

Trabajo Fin de Grado

Agnès Varda y el documental autobiográfico:
Análisis de Las playas de Agnès (2008)

Agnès Varda and Autobiographical Documentary:
Analysis of The Beaches of Agnès (2008)

Autor

Martín Cantalapiedra Perdiguier

Director

Dr. Fernando Sanz Ferreruela

Grado en Periodismo / Facultad de Filosofía y Letras

Junio de 2020

RESUMEN

Con 80 años y una extensa filmografía a sus espaldas, Agnès Varda filma su primer documental autobiográfico, *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008). En él, Varda se autorretrata como cineasta, fotógrafa y artista plástica en activo y en constante movimiento. La cineasta juega con las normas tradicionales del género autobiográfico a través de la performatividad de su memoria, mediante el uso de recreaciones, ya sean creadas específicamente para el filme, fragmentos de sus películas anteriores, o incluso la recreación de obras artísticas o *tableaux vivant*. Varda también muestra su interés por temas socio-políticos y un profundo apego por la gente que conoce, entre los que se encuentra su familia y, en especial, Jacques Demy. Este Trabajo de Fin de Grado ofrece un análisis técnico y temático de *Las playas de Agnès* y, a través de ella, también un repaso por la vida y obra de Varda.

Palabras clave: Agnès Varda, *Las playas de Agnès*, autobiografía, recreación, *tableaux vivant*, instalación artística, autorretrato

ABSTRACT

At the age of 80 and with an extensive filmography behind her, Agnès Varda films her first autobiographical documentary, *The Beaches of Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008). In it, Varda portrays herself as a filmmaker, photographer and installation artist, active and in constant movement. The filmmaker plays with the traditional rules of the autobiographical genre through the performativity of her memory, by using re-enactments, whether created specifically for the film, fragments of her previous films, or even the recreation of artistic work or *tableaux vivant*. Varda also shows her interest in socio-political issues and a deep attachment to the people she knows, including her family and especially Jacques Demy. This End of Grade Essay offers a technical and thematic analysis of *The Beaches of Agnès* and, through it, also a review of Varda's life and work.

Keywords: Agnès Varda, *The Beaches of Agnès*, autobiography, re-enactment, *tableaux vivant*, installation art, self-portrait

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	7
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
1.3. OBJETIVOS	9
1.4. METODOLOGÍA.....	9
 2. MARCO HISTÓRICO: VIDA Y OBRA DE AGNÈS VARDA.....	11
 3. MARCO TEÓRICO: ALGUNOS ASPECTOS TÉCNICOS Y TEÓRICOS SOBRE EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO	16
 4. ANÁLISIS DE <i>LAS PLAYAS DE AGNÈS</i> (2008)	21
4.1. PLAYAS Y ESPEJOS.....	21
4.2. EL CINE: LA OBRA DE VARDA COMO RECURSO AUTOBIOGRÁFICO....	32
4.3. LAS PERSONAS Y LO POLÍTICO	39
4.4. UNA BEGONIA PARA JACQUES	46
4.5. EL ARTE COMO INSPIRACIÓN, TABLEAUX VIVANT E INSTALACIONES ARTÍSTICAS.....	52
 5. CONCLUSIÓN.....	68
 6. BIBLIOGRAFÍA.....	70
WEBGRAFÍA.....	71

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Se ha escogido la figura de Agnès Varda debido a su gran relevancia en el panorama cinematográfico durante los últimos sesenta años. Muchas veces relegada a un segundo plano y apodada como “la abuela de la *Nouvelle Vague*”, su primer filme fue pionero y esencial para la *Nouvelle Vague*, marcando el inicio de este movimiento predominantemente masculino.

Sin embargo, su obra va más allá de aquel movimiento. Con un estilo personal y una mirada feminista y curiosa, la filmografía de Varda traspasa formatos y temáticas, creando un collage de historias tanto reales como ficticias.

