para los críticos de este estilo de vida, se tratase de una americanización de una cultura que pensaban superior a la estadounidense, así como banal en su núcleo.

La identidad nacional francesa sería probada por dos grandes factores exteriores que ponían en duda su posición privilegiada frente al mundo: Estados Unidos y Argelia, así como la reacción de la nueva juventud a estos dos grandes fenómenos, pues a medida que la “juventud” se despolitizaba transformándola en una categoría económica, el *copain*, simpático consumidor de la cultura pop americana, había atisbos de desencanto frente a la

¹ Rebecca J. Pulju, *Women and mass consumer society in Postwar France*, New York, Cambridge University Press, 2011, p. 144.

“nueva modernidad” por parte de los beneficiarios de ésta transformación económica, que devendrían en la serie de protestas y manifestaciones de 1968.²

Si bien la nueva economía en desarrollo de Francia y otros países dependía de la expansión de la nueva clase media (empleados tecnócratas, profesionistas graduados de universidades que nunca habían admitido tanta gente en sus aulas), se tenía la fuerte impresión de que la sociedad contemporánea estaba centrada alrededor de la juventud, por “el número de aquellos y lo nuevo de sus problemas”, los medios masivos crearon una juventud como categoría que desafiaba las distinciones de género y de clase y se encontraba mucho más cómoda con la cultura de consumo que la generación anterior.

El consumo en la Francia de la época de entreguerras (1918-1939) bajo régimen burgués ya estaba siendo inundado por del *american way of life* mediante las revistas y el cine y después de la guerra se intensifica: presentaba una sociedad sin tensiones de clase, a través de una cultura cinematográfica que exhibía un 45 por ciento de cine nacional frente a un 40 por ciento estadounidense en 1944-7 y pasó a ser 25 por ciento nacional frente a 50 por ciento estadounidense en 1947-50, negociado así por León Blum con el secretario de Estado James F. Byrnes, en 1946 al pedir préstamos antes de que el ERP entrará en vigor. El cambio fue abrupto, pero probó ser beneficioso, ya que el público aceptó de buena gana (no tanto así los realizadores) el cine estadounidense, a diferencia del alemán que había sido abundante durante la ocupación y que provocó la huida de varios realizadores prominentes, a la vez que enterró la producción bajo una censura severa reestructurando

² Susan Weiner, *Enfants terribles. Youth and femininity in the mass media in France 1945-1968*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001, p. 139-140.

la industria, haciéndola, eso sí, más eficiente: con todo, películas de la ocupación como *Les enfants du paradis* estrenada a principios de 1945, pero ubicada en el siglo XIX, se mantienen como clásicos muy queridos por el público francés.

En la Francia de la posguerra la distribución de la riqueza seguía siendo desigual: el Estado concentrado en la recuperación de la industria pesada y sus guerras coloniales, veía la economía crecer, pero la percepción de mejora en las condiciones de vida era mucho mayor para los ingenieros que para los trabajadores manuales, mientras que el contraste entre la ciudad y el campo se ensanchaba más que nunca, y así continuó durante toda la década de los 50 y 60.³ En los próximos capítulos se podrá observar como Varda guarda una preocupación muy pertinente por los temas en los que desarrollo su infancia y adolescencia: la desigualdad, los parias, el lugar de la mujer, el contraste ciudad-campo, etc.

De entre todos los lugares de Francia, donde las condiciones de vida de la gente no veían los frutos de la modernidad, el mercado de la calle Mouffetard en la quinta arrondissement de París, fue el lugar que inspiró a la joven cineasta Agnes Varda, para filmar un cortometraje experimental sobre su experiencia como mujer embarazada. La motivación inicial sería una invitación que Jacques Ledoux, curador de la Real Cinemateca de Bélgica le haría a Varda en 1957 para inscribir un trabajo en su programa de películas experimentales en la Feria mundial de Bruselas de 1958 (donde Varda recibió un reconocimiento por parte de la Federación Internacional de Cineclubes), mientras que el proyecto como tal se haría a partir de su colaboración en un libro con Jean-Pierre Suc, un escritor y cantante, amigo de

³ Rebecca J. Pulju, *op. cit.*, 2011, p. 172 -180.

la infancia y dueño de un cabaret en esa calle, que nunca se concretaría, pero cuyas fotografías tomadas por Varda le servirían de templete.⁴

L'Opéra-Mouffe (1958), se realizó en medio de otros dos proyectos de cortometraje: *Ô saisons, Ô châteaux* (1957) y *Du côté de la côte* (1958), ambos encargos para la Junta Nacional de Turismo, con equipo profesional en 35mm e Eastmancolor. El encargo de estos trabajos se da bajo el contexto del esfuerzo gubernamental de la promoción tanto recreativa como cultural de la nación en la posguerra, reafirmando puntos importantes como la Riviera francesa como destinos atractivos al capital nacional y extranjero, después de que la ley del 20 de junio de 1936 sobre vacaciones pagadas se reforma en 1956 para extenderlas a tres semanas fomentando una imagen de recuperación nacional y consumo en la posguerra.⁵

El proyecto de *Ô saisons, Ô châteaux* le fue asignado a Varda porque el productor Pierre Braunberger hizo la recomendación a la Junta Nacional de Turismo para que ella dirigiera el cortometraje. Varda conoce a Braunberger por intermediación de Alain Resnais, cuando el productor ya era conocido por su colaboración con Jean Renoir y Jean Rouch así como con el propio Resnais. La Junta Nacional de Turismo pretendía promover los castillos de Francia del Valle de Loira con el primer corto y la costa azul de la Riviera Francesa con el segundo que le fue ofrecido a Varda por Anatole Dauman, cuya productora Argos Films desempeñaría un papel importante promoviendo el trabajo de vanguardia en el cine francés

⁴ Kelley Conway, *Agnes Varda*, USA, University of Illinois press, 2015, pp. 31-32.

⁵ Rosemary O' Neill, "Agnes Varda *Du côté de la côte*: Place as "Sociological Phenomenon", en Catherine Dossin (ed.), *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, USA, Bloomsbury Publishing, 2019, p. 96.

e internacional con películas como *Nuit et Brouillard* (1959) e *Hiroshima mon amour* (1959), *Chronique d'un été* (1961), *La Jetée* (1962), *La planète sauvage* (1972), *El imperio de los sentidos* (1976), *Paris, Texas* (1984), etc., en el contexto de una industria cinematográfica a la alza, que incentivaba la producción de cortometrajes pues desde 1940, por ley el tres por ciento de las ganancias de los largometrajes exhibidos irían a parar a la bolsa de los productores de cortometrajes en un programa típico que incluía un noticiero de diez minutos, un cortometraje documental, un tráiler y la película. De hecho, *Du côté de la côte*, fue exhibido previo a *Hiroshima mon amour*.⁶

En el contexto del estreno de *Du côté de la côte*, en el festival de cortometrajes de Tours donde Varda presentó la película, conoce a Jaques Demy, quien presenta *Le bel indifférent* (1957), un año después en el mismo festival comienzan una relación más cercana que devendría en un matrimonio que se extendería hasta el final de la vida de Demy aunque con periodos de separación.⁷

Si bien a Varda, no le hacía gracia tener que hacer cortometrajes para la Junta Nacional de Turismo después de haber debutado ya como directora en 1954 con *La Pointe Courte*, de poco éxito comercial debido, entre otras cosas, a que no contaba con el permiso del Centro Nacional de Cinematografía, para producir y distribuir largometrajes (solo cortometrajes, pues no tenía dinero suficiente para crecer su compañía, Ciné-Tamaris, fundada ex profeso para realizar la película), pero de gran éxito con la crítica, sabía que no

⁶ Kelley Conway, *op. cit.*, 2015, pp. 26-31.

⁷ Imma Merino, Agnes Varda. *Espigadora de realidades y de ensueños*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2019, p. 18.

podía seguir trabajando al margen de la industria por mucho tiempo, si pretendía continuar su carrera cinematográfica. Lo anterior a pesar de que los cortometrajes fueran una gran oportunidad de exploración creativa y su cultivo copioso. *La Pointe Courte*, realizada a partir de una pequeña fortuna que Varda heredó, préstamos y con un novedoso método de cooperativa, donde miembros del crew donaron su tiempo y trabajo, con solo dos actores profesionales de teatro, filmada en el Sète (donde Varda viviría durante su adolescencia) y con la colaboración de los lugareños, significó un éxito rotundo para alguien que ha admitido en repetidas ocasiones haber sido una neófita del cine.⁸ Se trataba de una película realizada por una persona completamente ajena a la cultura cinematográfica.

Los encargos de gobierno le venían bien para continuar una línea profesional que no había anticipado y que pensaba se acabaría con su debut, una película estructuralmente inspirada en la novela de Faulkner, *Las palmeras salvajes*, hecha como “alguien que escribe su primera novela sin pensar que pudiera publicarla”.⁹ Varda se encontraba “tan molesta por haber hecho una película para la oficina de turismo, que me consolé haciendo una película en 16mm para mí”.¹⁰ Primero con ayuda de Sacha Vierny y sentada en una silla plegable de acero durante un mes, filmó el mercado de la calle Mouffetard (a unas calles

⁸ Afirmando que en el momento de hacer la película no había visto más de cinco películas: una que no recuerda, *Blancanieves* (1937), *Bring' em back alive* (1932), *Le quai de brumes* (1938) y *Les enfants du paradis* (1945), aunque la cifra varía, como cuando admite en otra ocasión que a los veinte años había visto máximo veinte películas. T. Jefferson Kline (ed.), *Agnes Varda. Interviews*, USA, University Press of Mississippi, 2014, pp. 23, 42.

⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

de su propio hogar) sin atraer mucho la atención y con el paso de los días convirtiéndose en “parte de la decoración”. “Es mi película favorita, la más libre” comenta en 1965.¹¹

Varda es muy clara acerca de las intenciones de *L'Opéra-Mouffe*: hecha a partir del instinto, sin pensar en una estructura determinada, representa el pánico de una mujer embarazada. La contradicción de sentir esperanza por el nacimiento de su bebé y el hecho de que tenga que vivir en un mundo resquebrajado, cohabitar con lo que ella llama “desechos de la humanidad” (ancianos, alcohólicos, indigentes, personas que por una u otra razón enfrentan condiciones de vida deplorables) temiendo que su hijo pueda llegar a convertirse en uno también.¹²

Se trata de uno de los momentos más importantes en la carrera de la cineasta, a partir de la idea central de su cine: la contradicción y dialéctica entre lo público y privado, subjetivo y objetivo, ficción y documental. Al “[empujar] un sentido de objetividad añadiendo un tipo específico de subjetividad [el embarazo]”,¹³ Varda, se aleja de lo que podría ser el simple documental de registro objetivo de un acontecimiento, para enriquecerlo con una visión personal y específica de las cosas, ya practicado con prudencia en *Ô saisons, Ô châteaux*. Durante una entrevista de 1962 acerca de la película, Pierre Uytterhoeven, la increpa sobre el sentido de la visión subjetiva en la película, comparándola con un documental que retrata un área desamparada de la Ciudad de Nueva York, *On the Bowery* (1957) de Lionel Rogosin, la cual no opta por este “acercamiento subjetivo”.¹⁴ Ella

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 4-5.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Además, se trata de un documental con situaciones recreadas, un documental actuado lo cual contrasta fuertemente con *L'Opéra-Mouffe*.

no conoce la película “... pero creo que no existen los documentales objetivos. Tendrías que poner 15 cámaras en un lugar y dejar que filmen 5 años; pero, aun así, la edición sería subjetiva”¹⁵. De modo que el acercamiento a esta calle desamparada y su relación con la mujer embarazada es siempre tentativa y abierta a interpretación del espectador, así como la asociación autobiográfica, pues se trata de una narración en tercera persona: a blanco y negro y con sonido diacrónico, el título y la secuencia de inicio anima una visión lúdica de la difícil situación; el título superpuesto, una “opera de la calle Mouffe”, sobre cortinas dibujadas sugiere teatralidad, mientras una mujer desnuda está sentada dando la espalda a la cámara, así como el subtítulo “*carnefs de notes filmées rue Mouffetard à Paris par une femme enceinte en 1958*” (notas filmadas sobre la calle Mouffetard en París por una mujer en cinta en 1958), introduce al espectador a una visión personal, donde el territorio entre la ficción y el documental se desdibuja, es “...el diario de una mujer embarazada que no tiene miedo de mostrar el embarazo como realmente se ve”.¹⁶

Delphine Bénézet interpreta la película como un ejemplo del carácter central que ocupa lo corpóreo en la producción de Varda, con un claro significado político: las imágenes no pretenden hacer representaciones directas, sino una colección y collage (homenaje a la práctica surrealista) ambiguo y enigmático, alejado de una idea de desnudez con intenciones de provocar el placer visual, cuyas viñetas (el corto está dividido en pequeñas secciones, cada una con título) que oscilan entre la multitud de *La Mouffe* y las otras dos

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

“subjetividades femeninas discernibles” (la mujer embarazada y la chica joven), pretenden asir un panorama amplio de lo que significa ser mujer y madre en la Francia de 1958.¹⁷

Bénézet señala la ruptura de una representación tradicional e idílica del embarazo mediante la decisión de Varda de representar las dificultades de una futura madre, así como un espectro de placer femenino en las secuencias de la mujer joven con su amante o cuando se encuentra recostada sola admirando su reflejo en un espejo. Una época donde las mujeres francesas eran fuertemente presionadas por la política estatal para cumplir ciertas funciones en favor de la patria.¹⁸ El rechazo de una visión fija de la subjetividad femenina también presente en la atención particular que hace de las mujeres en el mercado de La Mouffe, donde compran, intercambian productos, conversan e incluso beben alcohol en compañía de los hombres. El teatro público que las ve desempeñar una performatividad diversa a la que Varda quiere llamar la atención.¹⁹

Este llamado de atención que oscila entre la contradicción y la dialéctica experimentada en el placer y el miedo del embarazo, tiene su base en la relación que ella

¹⁷ Delphine Bénézet, *The cinema of Agnes Varda. Resistance and eclecticism*, USA, Columbia University Press. Wallflower Press, 2014, pp. 10-15.

¹⁸ Como demuestra Rebeca J. Pulju, una gran porción de la sociedad francesa, en vías de recuperación, pretendió hacer uso indiscriminado del poder de las mujeres como consumidoras para la nación, creando una forma específica de ciudadanía femenina que era esencial para la economía y que no trastornara la estructura de género en el hogar, el trabajo y en la política: en primer lugar, durante la guerra haciendo uso de su capacidad para proveer a las familias de alimento en un contexto de escasez y mercado negro; en segundo, vigilar que los precios fueran accesibles ya en la liberación a través de organizaciones civiles, así como ejercer el voto que recién habían tenido otorgado en la constitución de la Cuarta República, a pesar de no existir la paridad de género; tercero, proveer de bebés para compensar la baja de natalidad que había dejado la guerra, según de Gaulle, “12 millones de bebés hermosos” eran necesarios para el futuro de la nación y finalmente; que una vez dentro del nuevo modelo de sociedad de consumo, las madres de familia (nuclear) siguiesen estimulando la economía adoptando un estilo de vida más americano. Rebecca J. Pulju, “Consumers for the nation: women, politics, and citizenship”, *Women and mass consumer society in Postwar France*, New York, Cambridge University Press, 2011, pp. 27-59.

¹⁹ Delphine Bénézet, *op. cit.*, 2014, pp. 16-19.

como realizadora entabla con los sujetos que retrata. Un acercamiento personal a la realización al afirmar "Para mí, no hay ficción sin su lado documental, no hay película sin intención estética",²⁰ incorpora una visión personal en su cine, no en el sentido tradicional de autor, sino de integrar su *persona* en la realización documental, sin pensar a los sujetos representados como entes ajenos dentro de una narración objetiva, la gran constante de su obra, que la acerca a las definiciones que en las últimas décadas se han hecho del cine ensayístico²¹ y que contemporáneos y amigos suyos como Chris Marker cultivaron.²²

En *L'Opéra-Mouffe* la inspiración vino del propio embarazo de Varda y es significativo que las calles donde se desarrolla la película le sean familiares, aunque la situación concreta en la que vive la gente retratada le sea ajena. Utiliza como escenario de algunos segmentos la casa propia de la calle Daguerre, donde vive desde 1951 hasta su muerte en 2019. Del mismo modo parte del casting incluye a Antoine Bourseiller, el padre biológico de su hija, Rosalie Varda, relación sentimental que acaba en 1958 con el nacimiento de Rosalie. Varda y Bourseiller vuelven a trabajar juntos en *Cléo de 5 à 7* (1961) donde él interpreta a un joven soldado en su último día de permiso que deambula por el Parc Montsouris donde conoce a Cléo y la acompaña al hospital antes de volver a la Guerra de Argelia. En conjunto con el desarrollo de un estilo propio de realización también dentro

²⁰ T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 20.

²¹ Si bien no hay un consenso satisfactorio en torno a la definición de esta forma fílmica, se puede decir siguiendo a Gustavo Provitina, que se trata de un ejercicio de pensamiento audiovisual que se presenta en un conjunto de operaciones simultáneas que ya no comprometen sólo la percepción externa del espectador, trasciende el marco de los estímulos físicos para instalar una interioridad crítica, productora y organizadora de sentidos. Gustavo Provitina, *El cine ensayo. La mirada que piensa*, Buenos Aires, La marca editorial, 2014, p. 85.

²² Laura Rascaroli, *How the essay film thinks*, USA, Oxford University Press, 2017, pp. 143.

de la misma producción hay practicas significantes en el cine de Varda. Mantener una familiaridad constante con temas y colaboradores fue una constante de su cine.

