

2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

---

# Los pinceles de Agnès Varda

Laura García Pousa  
Universidad Autónoma de Madrid

**D**esde el neorromanticismo implícito que George Sadoul reconoce en la *Nouvelle Vague*, pasando por la idea de progreso a la que se refiere Noémie Lvovsky o la transformación metafísica de la naturaleza del cine de la que habla Olivier Assayas, el movimiento francés supone un punto de inflexión para la historia del cine y para la de muchos cineastas.

La corriente crítica desarrollada en los años setenta por *Cahiers du Cinéma* consideraba que toda gran película era un documental de su propio rodaje. En efecto, la captación de la realidad nos abre a un universo artificial representado en la pantalla cinematográfica y que, en ocasiones, tiene un común denominador entre la imagen captada y el mundo en que vivimos, pintando la realidad. Éste es el caso de Agnès Varda.

Considerada como la abuela de la *Nouvelle Vague* por su primera obra realizada en 1954, Agnès Varda comienza su carrera cinematográfica como directora con *La Pointe-Courte*, mediodimetrage que consiguió un gran éxito de crítica en Francia y que según Jean-Luc Godard, en su condición de padre del movimiento, "ha debido hacer reflexionar mucho a Alain Resnais"<sup>1</sup>. Y es que el montaje de la película, que corre a cargo del propio Resnais, contiene una reflexión implícita acerca de la naturaleza del documental y de la ficción en su relación con lo real, así como la necesidad de plasmar realidad y memoria sin traicionar a la verdad. De ahí que algunas de las secuencias de *La Pointe-Courte* se conviertan en fragmentos que nos remiten al sello de filmación de Alain Resnais e incluso, en ocasiones, también el de su colega Chris Marker.

Es el «*haber-estado-ahí*». Esta expresión, que Roland Barthes<sup>2</sup> aplicó a la fotografía y que demuestra la importancia del objeto representado ante el espectador, permite hablar de «*la actitud documentalizante*» que Agnès Varda adopta ante la realidad que filma, con el *leit motiv* de

demostrar «haber-estado-ahí». «La actitud documentalizante», término acuñado por Roger Odin en oposición a «la actitud ficcionalizante»,<sup>3</sup> pone de manifiesto el hecho de que la imagen representada haya sido captada en una espacialidad y temporalidad determinadas que, una vez capturadas por la cámara, permitan dejar constancia de la existencia de un material profílmico. La posesión de estas imágenes apela a la veracidad de lo real, ya que lo profílmico muestra la sucesión de imágenes tal y como se desarrollaron en un pasado real, es decir, de manera natural, favoreciendo así, una lectura en términos documentalizantes también en el espectador. La naturaleza real de la imagen captada permite que el espectador le conceda un estatus de autenticidad y veracidad que favorece la narración.

El deleite con el que Varda muestra las imágenes del día a día de París en los paseos en coche o a pie, que recorremos con la protagonista de *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1961) o con la protagonista de *L'Opéra mouffe* (1958), deja constancia de esta predisposición adoptada por la directora. Las largas secuencias que narran el camino a casa de Cléo en taxi, que parecen estar rodadas en tiempo real, pequeños atascos, agentes de tráfico que agilizan la circulación, gente real que camina por la calle y que, en ocasiones, miran a cámara... ayudan a crear lo que Jean-Marie Schaeffer llama la «formación de la impresión». Es decir, Varda retiene un espaciotemporal real que ayuda a situar al espectador en las coordenadas de su historia, aunque en este caso, la historia no se vea condicionada ni alterada por la información que contienen dichas imágenes. Varda registra acciones sin alterarlas ni distorsionarlas, de manera que el control y la disciplina de esta nueva puesta en escena, introducida en pequeños clips de esencia documental a lo largo de su filmografía, funciona de un modo paralelo a la narración central de origen ficcional.

Por ejemplo, en *Cleo de 5 a 7*, la mayoría de las secuencias que muestran la ciudad de París están alejadas de la propia historia del personaje protagonista, por lo que la espontaneidad de esta nueva realidad filmada –convertida ahora en realidad afílmica– no afecta al desarrollo del relato ni a la continuidad de la historia. Se trata por tanto de una voluntad de actualizar tanto el tiempo como la época de la historia y que convierte la mirada subjetiva de Cléo, como personaje de ficción, en la mirada de la propia Agnès Varda detrás de la cámara participando de forma activa y explícita en el género documental. De ahí que las reclamaciones aparentemente contradictorias de Christian Metz «toda película [debe ser] una película de ficción» y la de Odin «toda película de ficción [deba poder] (...) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental»<sup>4</sup> adquieren sentido y aplicación en el cine de Agnès Varda.

