

DUES VISIONS FEMINISTES EN EL CINEMA D'AGNÈS VARDA: DE L'ORTODÒXIA A LA DISSOLUCIÓ

TWO FEMINIST VIEWPOINTS IN AGNÈS VARDA'S CINEMA: FROM ORTHODOXY TO DISSOLUTION

RESUM

En el següent article, s'analitzarà una part de l'obra cinematogràfica de l'Agnès Varda des de la seva faceta feminista. En concret, es posarà l'accent sobre el moviment de la segona onada, emmirallant-lo i contrastant-lo amb els exemples de *Réponse de Femmes* (1975) i *L'une chante, l'autre pas* (1976). En segon terme, com a hipòtesi de treball, s'extrapolarà la deriva antimetafísica del postfeminisme i s'aplicarà a l'anàlisi del documental *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), on el tema no gira explícitament al voltant de l'univers femení, sinó que es posa l'accent sobre la representació de l'alteritat.

Paraules clau: Agnès Varda | Nouvelle Vague | Rive Gauche | Gender Studies | cine-écriture

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze some of the most remarkable Agnès Varda's films from a feminist viewpoint. Firstly, the cine-tract *Réponse de Femmes* (1975) and the film *L'une chante, l'autre pas* (1976) will be compared and analyzed in contrast to second-wave feminist principles. Secondly, starting from the concept of *cine-écriture*, Varda's documentary *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) comes forward with an approach which doesn't revolve around gender, but stems from an openness towards otherness.

Keywords: Agnès Varda | Nouvelle Vague | Rive Gauche | Gender Studies | cine-écriture

1. Introducció

En el següent article, abordarem una part de l'obra cinematogràfica d'Agnès Varda tenint en compte la seva implicació feminista en el resultat del seu treball. Determinarem, primer, en quin sentit distintiu es pot aplicar l'operació de la militància i ens detindrem a seguir les modulacions del que vol dir ser feminista en el context dels dos films que analitzarem. Entre els llargmetratges seleccionats en els quals ens centrarem, poden servir de símptoma epocal d'una posada en escena reivindicativa la ficció *L'une chante, l'autre pas* (1976), i, per la força del seu contrast, el particular documental *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). Per conseqüència, la hipòtesi que temptejarem de precisar pretén respondre la següent pregunta problemàtica: el documental sobre l'anticonsumisme i l'ecologisme, tal com es tracta, conté una

1 Universitat de Barcelona, nnadalpu7@alumnes.ub.edu, <https://orcid.org/0009-0008-5763-7914>.



actitud més feminista que la pel·lícula en la qual apareixen signes d'una voluntat explícita de *sororitat*, és a dir, d'agermanament entre les dones en la lluita contra la submissió? En el fons d'aquesta qüestió, no deixarà de bategar-hi una de les tensions més rellevants per irresoluble: la dimensió estètica, sempre que estiguem tractant un monument i no un document sobre el present, no s'hauria de bandejar ni ignorar pel simple fet de proposar una lectura política d'una manifestació artística, provingui del cinema o de qualsevol altre mitjà. Aquesta aproximació hauria de ser adjacent d'una manera lògica amb una parnassiana —si volem anomenar així a l'antípoda—, ja que qualsevol obra, alhora que està dialogant amb la tradició de la representació, reaccionant o adherint-se a uns models determinats, també és una emanació d'un cos adjacent a la contingència de l'escriptura, de la manera com s'autoconcep el subjecte sexual i un producte d'unes ideologies hegemòniques que al mateix temps eclipsen unes dinàmiques intersubjectives residuals que es resisteixen a romandre sedimentades en el passat (Williams, 2009, p. 148).

En aquest sentit, la nostra principal ambició, malgrat que pugui ser pretensiosa, consisteix no a dedicar una retrospectiva convencional a la cineasta sobre la seva evolució política, sinó a aconseguir una teoria que refresqui la visió amb la qual podem aproximar-nos a les seves pel·lícules. Una percepció atenta que permeti detectar la incidència, mesurar les inèrcies d'acostament o de llunyania respecte a una certa idea de feminisme, moviment heterogeni que també manifesta en paral·lel les seves variacions a mesura que avancen els plantejaments filosòfics (cal tenir present que mai hi ha un sol context). D'aquesta manera, insistim en la importància de comparar tangencialment la manifestació visual amb el seu significat segons la vindicació coetània.