La continuación de esta línea de trabajo para Varda se da en *Salut les cubains* (1963), después de haber gozado un éxito inusitado y haber sido relacionada con el movimiento de la Nueva Ola francesa al estrenar con el productor Georges de Beauregard *Cléo de 5 à 7* (1961). Hecha a modo de homenaje a Cuba, invitada por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) de reciente fundación (1959) en el contexto de la Revolución Cubana (cuatro años después de la llegada de Castro al poder), Varda, se embarca en compañía de Resnais y Marker, quien realiza en 1961-1962, *Cuba sí*. Con una cámara Laika y un tripié a la isla es sorprendida por el socialismo “alegre” de los cubanos, que contrasta con su experiencia en Moscú, donde se sentía terriblemente ajena. En Cuba la cineasta tiene un sentido de pertenencia inmediato dado por el “Folklor de su revolución y el calor”; ahí toma más de 4 mil fotos y tarda seis meses editando alrededor de 1500 de ellas, con un resultado final que la complace, en especial por los halagos cubanos, que le dicen que la película tiene “sabor cubano”.²³

Aunque su afinidad hacia el régimen socialista cubano cambiaría,²⁴ la experiencia de entonces se mantiene como grata y fructífera. El título, un juego de palabras a partir de una canción popular francesa de la época, *Salut les copains*, de Gilbert Bécaud (Johny Hallyday sacaría un álbum del mismo título más cargado del rock y blues estadounidense en 1961),

²³ *Ibid.*, p. 30-31.

²⁴ Entrevista de 2014 para la introducción de la película, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection.

dirigida al público joven, como parte de la nueva sociedad de consumo concentrada en explotar la cultura juvenil, pasaría a convertirse en una expresión cotidiana, así como identificar a los jóvenes que siguen la moda como “trabajains”. El juego de palabras, entonces, hace referencia a lo “popular” del régimen, tanto en su programa político, como lo atractivo que fue para el exterior durante la época: después de todo, Ernesto Guevara de 35 años y Fidel Castro de 37 representaban un paradigma en lo que se refiere a la dirección de los Estados por su juventud, en contraste, de Gaulle, quien gobernaba durante ese momento tenía 73 años ya.

Salut les Cubains es la primera película donde Varda aparece a cuadro, durante un breve momento al comienzo de los títulos, filmada por Resnais con una cámara de 16mm. También la primera donde el espectador escucha su voz. Se dirige directamente a él y dice “Cuba, enero de 1963” para posteriormente alternar la narración en voz en off con Michel Piccoli (aunque todo el texto fue escrito por ella), “Estuve en Cuba. Traje estas imágenes desordenadas... para clasificarlas hice esta película-homenaje, titulada “Saludos, cubanos”.

Como señala Laura Rascaroli, en su estudio sobre el cine ensayístico, la narración (entendida como voz en off) en el cine tiende a ser asociada con la expresión de la subjetividad, ya sea en documental como en la ficción. Aunque resulta más provechoso enfocarse en el uso y la función de las estrategias específicas, así como admitir que la narración no equivale a voz narradora, sino a la variedad de elementos textuales que participan durante el proceso de contar.²⁵

²⁵ Laura Rascaroli, *op. cit.*, 2017, pp. 143-144.

En el caso de *Salut les Cubains*, así como en la serie de películas de este estudio, la voz en off más que exponer una subjetividad particular, propone el establecimiento de una relación consciente entre Varda la realizadora (el autorretrato), los sujetos que representa (retrata) en sus películas y el espectador. Declarar las intenciones detrás de la realización es una estrategia discursiva útil cuando el objetivo es entablar relaciones y hacer al autor transparente. Al referir los elementos extratextuales y los elementos autobiográficos establece una aproximación honesta: los cubanos retratados saben que se trata de una visita amistosa por parte de Varda (no así en *L'Opéra-Mouffe* donde la cámara los toma "desprevenidos") para mostrar un poco de su cultura en Francia. De hecho, la película empieza con una exposición cubana en París (el resultado del viaje), para posteriormente cortar a las fotografías de Cuba, que mantienen un ritmo frenético y juguetón durante todo el documental. Primero se expone el resultado final para posteriormente mostrar cómo ocurrió tal encuentro.

Salut les Cubains de 1961 se estrena en el ocaso del conflicto bélico colonialista, después del regreso de De Gaulle al poder en 1958 con nueva constitución instaurando la V República. Un sistema político a todas luces presidencialista, que se presentaba así mismo como la opción que acabaría por devolverle la gloria a la nación (especialmente frente a la crisis argelina) después de los gobiernos Pierre Mendes France, Edgar Faure y Guy Mollet que no terminaban por decantar el gobierno a la izquierda o a la derecha, pero ofreciendo a la población importantes reformas sociales.

La dialéctica entre las formas del documental y la ficción tendrían efecto a su vez en las películas de ficción que continuaría realizando. Admite que la estructura narrativa de

Cléo de 5 à 7 pretende acercarse a una noción de realismo total cercana al *cinéma vérité* en el ritmo de la película, pues la edición pretende que el tiempo de la narración coincida con el tiempo de la realidad empírica (uniforme, progresivo, un continuo ininterrumpido), haciendo de la película, en ese sentido, un documental acerca de ésta mujer que espera el resultado de un diagnóstico de cáncer.²⁶ Toma lo que de estético tiene esta corriente de cine documental, para integrarla en una película de ficción y viceversa con sus documentales.

El reconocimiento por parte de Varda de una influencia del *cinéma vérité*, es significativa dado que lo que ella había estado practicando en su obra documental hasta 1963, es de hecho, contrario a los preceptos de esta corriente, especialmente a su versión estadounidense, que pretendía continuar el trabajo de Vertov y Flaherty (Richard Leacock, un cultivador de ésta, trabajó con Flaherty en *Louisiana Story* (1948) por ejemplo) hacia un “cine total”.

Es curioso observar, como lo hace Stella Bruzzi, que el gran legado de la corriente del *cinéma vérité* (aunque se dedica en específico a la versión estadounidense del *direct cinema*) es de hecho, el gran rechazo que provocó al considerársele ingenuo, simplón e infundadamente idealista. Para Bruzzi sus exponentes en Estados Unidos conservaron una idea monolítica acerca de lo que sus películas quieren decir y cómo deberían ser interpretados, en especial en el sentido de la completa objetividad que según ellos logran al utilizar el “modo observacional” de filmación, el cual consiste en el interés particular de

²⁶ T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 16.

lo individual, cotidiano y contemporáneo, manteniendo la intervención autoral al mínimo, adoptando una actitud casual y puramente observacional con la intención de seguir la acción en lugar de dictarla con la cámara. Décadas después diversos medios recuperaran estas ideas, por ejemplo, la televisión *reality*.²⁷

La calidad etnográfica del cinema vérité francés por otro lado, se da en un contexto de incómodo retorno al sí mismo parisino: Edgar Morin, increpa al ya afamado documentalista etnográfico Jean Rouch “¿Jean, has hecho todas tus películas en el extranjero, sabes algo de la Francia contemporánea?”,²⁸ y la provocación resulta irresistible. En mayo de 1961 en el festival de Cannes, producida por Anatole Dauman y Philippe Lifchitz con Argos Films, *Chronique d'un été* (1961) ve la luz: se trata de un documental de la tradición francesa del Cinéma-vérité, celebrada y autorreflexiva, que se centra en la vida diaria de profesionales y trabajadores, cuya transparencia resulta ambigua y problemática para realizadores y protagonistas. Pregunta por la calle a la gente “¿Eres feliz?” y posteriormente proyecta la película a esas mismas personas para increparlos acerca de lo visto y oído. Resultó más complejo de lo que Morin y Rouch esperaban: los protagonistas simplemente no estaban convencidos, la película les pareció entre otras cosas, aburrida y artificial, incluso su misma participación. Nada ingenuos se dieron cuenta que la cámara construía realidades más que representarlas y la clara dirección política de las preguntas no despertaba en ellos una conciencia de clase como Morin esperaba, a pesar de que su valor en ese sentido es innegable. Godard, de entre todos diría de la película “[Es] la primera vez

²⁷ Stella Bruzzi, “The legacy of direct cinema” en *New Documentary*, New York, Routledge, 2006, pp. 73-80.

²⁸ Stefanos Geroulanos, *Transparency in postwar France. A critical history of the present*. Stanford, California, California University Press, 2017, p. 255.

que escucho hablar a un trabajador en el cine”.²⁹ Del mismo modo, Godard veía en otro trabajo de Rouch, *Moi, un noire* (1957) un intento directo de identificar con la otredad, “Al llamar a su película *Yo, un negro*, Rouch, así como Rimbaud, declara *Yo es el otro*”,³⁰ el Ego, como identidad, donde se constituyen y reconstruyen las personas, donde el cineasta y sus personajes se convierten en “otros”, juntos y uno con el otro.³¹

La situación antes mencionada permeaba la cultura francesa en la que Varda se ubicaba y con el empeño documental de ella aún fuerte, el cultivo de esta práctica continuaría como refugio frente a un panorama que le dificultara cada vez más seguir haciendo largometrajes de ficción.

3.2. Retratos ajenos y propios: *Uncle Yanco* (1968), *Daguerréotypes* (1975) y *Jane B. par Agnes V.* (1988).

Desde finales de la década de los 60, buena parte de la obra documental de Varda estaría dedicada a la exploración de su propia persona, de manera directa o tangencial dependiendo del proyecto.

Uncle Yanco de 1968, es filmada durante una residencia en Estados Unidos, a propósito del viaje que Jacques Demy, su esposo, haría en 1967 para probar suerte en la industria Hollywoodense, dirigiendo su primera película para la Columbia Pictures. Con una semana en San Francisco, Demy, le envía una carta a Varda donde le dice que pretende quedarse y quiere que ella lo acompañe; ella sería muy clara al respecto: “Recuerdo haberle

²⁹ Stefanos Geroulanos, *op. cit.*, p. 258.

³⁰ *Ibid*, p. 259.

³¹ *Idem*.

dicho a Jacques. 'Iré contigo a América, pero si no me gusta, regresaré.' No me atraía el cine estadounidense, pero me enamoré de la ciudad de Los Ángeles desde el primer minuto que llegamos. Rentamos una pequeña casa y dos convertibles blancos".³² En menos de un mes, ya instalados ambos, se dedicarían a levantar distintos proyectos por separado, unos más al margen de la industria que otros. De modo que *Uncle Yanco* pretende ser un retrato del pariente lejano y hasta entonces desconocido de Varda: Jean Varda, pintor hippie de origen griego que vive en una casa-bote.

Varda, alejada del convulso año del 68 en Francia, experimenta en California un choque cultural grande, no solo frente a la distinta experiencia de ambos países en la posguerra, con la memoria amarga de la ocupación francesa, sino respecto a la Guerra fría y la descolonización: era atractivo y sospechoso encontrarse con el paraíso californiano de la gran producción estadounidense de cine hollywoodense, así como la contracultura hippie, las cuales ambas, a su modo, ofrecían una solución a los grandes problemas contemporáneos que la sociedad de consumo se había creado, aquel mundo que muchos anhelaban o despreciaban en Francia, se le presentó a Varda como un lugar complejo y atractivo. En territorio ajeno, Varda, quien ya había viajado alrededor del mundo (Cuba, China, Vietnam, Rusia, Bélgica, etc.) pero nunca visitado los Estados Unidos, en la misma línea de sus demás trabajos, la gente fue de interés particular para ella, filmaría ahí cinco proyectos: *Uncle Yanco* (1968), *Black Panthers* (1970), *Lions Love (and lies)* (1969), *Murs*

³² Hans-Ulrich Obrist y Collier Schorr, "The life and times of international treasure Agnes Varda", en *Interview Magazine*, septiembre, 2018. En <https://www.interviewmagazine.com/film/the-life-and-times-of-international-treasure-agnes-varda>

murs (1980) y *Documenteur* (1981). Siempre al margen e interesada en la resistencia contra el *American way of life*.

En San Francisco, como delegada del Festival Internacional de cine de San Francisco, escuchó hablar de un tal Jean Varda, un familiar al que nunca había conocido y que llevaba viviendo en Sausalito desde 1939. Tom Luddy, un importante productor de cine estadounidense, vinculado a la American Zoetrope y cofundador del Festival de Cine de Telluride, facilitó el encuentro con el primo de su padre, Jean Varda, lo que la hacía a ella su sobrina: “Para mí, instantáneamente se convirtió en la imagen de un artista/padre, aquel que siempre soñé tener, que amara los colores, que vistiera trusas rosas, que saliera con sus amigos jóvenes a navegar en la Bahía de San Francisco, que amara reír y pintar”.³³ Filmada en tres días, debido a que debía retornar a París, del sábado a la mañana del lunes, la cinta se montó en París y le envió una copia a su tío.

Uncle Yanco es una película poco visitada en la filmografía de Varda, pero representa un punto de inflexión casi profético: en la primera secuencia se alternan planos medios del tío que mira directamente a la cámara, con imágenes de la ciudad y arte psicodélico (“la explosión de la alegría” dice Jean), rostros y lugares nos introducen al frenesí juvenil estadounidense mientras se escucha rock and roll. Jean habla: no le interesa la política, él está con los jóvenes, los futuros gobernantes del país, (como si las generaciones más viejas no tuvieran salvación) y todos los jóvenes están contra el gobierno. En esta lucha de los jóvenes contra sus autoridades inmediatas, hay irremediabilmente derramamiento de

³³ Entrevista de 2007 para la introducción de la película, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection.

sangre, y el tío ve en la protesta pacífica de la contracultura hippie, la mejor alternativa: paz y amor, reza su mantra para salvar la democracia. También en desacuerdo con aquellos intelectuales que piensan que la confrontación violenta es la solución, Jean, se procura a él y a su comunidad de jóvenes revolucionarios en el tranquilo suburbio acuático de Sausalito, donde viven en rebelión con el sistema americano, contra la “obsesión americana con el dinero”.

Los intensos colores saturados de la cinta (hasta el momento todo su trabajo había sido en blanco y negro excepto por los cortos de la oficina de turismo y el largometraje *La Bonheur* [1965]), presentan una postal juguetona de un lugar y momento muy específicos, pero lo revelador de la cinta se da en el momento en el que la voz de Varda irrumpe. Después de que el tío declarara que “Hay que estar siempre cerca del mar, el mar es el elemento del amor”, Varda platica acerca de su afinidad con Jean, cómo lo contacto y dice “Mi familiar imaginario, te amo, en este álbum de imágenes, te dedico la siguiente escena, en la que recreamos este encuentro bondadoso”³⁴, a continuación presenta el encuentro filmado en inglés, francés y griego, alternando entre las tomas buenas y las que habían que repetirse, mostrando la claqueta a modo de detrás de cámara: la reconstrucción del encuentro en términos literales, abandonando cualquier atisbo de realidad en la realización documental, exhibiendo su subjetividad no sólo por el hecho de que se trata de un retrato familiar, sino porque ella, en pantalla expresa sus ideas y sentimientos sin ocultar el medio

³⁴ El verbo que utiliza es “avuncular”, que destaca aquella actitud amigable, como la que se espera de un tío.

por el cual se comunica. No hay ilusión de realidad, el espectador es consciente de estar viendo una película.

La película, la más personal hasta ese momento de su carrera, tuvo junto con *Elsa la rose* (1966), la misma circulación discreta. *Elsa la rose*, es un documental acerca de la pareja Louis Aragon y Elsa Triolet, que en principio realizarían Demy y Varda juntos (el único proyecto de expresa colaboración entre ellos y que, sin embargo, no pudo ser), hasta que Demy abandono el proyecto, estrenándola Varda por su cuenta en *Dim Dam Dom*, un programa de televisión francés orientado a audiencias femeninas y juveniles creado por Daisy de Galard (editora de la famosa revista, también de orientación femenil y juvenil *Elle*) en la cadena ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*) el 23 de octubre de 1966. Una versión de 14 minutos (la versión final duraría 19 minutos con una pista narrada en inglés y otra en francés) de *Uncle Yanco*, se estrenaría en el mismo programa el 14 de enero de 1968. Estas dos experiencias televisivas fueron también clave en la carrera posterior de Varda, pues la televisión pública ofrecía una vía nueva (aparte del circuito de festivales y cineclub) por la cual podía seguir cultivando proyectos poco atractivos para la industria, en especial de cortometraje y documental.

Lo anterior sería cierto también para *Daguerréotypes* (1975) un largometraje documental a modo de retrato colectivo de vecinos de Varda en la calle Daguerre. Agnes Varda regresa a París en 1970 donde rueda *Nausicaa*, producida por la ORTF,³⁵ pero

³⁵ Varda, escribe el guion de esta historia de amor semiautobiográfica como reacción al golpe de Estado de 1967 en Grecia, que establecería un régimen dictatorial conocido como la "Junta de los coroneles" y que duraría de 1967 a 1974. Después de haber recibido el visto bueno para filmar por parte de la televisora francesa en 1970, sus elementos fueron confiscados y su laboratorio de posproducción invadido, la totalidad de la película fue censurada y confiscada. Varda nunca recibió una explicación formal por parte del gobierno

finalmente rechazada porque “el film dio voz a los exiliados griegos que denunciaban la dictadura de los coroneles, con los que el gobierno francés mantenía tratos comerciales”.³⁶ Desde 1966, Varda, venía trabajando escenarios para al menos cuatro proyectos sin encontrar el modo de financiarlos. El hecho de que *Nausicaa* fuera censurada representó un golpe fuerte para la cineasta, quien sentía no haber “logrado mucho” en el período 1966-1975, en términos de realización cinematográfica. Después de esa amarga experiencia y de haber dado a luz a su segundo hijo, Mathieu, en 1972 con 44 años, un canal de televisión pública alemán le daría carta blanca para hacer un documental en 1974, que sería rodado en octubre y noviembre, y cuya primera exhibición pública se llevaría a cabo el 14 de julio de 1975 en la misma calle Daguerre donde se filmó para los protagonistas de la cinta.

Este documental, es descrito por Varda como un proyecto dual: en parte el trabajo de una documentalista (lo que le gusta hacer), pero también el de una feminista (lo que es), una película sobre su vecindario, una calle extraña, habitada por gente normal sin mucho dinero, y varios artistas atraídos por el “vecindario pobre”, que se ha mantenido “folclórico a pesar de los intentos de gentrificarlo”.³⁷ Delphine Bénézet, destaca el hecho de que la cámara muestra una dinámica de dependencia en el funcionamiento de los locales, entre la coreografía armoniosa de las parejas, en el esmero de echar a andar su negocio, mostrando a la audiencia que las mujeres son tan significativas en la calle Daguerre como los varones, haciéndolas visibles, apelando a su conocimiento, destreza y fiabilidad, con las mujeres

francés. La *Royal Belgian film archive (Cinamatek)*, preserva la única copia existente del film, misma que se incluye en las obras completas de Varda editadas por la Criterion Collection, de donde se extrae la información anterior.