Según Étienne Souriau,<sup>5</sup> un documental se define «como la representación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica». Esta realidad afílmica existe en el mundo cotidiano y es independiente del acto de filmación, por lo que se puede decir que recurrir a la filmación de estas imágenes sirve para crear el universo de la película con secuencias diegéticas que viven al margen de la ficción. Aunque Souriau define la diégesis como «Todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o presupuesto por la ficción», en Varda el mundo diegético de la ficción convive con las secuencias que introducen la realidad afílmica, permitiendo que su fusión colabore en la inteligibilidad de la historia y también en la construcción del relato. Así, la constitución del universo diegético ayuda a definir el tema de cada una de sus películas y la intención realista de la directora, renegociando la relación entre el texto y el referente histórico.

Encontramos este tipo de realidades ontológicas que ayudan a reinterpretar la realidad en secuencias muy diferentes de *Le bonheur* (*La felicidad*, 1965) y de *L'Une chante, l'autre pas*

(*Una canta, la otra no*, 1977). En la primera, Varda nos muestra la tranquilidad y el disfrute de gente que pasa un día en el campo, ironizando filmicamente y de manera global en la película con la idea de pareja perfecta, que se presupone a los protagonistas. En *La una canta, la otra no*, las secuencias que nos muestran los cafés y las calles de Irán se engloban en la película como testimonio del entorno que rodea a nuestra protagonista, de tal modo que la introducción de planos de Pomme en este contexto –digamos que Pomme entra en la realidad de manera diégetica– sirve para denunciar la marginación social de la mujer en este país islámico.

Aunque como dice Bill Nichols (Nichols, 1997:17) «el realismo documental no es el realismo de la ficción», Varda sabe cómo acercarse a lo real de sus historias. Lejos de parecerse a las películas del Neorrealismo de posguerra, la directora –de la misma manera que el movimiento italiano– acoge el realismo documental a la ficción haciendo una representación histórica y comprometida que esconde la defensa de su propia ética e ideología. Por lo tanto, las películas de Varda se acercan a la verosimilitud empírica a través de la inclusión de imágenes afílmicas dentro de la ficción, garantizando así un nexo existencial entre la imagen, su referente y su contexto.

En las películas de Agnès Varda, la verdad aparece en relación a diferentes categorías propuestas por la directora entre las que se encuentran la vida, la liberación o la revolución. Estos conceptos hacen que sus películas adquieran una nueva actitud fílmica ligada al respeto por su tiempo y a su ideología que implica una toma de conciencia con la realidad, no sólo desde un punto de vista estético. Bajo este marco de ruptura y modernidad, el ideario marxista-leninista con Godard como máximo representante, supuso un cambio en la narratología y un condicionamiento de la representación de los objetos filmados y su relación con la realidad, que se aprecia claramente en las últimas producciones de la directora.

Varda utiliza la forma más paradigmática del documental reflexivo, que en palabras de Nichols (1997:97) «lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa». De manera que rueda secuencias en las que una vez terminada la acción, la cámara se demora y se desvía con la intención de completar con imágenes “reales” la puesta en escena global de la película haciendo gala de la existencia de un realismo psicológico. Este nuevo recorrido aparece claramente en *Sans toit ni loi* (*Sin techo ni ley*, 1985): la cámara abandona a la protagonista para mostrar un lugar en donde la acción ya no se está desarrollando –bien porque la acción ha terminado, bien porque continúa en silencio, al margen del espectador. Esta nueva imagen, que pretende mostrar la realidad que rodea a Mona Bergeron, se convierte a su vez en metáfora de ella misma y de su vida: un lugar árido y solitario. Manteniendo el plano, Varda consigue incrementar la idea de conciencia y trascender en el significado social de esta imagen desde el momento en que como directora guía al espectador, dirigiendo su atención. Varda hace que el espectador se fije en la composición del plano, ejerciendo una clara influencia en la medida en que ofrece un tiempo de lectura que permite llegar a una única conclusión. Este realismo transmite una sensación de representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y emoción humanas, de tal modo que el objeto representado se consigue transmitir al espectador. Será entonces cuando la secuencia encuentre su finalidad y le dé sentido a su propia estructura interna que combina elementos deícticos del género documental y de la ficción. Se puede decir que en estas ocasiones la técnica documental se acerca a los cánones del lenguaje expositivo, apelando a respuestas públicas y privadas –subjetivas– y convirtiéndose así, en el reflejo de un discurso que implica a la sociedad.