Operativament, hem separat aquests eixos en dos moments: el del feminisme que estetitza la diferència sexual, als anys setanta, i el moment de la teoria feminista antimetafísica, que dubta fonamentalment sobre les dicotomies essencialistes que estructuren la nostra epistemologia occidental, començant per la de sexe/gènere fins a la de masculí/femení.

2. El primer moment: *L'une chante, l'autre pas; Réponse de femmes*

Seguint de prop les reflexions que Toril Moi desenvolupa al seu estudi (1999), no és gens senzill respondre a un interrogant que hauria de ser la premissa de qualsevol consideració futura en un debat feminista. S'han proposat al respecte una allau de possibles formulacions que s'adeqüen amb més o menys encert a la pregunta sobre l'ontologia de la dona en tant que classe humana diferencial. Més que pensar sobre el ser, caldria reenfocar-ho i ubicar-ho en relació amb la seva significació per atendre la seva obertura disseminada: què ha significat ser dona al llarg de la història? El factor comú en la sèrie heterogènia, com va postular Simone de Beauvoir de manera peremptòria, recau en una opressió intrínseca a una singular *situació*, dins la qual el sistema dominant penetra i es confirma cada cop que es despleguen uns rols prèviament determinats mentre cada dona s'acull, s'encaixa d'acord amb un patró social. No és més que entre estereotips —significants buits a

l'espera de ser resignificats socialment— la manera en què la dona viu. Toril Moi descarta tractar-la com un concepte (estem parlant sobre cossos que viuen adjacents a les mutacions variables de l'existència) perquè, acollint-se a les reflexions de Wittgenstein sobre el joc, les àrees limítrofes, les fronteres d'un concepte, sempre romanen inexpugnables —en un sentit etimològic—, ben definides, alienes a una impuresa que portés la confusió. Segons sembla, la possibilitat estratègica, ja que només ens podem moure entre *a priori*s, de la definició d'un gènere, malgrat la seva indeterminació, ha possibilitat uns avenços per a l'adquisició d'uns drets humans que calen ser celebrats com contínuament reconquerits, malgrat que alhora ha deixat altres subjectivitats col·lectives als marges. Com sagaçment observa Françoise Collin (2006, p. 175), el moviment per a l'emancipació de les dones, el corresponent al de la segona onada, s'ha amarat d'una retòrica que ha lluitat per capgirar el sentit de la marca, ha connotat positivament l'estigma llençat originalment pel masculisme:

Com el «black is beautiful» del moviment negre americà, «female is beautiful» serà un dels eslògans d'aquesta tendència. Es tracta de convertir una qualificació negativa en una qualitat positiva, d'enorgullir-se i honrar-se del que s'ha denigrat injustament durant segles, exaltant la diferència en lloc d'intentar superar-la, fent-ne una font generadora del camp simbòlic.² (ibid.)