³⁶ Imma Merino, *Op. cit.*, 2019, p. 57.

³⁷ T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 64.

jugando un papel importante en la economía local y la sociedad en general, activas en el mundo del trabajo.³⁸

La conexión con el feminismo está establecida según la cineasta, además de con el contenido, con la misma realización: “Me sentí desanimada, estaba sintiendo las contradicciones de mi condición femenina [...] a pesar de mi dicha [por dar a luz a su hijo] no pude evitar resentir las interrupciones en mi trabajo y mis viajes. Era infeliz por no poder hacer “mis” películas...”.³⁹ Ya antes había tenido que llevar a cabo la crianza de su hija, Rosalie, a la vez que trabajaba en su cine, pero al ser compromisos de unas cuantas semanas (haciendo *Du côté de la côte*), eso facilitaba la tarea:

Esta vez, era imposible ir a ningún lado. Tenía un año para completar la película [...] Esta vez tenía que enfrentarme cara a cara con una limitación que comparten muchas mujeres [...] [de modo que] Me ligué a la tierra, imaginé un nuevo cordón umbilical. Tenía un cable eléctrico especial de 80 metros conectado a la caja eléctrica de mi casa. Decidí darme ese espacio para filmar *Daguerréotypes*. No podía ir más allá de mi cable.⁴⁰

Daguerréotypes se convirtió en un experimento formal, así como de producción. Desde el principio se le presenta al espectador una vista subjetiva del vecindario: la primera escena es una introducción al filme narrado por Robert François, el mago Mystag, quien, en la explanada del Campo Marte, con la Torre Eiffel tras de sí, extiende su capa sugiriendo la calidad mágica, ilusoria y engañosa del cine, en relación a las imágenes supuestamente realistas.⁴¹ A continuación se ve a cuadro al equipo de filmación reflejado en la vitrina de

³⁸ Delphine Bénédet, *op. cit.*, 2014, p. 25.

³⁹ *Ibid*, pp. 76-77.

⁴⁰ *Ibid*, pp. 65.

⁴¹ Imma Merino, *Op. cit.*, 2019, p. 58. La autora sugiere una relación con el cine de Méliès al presentar la película como un espectáculo de magia y también relaciona el tema de la magia y el engaño con una obra prácticamente simultánea de Orson Welles, su famosa *F for Fake* (1973)

una de las tiendas que filmaron, con una claqueta y los créditos de la película al centro de la composición leídos en voz alta por Mystag.

La película solo es comprensible en clave autobiográfica, la conexión entre la serie de viñetas representadas por cada habitante de esa calle es la mirada de Varda y así se explicita al principio y al final, se trata de “una película de Agnes Varda” y “al final, [esto] no es más que una película de su vecina, Daguerreotype-Agnes”. Ella explica que:

Tal vez lo que estoy haciendo [en daguerrotipos] se le llama cine de autor-testimonial (...) yo creo que lo que hago es cine de autor, pero no me gusta realmente la palabra autor si se le da un significado limitado. De cualquier modo, siempre me he insertado en mis películas, no por narcisismo, sino por un deseo de honestidad en mis aproximaciones.⁴²

Existe un esfuerzo importante por parte del equipo de filmación de aparentar una no-intervención de los acontecimientos. “Estas imágenes y sonidos tratan de ser discretos y no intrusivos”, dice Varda, hacia el final de la película. Para los vecinos hay una instrucción muy clara de desenvolverse en el ámbito de la cotidianidad ignorando a los realizadores (como no mirar a la cámara, salvo a la hora de las entrevistas), a pesar de que resulta claro que los encuadres y el *raccord*, exigen una planeación minuciosa.

Como se mencionó antes, la idea de “Yo es el otro” es una aproximación útil para entender el cine de Varda y en particular esta película. La curiosidad de Varda para con sus vecinos es explícita, y casi ingenua:

La relación con mis vecinos era necesariamente ambigua. Los conozco de hace años y ellos a mí. Eso ayudó sin lugar a dudas. Pero a la vez soy marginal, una "artista" y mi vida no se parece a la de ellos en lo absoluto. Ni mi vida privada (o lo que han visto de ella) ni mi vida

⁴² T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 72.

profesional y pública o lo que conocen por revistas, televisión o las demostraciones por el aborto. Ahora por primera vez, tenemos una relación profesional.⁴³

La “contra-etnografía” de la Europa occidental de la posguerra era política y científicamente esencial para los intelectuales franceses de cara al poscolonialismo.⁴⁴ Stefanos Geroulanos, explica, que para los filósofos franceses de la década de los 60, era tiempo de recalibrar el pensamiento de lo moderno, en una importante recuperación de Rousseau como punto de referencia para entender la transparencia del “yo” y su intersubjetividad, así como de Descartes que ofrecía las herramientas para articular y rechazar la tesis moderna del conocimiento con una preocupación especial en la homogeneización de la cultura en los trabajos de Strauss, Starobinski, Derrida, Foucault y Lacan.⁴⁵

Varda, estirando más la idea ya planteada en *L'Opéra-Mouffe* de acercarse a su comunidad (igualmente motivada por la crianza de sus hijos), consigue, a veces sin darse cuenta, develar datos fundamentales para comprender la historia contemporánea de su país, siempre bajo la particularidad de su mirada: por ejemplo, del hecho de que ninguno de los entrevistados sean oriundos de París, y que la gran mayoría (al igual que ella) hayan migrado después de la segunda guerra, se limita a comentar: “El aire tiembla cuando dicen el nombre de sus pueblos de la niñez. La verdad acerca del catorceavo distrito: el pavimento aún tiene el aroma del campo”. Esta es una clara impresión subjetiva de la cineasta extraída de su comunicación con los vecinos, ligada a la línea de trabajo que mantienen, casi al

⁴³ T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 69.

⁴⁴ Stefanos Geroulanos, *op. cit.*, p. 260.

⁴⁵ Stefanos Geroulanos, “The Road to 1967 and the rethinking of modernity” en *op. cit.*, pp. 276- 335.

margen de la sociedad de consumo, con recauderías, carnicerías, panaderías, vistas románticamente bajo la amenazante sombra del consumo desmedido, de la gente que tan arraigada a su tierra natal, la transportan a sus nuevos hogares. La última persona que revela su oficio en la secuencia donde cada quien habla del lugar donde nació es el profesor de la pequeña escuela de manejo, la profesión más ligada al fenómeno industrial de posguerra, sugiriendo que es ahí donde se alcanza a ver el fin de un estilo de vida condenado a la desaparición.

En 2005 con motivo del 30 aniversario de la película, realiza el mismo ejercicio a menor proporción.⁴⁶ Un cortometraje de 20 minutos como suplemento para el lanzamiento de la película en DVD, donde habla de los cambios en la calle: su voz, con cierta nostalgia, recuerda lo curioso que era vivir en una calle que se presentaba a sí misma como un pueblo a pequeña escala, cuyos habitantes apenas y tenían la necesidad de moverse e incluso en sus sueños continuaban las labores del día a día, una de ellas dice que no pueden darse el lujo de soñar en algo que no sea trabajo. De la pequeña multitud de vecinos, solo una persona seguía viviendo y trabajando ahí después de 30 años: Mohamed. Se trata de un inmigrante tunecino de Zarzis, dependiente de la recaudería y que había llegado ahí poco antes de que Varda empezara a filmar la película. Ahora vive con su esposa Fitouria (también de Zarzis) y crían a sus dos hijos, Rafik de 16 y Rafika de 20 años nacidos en París, ambos estudiantes (Rafika en la escuela de medicina) aspirando a emplearse como profesionistas.

⁴⁶ En el mismo año, regresa también a Fontenay-aux-Rose, pueblo que sirvió de locación para su largometraje de 1965 *La Bonheur* y realiza entrevistas a los locales acerca de la vida marital, tema del largometraje.

Del mismo modo que Morin y Rouch se vieron confrontados por sus protagonistas, Varda, en el suplemento de 2005, desempolva un par de cartas que le fueron enviadas después de que la película circulara primero por el canal de televisión pública alemán que lo encargó, la ZDF, bajo el título “Gente en mi calle”, para después ser exhibido en festivales de Londres, Ginebra, Quebec, Wellington, en PBS para Estados Unidos y finalmente a finales de noviembre de 1976 en la televisión francesa bien recibido con algunas excepciones. Varda muestra una carta personal y otra firmada por un conjunto de vecinos que expresan su decepción al ver lo que a sus ojos y oídos era un retrato banal (como el contenido de los sueños de los protagonistas), así como críticas directas al punto de vista de Varda, señalando que hacía parecer a los vecinos como “retrasados” y que la película era patética, indigna de la vieja calle Daguerre.

Aunado a lo anterior, está la más importante experiencia de Varda con la primera exhibición de la película a sus vecinos, que no quedó registrada y tampoco se incluyó en la película como lo hicieron Morin y Rouch en *Chronique d'un été*, de la cual al respecto Varda opinaba que:

La discusión no fue muy lejos. Fue inmediatamente evidente el hecho de que disfrutaron verse en pantalla, pero mis comentarios y reflexiones no generaron ningún tipo de discusión (...) no fue abierta (...) sentí el mismo rechazo mientras filmaba. Rechazo de ir contra los clichés. Una idea inconsciente: somos clichés de tenderos y ella un cliché de cineasta. Ninguno sintió que sus vidas habían sido cuestionadas. Ninguno de ellos tenía el deseo de aprender algo acerca de sí mismos en lo absoluto. Rechazaron la película del mismo modo en que rechazan la realidad de sus sueños. El cine es un tipo de sueño y se encuentra con las mismas resistencias. Se ha dicho que el cine es burgués y solo lidia con lo burgués. Muchos de nosotros tenemos la necesidad de un cine que hable de los otros. Esta película prueba lo difícil que es. Pudo haber sido considerada un estudio en la vida del vecindario, pero difícilmente un cuestionamiento colectivo de esta vida.⁴⁷

⁴⁷ T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 70-71.

La cita anterior se extrae de una entrevista con Mireille Amieil publicada en 1975, antes de circular ampliamente en festivales y televisión, es evidente su desencanto con el resultado final, pero esa opinión se va suavizando. Por otro lado, hay que señalar que la poca disposición de los vecinos a cuestionar su entorno, es comprensible dado que el simple visionado del documental no podría ser suficiente, los vecinos entendieron su participación como sujetos de observación y las reflexiones de Varda no resonaron en ellos porque se sintieron ajenos a ellas, así como su participación en todo el proceso, pues fue pasiva. Varda tiene razón cuando dice que el documental funciona mejor como un archivo para entender un momento histórico particular que como herramienta para despertar la conciencia colectiva. Esta experiencia parece sintomática de los esfuerzos de parte de la juventud de posguerra: su incapacidad de elaborar lazos políticos significativos con generaciones más viejas, estudiantes y trabajadores no pudieron entenderse en el 68, y eso provocó entre otras cosas que los distintos movimientos fueran perennes. Si Varda considera su debut con *La Pointe Courte* como una aproximación "ingenua" a la realización de ficción, esta podría muy bien ser una aproximación "ingenua" al documental. Es a partir de aquí que su trabajo comenzará a mezclar de forma más compleja la expresión de su identidad individual a partir de su relación con los demás, ya sea otro individuo o una idea abstracta de colectivo.

También desde este momento, Varda, sería cada vez más clara respecto de su posición al movimiento feminista y su lugar como mujer en la industria cinematográfica. En una entrevista de 1974 titulada "*Mother of the new wave: an interview with Agnes Varda*" realizada por Jacqueline Levitin, poco antes de empezar a rodar *Daguerréotypes*, la periodista le pregunta acerca de su posición como mujer en la industria:

Cuando empecé a hacer películas, no había movimiento feminista en Francia. Había mujeres haciendo cosas en diferentes lados (escribiendo, pintando, y en música). Pero había muy pocas mujeres haciendo películas. No me pregunté si me sería difícil como mujer hacer películas. Debo decir que no empecé con un complejo de inferioridad.⁴⁸

Y acerca de si consideraría hacer una película feminista:

Me gustaría, pero no sería mi único objetivo. Nunca pensaría que nací solo para expresar el sufrimiento y lo que las mujeres deben cambiar en la sociedad. Soy un ser humano y creo que hay cosas que pueden ser entendidas como ser humano. No tienes que enfatizar todo el tiempo que eres mujer. (...) Por ejemplo, los festivales de cine de mujeres. Creo que uno o dos está bien para mostrar lo que se ha hecho. Pero en otro sentido, es segregación y racismo. Las mujeres pueden estar tan mal acerca de las mujeres como los hombres, y algunos hombres pueden estar más acertados. (...) No creo que debamos darle tanta importancia al sexo del cineasta sino a que dice sobre las mujeres y como lo dice.⁴⁹

Desde principios de los años 70 a la idea de que Varda fuera reconocida como más que sólo una precursora menor en el movimiento de la Nueva Ola francesa por el hecho de ser mujer se le comenzó a añadir el hecho de que sus películas tenían un contenido feminista a veces muy claro para los espectadores (como en *Cleo*) o problemático (la *bonehur*).

Tales distintivos inusitados (mujer y feminista) le agregó un peso particular a su trabajo, ya que se encontraba en constante cuestionamiento respecto del contenido de su obra y sus opiniones sobre el movimiento, que tendían a alejarse del feminismo radical. Múltiples veces lo expresó de ese modo: no le encantaba ser conocida como la madre o la abuela de la Nueva Ola. Desde aquellos que dedican apenas una cuantas líneas sobre Varda en publicaciones de cientos de páginas, hasta otros que estiman su obra como el

⁴⁸ La entrevista se publica el mismo mes de octubre en que comienza la filmación de *Daguerréotypes* y el título de la entrevista delata la imposición del famoso apodo de "abuela" y en ocasiones "madre" de la Nueva ola que ya venia cargando de varios años atrás. T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 53.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

antecedente más importante de la Nueva ola, con el respeto de no pensar en ella solo como la “madre o abuela”, pues: “No es mi culpa haber hecho películas justo antes de la Nueva Ola. Pero, no puedo controlar como me tratan las historias, como precursora”⁵⁰. Una vez que el fulgor de esa generación joven fue apagándose y sus miembros pasaron a ser miembros respetados de un canon cinematográfico, la búsqueda de clasificaciones y fechas comenzaba a delimitar qué y quiénes constituyeron la Nueva Ola. En ese sentido, la pregunta terminaba siendo un cuestionamiento de identidad, uno que no compartía con sus demás compañeros realizadores cercanos a su generación. Varda además de ser la única mujer es unos cuantos años mayor a la mayoría de los otros cineastas vinculados al movimiento (en especial con el núcleo fuerte de los *Cahiers du cinema* con la excepción de Rohmer) y la Nueva Ola fue presentada por la prensa desde el comienzo como una colección de gente (de nombres directores en específico) en lugar de películas o condiciones socioeconómicas. El rasgo identitario que se destacó de Varda, fue su condición “femenina”, para gusto de algunas y disgusto de otras personas. Al respecto, Varda decía:

He pensado todas mis películas como mujer, porque no quería ser un "falso hombre" haciéndolas. Trataba de hacer películas sobre lo que sabía (...) Poco a poco el movimiento feminista ha crecido y muchas mujeres empezaron a pensar en su lugar en la sociedad. En los últimos cinco años se ha convertido no solo en algo muy fuerte y muy bueno, sino también de moda [Para ella esto tiene una connotación negativa] (...) Hay mujeres que se me acercan y me dicen: “La Bonheur es mierda. No es una película para mujeres de mujeres. La sociedad te alcanzo y nos traicionaste, etc.” (...) No tienes que hacer películas feministas solo porque “el punto de vista feminista no es expuesto generalmente”. Es cierto que ahora veo mis películas con una nueva visión por lo que ha pasado, los libros que he leído, mi autoeducación en feminismo, que es lo que todos hacemos ahora, porque tenemos la oportunidad de hacerlo [No pudo haberse dicho feminista antes, a pesar de haber leído a Beauvoir y luchar por anticoncepción, libertad sexual, nuevas formas de crianza, formas alternativas de matrimonio, etc.]. (...) Puedo decir que

⁵⁰ Richard Neupert, *A history of the french new wave cinema*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2007, p. 330.

soy feminista. Pero para otras feministas no soy lo suficientemente feminista. Lo que he hecho me ha llevado a ser feminista a pesar de no haber hecho películas feministas.⁵¹

Y acerca de si el panorama de cine para las mujeres ha cambiado, señala que

Enormemente. Casi era la única cineasta durante ese tiempo. Se podría decir que fui afortunada, si es una fortuna ser casi la única. Los hombres piensan en mi como un "pequeño fenómeno" porque fui un poco la pionera de la Nueva Ola. Pero fue un caso de circunstancias y educación. En otras palabras, digamos que la identidad de mujer no está ligada particularmente al hecho de que tuve un poco de éxito en esta profesión (...) Creo que podemos empezar a hablar de mujeres y cine cuando el 50 por ciento de los cineastas sean mujeres, dado que somos la mitad de la población (...) Para mí, la más grande dificultad en la vida ha sido llevar varias vidas a la vez y no abandonar ninguna de esas, a los niños, al cine, a los hombres si a una le gustan.⁵²

Su entusiasmo por el cambio de la imagen que de la mujer se tiene en la sociedad y del esfuerzo por la igualdad es expreso y binario: inmediatamente después de terminar *Daguerréotypes*, filma por encargo para la televisión francesa un cortometraje de 8 minutos que se presentaría como segmento de un programa comunitario llamado *F. comme Femme*, donde en 7 minutos se le pidió a 7 mujeres cineastas que respondieran la pregunta "¿Qué significa ser mujer?" con motivo de la declaración del año de 1975 como el año de la mujer por la UNESCO. El corto titulado *Réponse de femmes (Notre corps, notre sexe)*, comienza con una voz en off diciendo "Ser mujer quiere decir nacer con genitales femeninos", y elabora la pregunta desde los temas: "Nuestro cuerpo, nuestro sexo", la concepción elegida, cómo piensan las mujeres y el uso que del cuerpo de las mujeres hace la publicidad. La presencia constante de mujeres completamente desnudas le sirvió para articular todos los temas, aunque la estación de televisión recibió quejas diciendo que era vergonzosa la

⁵¹ T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 55-56.