La elección de *Las playas de Agnès* (*Les plages d’Agnès*, 2008) como único filme a analizar se debe a su formato puramente autobiográfico, género a estudiar en este trabajo. Aunque encontramos un acercamiento al autorretrato en *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) y una segunda obra autobiográfica en la última película de la cineasta, *Varda par Agnès* (2019), el documental de 2008 destaca por su variedad de recursos para narrar su vida y obra. El análisis de estos recursos y de los temas tratados en *Las playas de Agnès* concluye en un entendimiento no solo del filme y su estructura, sino de la filmografía de Varda en un aspecto general, ya que en esta obra autobiográfica la cineasta realiza una síntesis de su vida y obra a modo de collage, de puzle, del cual uniremos sus piezas en este trabajo.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La importancia de profundizar en conceptos sobre el género documental y más concretamente sobre la autobiografía y autorretrato fílmicos, para analizar posteriormente el filme de Varda con una mayor profundidad en cuanto a la técnica, ha conducido a la consulta de bibliografía referida a este género. De

gran importancia han sido los estudios del crítico y teórico de cine Bill Nichols, del que se puede destacar el libro *Introduction to Documentary* (2001), sustancial para el entendimiento y análisis del género documental. También es destacable la definición de autobiografía del ensayista Philippe Lejeune, que aparece en una de las obras esenciales en el estudio del género: *Le pacte autobiographique* (1975). Se encuentran citados además otros análisis y ensayos, de gran importancia para la redacción del marco teórico de este trabajo.

En cuanto a la figura de Agnès Varda, aparece en una gran cantidad de manuales de Historia del Cine universal, pero en su gran mayoría no se le otorga gran importancia, o se le relaciona solamente con la Nouvelle Vague o con la obra de su pareja Jacques Demy. Cabe destacar el *Diccionario del cine mundial* de Augusto M. Torres, quien afirma que “sus mejores trabajos son los documentales” (2001, p. 932).

Adentrándonos en las obras monográficas, encontramos numerosos ensayos y libros sobre su obra, la mayoría de ellos en inglés. Muchos de estos hacen hincapié en la reivindicación de Varda como mujer cineasta, creadora de una filmografía con consciencia feminista en el siglo XX. Caben destacar los estudios de Dominique Bluher y de Kelley Conway, la cual publicó en 2015 un libro de gran interés sobre la obra de Varda en general. También es destacable su ensayo sobre *Las playas de Agnès*, titulado *Varda at work* (2010). La tesis de maestría de Ana Paula Pérez Córdova, de la Universidad de Lund (Suecia), quien conforma un sólido análisis de los aspectos técnicos del documental autobiográfico de Varda, el cual ha sido de gran utilidad en la investigación previa al análisis de este trabajo.

Destaca la cantidad de obras sobre el documental *Los espigadores y la espigadora* (2000), cuyos aspectos autorretratísticos y socio-políticos han sido objeto de estudio en numerosas ocasiones. Aunque no sean de gran utilidad para el análisis de *Las playas de Agnès*, suponen una interesante rama en la investigación de la obra de la cineasta.

En España, encontramos una escasa bibliografía sobre la cineasta, aunque se puede percibir un creciente interés por esta, quizás alentado por su reciente fallecimiento, o por su exitoso documental *Caras y lugares* (*Visages villages*,

2017), el cual ubicó a Varda en el panorama *mainstream* y revivió la necesidad de reivindicar la obra de la cineasta. Las obras sobre Varda en España suelen ser, sin embargo, sobre su carrera en general o sobre la ya mencionada *Los espigadores y la espigadora*. No encontramos ningún estudio dedicado únicamente a *Las playas de Agnès*, excepto por un artículo de Emmanuel Larraz, de 2011.

La periodista y crítica de cine Imma Merino escribió su tesis doctoral en 2012 sobre la subjetividad y autorrepresentación en el cine de Agnès Varda. En 2019 publicó el libro *Agnès Varda. Espigadora de realidades y de ensueños*, uno de los primeros libros sobre la cineasta editados en España y el cual proporciona un análisis bastante completo de su obra, que ha sido indispensable en la realización del análisis.

1.3. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es el de realizar un análisis técnico y temático del documental autobiográfico *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008). Para ello, se abordará primero un breve resumen de la filmografía de Agnès Varda, relacionado con su vida personal. Tras ello, se realizará un estudio sobre aquellos aspectos técnicos de la autobiografía y el autorretrato que serán claves para el posterior análisis del documental de Varda, aspecto principal del análisis del trabajo. El objetivo de este análisis es desgranar los recursos de los que hace uso Varda para reconstruir y relatar su vida y obra en el lenguaje fílmico, saliendo de las convenciones tradicionales del género para crear un filme único y sorprendente.

1.4. METODOLOGÍA

La metodología aplicada se ha basado, en primer lugar, en el visionado de la filmografía completa de Agnès Varda, prestando especial atención a *Las playas de Agnès*. Tras ello, se realizó una búsqueda bibliográfica a través de diversas

plataformas online, como la proporcionada por la Universidad de Zaragoza, así como otras webs tales como ResearchGate o Academia.edu. Además de la bibliografía disponible en internet, también se procedió a leer el libro de Imma Merino previamente mencionado, que sería de gran utilidad para la redacción del trabajo.