En aquest context d'optimisme creixent, el 1975 la cadena de televisió Antenne 2 per a la revista *F. comme femme* va cercar diferents historiadores, sociòlogues, artistes que aportessin una rèplica a la pregunta que estem tractant d'esbrinar: què vol dir ser dona? Entre elles es trobava la cineasta francesa Agnès Varda que col·laboraria a partir d'un *cine-tract* (Merino, 2019, p. 102) titulat *Réponse de femmes* (1975) on grava una diversitat de dones —simptomàticament cap racialitzada— confessant la seva opinió, les seves inquietuds socials al voltant de ser dona i els seus atributs, condensats en frases curtes, encapsulades, tot conformant, en definitiva, aforismes que sintetitzen les seves vivències i que busquen trencar amb els estereotips del sentit comú (aquells atribuïts a la «societat» personificada). Arran de la prohibició d'algunes de les escenes per l'exposició de nus i per les reflexions sobre el sexe, un dels objectius més directe del curtmetratge és destruir la reificació del cos com a mer estímul *voyeur*³ que propiciï un objecte plaent per a la visió masculina. L'eslògan pamfletari «el meu cos, la meva decisió» cristal·litza el contingut que busca donar a entendre l'autora, qui no intercedeix amb cap veu en off, sinó que mostra efectivament l'acte d'escolta, representant i donant veu a l'alteritat sense guions que l'encotillin. Habitar un cos de dona és arrossegar una contradicció inscrita en la pell perquè s'hi entrecreuen discursos tradicionals i moderns confrontats, com en una cruïlla on es lluita per fer desaparèixer la càrrega cultural, la sexualització publicitària, els usos mercantilistes i interessats que se li han donat a un cos privat

2 L'autor d'aquest article ha dut a terme la traducció de cites com aquesta originalment publicades en francès, anglès o espanyol.

3 L'escopofília hegemònica en el cinema narratiu clàssic tendeix a reduir la dona en tant que objecte de contemplació i no com a agent particip de la seva acció. v., per a una anàlisi amb més profunditat i rigor, Laura Mulvey, curiosament el mateix any, 1975.

d'autonomia.⁴ Juntament amb altres documentals testimonials precedents, com la fotogràfica *Salut les cubains* (1963) o bé *Black Panthers* (1968), la cineasta mostra una solidaritat fascinada per la revolució sexual, però, en general, per qualsevol causa rupturista que atempti contra l'establishment, i possiblement en aquest cas es tracti de la peça on més inequívocament es presenti un missatge contestatari limítrof amb el feminisme contemporani.

Ara bé, apart d'aquests curtmetratges militants, sovint, parlant sobre les seves pel·lícules narratives, s'ha titllat a la directora de frivolitat i d'un judici massa lleuger a l'*statu quo*, respectant en excés un manteniment dels seus esquemes ideològics i dels estereotips que sustenta, com per exemple a *Le bonheur* (1965) (Hottel, 1999, p. 65).

Principalment, a causa d'*Une chante, l'autre pas*, on la lluita pel dret a l'avortament de les protagonistes conviu amb un desig de maternitat, alguns sectors feministes van considerar que Varda exercia un feminisme complaent i poc subversiu. Per posar un exemple, al núm. 57 de la revista *Écran*, Françoise Oukrate va publicar una crítica demolidora de la pel·lícula tenint en compte que la cineasta, aconseguint la benedicció del «cor de tots els senyors de la crítica», va declarar que havia realitzat un film de dona i no pas un film feminista: «Agnès Varda, malgrat seu, s'ha convertit per a la crítica viril, en la «nostra feminista de xoc». Vet aquí, doncs, un film feminista a l'abast de tot el món. Walt Disney dins del MLF (*Mouvement de Libération des Femmes*)» (Merino, 2019, p. 25)⁵.

Possiblement, amb *Réponse de femmes*, Varda buscava una redempció envers el sector que l'havia menyspreat i una demostració del seu potencial polític segons els paràmetres més carrinclons (a més a més, quin motiu conduïa a F. Oukrate a concloure que era nociu pel moviment l'afany divulgador «al alcance de todo el mundo» de la pel·lícula?). De totes maneres, el que molestava més a la MLF sobre les seves pel·lícules fictionals era, igual que se li retreia a Virginia Woolf amb *Una cambra pròpia* (1929), el treball estilístic sobre la forma que impossibilitava una aprehensió transparent, extrapolable per part de la militància feminista. D'altra banda, fins a quin punt podem considerar que *L'une chante, l'autre pas* (1977) obstrueix el camí cap a la revolució sexual? Es poden detectar suficients trets subversius del mode de representació clàssic en l'espectre formal, almenys tan radicals com altres cineastes més transgressores de l'estirp de Kenneth Anger ho van dur a terme, com per convertir en inintel·ligible el compromís (*l'engagement*)?