⁵² *Ibid.*, p. 60.

transmisión de imágenes de mujeres desnudas antes de la hora de dormir de los niños.⁵³ Los cuerpos desnudos se presentan en planos abiertos y primeros planos que detallan partes del cuerpo naturalmente femeninas: pechos, pezones, el vientre de una embarazada, vaginas de mujeres de todas edades, desde bebés e infantes hasta ancianas. Dichas imágenes se contraponen con los rostros retadores de las mujeres que miran a la cámara mientras hablan acerca de la experiencia con sus cuerpos, específicamente de cómo son vistos por los hombres, que “piensan distinto” dice una de ellas; así como con los desnudos tomados directamente de imágenes publicitarias. Se trata de una dualidad que en el corto pretende conciliar mediante el reconocimiento de la agencia de ellas. Desde la diferencia (no son hombres “sin pene y sin cerebro”) los hombres y las mujeres a cuadro se agrupan en dos y las mujeres exigen respeto y reconocimiento.

El trabajo anterior resulta casi sintomático cuando se relaciona con el texto clásico de Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, publicado en 1982 y que analiza el fenómeno del cine hecho por mujeres y el cine feminista de las dos décadas anteriores: la pregunta central del texto de Khun es ¿cuál es, puede ser, o debería ser, la relación entre el feminismo en el cine? En él se señala que lo cultural (sus políticas, imágenes, representaciones, significados e ideologías) es un área de análisis e intervención legítima e importante para las feministas, de ahí que Varda tenga interés por develar un rol diverso de las mujeres en la sociedad, aunque en ocasiones no sea una intención clara.⁵⁴ Parte de

⁵³ De hecho, las porciones que presentan desnudos completos son mínimas. Entrevista de 2007 para la introducción de la película, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection.

⁵⁴ Anteriormente se señalaba como, Varda, desde el mercado de *L'opéra-Mouffe*, con mujeres bebiendo al lado de los hombres o en *Black Panthers* con mujeres participando activamente en las protestas políticas en

la argumentación de Khun admite el hecho de que no todo el cine de mujeres es feminista y no todo el cine feminista es hecho solo por mujeres. Al aceptar que la ideología tiene repercusiones reales tanto en la configuración de la sociedad en general como en relación con los sistemas sexo/género en particular, las representaciones que una sociedad hace de sí misma y para sí misma, la forma en que la gente vive ⁵⁵ y formula esas representaciones se considera vital e influyente en la constitución de las estructuras y formas sociales. ⁵⁶

La labor de Varda puede considerarse ampliamente feminista, incluso al margen de lo que ella pueda decir sobre su propia obra, dado que también Khun previene sobre el vicio de la “falacia intencionalista”, donde se rechaza un uso limitado del término “autoría”. Khun señala una preocupación feminista clásica de la denominada “segunda ola” (la generación de Varda) con respecto al uso de la mujer en la publicidad y la idea de la “mujer ideal”. Como ya se mencionó, ataca de frente esta preocupación en *Réponse de femmes*, y tendrá una continuación importante en la colaboración de Varda con la actriz Jane Birkin respecto del modo en que una persona es vista por los demás y por sí misma, la reelaboración de la identidad desde el contacto con otra persona, esta vez, también vinculada a la producción creativa.

la segregación, hasta dedicar un segmento de *Salut les Cubains* a la primera directora cubana de la historia, considera importante mostrar una imagen diversa de la mujer en la sociedad.

⁵⁵ En la recepción, la lectura de estos textos, con sus “interpretaciones preferibles”, según la frase de Kuhn, donde el concepto es además dinámico: como proceso de significación o de producción de significados. Sobre la relación de los textos con sus lectores y los límites de la interpretación se puede consultar el trabajo de Susan Sontag, *Contra la interpretación* y Umberto Eco, *Obra abierta* de 1967 y su respuesta *Los límites de la interpretación* de 1987.

⁵⁶ Annette Khun, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Trad. Silvia Iglesias Recuero, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 18-20.

Todo comienza con una carta escrita por Jane Birkin, después de haber visto *Sans toit ni loi* (1984).⁵⁷ Escrita en un “momento de emoción, era ilegible [la letra], *chicken scratch*”. Varda invita a Birkin a su casa para que descifrara la carta. La reunión es amena, hablan en la cocina sobre sus hijos y dan un paseo por el parque el siguiente domingo: allí, Birkin, dice repentinamente “¡Es terrible, voy a cumplir 40 años!”, a lo que Varda contesta: “No seas boba, es una edad increíble. El tiempo perfecto para hacer tu retrato”.⁵⁸ Manos a la obra, se trata de un retrato “opuesto a los homenajes de actrices fallecidas donde muestran extractos de sus películas y entrevistas. Yo le dije, mostraremos extractos de películas que no hiciste, películas inventadas y prefabricaremos algunas entrevistas. Un retrato sorpresa en el que Jane interpreta muchos roles, incluido ella misma”.⁵⁹

Año y medio después de esa conversación, dado que Birkin se encontraba ocupada con su primera gira de conciertos, además de otros compromisos fílmicos (Entre 1984 y 1988 estrenaría 10 películas), comienzan a filmar simultáneamente el retrato conjunto *Jane B. par Agnes V.* (1988) y *Kung-fu master* (1988) (ésta se filma a mitad de *Jane B. par Agnes v.*, durante las vacaciones de verano), la última, una ficción acerca de una mujer madura que se enamora de un adolescente (Mathieu Demy, hijo de Varda y Jacques Demy), creando dificultades entre la mujer y su hija también adolescente (Charlotte Gainsbourg, hija de Jane Birkin y Serge Gainsbourg, su esposo de 1968 a 1988, quién hace una aparición en *Jane B.*

⁵⁷ Se trata del trabajo más exitoso en términos de taquilla y crítica de Varda, obtuvo el León de oro del Festival de cine de Venecia, la segunda directora en obtener este reconocimiento después de Margarethe von Trotta en 1981

⁵⁸ Entrevista de 2012 para la introducción de la película, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection.

⁵⁹ *Idem.*

par Agnes V.). Ambas películas se presentaron también, conjuntamente, en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 1988. Esa colaboración, le daba una oportunidad a Varda, de recuperarse de una crisis de inspiración después del éxito de *Sans toit ni loi*, en la que no deseaba realizar otra película,⁶⁰ casi puede decirse que quiso hacer lo opuesto; la misma Birkin admitiría que el dinero que Varda hizo con *Sans toit ni loi*, lo perdió en los dos largometrajes que hicieron juntas.⁶¹ La idea inicial era que la historia de *Kung-fu master*, imaginada por Birkin y para la cual Varda escribiría un escenario rápidamente, formara parte de las piezas contenidas en *Jane B. par Agnes V.*, pero la provocación de realizar un film familiar hizo crecer el proyecto a tal punto que además de Charlotte Gainsbourg, también la hija más pequeña de Birkin, Lou Doillon, hija de ella y Jacques Doillon, así como los padres de Birkin, terminan apareciendo en la película.

Debido al copioso trabajo de la actriz, Birkin, solo podía estar a disposición de Varda por periodos espaciados y cortos de tiempo, entre espacios de su agenda, lo que prolongó y motivó la estructura de viñetas que, como Imma Merino apunta, terminaron convirtiéndose en piezas de un rompecabezas, que "... goza del placer de apuntar una historia sin tener que desarrollarla y completarla mientras esboza personajes sin definirlos, la cineasta construye una película fragmentaria y elegantemente desordenada que, mediante su título, se presenta como un retrato mediatizado por la visión de la autora",⁶² con Birkin, rindiéndose a cuanto cosa Varda le pedía, danzando felizmente al ritmo que ella

⁶⁰ Imma Merino, *Op. cit.*, 2019, p. 81.

⁶¹ Entrevista a Jane Birkin en 2020, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection.

⁶² Imma Merino, *Op. cit.*, 2019, p. 84.

dictara, aunque termina admitiendo “Pero el sorprendente e inventivo aspecto de Jane B. es que es más un retrato de Agnes Varda, que lo es de mí , yo era la perfecta no-persona.”⁶³

Una de las primeras escenas de la película consiste en un encuentro: Birkin llega a un café de la ciudad, donde Varda aguarda a la mesa, en principio se puede ver que ambas platican, pero Varda desaparece detrás de su equipo de cámara y empieza la entrevista. Le pregunta “He notado que en tus entrevistas y fotos nunca miras a la cámara”, Birkin, en primer plano, le responde que no. Varda le pide mirar a cámara y hay un corte, se muestra el lente en primerísimo plano, increpa llenando la totalidad del encuadre, Birkin responde a la pregunta de por qué no le gusta: le resulta embarazoso, dice que es como ver a alguien a los ojos, muy personal: “Tal vez es un espejo”, contesta Varda.

Después de la plática en el café la secuencia continua en un bosque donde Birkin tiene un espejo frente a ella y ve a la cámara a través de él. Varda dice en *voice over* “Es como si yo filmara tu autorretrato, pero no vas a estar siempre sola en el espejo. Estará la cámara, que soy yo de algún modo. Y no te preocupes si aparezco en el espejo al fondo”, mientras la cámara se mueve de derecha a izquierda. Al terminar el movimiento el espejo refleja ya no la imagen de Birkin sino la de Varda, quien se queda ahí y continúa la conversación. El fondo del espejo en que Varda se ve mientras hace el autorretrato de Birkin, es extenso y profundo, Varda le pide a Birkin ver al espejo, pues ahí se encuentra Varda, le pide seguir las reglas, sucumbir, y a Birkin no le molesta, declara que “Si un pintor o un cineasta quiere hacer mi retrato, no me importa verme distorsionada. Pero contigo lo

⁶³ Entrevista a Jane Birkin en 2020, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection.

que importa es el ojo detrás de la cámara, o la persona sosteniendo el pincel. No me importa lo que hagas conmigo, mientras yo te guste”.

La distorsión imaginada constituye la imagen formada por el rompecabezas; desde un “retrato tradicional, a la Goya o a la Tiziano”, Birkin es colocada en ambientes ajenos para contar su verdad, la verdad de una identidad polifacética, dado que es actriz, su retrato involucra un engaño. Jane Birkin es el espejo en el que Varda se ve así misma durante la película aprovechando la cualidad de “no-persona” a la que se alude varias veces durante la película.

La decisión de comenzar con una revisión de la tradición del retrato en la pintura es totalmente ajena a Birkin, viene dada por el amplio conocimiento de Varda en las artes plásticas y algunas secuencias son directamente extraídas de memorias imaginadas o recuperadas de Varda. Birkin en una entrevista de 2020 recuerda la secuencia del casino donde Birkin interpreta al crupier “[fuimos a un casino en Bélgica] que creo es el lugar donde su padre perdió todo su dinero. No era psicológicamente fortuito, que ella, como una de los jugadores, se quitara toda su joyería poniéndola en la mesa”⁶⁴

Del mismo modo, Birkin también alude a las “verdades de Agnes”, plagadas en la cinta: la escena donde Varda le pide a Birkin que vacíe su bolso, en la explanada del Campo Marte, con una multitud caminando por todas partes y un joven vendedor ambulante al lado, la Torre Eiffel tras de sí, prácticamente en el mismo punto donde el mago Mystag hacia la introducción de *Daguerréotypes*. Una vez las cosas en el piso, Varda, dice “Incluso cuando

⁶⁴ Entrevista a Jane Birkin en 2020, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection.

muestras todo, revelas muy poco”, con lo que Birkin estaba de acuerdo “Este año [2020] mis diarios fueron publicados, y sientes como que, ahora saben todo ¿pero realmente me conocen mejor?”.⁶⁵

El gran tema de *Jane B. par Agnes V.* es la transparencia. Hacia la mitad del filme, Birkin, expresa el anhelo de ser filmada sin ningún tipo de artificio, transparente y anónima, como si fuera cualquier persona mientras la cámara hace un plano secuencia que va de un primer plano a uno general donde se puede ver una cámara apuntando a ella. Varda la confronta: “Eres la reina de la paradoja. Quieres el estrellato y sus ventajas: dinero, portadas de revista, fama y, sin embargo, quieres ser filmada como una persona común y corriente, quienes realmente te aman por tu fama. Eres original y quieres ser anónima, sueñas con ser una famosa don nadie.” Entonces Varda aparece frente a cámara por primera vez, al centro de la composición en un plano medio rodeada de equipo de filmación y sonido mientras recuerda a la joven que, en su adolescencia, se ahogó en el río Seine, la chica era tan hermosa que hicieron una máscara mortuoria de su rostro que circuló ampliamente, la famosa anónima.

¿Existe un retrato verdadero? ¿Y quién debería realizarlo? Ya sea el retrato de una persona “común” como la gente de *Daguerréotypes* o el de una superestrella como Birkin, la distancia no se acorta, la transparencia queda resuelta en la expresión de quien realiza el esfuerzo creativo, la obra también es el artista y eso motivó la película. A Varda le atrae la idea de transportar sus sueños, historias mitológicas, memorias e ideas, a alguien como

⁶⁵ *Ídem.*

Birkin, acostumbrada a ofrecerse a la imaginación de otras personas. Incluso en términos de la realización en sí misma, la transparencia está en un constante primer plano. “Parece un buen momento para hablar de lo que hay detrás de la escena”, se escucha decir a Varda en *voz en off* en otro plano secuencia que comienza en un decorado de estudio pintado como un cielo y que recorre varios segundos hasta encontrarse con Birkin para después seguirla alrededor de un estudio con tramoyas, luces, equipo de imagen y sonido, muchas personas de crew de cine trabajando, mientras Birkin se pierde en un soliloquio acerca de lo que significa transitar de la hostilidad de lo real a lo agradable la invención, con personas siempre observando cada movimiento, un sentimiento de calidez en lo falso. Parece que la forma más efectiva de enfrentar lo real y lo imaginario es entremezclándolo: el uso del plano secuencia, del tiempo real, autentica mediante la igualdad de tiempo diegético y extradiegético movimientos minuciosamente planeados.

Ficciones reales y realidades imaginadas: el tema central de la obra de Varda, una aparente contradicción, una dialéctica; público/privado, subjetivo/objetivo, ficción y documental, la emoción del trabajo. “Hablo de sentimientos, porque, es a través de ellos que podemos captar la atención de la audiencia y entonces comprometer sus mentes. No puedes tener una sin la otra: No tendría sentido hacer una película-tesis y luego darse la vuelta y hacer una película sobre sentimientos”,⁶⁶ por eso incluso la cineasta dudosa, plantea esa preocupación a la audiencia en un momento: Varda y Birkin sentadas frente a cámara admiten no saber hacia dónde va el film “Sabíamos que la película podría llegar a un meandro” y “Me encantan los laberintos. Me gusta saber dónde estuve solo cuando he

⁶⁶ T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 38-39.

salido". Las últimas dos secuencias de la película plantean las preocupaciones futuras de la cineasta, donde la preocupación por el envejecimiento y la muerte se hacen presente a la vez que vuelve sobre el tema de la dualidad ficción/documental: Birkin en un plano medio esta sentada en la playa sosteniendo una gaviota de plástico mientras detrás a la orilla del mar hay docenas de estas volando. Habla acerca de lo difícil que es reír naturalmente en las películas, que es más costoso que llorar. Lo real y lo ficticio están presentes frente a la cámara y entre ambas se produce el efecto último del cine: algo real y algo ficticio a la vez.

3.3. Espigando imágenes: *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) y *Deus an après* (2002)

El laberinto que Varda habría de recorrer estaría muy lejos aún de terminar: Varda continuaría activa durante otros 30 años, hasta el día de su muerte el 29 de marzo de 2019. Durante la década de los 90, la mayoría de sus esfuerzos se concentrarían en realizar una serie de homenajes a la obra de su compañero de vida, Jacques Demy, que el 27 de octubre de 1990 muere de complicaciones provocadas por el VIH sida. Viven juntos los últimos dos años de la vida de Demy después de haber mantenido una separación durante la mayoría de la década de los 80 y desde finales de los 70, cuando Demy se muda cruzando la calle de la casa de Varda con el afán de seguir presente en la vida y el cuidado de sus hijos.⁶⁷

El primero de estos trabajos, *Jacquot de Nantes* (1991), es una película de ficción que relata la infancia y adolescencia del cineasta de la Nueva ola. Demy aún tuvo oportunidad de presenciar el rodaje en su totalidad, pero no su estreno. Después, como un hecho fortuito, el aniversario número 25 de la película de Demy, *Les Demoiselles de*

⁶⁷ Kelley Conway, *op. cit.*, 2015, p. 57.

Rocheport (1967), y el festejo que el pueblo de Rocheport, lugar que fungió como locación, realizó para celebrar uno de sus recuerdos más gratos, provocó en Varda la necesidad de desempolvar material filmado por ella durante el rodaje y hacer entrevistas para darle forma a un pequeño documental de apenas 66 min. Finalmente, *L'universe de Jacques Demy* (1995) es otro documental en el que se realiza una introspección general a su obra, con entrevistas y extractos de todos sus filmes. Entre estas últimas dos, también estrenó *Les cent et une nuits* (1995), una película-homenaje al mundo del cine (occidental y mayoritariamente francés), inspirada en *L'Age d'or* (1930) de Buñuel⁶⁸ con motivo del primer centenario del cine, donde Michel Piccoli interpreta a un moribundo Simon Cinéma, al que visitan histriones del cine francés, italiano y estadounidense contemporáneo, que intentan reanimarlo a través de los recuerdos de sus glorias pasadas.

Fuera del campo de la realización, Varda realizó la no menos importante tarea de rescate, restauración y divulgación de la obra de Demy, a través de su productora Ciné-Tamaris, además de publicar en 1996 su autobiografía *Varda par Agnes*, texto estructurado como abecedario, con cada letra revelando un aspecto de su vida, tristemente este texto no ha sido traducido y es prácticamente inaccesible.

El interés por la memoria y la documentación habían circulado en el panorama de Varda desde principios de los 80, cuando realizó el cortometraje *Ulysse* (1982), donde se reencuentra con los modelos de una serie de fotografías que ella tomó a mediados de la década de los 50 en Calais, y continuó en trabajos como *T'as de beaux escaliers, tu sais*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 158.