Sin duda, el pasado fotográfico de Varda —«yo soy fotógrafa y sigo siéndolo... es más bien una forma de ver»— y el amor por la pintura que le transmitió su marido Jacques Demy, hacen que sus imágenes se conviertan en evocaciones procedentes de la realidad que denuncian situaciones políticas que incitan a una conciencia social reflexiva. La estrategia estilística y la reflexividad deconstructiva del documental de la que habla Nichols en *La representación de la realidad* se mezclan con el objetivo de alterar o rebatir los códigos dominantes de la representación consiguiendo intensificar la conciencia de lo que aparentemente podría haber parecido natural. Fusionando ficción y documental, el personaje de Mona Bergeron se convierte en la representación fílmica de una joven que vive al margen de los convencionalismos impuestos por la sociedad y que lucha contra todas las normas establecidas. Su vida se presenta ante el espectador como supervivencia que, enfatizada con elementos deícticos y una vez aceptada como normal, sufre las consecuencias de la imposibilidad de vivir al margen de la sociedad. La historia de Mona sufre un proceso de base postestructuralista, en la que se rechaza la primacía del sujeto humano, convirtiéndose ella misma en el producto de una ideología con trágicas consecuencias. El proceso que Varda utiliza para deconstruir esta realidad y por tanto también su significado, refuerza su posicionamiento ante la cámara: por un lado, la filmación de la realidad y por otro, la construcción cinematográfica de la ficción. Este nuevo orden interno provoca que la realidad se bifurque hacia la verdad de lo real, observable por la cámara, y hacia su negación como verdad dentro de la ficción, haciendo de la fusión de estos dos tipos de lenguaje fílmico lo que Bazin llama «*la utilidad del arte*» ya que, para él, la realidad captada por la cámara permite acceder a la verdad de lo real.

El realismo se establece así como una modalidad de representación, marcando lo verosímil como un estilo: seguimiento visual y sonoro de las acciones, cámara al hombro, *voice over*... lo que permite a Varda introducirse en un ámbito de introspección, reflexión y de creación artística que tienen mucho que ver con la idea defendida por Bazin: cada época busca su realismo por lo que los procedimientos no pueden determinarse *a priori*.

Las imágenes elegidas por Varda ayudan a constituir la ideología que determina nuestra subjetividad como espectadores, además de que inciden en los patrones de las relaciones sociales ligadas a ideas culturales o visiones utópicas. Agnès Varda se acerca de diferentes maneras a este intento de toma de conciencia en sus creaciones, desde la explicativa *Una canta, la otra no*, que sigue las corrientes feministas de los años setenta, a la pintura del silencio que aplica en *Les Glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora, 2000)*, intentando perpetrar en el significado real de la fotogenia con un espíritu reaccionario de justicia y de igualdad.

Como Luis Delluc en los años 20, Varda se dirige a la sociedad y al hombre que vive en ella. En *Los espigadores y la espigadora*, la directora muestra una transformación de las relaciones humanas marcadas por el egoísmo, donde los conceptos heredados de la globalización son los que prevalecen. Una realidad poco edulcorada que se entremezcla con la ficción apostando por una visión sencilla y amable. Las imágenes se vuelven transgresoras y las pinturas surgen como motivación de una búsqueda contemporánea de aquellos personajes recogedores y recolectores. Los cuadros del Museo d'Orsay adquieren movimiento y se convierten en composiciones figurativas capaces de expresar sentimientos y de explicar sus porqués vitales. Varda se deleita pintando fotogramas y redescubriendo un mundo donde una mancha de humedad en el techo se convierte en una imagen estética y artística al servicio de la poética de su narración. Y es que los intensos momentos que transcurren en sus películas —desde dos horas en el caso de *Cléo*