Pel que fa al contingut, *L'une chante, l'autre pas* (1977) ressegueix al llarg de deu anys l'amistat entre dues joves, Pauline (Valérie Mairesse), qui, després d'abandonar la llar familiar, amb el nom de Pomme acompanyarà un grup musical d'estil *hippie* —Orchidée, que existia en realitat— cantant cançons de protesta, i Suzanne (Thérèse Liotard), la qual no canta i deixarà la feina per obrir un centre de planificació familiar per a dones. Les dues es coneixen quan un dia Pauline se sent

4 «En el documental *Filmer le désir*, Varda afirma que les dones acostumen a filmar el cos femení sencer, mentre que els homes tendeixen a la fragmentació fetitxista». (Merino, 2019, p. 108). Cfr. *Take Off* (1972) de Gunvor Nelson.

5 *L'une chante, l'autre pas* va ser criticada per no ser prou misàndrica (G'Sell, 2018).

encuriosida per unes fotografies de l'amant de la Suzanne, Jérôme (Robert Dadiès), a qui veu al seu laboratori i li pregunta per què desprenen tanta tristesa els rostres de les retratades. Més endavant, la Pauline enganyarà als seus pares per aconseguir diners per un fals viatge d'estudis quan, a l'hora de la veritat, seran per deixar-los a la seva nova amiga, Suzanne, per tal que pugui viatjar per dur a terme la interrupció d'un embaràs no desitjat.

Arran del suïcidi sobtat de Jérôme, les dues protagonistes se separen i no es tornaran a veure fins al moment que les fa reunir-se en una manifestació crucial pel dret a l'avortament. Després de la retrobada, s'escriuen postals a partir de les quals Varda, que a diferència del curtmetratge, insereix la veu com a narradora, elabora salts temporals que coincideixen amb l'enunciació dels records, del que han viscut i no s'han pogut explicar fins ara.

D'altra manera, la pel·lícula afronta temes tabú ignorats en aquell moment pel gènere musical clàssic, relatius a la maternitat, al divorci i a la família monoparental (DeRoo, 2009, p. 253). Així com és destacable, malgrat l'estil de vida itinerant de la Pomme, la manera com s'integra la cançó sense salts espontanis heterodiegètics:

No hi ha coreografia i gairebé cap moviment per part dels personatges. Pomme canta, asseguda en una posició immòbil al vaixell turístic, rodejada per dues dones quietes. En lloc de l'escapisme que tradicionalment associaríem a un número musical, veiem una presentació «factual» dels personatges viatjant a Amsterdam per tenir avortaments segurs, incloent-hi una clínica real, un doctor i l'equipament mèdic com a escenari. (id., p. 255) [La cursiva és nostra.]

Així doncs, Varda, com a congènita espigoladora, aprofita els elements que hi ha a la seva disposició per incloure'ls en el rodatge. Més enllà de l'ocurrència que el grup musical existeixi o que *Plaisir d'amour en Iran* (1976) tingui la seva materialitat tant en el marc fàctic com en el ficcional, més significatiu és assenyalar que també apareix, en la manifestació recreada per Varda amb voluntat documental, la recentment desapareguda jutgessa Gisèle Halimi, qui va lluitar per a la despenalització de l'avortament, advocada defensora en el procés de Bobigny. Malgrat que es tracti d'un melodrama, llavors, constantment està retroalimentant-se de les lluites polítiques, apuntant sempre cap a un enfora sense perdre'l de vista. Per ara, només hem parlat sobre l'autoreferencialitat en el contingut: una història que només trenca amb el mode de representació institucionalitzat (d'acord amb les convencions classificades per Noël Burch) en el pla temàtic i en la possibilitat reflexiva, és a dir, en la capacitat amb què la pel·lícula apel·la a l'espectador i l'envolta d'un ambient llibertari. Ruth Hottell (1999) ha titllat aquest fet com a audiència inclusiva (*inclusive spectatorship*) (id., p. 59), de manera que la pel·lícula projecta una lectura identificatòria (hi ha una construcció harmònica de l'espai accessible i habitable, així com un fora de camp imaginable) amb la història, que pedagògicament ensenya com rebel·lar-se d'una forma gairebé nostàlgica, malgrat recrear el moment present.