(1986), un cortometraje que celebra las escaleras de la Cinemateca Francesa en su 50 aniversario, así como en *Jane B. par Agnes V.*, pero la muerte de Demy fue un punto de inflexión, apartándola de su cómodo “ahora”, el momento que más interés le representa, el “ahora” de la sociedad y ella.⁶⁹

En el último lustro de la década de los 90, Varda, se encargaría de circular nuevas versiones de películas de ella y su difunto esposo, con proyecciones y retrospectivas en varias ciudades del mundo, incluyendo territorios como Alemania, India, México, Estados Unidos y Reino Unido. El interés por su persona crece durante esta década y recibe invitaciones que debe rechazar porque durante un periodo no encuentra la energía para hacer el “tour mundial”.⁷⁰

También durante esta etapa de su vida, una especie de contenta resignación la acostumbra a aceptar de mejor gana los elogios respecto de su estatus y leyenda como “La abuela de la Nueva Ola”, y en general hacer más y más apariciones en medios y eventos que celebran con justa razón su obra pionera. De modo que el final de la década de los 90 significaría una etapa de transición respecto de su pensamiento sobre ella y el mundo que lo rodeaba, expresado en su influyente y celebrada película del año 2000, *Les glaneurs et la glaneuse*.

Tres cosas despertarían su interés para realizar esta película: la primera, notar el movimiento de la gente que se agacha para recoger “sobras” o “desperdicio” de los mercados al aire libre en las calles de París; la segunda, un programa de televisión (no

⁶⁹ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 169-171.

especifica cual); y la tercera (que la empujó a finalmente realizarlo y continuarlo) fue el descubrimiento de la cámara digital “Tomé la más sofisticada de los modelos amateurs, la Sony DV CAMSRD 300. Tenía la sensación de que esta cámara me regresaría a los primeros cortometrajes que hice en 1957 y 1958. Entonces me sentía libre”.⁷¹ La nueva cámara digital le dio la confianza de poder filmarse a ella misma también e involucrarse. Debido a que “... sentía que pedía tanto de estas personas al revelarse a sí mismas, que me hablaran, que fueran honestas conmigo, que yo también debería de revelar algo sobre mí”.⁷² Pensó que ella formaba parte de otro tipo de espigadores, una espigadora artística, pues recoge ideas, imágenes, emociones de otras personas y las convierte en una película.

Esta aproximación horizontal con los sujetos del documental, en el que ella misma se transforma en sujeto también, procurando una igualdad de condiciones expresivas entre ella y los personajes le permitió generar vínculos respetuosos con los participantes. No consideró la posibilidad de “robar las imágenes” en ningún momento, parte de la idea que ella tenía del acto de espigar: no se trata de robo, en todo caso una especie de justicia retributiva a la que aquellas personas desafortunadamente tenían que recurrir para sobrevivir, o inclusive el acto político de no permitir el desperdicio como las escenas del profesor Alain Fonteneau, que orgullosamente declara que la totalidad de sus alimentos provienen de la basura. La sociedad contemporánea que Varda observa es una llena de espigadores, de distintos tipos y de la que pretende recoger eso que llama en la película, el

⁷¹ *Ibid.*, p. 174.

⁷² *Ídem.*

gesto modesto del espigador (le geste modeste de glaneur), tal como en Francia se dice del *gesto majestuoso del sembrador (le geste auguste de semeur)*.⁷³

La película comenzó a rodarse en septiembre de 1999, con poca planeación y duró 9 meses. La suerte y su aprovechamiento en la forma de meticulosa improvisación jugó un papel importante en la realización ya que no contaba con una lista fija de espigadores para entrevistar, en lugar de esto contó con la ayuda de asistentes y conocidos a quienes informó del proyecto y que éstos pudieran ponerla en contacto con cualquier campesino, granjero o que pudiera desempeñar la labor de espigador según la amplia definición de Varda.⁷⁴

Para Kelley Conway, la carrera de Varda tuvo un efecto recurrente de identificación por parte de la cineasta con los personajes marginales, capturando a la vez su imaginación y dirigiendo su inquisitivo y empático ojo a lugares ajenos y otras personas: desde los paisajes olvidados de *La pointe Courte*, a la abrumada y solitaria mujer embarazada de *L'Opéra-Mouffe*, así como de Mona, el emblema último de la auto abnegación y el fracaso del contrato social en su película más exitosa *Sans toit ni loi*.⁷⁵ De modo que al adentrarse en esta nueva práctica documental con la ayuda de su cámara digital, la identificación también se convierte en una integración: ella existe aparte pero en conjunto con los demás sujetos del documental, y explicita su condición subjetiva a través del lenguaje, dado que el francés tiene sustantivos femeninos y masculinos, son “los” espigadores y “la” espigadora.

⁷³ T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 175.

⁷⁴ Delphine Bénédet, *op. cit.*, 2014, p. 119.

⁷⁵ Kelley Conway, *op. cit.*, 2015, p. 71.

El documental, comienza precisamente, con una pequeña explicación etimológica de la práctica, que rápidamente se dirige al ámbito visual: una búsqueda en el diccionario la dirige a una pintura; originalmente, espigar es la recolección de remanentes en los cultivos una vez que la cosecha ha tenido lugar, pero Varda extiende la idea tanto social como culturalmente. No se trata directamente de una crítica a las prácticas de producción de la industria alimentaria, ni de una serie de entrevistas que reproduzcan prácticas de lo que Luis Ospina y Carlos Mayora denominaron “Pornomiseria”, a propósito de su película de 1978, *Agarrando pueblo*, que estrenaron en París junto con un manifiesto, sino de segmentos cortos de temas variados relacionados con el acto de espigar, realizando un retrato grupal y personal de personas marginadas desde sus prácticas de forma lúdica e improvisada.⁷⁶

Para Delphine Bénédet, el cine de Varda puede ser entendido como una experiencia cooperativa basada en encuentros y específicamente en relación con el autorretrato y autobiografía esta visión de su obra adquiere más relevancia si se considera lo señalado en el segundo capítulo de este trabajo, donde se rescata la noción del reconocimiento de uno mismo a través del otro. Bénédet se basa en lo señalado por Flitterman-Lewis a propósito de *Les glaneurs et la glaneuse*, donde destacan que Varda como “autora” se considera una intermediaria que le da voz a aquellos que no la tienen y lo relaciona con el concepto de *cinéaste passeur*, desarrollado por Dominique Baqué, que considera al realizador como

⁷⁶ Ibid., p. 73.

mediador entre el sujeto filmado y el espectador, pero también entre un tiempo y espacio específico y el momento de la proyección.⁷⁷

A propósito, Bill Nichols, comenta acerca de la presentación de uno mismo en el cine documental “... implica el modo en que una persona expresa su personalidad, carácter y rasgos personales (...) no hay una forma específica para la autopresentación, salvo la experiencia de convertirse en un miembro de la sociedad”,⁷⁸ aunque la interacción se ve mediada por la cámara y el papel de Agnès como directora. Es por esto que el cine documental de Varda se asocia comúnmente con lo que Nichols describe como modo “reflexivo” del documental,⁷⁹ donde el foco de atención es el proceso de negociación entre el documentalista y el espectador, problematizando la representación del mundo histórico, enfrentando problemáticas de éste directamente y evocando supuestos y expectativas al espectador más que generar nuevo conocimiento a categorías ya existentes.

En la misma línea y hablando específicamente del documental de Varda (Nichols no lo hace), Virginia Bonner, considera que la aportación más importante del proyecto de Varda es la interpelación al “Tú”, el espectador, como sujeto y participante activo, al multiplicar y reevaluar los significados de “espigar”, el documental urge a reconocer y reconsiderar nuestro rol societal de clase, género, edad, ambiental y cultural en la práctica fílmica, de acuerdo al compromiso de Varda con el activismo contracultural, desafía abiertamente la ideología burguesa del consumo que vio emerger en la posguerra con su

⁷⁷ Delphine Bénédet, *op. cit.*, 2014, p. 71.

⁷⁸ Bill Nichols, *Introducción al documental*, Bill Nichols, *Introducción al Documental*, Trad. Miguel Bustos García, México, UNAM-CUEC, 2013, p. 29.

⁷⁹ Bill Nichols, *op. cit.*, pp. 221-227.

destrucción ambiental, presión de clase, edadismo y consumo desmedido en el capitalismo.⁸⁰

La película interpela la noción que el espectador tiene de lo que “ya no sirve”, en principio asumiendo una posición problemática de autoridad, cuando Varda, autoproclamada directora de clase media les “da la palabra” a los personajes, a la manera condescendiente con la que muchos documentalistas están acostumbrados a acercarse a los sujetos, sin embargo, el uso múltiple de la persona gramatical, y en especial el de la segunda persona (característica del diálogo en narrativas menos tradicionales), así como el uso de la edición para vincular a los sujetos produce una unidad que para Virginia Bonner, deviene en la conformación de un “nosotros”.⁸¹

Es este “nosotros”, una invitación colectiva a repensar aspectos problemáticos que se dan por sentado: aquello que “ya no sirve”, que ya no tiene uso, ligado íntimamente a la cuestión legal de la propiedad (en la secuencia donde un abogado explica si es legal o no tomar “desperdicios con dueño” de la calle), así como la presión que en el nuevo milenio ejerce el proceso de la crisis climática. Dicho proceso fue vivido por Varda a medida que se desarrollaba: la posguerra en primer lugar, para muchos países beligerantes, impuso un estado de escasez extrema, donde lógicamente se generaban pocos residuos, sin embargo, la recuperación durante la década de 1950 empujó una bonanza acompañada con la generación de muchos y nuevos tipos de residuos, de cosas “inútiles” y desechables; desde

⁸⁰ Virginia Bonner, “The gleaners and “us”. The radical modesty of Agnes Varda’s *Les glaneurs et la glaneuse*”, en Barry Keith y Jeannette Sloniowski ed., *Documenting the documentary. Close readings of documentary film and video*, Detroit, Wayne State University Press, 2013, pp. 498-499.

⁸¹ Virginia Bonner, *op. cit.*, 2013, pp. 500-501.

la posguerra una importante cantidad de alarmas acerca de la repercusión del humano en el medio ambiente había llamado la atención mediática: en 1948, Henry Fairfield Osborn Jr. Con su libro *Nuestro Planeta saqueado*, así como Rachel Carson con su famosa e influyente publicación *Primavera silenciosa* de 1962. En 1968 la UNESCO organizó la primer gran junta entre estados cuyo único propósito era discutir estrategias para el uso racional y conservación de los recursos del planeta en la Conferencia de la Biosfera celebrada en París. El esfuerzo apenas fraguó. El costo monetario de implementar soluciones reales por parte de los estados limitó la solución a la implementación de leyes y sanciones nacionales e internacionales poco efectivas. El problema era visto en principio como un asunto sanitario y de manera paulatina y lenta fue entendido además como social, ambiental, económico y cultural.⁸²

Esta labor de converger un “nosotros” en la narración, exigía mucho de Varda, y su participación individual sería una de las cosas que más llamaron la atención, como comenta Conway: las primeras imágenes muestran al gato de Varda, Zgougou, que también aparecerá en el cortometraje *Le lion volátil* (2003) así como la instalación *L'île et elle* (2006), una computadora con el logo de la compañía productora Ciné-Tamaris y el diccionario donde la voz de Varda empieza a leer la definición de “espigar”, todo esto como introducción no sólo al tema principal del espigado sino a un ambiente doméstico y personal. La imagen que acompaña a la definición, una pintura de Millet sobre el tema de las espigadoras incita el viaje de casi 8 meses de grabación, de septiembre de 1999 a abril

⁸² Sabine Barles, “History of waste management and the social and cultural representations of waste”, en Mauro Agnoletti y Simone Neri Serneri ed., *The basic environmental history vol. 4*, Switzerland, Springer International Publishing, 2014, pp. 214-223.

de 2000. El ritmo de trabajo de Varda a través de los años la había preparado para el momento en el que decidiera realizar un proyecto basado en la improvisación, así como un acercamiento más íntimo con los sujetos de sus documentales, todo esto puesto en práctica para este trabajo.⁸³

La improvisación fue un factor clave para la realización: pensado en principio como una serie de televisión dividido en 4 segmentos de 20 minutos de duración cada uno, el título original era *La Sacoche de la glaneuse ou magasin-magazine de la glaneuse* (La Canasta de la espigadora o La publicación de la espigadora), propuesta para la cadena de televisión franco-alemana Arte. Se exploraría el espigado de forma metafórica mostrando las imágenes y sonidos espigados (recogidos del mundo, especialmente aquellos desechados que aguardan a que alguien les ponga atención, sin pensar en una completa objetividad, sino maleables) por Varda con cada segmento filmado en una estación del año distinta tratando unos de forma continua y otros discontinua, los temas serían variados, desde retratos de plantas que se secan en un balcón hasta el desarrollo de una pequeña banda de rock así como la presencia continua de Varda en el proyecto, con un segmento titulado “Et moi, et moi, et moi” (Y yo, y yo, y yo) evocando la canción homónima de Jacques Dutronc de 1966.⁸⁴

Los borradores de propuestas para el canal Arte fueron cambiando sin lograr ser aceptados, eventualmente terminó por ser concebido como un documental de 52 minutos para ser exhibido en salas y televisión con la metáfora del espigando volviéndose más y más

⁸³ Kelley Conway, *op. cit.*, 2015, pp. 74, 81

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 81-83.

específica. Finalmente, solo Canal + compró los derechos antes de que la película se terminara, aunque Arte financiaría otro proyecto, la serie de 2013 *Agnès de ci de là varda* (Agnes Varda de aquí a allá).⁸⁵

Una vez estrenada la película, el público se mostró entusiasmado por esta forma tan original de acercarse al documental: Canal +, la cadena francesa de televisión por cable establecida a mediados de los 80 por el ministro de cultura Jack Lang se ha establecido como una de las mejores opciones para la producción de cine independiente dado que destina parte de sus ganancias a la producción de películas francesas y europeas a cambio del monopolio de los estrenos por televisión; la película costó aproximadamente 300,000 euros y atrajo a unos 120,000 espectadores solamente en Francia. Se estrenó en mayo del 2000 en el festival de Cannes, después de que Gilles Jacob la programara al ver 30 minutos de la película antes del corte final, Canal + la transmitió el 6 de julio de 2000, un día antes de su exhibición general en salas, y también tuvo una circulación en pequeñas poblaciones por parte del CNC pagando copias ex profeso.⁸⁶ Con tan amplia circulación, Varda pudo demostrar que una aproximación original al documental era posible e interesante para los espectadores.

El interés que suscitó el desdoblamiento de la personalidad individual de Varda viene dado sí, por su presentación, pero sobre todo por los temas. De entre todos uno destaca: la vejez y mortalidad. Es el eje de la presentación de su personalidad individual

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 83-84.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 86-87.

durante la película, los momentos en los que le habla al espectador aparte de sus interacciones con otras personas en el documental y del tema de los y las espigadoras.

En la primera secuencia donde Varda aparece, después de dar una definición de diccionario sobre “espigar” recrea una pintura de Jules Breton del museo de Arras. La voz en off de Varda habla acerca de las bondades de su nueva cámara digital y se ven a través de una pantalla los efectos e “imperfecciones” de un primer plano de su ojo izquierdo con pixeles con retraso y movimiento con blur. “Narcisista”, “Hiperrealista” es la imagen digital para ella: se alterna la imagen de video de su cámara amateur con la más profesional al grabar su mirada frente a un espejo. Después de un primer plano del manual de instrucciones de la cámara de video (su anatomía), se graba a sí misma mientras está recostada en el sofá, o peinando su cabello cano: “Vejez amiga”, “... y mis manos me dicen que el fin se acerca”, se trata de una línea argumental paralela que se intercala con la narración principal.⁸⁷ Estos planos con voz en off se presentan con la dificultad natural de encuadrarse a sí mismo con una cámara y realizar una autopuesta a cuadro. Como señala Raquel Schafer, la imagen cinematográfica concretó una doble revolución en relación con la imagen clásica al conferirle movimiento y sonido además de la capacidad de repetirlo con el proceso intermedio de tratamiento de esas imágenes y sonidos para su posterior

⁸⁷ Es útil recordar la “teoría del conflicto central” que expone Raúl Ruiz, según la cual una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga, desde ese momento todos los elementos de la película se ordenan alrededor de un conflicto central. Ruiz propone la idea de “escenas mixtas”, donde el acontecimiento principal o importante es interrumpido sin aparente razón o consecuencia sin tener mayor impacto en el resto de la trama, provocando un fugaz interés en otra cosa. Varda de manera hábil lleva a cabo una forma de estas “escenas mixtas”, cuando su persona interrumpe en la trama con la importante acotación de que esta no es una película de conflictos sino de integración: de cineasta con personajes del filme y de el ser humano con un modo de vida menos destructivo. Raúl Ruiz, “Teoría del conflicto central”, *Poética del cine*, trad. Waldo Rojas, Santiago, Editorial Chilena, 2000, pp. 17-33.

proyección: el caso del video cambió radicalmente este proceso, haciéndolo continuo e incesante al combinar la composición narrativa y autorreferencial sustentada en la relación sujeto y aparato tecnológico,⁸⁸ que en el caso de Varda le permite hablar de una vejez que ya no sólo puede ver frente al espejo, sino capturarla y reproducirla una y otra vez de forma instantánea y con un proceso técnico más automatizado.⁸⁹

La diferencia que algunos autores hacen entre autorretrato y autobiografía sirven para entender estos momentos discontinuos donde Varda se concentra en su propia mortalidad: el autorretrato se entiende como “... fragmentario, analógico, metafórico, poético y discontinuo (...) pasajes en abierta oposición al carácter estrictamente cronológico de la autobiografía”⁹⁰ Varda trabaja constantemente en una línea intermedia, pero además en esta película añade la exposición de su cuerpo con una meditación sobre el mecanismo tecnológico y sus consecuencias formales, narrativas y estéticas: cuando Varda desempaca la maleta que llevó a Japón y saca de entre otras cosas pequeñas reproducciones de cuadros, incluido el autorretrato de Rembrandt, habla de “Grabar una mano con la otra”, una síntesis de su reflexión en torno a su expresión autobiográfica y autorretratista pues le

⁸⁸ Raquel Schefer, *El autorretrato en el documental*, Buenos Aires, Editorial Catálogos, 2008, pp. 81-84

⁸⁹ La idea del espejo como artefacto que asiste a la tarea de “Conocerse a uno mismo” se plantea desde los filósofos griegos según la inscripción en el templo de Delfos y que tiene eco en diversos escritos de la antigüedad clásica: Platón, que urgía despreocuparse de la imagen ilusoria del espejo y concentrarse en el alma; Diógenes, siguiendo a Sócrates, que promovía el uso de los espejos como ayuda moral en la meditación del hombre consigo mismo, dándole uno a los beodos para que observaran su rostro desfigurado por el vino; Séneca que, a través de la observación del propio semblante en el espejo podía ser consciente del vigor característico de la juventud, mientras que en una edad avanzada, el pelo cano lo encomiaba a prepararse para la muerte; y Apuleyo que admiraba el mecanismo óptico que restauraba tan fielmente la vida y el movimiento. Sabine Melchior-Bonnet, “Antiquity and the mirror’s image” en *The mirror. A history*, Trad. Katherine H. Jewett, New York, Routledge, 2014, pp. 81-86.