de 5 a 7 o de diez años en el caso de *Una canta la otra no*– corresponden a la voluntad de integrar la vivencia del tiempo en el registro de la experiencia personal. Sus películas no son películas sobre el tiempo, sino películas que cuentan con el tiempo, agarrándose a las cosas, a los sentimientos y a los seres más indefensos y que, a veces, también son frágiles. Varda se detiene en la contemplación del ser humano desde su sentido más individualista, centrando su atención en las mujeres. Mientras la representación de los hombres tiende a ser monolítica, las mujeres son inesperadas, inestables, inquietas y ante todo coherentes, creando así una dialéctica propia entre ellas con la directora y entre ellas como personajes. La reinterpretación del mundo desde la perspectiva de una mujer a quien le acecha la muerte, se convierte en un grito reflexivo en *Cleo de 5 a 7*, mientras que en *Los espigadores y la espigadora*, la personalidad de la directora trasciende ante cualquier personaje que aparece porque es ella misma la que siente la necesidad de gritar a una sociedad que no es capaz de ver.

La frescura y el ritmo que Varda ofrece en sus películas tienen mucho que ver con el planteamiento de los años cincuenta de rodar al margen de las normas administrativas, sin licencia de rodaje y con un equipo reducido. La realización de *Le Pointe-Courte* en 1954 en Francia fue el precedente de esta nueva forma de rodar, que le permitió a Agnès Varda acceder a otro tipo de imágenes, diferentes puntos de vista, un nuevo posicionamiento ante la obra... Realizada cuatro años antes que las películas de los que serían sus colegas de la *Nouvelle Vague*, *Le Pointe-Courte* esconde un escaso conocimiento técnico por parte de su directora y una pretendida libertad formal adelantándose a los nuevos cines que llegarían en los sesenta con un lenguaje diferente y una disposición ante la realidad que nada tenía que ver con lo que se venía haciendo hasta ahora.

Varda evolucionará en el tipo de producción y la técnica utilizada en sus películas –llegando a rodar en formato digital–, pero sin perder el espíritu que le acercó al mundo del cine. La definición de documental que Bordwell y Thompson introducen en *El arte cinematográfico: una introducción*<sup>6</sup> ayuda a entender mejor el planteamiento de algunos directores que como Varda se acercan a la filmación de la realidad repensando las estructuras narrativas desde arriba hasta abajo:

A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el montaje y el rodaje; algunas variables (por ejemplo, el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los “personajes”) están presentes pero a menudo sin ningún control.

Basándonos en esta tesis, el documental, como género presente en el cine moderno, ofrece una realidad independiente de la capacidad de mirar, desmarcándose de la idea, de la expresión y de la percepción que el cine tradicional mostraba a sus espectadores y

---

## Bibliografía

BAZIN, ANDRÉ. *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, 2000.

BARTHES, ROLAND. *Essais critiques*. París. Seuil, 1964.

BORDWELL, DAVID Y THOMPSON, KRISTIN. *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós. Barcelona, 1995.

GAUDREALT, ANDRE Y JOST, FRANÇOIS. *El relato cinematográfico*. Ciencia y narratología. Paidós. Barcelona, 1995

LEDO, MARGARITA. *Del cine-ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona, 2004.

NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, 1997.

ORSON WELLES, MARTIN SCORSESE, CLINT EASTWOOD, ALAIN RESNAIS, FRANÇOIS TRUFFAUT, ERIC ROHMER, JEAN-LUC GODARD, ANTOINE DE BAECQUE Y CHARLES TESSON (COMPILADORES). *Una cinefilia a contracorriente*. Paidós. Barcelona, 2004.

## Notas

<sup>1</sup> Cita extraída de una Mesa redonda sobre *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais. (Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze y Jean Dormachi). *Una cinefilia a contracorriente*. Paidós. Barcelona, 2004.

<sup>2</sup> Barthes, Roland. *Essais critiques*. Seuil. París, 1964.

<sup>3</sup> El término también es de Roger Odin, pero esta vez lo hereda de Jean-Pierre Meunier.

<sup>4</sup> Ambas están recogidas en *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. André Gaudreault y François Jost. Paidós. Barcelona, 1995.

<sup>5</sup> Soriau, Étienne. *L'universe filmique*. Flammarion. París, 1987.

<sup>6</sup> David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós. Barcelona, 1995.