El relat cinematogràfic, en conseqüència, exposa el *semblable* (l'espectadora busca la seva semblança a la pantalla [id., p. 52]) i defensa una idea d'identitat —aque-

lla pregunta que ens obligava a tants circumloquis a l'inici— que s'ha de preservar i de la qual s'ha de presumir contra la vergonya obligatòria del sistema patriarcal. La lluita per l'alliberació femenina se situa al centre i tot allò circumdant, qualsevol possible alteritat, actua al seu servei i a favor seu. Com en el teatre èpic de Brecht, aquesta espectadora està tan integrada en la pel·lícula que Varda, molt autoconscient de la seva obra, mai l'oblida, mai se l'imagina estàtica i passiva, sinó que la pren com a possible interlocutora atenta en la hipotètica situació dialògica que és tot artefacte cinematogràfic. Tant és així que DeRoo (2009, p. 255) ho exemplifica molt lúcidament en l'escena on, en un concert, s'intercala la reacció d'una dona provinent del públic quan en acabar la cançó, jutja la lletra per la seva ambigüïtat, perquè com parla tan figuradament sobre el ventre inflat de la mare, sembla que estigui defensant el contrari, el moviment provida, *Laissez-les-vivre*, o que estigui culpant a les dones que no vulguin ser mares. Pomme respon: «jo no he dit pas que s'hagin de tenir fills. He dit que, quan una queda embarçada, cal sentir les coses per una mateixa i no escoltar a l'església, l'estat o a les ajudes socials per a les famílies» (DeRoo, 2009, p. 256).

En definitiva, Agnès Varda, en escenes com aquesta, amb un esperit brechtian compartit amb el Dziga Vertov Group, es presenta com una directora que, sense equiparar-ho necessàriament amb la condició femenina, deixant el marge suficient de llibertat perquè cada dona es pronunciï al respecte, demostra la seva fascinació per la política dels afectes i, en concret, per l'instint maternal, fins a l'extrem d'equiparar la distància entre la seva casa i la dels veïns del seu carrer Daguerre de París com un *cordó umbilical* que els lliga emocionalment en el documental de kilòmetre zero, *Daguerreotypes* (1976). En aquesta obra, coneixem a la vessant de Varda més antropològica, que, com el fotògraf August Sander, explora la vida social del carrer amb una curiositat il·limitada que no evoca en categories ni en classes estancades, centrant-se en el perfil de cada venedor, dels lligams familiars i del que s'amaga a la rebotiga.

3. El segon moment: *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)

La qüestió que es planteja és: només és feminista qui des del seu àmbit de recerca, sigui la filosofia, la literatura o l'arquitectura, s'ocupa directament de qüestions de gènere i en fa la seva especialitat? [...] Crec que això és precisament el que volen els que segueixen alimentant el patriarcat des de l'acadèmia, la cultura i els mitjans: que les dones ens ocupem només «de problemes de dones». Que fem de nosaltres mateixes un tema i un problema, ben delimitat i separat, en lloc d'entrar, contagiar i intervenir en els «seus» temes, amb altres maneres de fer i de pensar (Garcés, 2016, p. 58).

Fins ara, ens hem ocupat estrictament d'una identificació: constatar l'afiliació de la directora i les marques inscrites en les seves imatges que ens permetien assenyalar unes correspondències. Doncs, en certa manera, l'únic que hem dut a terme ha estat perllongar una redundància, potser una tautologia. Quin profit extrauríem d'anar a buscar allò que d'entrada ja s'hi troba? Considerem més fructífer