⁹⁰ Raquel Schefer, *op. cit.*, p. 90.

queda claro que la mano llena de arrugas indican que le queda poco tiempo. Una igualdad con Rembrandt, ambos son artistas que usan su medio para el retrato.

Sintomático de esta realización y a razón de una recepción que no había experimentado en su obra, Varda, dedica a aquellos interesados un *encore* fílmico: *Deux ans après* de 2002, con apenas 64 minutos de duración donde Varda regresa al tema de los espigadores a través de su experiencia con el estreno y recepción del documental. Este documental sobre el documental comienza con la ya apremiante necesidad de realizar un ejercicio de memoria, adelanto de su siguiente trabajo.

Al comienzo de la cinta muestra brevemente en planos cerrados algunos premios recibidos por *Les glaneurs et la glaneuse* y después otros más a lo largo de su carrera. En un intertítulo se lee “Otros premios: cartas y obsequios”, menciona que ninguna otra película suya había incitado tanta comunicación de la gente con ella, además las cartas enviadas en sobres bordados, notas frágiles, plumas, fotografías, imágenes de todo tipo, son nuevamente tomas cerradas donde se ven sus manos manipulando con cuidado sus regalos. Una carta escrita sobre un boleto de tren le provoca curiosidad y decide visitar al remitente. Ya de camino en tren para visitar a la Pareja de Trentemoult, Delphine y Philippe, el pasar por la Loire y ver el puente Mauves a lo lejos le provoca una pequeña digresión: recuerda a Demy quien a los 11 años hizo un cortometraje animado en el que aviones bombardean un tren por el que pasa por el puente y se reproduce para el espectador el corto, después simplemente.

A grandes rasgos, Varda se dedica a hacer una película como viajera, más que una narración clara de acontecimientos, la cineasta se desenvuelve en situaciones íntimas, expresar sus ideas y la cámara la sigue en sus pequeños viajes de motivación lúdica, cosa que sería parte importante de su trabajo durante las siguientes dos décadas. Las menores provocaciones de la vida cotidiana la empujan a tomar la cámara y realizar sus filmes.

Un momento destaca: se trata del regreso de un personaje, Alain Fonteneau, el maestro voluntario que vive sólo de lo que espiga, quien una vez más con la misma actitud confrontativa y desencantada del mundo platica que no mucho ha cambiado en su vida salvo unas cuantas ocasiones en que se le reconoce por el documental. Varda muestra una revista donde se le entrevistó en razón de su trabajo comunitario y su estilo de vida, fotos incluidas, se ha convertido en una pequeña celebridad. Este pequeño reencuentro, muestra el interés de Varda por no despojar de agencia a sus personajes y enclaustrarlos en una narrativa; hay una intencionalidad muy clara por permitir la réplica y dar paso al desenvolvimiento de una personalidad e identidad cambiantes de personajes, sin que esto signifique una pretensión de completa objetividad: es precisamente este juego intersubjetivo, el que le provoca volver y visitar de nuevo a aquellos “personajes”, el “regreso” a la película, mismo que le haría volver en 2005 a la calle Daguerre que filmó en su documental *Daguerréotypes* el cual ya fue explorado en otro capítulo.

El trabajo de Varda, como lo indica Michael Renov para su definición de la “nueva autobiografía”,⁹¹ se niega constantemente a una taxonomía ideal donde los términos

⁹¹ Michael Renov, *The subject of documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 106.

“diario”, “autobiografía” y “ensayo”, así como el cine de vanguardia se mantienen monolíticos y puros, al hablar de “lo autobiográfico” en su forma adjetiva se puede evocar la actividad de auto inscripción compartida por todos. Se trata finalmente, de un discurso histórico, considerado como “la representación de personas, fuerzas y eventos desde una perspectiva particular [que no se trata de una] nostalgia para un ensimismamiento sin problemas”.⁹² Para la última etapa de la vida y trabajo de Varda, esto cambiará radicalmente al dedicar dos de sus tres únicos largometrajes del 2008 al 2019 a cultivar una forma más concentrada de autobiografía y toma el protagonismo por completo.

3.4. Despedida: Les plages d’Agnès (2008) y Varda par Agnès (2019).

La inserción de Varda en el canon de grandes cineastas durante las últimas décadas tuvo dos momentos de inflexión: 2015, cuando recibe la *Palme d’honneur* en el festival de Cannes, primer persona francesa y primera mujer en obtenerlo; así como en 2017, cuando se le otorga el Oscar honorífico por parte de la *American Academy of Arts and Sciences*. Como lo señala Rebecca J. DeRoo, para el caso de la *Palme d’honneur* (aunque también es cierto en el Oscar honorífico), ambos reconocimientos se dan en un contexto de urgencia por parte de esas instituciones por demostrar que tienen la capacidad de ser más diversas y reconocer a quienes lo merecen, aunque sea tarde. Es especialmente significativo que, como parte de una reconsideración más amplia de las políticas culturales de la Nouvelle Vague, tanto Varda como algunas de sus películas más famosas hayan sido consideradas recientemente como feministas y en ese sentido resulta paradójico que mucha de la

⁹² Renov, *op. cit.*, pp. 109-110.

atención sobre Varda siga siendo fundamentalmente dirigida a su participación en ese movimiento como “la única mujer” y la “abuela”, cosa que fue muy resaltada en ambos reconocimientos, reforzando su noción de creatividad a la asociada comúnmente con la Nueva Ola.⁹³ Se ignora u omite una exploración del por qué fue la única mujer y por qué no había sido reconocida antes en competiciones de ambas organizaciones pero sí reclaman asociación con su éxito reciente al reconocer su influencia,⁹⁴ aunque solo en un tipo específico de cine, pues dichas organizaciones concentraban su atención en las ficciones famosas de la época de la Nueva Ola, como *Cleo* pasando por alto su más copiosa obra experimental, documental y de instalación.

Al respecto, Varda, comenta en 2019:

Ahora que soy vieja quieren darme algo en todas partes. Es como decir: eres vieja entonces ¡ten esto! (...) Doy gracias, por supuesto, como cuando te dan un regalo, pero creo que es injusto. Otras mujeres y directoras deberían tenerlo. Hay muchas trabajando, especialmente en Francia, muchas son buenas, pero soy la mayor entonces lo veo como que soy un florero y es fácil ponerme en un pedestal. Realmente respeto a las directoras mujeres que no reciben premios. Siento que es una cuartada, como decir “Respetamos a las mujeres” pero es demasiado para mí. Algunas otras mujeres son muy buenas, y quisiera verlas en foco más seguido. Puedo mencionar por ejemplo a Céline Sciamma, Naomi Kawase, Ulla Stöckl, Maren Ade, Pascale Ferran, Claire Denis, Emmanuelle Bercot, Noémie Lvovsky, Ruth Beckermann, Sally Potter, Jane Campion y muchas otras que podría mencionar.⁹⁵

Su reconocimiento en gran medida debe ser atribuido al esfuerzo que Varda realizó para rescatar del anonimato el grueso de su obra, como ya se había mencionado. Lo anterior gracias a la posibilidad que Varda tuvo de tener control sobre su obra, a través de su

⁹³ Resulta además irónico que lo que se plantea como un momento cumbre en su carrera al recibir esos reconocimientos se haga en función de una etiqueta que no solo nunca le gustó sino que demeritó sus capacidades en función de esa forzada alineación con sus pares masculinos. Rebecca J. DeRoo, *Agnes Varda between Film, Photography, and Art*, Okland, California, University of California Press, 2018, pp. 1-5.

⁹⁴ Rebecca J. DeRoo, op. cit., 2018 p. 6.

⁹⁵ Boletín de prensa para la película Varda par Agnès del 2019, p. 9.

compañía productora hecha exprofeso para su primera película (también todo su trabajo posterior) y que después también añadiría el de Demy, pues la productora nunca realizó películas de nadie más.

Las mujeres cineastas han llevado a cabo esas prácticas desde los inicios de su integración a la realización cinematográfica y aun así no es raro que la personalidad y trabajos de personas muy capaces se pierdan y su memoria sea olvidada. Generalmente estas tragedias ocurren más allá de las posibilidades de los individuos para mantener su legado vivo. Lo anterior es particularmente más grave en el caso de las artistas mujeres de los cuales ejemplos sobran.⁹⁶

Varda trabajó retroactivamente para consolidar una personalidad fuerte en la memoria colectiva de los cinéfilos del mundo: como se mencionó antes, su trabajo memorístico, así como la publicación de una autobiografía vio su culminación en uno de sus proyectos más ambiciosos: la autobiografía cinematográfica *Les plages d'Agnès* de 2008.

En agosto de 2008, Varda presenta en el Festival Internacional de Cine de Venecia *Les plages d'Agnès*. Un largometraje documental cuya protagonista es ella, una mujer octogenaria, artista, que a través del ejercicio de la memoria nos cuenta su vida. Esta vez el

⁹⁶ El caso más emblemático para cualquier persona en la historia del cine podría ser Alice Guy Blaché. Tal vez la pionera más importante de la historia del primer cine, su nombre fue sistemáticamente ignorado en los anales del cine hasta bien entrada la década de los 70, época en la que la publicación de sus memorias en francés e inglés, escritas entre 1941 y 1953 y editadas en francés por Nicole-Lise Bernheim y Clare Clouzot, y en inglés por Anthony Slide, le dio un segundo aire a la valoración de su importante trabajo. La primera y única directora durante varios años en la compañía Gaumont, fue líder de la industria cinematográfica francesa entre 1897 a 1907 y formó su propia compañía en Estados Unidos, sin embargo, la pérdida de la mayoría de sus filmes, así como la condescendencia de la que fue víctima por parte de su esposo y socio comercial, así como de críticos e historiadores fue enterrando su legado profundamente. Anthony Slide, "Editor's Foreword" en Alice Guy Blaché, *The memoirs of Alice Guy Blaché*, Trans. Roberta and Simone Blaché, ed. Anthony Slide, USA, Scarecrow Press, Inc., 1996, pp. V-VII.

tema de la película se centra por completo en ella y en su historia personal. Durante la preparación del proyecto en un documento titulado “Nota de presentación e intenciones” que presenta para obtener fondos extras para producir el filme dice “El proyecto me relatará a mí, como mujer y como cineasta, a través de mis actividades actuales y proyectos recientes, pero especialmente de imágenes de mis filmes e instalaciones: una película biográfica como pretexto de una filmo-biografía”.⁹⁷ Sus películas son inseparable de su biografía, por lo que aquellos familiarizados con ella intuyen que la narrativa biográfica se concentre en su trayectoria como artista, su hijo Mathieu Demy así lo expresó en un panel del Festival de Telluride en 2019.⁹⁸

En principio la directora belga estaba reticente respecto de realizar su autobiografía cinematográfica. El proyecto comenzó siendo un documental dirigido por Didier Rouget quien había sido su asistente de dirección desde *Jacquot de Nantes*, película de 1991. Rouget dirigió la escena de los espejos, la primera de la película, aunque una vez probada la experiencia como positiva ella decide hacerse cargo del proyecto con el motivo expreso de que a poco tiempo de cumplir ochenta años le gustaría rememorar su vida para sus nietos y las audiencias jóvenes que solo la conocen por *Les glaneurs et la glaneuse*. Por lo que la película trata del deseo y capacidad de controlar su narrativa, hacerse del lugar que le corresponde en la historia del arte y del cine, consciente del hecho de que la mujer en el

⁹⁷ Kelley, Conway, *Agnes Varda*, United States of America, University of Illinois Press, 2015, p. 117-118.

⁹⁸ Panel del Festival de Cine de Telluride con Rosalie Varda, Mathieu Demy, Martin Scorsese y Tom Ludy director del festival en 2019, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection.

ámbito artístico ha sido sistemáticamente velada como creadora en el gran relato de la creación artística.

Varda concentra una gran porción del contenido de su autobiografía en su carrera artística, pasando por alto aspectos de su vida privada en general. Desde el principio, por ejemplo, es significativa su consideración de la propia niñez. Confiesa que le interesa poco este periodo y no considera que haya influido en su posterior carrera como artista. El sentido de este documental y su obra en general está dado por la búsqueda de libertad. Incluso puede decirse que la etapa de la niñez, fuertemente desdeñada por el hecho de que se tiene poca “libertad” no representa un punto de inflexión en ella; esto es muy claro en la secuencia en la que durante la visita a la casa que habitaba de niña se interesa más por el actual habitante y el lugar no le provoca un mayor impacto personal.

Visualmente, una fuerza delicada pero despiadada elimina de manera definitiva al aprecio por la infancia: una secuencia en la que una ola borra el nombre que le dieron al nacer, “Arlette”, ya que ella lo cambió en cuanto legalmente tuvo la capacidad de hacerlo. El anhelo por la libertad de elegir su propio nombre y seguir su camino, con especial énfasis en la gente y los lugares que habitan se expresa en ese acto de desaparecer su antiguo nombre.

Varda se piensa como una viajera y como tal su necesidad de independencia viene acompañada por un desprecio velado por la época en la que tenía poca capacidad de acción: al comienzo de la película hay una secuencia en la que una foto de su infancia es dispuesta en el panel izquierdo de un pequeño biombo-tríptico cuyos paneles central y derecho son

conformados por espejos. Sostenidos por la arena, en el panel central se ve la orilla del mar y dos siluetas a lo lejos, mientras que en el derecho apenas un poco de yerba y la mano de Varda, fuera de campo. Varda retira la foto y debajo el espejo muestra su rostro. Después tumbada en la arena ve fotos familiares donde ella es una niña y recrea la escena con actrices: no quiere revivir el tiempo a través de la recreación cinematográfico, es un juego de memoria.

Del mismo modo, poco o nada se menciona de sus padres salvo aquello que sirva para construir un árbol de vida familiar: la única vez que vemos imágenes de sus padres en la obra de Varda es en un momento fugaz del documental *Les demoiselles ont eu 25 ans* de 1995 donde desempolva videos viejos que tomó durante la realización de la película de Jacques Demy *Les Demoiselles de Rochefort* en 1966; ahí aparece su madre con quien habla cariñosamente.

La película hace un esfuerzo consciente por insertar la figura de Varda en varios momentos importantes del siglo XX, un recurso recurrente de la autobiografía que destaca su presencia en la imagen general del tiempo. Eventos como la Segunda Guerra Mundial, la aparición de la *Nouvelle Vague*, los movimientos por los derechos civiles, la tercera ola del feminismo, etc.: “Se trata de mostrar mi vida, pero mezclada con una porción grande de la historia, la segunda mitad del siglo XX. Aunque nunca pertenecí a ningún partido político, nunca firmé nada, he estado ahí tratando de entender”,⁹⁹ comenta Varda.

⁹⁹ T. Jefferson Kline ed., *op. cit.*, 2014, p. 196

En cierto modo a Varda le sorprende haber vivido tantas cosas, ser octogenaria trae consigo una serie de curiosidades, para Varda la más importante es la relación con los demás: admite que más joven desestimaba el valor de llegar a esa edad y ni siquiera lo imaginaba, como muchos jóvenes, no quería vivir más de 45 años y creía que morir joven era algo poético.¹⁰⁰

La gran mayoría de la narración fue escrita antes de filmar por lo que había una ruta planeada que, sin embargo, estaba abierta a la improvisación frecuente en sus trabajos, esto provocó que la edición fuera extensa: año y medio para concluir su cine-collage según lo describe ella, rompecabezas que al terminarlos muestran la figura o el paisaje, aunque también sucede que: “Puedes hacer un collage que simplemente es un collage (...) [esta película es] un objeto cinematográfico”.¹⁰¹

Este objeto se integra conscientemente en una historia del arte que ha definido una idea determinada de mujer, mediante el uso de temas comúnmente ignorados: el cuerpo de la mujer, la vejez, la mujer como sujeto creador, etc. Estos son dos de los aspectos más importantes y en los que Varda profundiza. No pretende hacer una historia “fiel a la realidad” o “definitiva”, pues el uso de espejos, especialmente en la escena de apertura, cuando realiza una instalación en la playa con ayuda de su crew, representa simbólicamente el acto de mirarse en una edad avanzada: se ven las arrugas y las manchas que el tiempo provoca, pero la imagen que el espejo devuelve no es exacta, esta invertida, el recuerdo no

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 194.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 195

podrá ser exacto, pero es lo que hay.¹⁰² Su poca confianza en el recuerdo hace que recurra con frecuencia a fantasías como la secuencia en la que confiesa haber querido unirse al circo y “recrea” el momento mediante una actividad performativa de montar un pequeño espectáculo circense de acrobacias en el aire en el que los trapeceistas terminan desnudos y teniendo relaciones sexuales, secuencia acompañada de un comentario simpático acerca del despertar sexual: de joven quería unirse a un circo porque no sabía nada de la vida, no sabía qué era el sexo, ambas cosas significaban para ella un secreto velado que exhibía su ignorancia. La recreación circense fue improvisada: en principio se pensaba realizar un monumento a su madre hecho de objetos que ella amaba, pero por alguna razón se decidió prescindir de este pequeño homenaje.¹⁰³ Varda desencantada omite continuamente todo aquello que la liga con una historia personal fuera de su control: su familia más presente es la que ella formó con Demy.

La condición de Varda como cineasta independiente y experimental le permitía ese tipo de excentricidades, de algún modo ya tenía práctica. Dentro de las novedades se puede destacar una nueva actitud frente al público: el cambio de milenio trae, junto con este empuje autorreferencial, la creación de una imagen reconocible para los espectadores: el corte de cabello que ha mantenido durante décadas junto con un decolorado característico y muy llamativo, además de lo que llama su figura pequeña y regordeta capturada a la perfección por Christophe Vallaux para el poster promocional de la película y con el que

¹⁰² Durante toda la película el uso del espejo funciona como método de percepción de lo invisible en la ambivalencia característica del espejo, que culturalmente en occidente funciona como artefacto de conocimiento que, sin embargo, deforma y tiene que ser tomada con precaución frente al miedo de que solo se obtenga una imagen ilusoria. Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, pp. 87-90.

¹⁰³ Kelley Conway, *op. cit.* p. 117.

desde entonces sería reconocida: su caricatura sentada en una silla alta frente a la orilla del mar. Varda patentó un “look” a la manera en que cineastas como Alfred Hitchcock crearon una imagen reconocible de su persona, favoreciendo una marca personal. La construcción de una narrativa de la vida es evidenciada por el protagonismo de la directora y la persistencia de su imagen en el cine. A través de su obra se puede ver el proceso de envejecimiento de Varda hasta el punto en el que su corporeidad incluso es plasmada en una curiosa caricatura. Así como se ve envejecer a los actores a través de las décadas, es posible ver envejecer a Varda en su cine, aunque la diferencia fundamental es que la imagen de Varda es “real” hasta cierto punto.

La construcción cronológica de su vida destaca también el aspecto geográfico. Viajes y en especial los paisajes con cuerpos de agua son una importante metáfora de su condición humana. Siempre volviendo al mar, Varda, lleva esta noción hasta el centro de París, donde llena la calle frente a su oficina de arena y coloca escritorios, sillas, computadoras y teléfonos, así como a las mujeres que trabajan ahí. La variedad performativa juega un papel importante en esta película, como ya se mencionó: no se trata de una autobiografía tradicional. Por lo anterior reedición del primer corte presentado en Venecia y Toronto y el largo proceso de elaboración de un corte final, proceso completo que le llevó alrededor de dos años,¹⁰⁴ con dos editores que trabajaban simultáneamente, incluso cuando Varda se

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 119-120.

encontraba de viaje pues dejaba notas e instrucciones de cine-escritura¹⁰⁵ para no detener el flujo de trabajo, además de bajar el tono humorístico para el segundo corte.

Una vez más, Varda, trabaja con presupuestos modestos: 1.9 millones de euros, alto para documental europeo, pero bajo para largometraje francés de ficción que era en promedio de 5.4 millones, mientras que la mayoría del financiamiento provino de Ciné-Tamaris, también se benefició de subsidios de Arte, Canal +, las regiones de La Isla Francesa, Languedoc Roussillon y el CNC.¹⁰⁶ De modo que la tarea de llevar a cabo su autobiografía llevaba de por medio las preocupaciones recurrentes de cualquier producción cinematográfica y de ahí la importancia de tener el control de la producción a través de su propia compañía, de gran importancia para lograr la independencia artística.

Les plages d'Agnès es la segunda película más extensa de Varda, con 112 min. superada por la ficción *L'une chante, l'autre pas* de 1976, siendo el documental más largo. Estructurada semi cronológicamente, como ya se mencionó da saltos al presente para mostrar los actos performativos y comentarios poéticos que ayudan a definir una idea de su persona. El hilo del montaje está dado por juegos de imágenes (como juegos de palabras) poéticos: La imagen de la secuencia de recreación circense conecta con la siguiente de los pescadores de su primer filme porque ambos utilizan redes, cosa que a su vez le permite

¹⁰⁵ Este termino es explorado con detalle por Varda en la cinta *Varda par Agnès* (2019) y aquí se refiere a las notas que durante la producción le sirven para realizar una película (en la etapa de guion y de montaje por ejemplo) pero en general se refiere a cualquier decisión llevada a cabo en la realización y define la creación artística de la directora.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 120.

iniciar la siguiente secuencia donde ella misma navega el Sena hasta París para hablar del momento en el que su familia huyó a París durante la Segunda Guerra Mundial.

En la estructura de montaje abunda el soliloquio y sentencias sobre la forma en la que Varda ve y se relaciona con el mundo más que ofrecer datos biográficos: “Si viéramos dentro de las personas encontraríamos paisajes” y “El cine es su casa, el lugar que habita”. Las ideas son complementarias, mientras que en la primera su voz en off se escucha al tiempo que la vemos caminar por la playa con su crew mientras arreglan espejos en la arena y después los presenta a todos mostrando sus reflejos en la primera secuencia de la película, para la segunda ella está dentro de una instalación que consiste en una pequeña casa hecha a partir de los rollos de su cinta *Les créatures* de 1966.

Su identidad se diluye y personifica con su trabajo, la hace sentir segura, independiente y libre, inseparable de su interés por las personas y sus paisajes: no es coincidencia que varios de sus trabajos más importantes tengan que ver con la gente y sus paisajes, ya sea en la forma de los murales chicanos de Los Ángeles en *Mur Murs* de 1980 o el tapizado con retratos de los lugares que habitan las personas en el campo francés en *Visages Villages* de 2017.

La misión apremiante de sus últimos años, para compartir la obra de una vida realizando trabajos que expresamente atraían la atención a su persona y su trabajo la llevó a realizar, después de *Les plages d’Agnès*, más trabajos autorreferenciales: una serie de televisión y una película codirigida con el fotógrafo JR le darían la oportunidad de viajar y conocer gente a la manera de *Les glaneurs et la glaneuse*, pero es su último largometraje,

Varda par Agnès, estrenado el 13 de febrero de 2019 poco antes de su muerte el 29 de marzo del mismo año, el que vería completado la labor, además de servir como afectuosa despedida.

Estrenada en el Festival Internacional de Cine de Berlín, producida una vez más por Ciné-Tamaris y Arte, *Varda par Agnès*, es una película documental que tiene como objetivo principal compartir un estilo, forma de trabajo, así como una concepción del medio y la creación artística audiovisual. La película es una variación del famoso formato contemporáneo de clase magistral, en la que un profesional de cierta área se reúne con un auditorio para llevar a cabo una sesión en la que enseña desde su experiencia y método de trabajo cómo llevar a cabo una tarea en particular, aunque a ella no le gusta la idea de llamarse a sí misma “maestra” y nunca dio clases.¹⁰⁷ Así como en su película anterior *Visages Villages*, la idea de realizar la película provino de Rosalie Varda con la intención expresa de que su madre pudiera conectar con las generaciones más jóvenes y que tuviera control de la narrativa de su vida y obra.¹⁰⁸ La idea no pudo haber venido de Varda, pues tiene una renuencia casi natural (como muchos artistas) a explicar su obra:

Nunca quise decir nada. Solo quiero ver a la gente y compartir. Nunca hubo un mensaje que entender, entonces no puedo decir si estoy satisfecha o no. Pero seamos claros, la película que estoy presentando en Berlín [*Varda par Agnès*] puede no ser entretenida, pero no volveré a aceptar dar una charla. Esta es mi charla. (...) He hablado frecuentemente, en todos lados, incluyendo la Universidad de Harvard, una TED Talk en Los Ángeles. No quiero hacer prensa, no quiero hablar de mi trabajo. Siento que debería pasar dos horas viendo un árbol o a un gato en lugar de hablar. ¡Después de Berlín, la película será proyectada en lugar de mí!¹⁰⁹

¹⁰⁷ Boletín de prensa para la película *Varda par Agnès* del 2019, p. 8

¹⁰⁸ Entrevista a Rosalie Varda y Mathieu Demy en 2020, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection.

¹⁰⁹ Boletín de prensa p. 9.

La narración esta vez está más centrada en cuestiones de su estilo, técnica y lo más importante, una teoría que llevaría años practicando: su concepto de cine-escritura, siendo la primera vez que la comparte expresamente desde su trabajo en cine, pues ya había dado atisbos de este concepto en entrevistas y algunas publicaciones.

En 1981 por ejemplo, Varda, menciona el término “cine-escritura” durante una entrevista al tratar de explicar cómo lleva a cabo la labor intelectual de su trabajo en cine y específicamente de la película *Documenteur*. Filmada en Los Ángeles, la cinta exigía una cierta labor experimental por la mezcla de ficción y documental. El término le serviría para pensar el orden de imágenes y sonidos, llevar a cabo una escritura del filme, usar una sintaxis de imágenes. Confiesa además el daño que el ajetreo intelectual francés le provocaba, se dice no lo suficientemente intelectual para los intelectuales y demasiado inteligente para los idiotas. Su cine-escritura le aporta claridad y en *Varda par Agnès* habla abiertamente de este método de trabajo, así como de lo que espera finalmente de éste una vez finalizado: compartir, fin último de su esfuerzo.

El video-ensayo de Troi Coleurs/MK2, *Sensing Bodies*, destaca que la calidad de cine-escritura comienza para el espectador en los créditos, siempre creativos, muchas veces escritos a mano, repartiendo responsabilidades y agradecimientos a todos los que es posible, especialmente a su familia (Sus hijos Rosalie Varda y Mathieu Demy colaboraron en su cine desde pequeños, la primera como actriz, vestuarista y después productora y el segundo como actor) desdeñando la clásica calidad autoral heredada de la Política de los

Autores.¹¹⁰ Incluso antes de la presentación de los créditos, los títulos en las películas de Varda tienden a los juegos de palabras y referencias creativas, desde *Cleo de 5 a 7*, la hora del día durante la que transcurre la acción, pero también el horario según la tradición francesa en el que los amantes se reúnen o como en *Documenteur* que une las palabras “Documental” y “Menteur” (mentiroso), para resaltar la calidad ficcional del documental y viceversa. La cine-escritura entendida por Varda va desde el título hasta los créditos finales.

El título de la película hace referencia a su autobiografía homónima publicada en 1994. La primera secuencia muestra un auditorio de ópera lleno, en el ajetreo previo a una función, desde el punto de vista del orador con una clásica silla de director al centro en la cual se puede leer “Agnes V.”, de pronto se puede ver a Varda sentada con el público expectante y se escucha “Gracias por invitarme”. La estructura corresponde a dos segmentos: el siglo XX, donde se considera más cineasta y el siglo XXI donde se llama a sí misma artista.¹¹¹ Dentro de los tres ejes que han guiado su trabajo y las razones para llevar a cabo su obra: inspiración, son los motivos, ideas y circunstancias así como las casualidades que provocan hacer una película; la creación, el cómo se hace una película, estructura y forma, se trata del trabajo; y compartir, sencillamente se hace una película para que alguien la vea.

La clase de Varda se traslada a distintos auditorios, cambiando indiscriminadamente entre uno y otro según lo requiera la narración, al tiempo que se presentan viejas

¹¹⁰ Teoría de análisis según la cual el filme es responsabilidad y creación de una sola persona, aunque también tiene fuertes implicaciones en la realización de películas.

¹¹¹ Boletín de prensa p. 8

entrevistas o extractos de sus filmes. Carece de un orden cronológico estricto pues empieza con el comentario del cortometraje *Uncle Yanco* a finales de los 60 y termina con *Visages Villages* de 2017. El vaivén obedece a la espontaneidad con la que los recuerdos llegan a su mente y la narración destaca la importancia de compartir con la gente.

Esta película muestra a una cineasta más entregada al letargo de la vejez. Ya no goza de las excentricidades que acostumbraba, aunque si hay atisbos de sus famosos actos performativos: la secuencia en la que explica los movimientos de cámara hechos en *Sans toit ni loi* de 1985, donde en medio de un campo abierto frente al fuerte viento recrea el movimiento del *dolly* sobre una plataforma empujada por un hombre mientras ella está detrás de una cámara hecha de cartón.

Lo que sí abundan son los comentarios poéticos: una vez más hay que centrar la atención en la definición de cine-escritura, el elemento más original de la cinta: como un equivalente al uso literario de la palabra “estilo” para definir el modo particular en el que la sintaxis es usada para convertir una serie de palabras en oraciones, en cine ella decide llamarla “cine-escritura”.¹¹² Se trata de “Todas las decisiones hechas durante el proceso de realizar la película”. El segmento comienza con ella sentada explicando calmadamente sus ideas, la modestia formal con la que varias veces en su obra se detiene un momento para ejercer la introspección. Es claro que esta idea y método cinematográfico es una de las cosas que más le importa transmitir a las generaciones más jóvenes: se sabe desconocida, pero popular en el ámbito de la cinefilia internacional, a pesar de los premios y reconocimientos

¹¹² Varda le da este nuevo nombre a una idea de escritura cinematográfica que se remonta al estructuralismo en la teoría fílmica y al texto seminal de Astruc mencionado en el segundo capítulo.

cosechados durante los últimos años y esto es visible en la secuencia en la que comenta la película *Cleo*: pregunta a un auditorio (la mayoría de los asistentes son jóvenes) quién ha visto la cinta (por mucho una de las más famosas y exitosas de su carrera) solo para descubrir que apenas unos pocos levantan la mano y lo toma con gracia “Unos pocos justos, como se dice en el sur”.

Delphine Bénétzet retoma la cuestión de la cine-escritura como uno de los componentes clave en la originalidad del trabajo de Varda, que junto con sus prácticas poco ortodoxas de producción (como fueron detalladas alrededor de este trabajo) establecen el deseo consciente de conversar con el espectador y crear un vínculo fuera del proceso clásico de identificación con un personaje carismático cuya psicología es transparente y directa, además de rescatar la tesis de Kate Ince que entiende el cine de Varda como un performance de la fenomenología feminista derivado de su deseo, experiencia y visión subjetiva de mujer, una “cine-escritura carnal” refinada durante más de medio siglo.¹¹³

La obra de Varda es vasta y se extendió durante siete décadas. Al día de su muerte y en especial con su último trabajo dejó claro que el contacto con el otro es más que un gesto noble del artista. Se trata de una necesidad apremiante y muchos entusiastas de su obra querrían que aquello no fuera echado en saco roto para las futuras generaciones de personas creadoras y espectadoras. Su éxito para utilizar el medio en la expresión de su persona individual, desdibujando los límites de la ficción y el documental fue siempre interesante y complejo. Aquellos interesados en las expresiones autobiográficas harían mal

¹¹³ Delphine Bénétzet, *op. cit.*, p. 111.

en no prestarle atención al uso del cine en ese respecto, así como en la construcción del discurso histórico pues lo que las personas tienen que decir sobre sí mismas es tanto o más importante que aquello que se pueda rescatar consultando a terceros.

Conclusiones

Como se mencionó en la introducción, el principal objetivo de llevar a cabo la distinción de las 4 etapas de desarrollo de expresión autorreferencial en la obra de Varda dentro del marco del autorretrato y la autobiografía cinematográficas permitieron darle sentido a un corpus disperso. Establecer dicha distinción y selección ofrece una mejor comprensión del modo en el que una persona ordena y dota de significado a su vida más allá del dato biográfico.

Podría parecer obvio en un principio decir que las películas de Varda (como cualquier película) están limitadas contextualmente y que su gestación tiene que ver con acontecimientos individuales y sociales, pero la investigación realizada en torno a su trabajo permite sopesar el impacto que tiene el mundo a nuestro alrededor en relación con nuestra capacidad de acción. Se puede percibir una especie de claridad, una confianza sobre esta reflexión en el trabajo de la cineasta: ¿cómo me cuento? es la pregunta que motivó la razón de ser de las películas que aquí se trataron. Y la respuesta es de una lucidez extraordinaria: necesariamente en compañía de los demás.

Se insiste en que el dato por sí solo no dota de sentido una vida, aunque para el caso de la historia sea necesario. Lo críptico de una cinta como *L'Opéra-Mouffe* no se hace comprensible al conocer las circunstancias de la realización porque su misma forma desgañita su contenido, así como *Salut les Cubains* nos la canta con ritmo cubano. Ambas películas asoman apenas el rostro de Varda y colocarlas juntas ayuda a observar los atisbos de la cineasta por no diluirse en las luces y sombras de su cine. Lo personal de la angustia

por el embarazo y el disfrute de un viaje se comparte, pero recordando siempre que uno no tiene hijos ni hace un viaje de forma aislada.

En términos cinematográficos la develación del rostro de Varda en su cine, colocarse frente al lente, la forma más plástica de estar en pantalla, se lleva a cabo en el segundo bloque donde en vez de un soliloquio visual, se trata de un pequeño coro: familiares, vecinos y amigos se arrejuntan en retratos que nos dicen un poco más sobre cómo se puede vivir. Destacan los procesos de perpetua migración provocados por el mundo de la posguerra: desde su tío, un francés de origen griego viviendo en California como Hippie; los vecinos, casi todos nacen en el campo y se trasladan a la ciudad; o la amiga también artista, cuyo constante movimiento la tiene a merced de la constante colocación de máscaras, es potencialmente cualquiera y a la vez casi no es ella.

Les glaneurs et la glaneuse y *Deus an après* son dos meditaciones catastróficas y juguetonas sobre lo mal que se encuentra el mundo y que a pesar de ello en él habitan aún buenas personas. El “nosotros” ahora se convierte en una invitación colectiva para resolver situaciones límite: vinculación, resuelta desde el cine en una forma de documental que privilegia el encuentro y el dialogo. Haciendo del “tu” un participante activo y reevaluar la idea de “espigar” reconociendo su rol societal, pues en el filme nadie “recoge” nada que no haya sido “dejado ahí” por alguien más. Que una película sobre el medio ambiente se centre en un puñado de gente que se pueden encontrar caminando cualquier día por las calles de París dice mucho sobre lo ingeniosa que fue Varda, sin contar el otro gran tema sobre el cual girarán sus últimos trabajos: la muerte.