extrapolar l'etiqueta feminista i deslocalitzar-la, fer-la operativa en un context on només pot funcionar *in absentia*, a l'espera de ser activada com un ressort. De la mateixa manera han evolucionat les reflexions al voltant del gènere realitzades per investigadores que s'han vist obligades a transcendir l'aïllament de l'objecte d'estudi —que no deixa de girar al voltant de les subjectivitats— per superar el *cul-de-sac* conceptual i convertir-se en la tendència interseccional, no interdisciplinària sinó postdisciplinària, en el calaix de sastre que coneixem avui en dia. El cinema de l'entusiasta Varda impedeix un encadenament estandarditzat que la vehiculi amb etiquetes buides. En el seu treball documental, la seva intriga pels deseparats, pels desposseïts (de quina desposseïció parlem si Foucault considerava que el poder no era quelcom que es tenia, sinó que s'executava d'una direcció cap a una altra?⁶) de poder es fa, més que en cap altre lloc, manifest. Curiosament, al llarg d'aquestes línies que han tractat superficialment algunes pel·lícules, encara no hem fet menció d'una de les aportacions clau que més associem a la cineasta francesa: el que ella va anomenar tècnicament la *cine-écriture* i que engloba tota la seva concepció sobre el procediment cinematogràfic.

Malgrat que no té un índex sexual com l'*écriture féminine*, que a pesar de no acotar-se a cap gènere manté una traça connotada en l'atribut *femení* —oblidat com una metàfora, o una catacresi, tan emprada que ha acabat naturalitzant-se—, la *cine-écriture*, en canvi, pot suposar un pas més endavant respecte al plantejament deconstructiu de Cixous perquè s'acota a una manera innovadora de tractar el muntatge vivificat des d'una estricta neutralitat susceptible de ser universal que, de fet, es podria aplicar al treball d'homes com Chris Marker o Godard, els quals igualment posen al descobert els mecanismes de l'enunciat i sovintegen el trencament de la quarta paret: «en el cinema comercial, la brillantor del text finalitzat, les atractives decoracions de l'énonciation (com les coses es presenten) emmascaren l'énoncé (el que s'està dient de veritat) juntament amb la seva ideologia» (Hottell, 1999, p. 54). Aquesta transcendència del gènere, però, com veurem a continuació, no suposa una ignorància de la diferència sexual; més aviat, en aquesta superació se sublima i s'acompanya dels discursos que han estat diferents/diferenciats als ulls dels aparells ideològics de l'Estat, utilitzant la terminologia d'Althusser. Per aclarir aquesta idea, si recorrem a l'esquema de Cixous (1995, p. 13) sobre les biparticions que es despleguen a partir del binomi home/dona, Varda acompanyaria i representaria la part subordinada de la columna on batega l'alteritat, a tots aquells que han quedat fora del centre, a l'altre marge de la barra divisòria, a la «rive gauche» del riu. La sororitat es converteix llavors en solidaritat entre oprimits.

El documental, l'epicentre del nostre interès, que sembla aplegar aquesta qüestió, no ha estat altre que *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). En aquesta obra, la directora explora les capacitats de la seva càmera digital i al llarg de les seves gravacions inscriu una mirada museològica (en el sentit que li dona Ana Maria Guasch [2005, p. 177]) que impregna tot allò que percep. Com bé indica al títol

6 «On sigui que hi hagi poder, el poder s'exerceix. Parlant en propietat, ningú el posseeix; i, per tant, s'exerceix sempre en una determinada direcció» (Spivak, 2009, p. 34) Cfr. la reflexió d'Agamben sobre el dispositiu.

i com amb raó es queixa la mateixa directora en *Deux ans après...* (2002) quan llegeix les traduccions angleses que substitueixen «la glaneuse» per «and I», el que predomina no és només el conjunt d'individus, que per uns motius econòmics o artístics, espigolen l'abandó, l'aliment desaprofitat, els residus i els excedents de les nostres cadenes de consum, sinó la inclusió literalment carnal (un *embodiment*) per part de l'autora que du a terme en el relat.