De la muerte y lo que uno deja cuando ocurre, se tratan *Les plages d'Agnès* y *Varda par Agnès*. Lo que antes sólo fue una identificación indirecta ("*la glaneuse*" la espigadora) ya adquiere nombre propio: el significado en los títulos de Varda son cruciales para entender el resto de la película, pensados desde una propuesta que ve al cine como una escritura completa y el que su nombre esté en el título es indicativo de que ahora toca hablar de uno mismo a la forma más "clásica". Son meditaciones sobre la historia personal en forma de autobiografía y una *masterclass* que pretenden colocar a su personaje principal dentro de relatos más grandes: la historia de las mujeres, de las artistas, de las rebeldes, de las madres, de las abuelas... ¿hay que justificar nuestro lugar en el mundo? Tal vez solo en la medida en la que dicha justificación haga de éste un lugar mejor, más justo. Y es justo que a Varda se le reconozca como una figura clave del cine desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

Muchos cineastas que llevaron a cabo ejercicios parecidos de definirse desde el cine le restaron importancia a su relación con las demás personas y es común escuchar el adjetivo "pretencioso" así como el famoso "egoísta" para calificar las expresiones autorreferenciales, pero una conclusión que se extrae de este trabajo es pensar en lo difícil que es tratar de colocar en su justa medida nuestra personalidad en el mundo. La historia de esta dificultad en el caso de Varda está contada en este trabajo de forma original. Hasta ahora este es el único estudio específico sobre el camino autorreferencial de Varda e inclusive el único que haya hecho una revisión de la totalidad de su obra para llevar a cabo la selección. La muerte de la cineasta naturalmente le puso fin a cualquier trabajo nuevo

que pudo haber visto la luz y el acceso a su obra, más “sencillo” que nunca también son factores para que se pudiera haber llevado a cabo esto.

Se espera que esta tesis sea un aporte útil para aquellos interesados en la historia del cine, en la expresión autorreferencial y evidentemente en la obra de Agnès Varda, la cual fue vasta y hasta hace unas décadas poco valorada. Su trabajo de a poco se ha insertado en una narrativa más grande, su nombre entra con calzador en las grandes historias. Este hecho no es fortuito: como se señaló a lo largo de la investigación, la importancia que tuvo el poder ser dueña de su obra, más allá de la expresión poética, sino, poder constituir una empresa productora que le permitiera financiar sus películas, conservarlas y circularlas es un lujo que muy pocas personas pueden permitirse. Su disposición para dialogar con interesados de su obra y su energía para promocionarla le hizo ganarse una buena cantidad de adeptos y fans. Lo anterior me consta por el afecto con el que pude presenciar, por ejemplo, la presentación de su última película por Rosalie Varda en el IFAL de la Ciudad de México en octubre del 2019. Simplemente la cantidad de posibilidades que el cine le da a los realizadores produce en el espectador el ánimo de hacer una revisión crítica de las películas y a los profesionales de la Historia una fuente más para el estudio de los fenómenos complejos en el ámbito de la historia y la cultura

Fuentes

Filmografía

Nanook of the North, dir. Robert J. Flaherty, Estados Unidos, 1922, 79 min.

Moana, dir. Robert J. Flaherty, Estados Unidos, 1926, 85 min.

Louisiana Story, dir. Robert J. Flaherty, Estados Unidos, 1948, 78 min.

Drifters, dir. John Grierson, Reino unido, 1929, 50 min.

Ô saisons, Ô châteaux, dir. Agnès Varda, Francia, 1957, 21 min.

On the bowery, dir. Lionel Rogosin, 1957, 65 min.

L'Opéra-Mouffe, dir. Agnès Varda, Francia, 1958, 17 min.

Moi, un noir, dir. Jean Rouch, Francia, 1959, 70 min.

Du côté de la côte, dir. Agnès Varda, Francia, 1958, 27 min.

Chronique d'un été, dir. Jean Rouch, Francia, 1961, 75 min.

Salut les cubains, dir. Agnès Varda, Francia, 1963, 29 min.

Elsa la Rose, dir. Agnès Varda, Francia, 1965, 20 min.

Uncle Yanco, dir. Agnès Varda, Francia, 1967, 19 min.

Black Panthers, dir. Agnès Varda, Francia, 1968, 28 min.

Nausicca, dir. Agnès Varda, Francia, 1970 (no estrenada), 98 min.

Daguerréotypes, dir. Agnès Varda, Francia, 1975, 78 min.

Réponse de Femme, dir. Agnès Varda, Francia, 1975, 8 min.

Women Are Naturally Creative, dir., Katja Raganelli, Francia, 1977, 45 min.

Documenteur, dir. Agnès Varda, Francia, 1981, 64 min.

Murs murs, dir. Agnès Varda, Francia, 1981, 82 min.

Ulysse, dir. Agnès Varda, Francia, 1982, 22 min.

T'as de beaux escaliers tu sais, dir. Agnès Varda, Francia, 1986, 3 min.

Jane B. par Agnès V., dir. Agnès Varda, Francia, 1988, 98 min.

Kung-Fu Master, dir. Agnès Varda, Francia, 1988, 79 min.

Jacquot de Nantes, dir. Agnès Varda, Francia, 1991, 118 min.

Les demoiselles ont eu 25 ans, dir. Agnès Varda, Francia, 1992, 66 min.

Le Cent et une nuits, dir. Agnès Varda, Francia, 1994, 104 min.

L'Univers de Jacques Demy, dir. Agnès Varda, Francia, 1995, 91 min.

Les glaneurs et la glaneuse, dir. Agnès Varda, Francia, 2000, 82 min.

Deux ans après, dir. Agnès Varda, Francia, 2002, 63 min.

Rue Daguerre, dir. Agnès Varda, Francia, 2005, 21 min.

Happiness?The people of Fontenay Respond, dir. Agnès Varda, Francia, 2005, 6 min.

Les plages d'Agnès, dir. Agnès Varda, Francia, 2008, 112 min.

Agnès de ci de là Varda, dir. Agnès Varda, Francia, 2011, 5 episodios de 45 min.

Visages Villages, dir. Agnès Varda, Francia, 2017, 93 min.

Varda par Agnès, dir. Agnès Varda, Francia, 2019, 119 min.

Sensing Bodies, dir. Trois Couleurs/MK2, Francia, 2019, 2 min.

Sitios web

Mk2, Distribuidora francesa de cine: <https://mk2films.com/film/var-da-par-agnes/>

Ciné-Tamaris, productora y distribuidora, sitio oficial de las películas de Agnès Varda y Jacques Demy: <https://www.cine-tamaris.fr/agnes-var-da/>

Prensa

Boletín de prensa para la película *Varda par Agnes* del 2019, recuperado en <https://mk2films.com/wp-content/uploads/sites/4/2018/01/var-da-by-agnes-pressbook-1.pdf>

Obrist, Hans-Ulrich y Schorr, Collier, "The life and times of international treasure Agnes Varda", en *Interview Magazine*, septiembre, 2018, recuperada en <https://www.interviewmagazine.com/film/the-life-and-times-of-international-treasure-agnes-var-da>

Entrevistas e introducciones en video a las películas de Agnès Varda

Extracto de entrevista a Agnès Varda en el programa de televisión *Cinéastes de notre temps* sobre la Nueva Ola, 1964, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection, 2020.

Introducción de Agnès Varda a *Uncle Yanco* en 2007 para el DVD, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection, 2020.

Introducción de Agnès Varda a *Réponse de Femme* en 2007 para el DVD, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection, 2020.

Introducción de Agnès Varda a *Jane B. par Agnès V.* en 2012 para el DVD, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection, 2020.

Introducción de Agnès Varda a *Salut les cubains* en 2014 para el DVD, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection, 2020.

Panel del Festival de Cine de Telluride con Rosalie Varda, Mathieu Demy, Martin Scorsese y Tom Ludy director del festival, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection, 2019.

Entrevista a Jane Birkin sobre *Jane B. par Agnès V.* en 2020, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection, 2020.

Entrevista a Rosalie Varda y Mathieu Demy en 2020, suplemento de la obra completa de Varda editada por la Criterion Collection, 2020.

Bibliografía

Aitken, Ian ed., *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, USA-Canada, Routledge, 2013.

- Anderson, Linda, *Autobiography*, London, Routledge, 2001.
- Agnoletti, Mauro y Serneri, Simone Neri ed., *The basic environmental history vol. 4, Switzerland*, Springer International Publishing, 2014.
- Arfuch, Leonor, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.
- _____, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Editorial Paidós, 1994.
- Bayly, C. A., *The Birth of the Modern World. 1780-1914. Global Connections and Comparisons*, UK, Blackwell Publishing, 2004.
- Bénézet, Delphine, *The cinema of Agnes Varda. Resistance and eclecticism*, USA, Columbia University Press. Wallflower Press, 2014.
- Bourdieu, Pierre, "What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups", *Berkeley Journal of sociology*, num. 32, 1987.
- Bordwell, David, *On the history of film style*, USA, Harvard University Press, 1997.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, trad. Yolanda Fontal Rueda, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

- Breschand, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, trad. Carles Roche, Barcelona, Ediciones Paidós, 2002.
- Briggs, Asa y Clavin, Patricia, *Historia Contemporánea de Europa. 1789-1989*, trad. Jordi Ainaud, Barcelona, Ediciones Crítica, 1997.
- Briggs, Asa, y Burke, Peter, *De Gutenberg a Internet. Una Historia Social de los Medios de Comunicación*, Trad. Marco Aurelio Galmarini, Buenos Aires, Ediciones Taurus, 2002.
- Bruzzi, Stella, *New Documentary*, New York, Routledge, 2006.
- Burke, Peter, *Sociología E Historia*, Trad. Belén Urrutia Domínguez, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Bury, John, *La idea de Progreso*, Trad. Elías Díaz y Julio Rodríguez Aramberri, Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- Casas, Ana, comp., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, España, Arco Libros, 2012.
- Conway, Kelley, *Agnes Varda*, USA, University of Illinois press, 2015.
- Cortés Solís, Tomás, "La autobiografía como narrativa", en *Tramas*, n. 5, junio, 1993.
- DeRoo, Rebecca J., *Agnes Varda between Film, Photography, and Art*, Okland, California, University of California Press, 2018.
- Dilthey, Wilhelm, *Obras VII. El mundo histórico*, Trad. Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Dosse, François, *La Historia: Conceptos y Escrituras*, Trad, Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2004.

Dossin, Catherine ed., *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, USA, Bloomsbury Publishing, 2019.

Geroulanos, Stefanos, *Transparency in postwar France. A critical history of the present*, Standford, California, California University Press, 2017.

Gildea, Robert, *France since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Gleizer, Salzman, Marcela, *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*, México, Juan Pablos Editor, 1997.

Grierson, John, *Grierson on Documentary*, ed. Forsyth Hardy, London, Collins Clear-Type Press, 1946.

Gusdorf, Georges, "Condiciones y límites de la autobiografía", trad. Ángel G. Loureiro, en *Suplemento Anthropos*, n. 29, 1991.

Hauser, Arnold, *The social history of art. Vol II. Renaissance, Manneirism, Baroque*, London, Routledge, 2005.

_____, *The social history of art. Vol IV. Naturalism, Impressionism, the Film Age*, London, Routledge, 2005.

Hall, James, *The Self-portrait. A cultural history*, London, Thames and Hudson, 2014.

Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, London-New York, I. B. Tauris, 2007.

Hobsbawm, Eric, *Historia del Siglo XX*, trad. Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells, Buenos Aires, Ediciones Crítica, 1999.

_____, *La era del Imperio, 1875-1914*, Trad. Juan Faci Lacasta, Buenos Aires, Ediciones Crítica, 2009.

Iggers, Georg G., *La Historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*, Trad. Iván Jaksic, Chile, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Judt, Tony, *Postwar. A history of Europe since 1945*, USA, Penguin Books, 2006.

Keith, Barry y Sloniowski, Jeannette ed., *Documenting the documentary. Close readings of documentary film and video*, Detroit, Wayne State University Press, 2013.

Khun, Annete, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Trad. Silvia Iglesias Recuero, Madrid, Cátedra, 1991.

Kline, T. Jefferson ed., *Agnes Varda. Interviews*, USA, University Press of Mississippi, 2014.

Lagos Labbé, Paola, "Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad", en *Comunicación y Medios*, n. 24, 2011.

Lazo Briones, Pablo, "La hermenéutica de la construcción de la identidad moderna: una relectura de Charles Taylor de cara a nuestro mundo cultural", en *Estudios Sociológicos*, núm. 74, 2007.

Lebow, Alisa, ed. *The cinema of me. The self and subjectivity in the first person documentary*,
New York, Columbia University Press, 2012.

Lejeune, Philippe, *El Pacto autobiográfico y otros estudios*, intr. Paul John Eakin, trad. Ana
Torrent, trad. de la intr. Angel G. Loureiro, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

Lowe, Donald M., *Historia de la percepción burguesa*, trad. Juan José Utrilla, México, Fondo
de Cultura Económica, 1986.

Man de, Paul, “La autobiografía como desfiguración”, trad. Ángel G. Loureiro, en
Suplemento Anthropos, no. 29, 1991.

Marx, Karl, *Tesis sobre Feuerbach*, Trad. Jacobo Muñoz, Madrid, Editorial Gredos, 2012.

Matuszewski, Boleslaw, “Una nueva fuente de Historia: la creación de un archivo para el
cine histórico” [versión electrónica], trad. Soledad Pardo, en *Cine documental*, n. 5.,
2012, consultado el 11 de abril de 2023, recuperado en
http://revista.cinedocumental.com.ar/5/traduccion_01.html

May, George, *La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, México, Fondo de Cultura
Económica, 1982.

McLane, Betsy A., *A New History of Documentary Film*, New York, Continuum International
Publishing Group, 2012.

Melchior-Bonnet, Sabine, *The mirror. A history*, Trad. Katherine H. Jewett, New York,
Routledge, 2014.

- Merino, Imma, *Agnes Varda. Espigadora de realidades y de ensueños*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2019.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Trad. Carles Roche y Josep Torell, Barcelona, Paidós, 2002.
- Montaigne, de Michel, *The Complete Essays*, trad. M. A. Screech, Penguin Group, London, 1991.
- Neupert, Richard, *A history of the french new wave cinema*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2007.
- Nichols, Bill, *Introducción al Documental*, Trad. Miguel Bustos García, México, UNAM-CUEC, 2013.
- Nisbet, Robert, *Historia de la Idea de Progreso*, Trad. Enrique Hegewicz, Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.
- Olney, James ed., *Autobiography. Essays theoretical and critical*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- Ortega y Gasset, José, *Prólogo para alemanes en Obras Completas, tomo VIII (1958-1959)*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
- Panofsky, Erwin, *Idea. A concept in art theory*, trad. Joseph J. S. Peake, Columbia, University of South Carolina Press, 1968.
- Pascal, Roy, *Design and truth in autobiography*, London, Routledge, 2016.

Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970.

Plinio el Viejo, *Textos de Historia del Arte*, Ed. y Trad. Esperanza Torrego, A., Madrid, Machado Libros, 2001.

Powrie, Phil y Keith Reader, *French cinema: a student's guide*, London, Arnold, 2007.

Price, Roger, *Historia de Francia*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, España, Ediciones Akal, 2016.

Provitina, Gustavo, *El cine ensayo. La mirada que piensa*, Buenos Aires, La marca editorial, 2014.

Pulju, rebecca J., *Women and mass consumer society in Postwar France*, New York, Cambridge University Press, 2011.

Rascaroli, Laura, "El cine subjetivo y el ojo de la cámara", Trad. Soledad Pardo, en *Cine Documental*, n. 10, 2014.

_____, *How the essay film thinks*, USA, Oxford University Press, 2017.

Renov, Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

Rodríguez, Francisco, "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial", en *Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 26, n. 2, 2000.

Romaguera i Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero eds., *Textos y Manifiestos del Cine.*

Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones, Madrid, Ediciones Cátedra. Signo e imagen, 1993.

Rotha, Paul, *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in*

social terms the life of the people as it exists in reality, London: Faber and Faber LTD;

Great Britain: R. Maclehose and Company Limited, The University Press Glasgow,

tercera edición, revisada y ampliada, 1966.

Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, trad. Waldo Rojas, Santiago, Editorial Chilena, 2000.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial desde los orígenes*, Trad. Florentino M. Turner,

Apéndices de ICAIC y Tomás Pérez Turrent, México, Siglo XXI editores, 1991.

Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y el giro subjetivo. Una discusión*,

Argentina, Siglo XXI editores, 2012.

Schefer, Raquel, *El autorretrato en el documental*, Buenos Aires, Editorial Catálogos, 2008.

Silva Carreras, Alejandra, "Literatura del yo: reflexiones teóricas. Perspectivas de autor en

el género autobiográfico", en *Kañina. Revista de Artes y Letras*, vol. 40, n. 2, 2016.

Taylor, Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Trad. Ana Lizón,

Barcelona, Paidós, 2006.

Terry, Mark, "The Etymology of the Film Word "Documentary": A Pre-Griersonian Use in

English", en *Academia.edu*, 2019, consultado el 10 de abril de 2023, recuperado en

[https://www.academia.edu/38657729/The Etymology of the Film Word Documentary A Pre-Griersonian Use in English](https://www.academia.edu/38657729/The_Etymology_of_the_Film_Word_Documentary_A_Pre-Griersonian_Use_in_English)

Tinel-Temple, Muriel, Busetta, Laura y Monteiro, Marlene, *From self-portrait to selfie. Representing the self in the moving image*, UK, Peter Lang, 2019.

Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo eds., *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.

Tranche Rafael R., García, Noemí coord. Eds., *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*, Madrid, Ocho y medio libros de cine, primera edición, 2006.

Vázquez Montalbán, Manuel, *Historia y comunicación social*, Barcelona, Ediciones Crítica, 1997.

Vengoa, Hugo Fazio, *La historia del tiempo presente: historiografía, problemas y métodos*, Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2010.

Vertov, Dziga, *Memorias de un Cineasta Bolchevique*, Trad. Joaquín Jordá, Madrid, Capitán Swing Libros, 2011.

Flusser, Vilem, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, Trad. Fernando Zamora Águila, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.

Weiner, Susan, *Enfants terribles. Youth and femininity in the mass media in France 1945-1968*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001.

Weintraub, Karl J., "Autobiography and Consciousness", en *Critical Inquiry*, V.I, n. 4, junio, 1975.

Winston, Brian, *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, London, British Film Institute, 1995.

Woolf, Daniel, *A Concise History of History. Global Historiography from Antiquity to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Zunzunegui, Santos y Zumalde, Imanol, *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, Ediciones Cátedra. Signo e imagen, ed. digital, 2019.