El context que atorga a la seva concepció fílmica és tan obert que es pot permetre gravar les seves memòries visuals, com quan

[...] Varda es pentina les arrels grises del seu cabell fosc i castany, i mostra la pell profundament arrugada de les seves mans contra el tauler del cotxe, mentre pronuncia la seva refutació d'un famós vers de Corneille sobre la vellesa: «No, no, no és «Oh, ràbia, oh desesperació, oh, la meua vellesa enemiga», podria ser «la meua vellesa amiga», però tot i això, vet aquí els meus cabells, i vet aquí les meves mans, que em diuen que el final és a prop». (Ince, 2013, p. 604)

El punt feminista que manca una singularitat de la qual es feia bandera, en aquest marc epistèmic es torna inclúsiu amb la captació dels estils de vida marginals (són totes aquestes anomalies escollides?). Si forcem l'analogia, Varda — qui, per cert, va estudiar Història de l'Art— organitza en aquesta peça quelcom semblant al que va idear Warburg sobre els seus panells de l'*Atlas Mnemosyne* on ajuntava visionàriament, fregant l'al·lucinació, obres d'art d'alta cultura, de baixa, *runes* anivellades de la civilització occidental que només podien cohabitar per les seves cadenes associatives, les del «comissari» demiúrgic. En la representació dels espigoladors, en els quals no s'atén un biaix de gènere, no s'escriu un elogi a la síndrome de Diògenes, sinó que s'aspira a la universalitat semàntica d'un acte: el d'acollir allò residual. Però aquesta universalitat del gest alhora fa desencadenar (o bé, més aviat, presència) inevitablement una divisió també inequitable: aquells residus que són recuperats per una deliberació estètica (Varda com a espigoladora privilegiada) o per ser reutilitzats i treure'n un profit sota la mentalitat ecològica; o bé, per contraposició, aquell abocador d'excedents que significa l'últim recurs al qual han de recórrer els sense-sostre, els qui romanen a l'última casella de la subalternitat. Varda, tanmateix, no es deixa emportar per una categorització arbitrària que pretengui homologar la taxonomia. No diu les coses pel seu nom perquè la càmera crea imatges que per sí soles aconseguen evitar dir, emparant l'alteritat com a tal, sense exotismes ni exageracions sensacionalistes de la misèria.

Quan parlem de la representació d'aquest segon grup, els espigoladors forçats, primer des de l'anonimat indistint, després des de l'exposició biogràfica de cadascú amb el *background* vivencial particular, cal tenir present l'apreciació que va observar Spivak quan analitzava la figura de l'intel·lectual. Així ho resumia Manuel Asensi en la introducció al prestigiós article «Can the Subaltern Speak?»:

Spivak cita un passatge d'*El divuit de brumari* en el qual Marx es refereix al fet que els camperols, aquells que viuen al marge de la ciutat i de les seves agrupacions, «no poden representar-se ells mateixos, sinó que han de ser representats». En aquesta

afirmació, el terme 'representació' juga amb la idea de 'parlar per' (*vertreten*) així com la de 'substituir' (*darstellen*), però sense confondre-les, advertint precisament que la brutalitat política es desprèn del fet de considerar-les equivalents. (2009, p. 18)

Al llarg d'aquesta investigació hem intentat demostrar, i el lector decidirà el nostre grau d'ingenuïtat, que si la cineasta sustenta l'estatut de feminista després dels anys setanta i si, a més, el transcendeix, és precisament perquè no confon interessadament les dues accepcions del verb representar, sinó que visibilitza els desposseïts sense aïllar-los del món, sense retratar-los hagiogràficament, però inscrivint-los com una conseqüència automàtica del funcionament capitalista, de la seva reproducció en massa de desigualtat, exclusió i contradiccions liberals.

En conclusió, si Cixous advocava per una despersonalització en l'escriptura que incorporés unes energies libidinals femenines, la cine-écriture de l'Agnès Varda acaba de desplaçar el centre de gravetat del gènere per impulsar una obertura desinteressada cap a l'alteritat. Com hem vist, el món que construeix a *Les glaneurs et la glaneuse* està constituït per un mosaic de persones amb diferents ocupacions — inclosos els terratinents—, entre les quals destaquen els protagonistes propis d'allò que Agamben anomenava la nua vida, aquella que inconscientment no és contemplada quan els dirigents decideixen, en la gestió de la seva política, quina vida val la pena ser viscuda i quina no, quina és accessòria, rebutjable i quina imprescindible jeràrquicament. En aquest sentit, la cineasta, des de la seva perspectiva guerrillera, serveix com a contrapunt per il·luminar amb el seu humor tan personal (qui no tornarà a veure mai més una patata en forma de cor igual?) l'anonimat i fer que uns cossos es dotin d'importància i de significat. Per procediments com aquests, els quals no cal dir que no tenen una intenció altruïsta ni condescendent, Varda exerceix el feminisme dissolt en la praxi cinèfila per comprendre i acostar-se a les línies subterrànies d'allò que no acostuma a ser percebut en les sales de cinema convencional. Així i tot, a causa de l'interès que tenia Varda per fer arribar una complicitat nítida amb l'espectador, el treball estètic tímidament s'arrisca a desviar els seus propòsits, no acostuma a distorsionar formalment els referents com la desfiguració abstracta a la qual arriba avui en dia cert cinema experimental (pensem, a part, en l'estratègia de Straub-Huillet) o l'antropològica mirada postcolonial de Trinh Minh-ha. En definitiva, Varda fugí progressivament de la consigna feminista per abraçar el dubte, aparell a vegades molt més perillós i efectiu que el pamflet iteratiu.

La double journée
 pauvre maman
 c'est bien épuisant et c'est mal payé.
 Friedrich Engels l'avait dit
 dans la famille aujourd'hui
 l'homme est le bourgeois
 et la femme est le prolétariat.
 Il avait raison

papa Engels,
 il avait raison
 car à la maison
 l'homme est le bourgeois
 et la femme est le prolétariat
 –Cançó de *L'une chante, l'autre pas* (François Wertheimer)

Bibliografia

- Burch, Noël. (2008 [1968]). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos. Trad. Ramón Font.
- Cixous, Hélène. (1995 [1992]). *La Risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Editorial Anthropos. Trad. Ana María Foix.
- Collin, Françoise. (2006). El sujeto y el autor. O el acto de escribir como acto universal. En Segarra, Marta (Ed.), *Praxis de la diferencia: liberación y libertad*.
- Deroo, Rebeca. (2009). Confronting Contradictions: Genre Subversion and Feminist Politics. En Varda, Agnès *L'une chante, l'autre pas*. (17, 3, pp. 249-265). Modern & Contemporary France.
- Garcés, Marina. (2016). Fora de classe. Textos de filosofía de guerrilla. Arcàdia.
- G'sell, Eileen. (2018). *Agnès Varda's Utopian Musical Homage to Feminism from the 1970s*. Hyperallergic. Recuperat en 16/01/2021 de <https://hyperallergic.com/445718/agnes-vardas-feminist-musical-brooklyn-academy-music/>
- Guasch, Anna María. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia, Revista del Departamento de Historia del Arte*, 5, 157-183.
- Hottell, Ruth. (1999). Including Ourselves: The Role of Female Spectators in Agnès Varda's *Le Bonheur* and *L'Une chante, l'autre pas*. *Cinema Journal*, , 52-71.
- Ince, Kate. (2013). Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda. *Hypatia*, 28(3), 602-617.
- Merino, Imma. (2019). Agnès Varda. Espigadora de realidades y de ensueños. Donostia Kultura.
- Moi, Toril. (1999). *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford University Press.
- Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. Trad. Placer visual y cine narrativo, dins de Wallis, Brian (2001) *Arte después de la modernidad*. Akal. Trad. César Rendueles, Carolina del Olmo.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (2009). ¿Pueden hablar los subalternos? MACBA. recuperat en 17/01/2021 de <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/pueden-hablar-subalternos>. Trad. Manuel Asensi.
- Williams, Raymond. (2009 [1977]). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta. Trad. Pablo di Masso.

Recibido el 24 de mayo de 2022
 Aceptado el 18 de enero de 2023
 BIBLID [1132-8231 (2023: 345-354)]