Tras haber leído y organizado toda la información requerida, se dio paso a la redacción de este Trabajo de Fin de Grado, en cuyo proceso siempre ha estado presente el documental a analizar, del cual se han extraído la mayoría de imágenes presentes en el cuerpo del trabajo.

2. MARCO HISTÓRICO: VIDA Y OBRA DE AGNÈS VARDÀ

Agnès Varda nació en 1928 en Bruselas (Bélgica). Su padre pertenecía a una familia de exiliados griegos y su madre era francesa. En 1940, Varda y su familia se vieron obligados a exiliarse de la capital belga debido a la II Guerra Mundial. Fue en la pequeña ciudad pesquera francesa de Sète en la cual Varda pasó gran parte de su infancia, viviendo en un velero con sus padres y sus cuatro hermanos.

Al cumplir los 18 años, cambia oficialmente su nombre de Arlette a Agnès y se muda a París, donde estudió Literatura y Psicología en la Sorbona e Historia del Arte en la Escuela del Louvre. Sin embargo, su verdadera pasión siempre había sido la fotografía. En 1947 conoce al actor y director teatral Jean Vilar, recién casado con Andrée Schlegel, amiga de la infancia de Varda en Sète. Fue en el mismo año que Vilar crea el Festival de Aviñón, en el que Varda debutó como fotógrafa profesional y donde lo siguió siendo durante algunos años. En 1951, comienza su trabajo como fotógrafa del Teatro Nacional Popular o *Théâtre National Populaire* (TNP) de París, que también dirigía Vilar y con el que trabajó durante diez años.

Durante esta etapa como fotógrafa en el TNP, Varda sintió la necesidad de dotar de movimiento y palabras a la imagen. Tras recibir la herencia de su padre y un préstamo de su madre, Varda decide crear su propia compañía, Ciné-Tamaris, para rodar su primera película, *La Pointe Courte* (1955). La directora siempre aseguró que antes de rodar el filme solo había visto unas diez películas, y su conocimiento sobre el cine era prácticamente nulo. Sin embargo, sus conocimientos en literatura y fotografía le guiaron en su proceso de creación. La estructura de la película, basada en la novela de William Faulkner *Las palmeras salvajes* (1939), se compone de dos partes muy diferenciadas, aunque ambas rodadas en el pueblo de *La Pointe Courte*, en la ciudad de Sète. En primer lugar, encontramos las escenas más narrativas, en las que Varda muestra a dos amantes que reflexionan sobre su amor mientras recorren las calles del pueblo. Philippe Noiret y Silvia Monfort, que eran amigos

de Jean Vilar, fueron los encargados de dar vida a estos dos personajes. La teatralidad de los diálogos y actos de ambos se intercalan con las escenas que muestran la vida de los propios habitantes del pueblo y que tienen un tono documental, género que Varda dominará a lo largo de su filmografía. Con un presupuesto ínfimo y gracias a la colaboración de los dos actores, al equipo técnico formado por siete personas y a la espontaneidad y ayuda de los vecinos del pueblo, Varda consiguió rodar sin sonido su primer filme en aquel verano de 1954 mientras iba aprendiendo el oficio sobre la marcha.

El doblaje y sincronización de voces se realizó en París, donde Varda pidió a un joven Alain Resnais que se hiciese cargo del montaje de la película, el cual se mostró reticente al principio, pero acabó cediendo. A Resnais le llamó la atención las similitudes que su película tenía con el movimiento neorrealista italiano, el cual Varda no conocía en aquel momento y aseguraba que todo había sido resultado “de una espontaneidad libre de prejuicios y llena de inspiración natural” (González A., 2019). Al terminar el montaje, Resnais mostró la película a André Bazin, editor de la revista *Cahiers du Cinéma* en aquel momento, que quedó fascinado por la “libertad y pureza” que desprendía el filme de Varda (Sjaastad, 2010, p. 3). Fue gracias a Bazin que la película fue proyectada en el festival de Cannes en 1955, donde causó reacciones positivas de otros críticos y directores de cine como Truffaut, aunque comercialmente tuvo muy poco éxito.

La Pointe Courte es considerada la película predecesora del movimiento de la *Nouvelle Vague*. Y es que Varda sentó las bases de esta nueva ola del cine francés cinco años antes de que se estrenaran en Cannes *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre cents coups*, 1959) de Truffaut e *Hiroshima, Mon amour* (1959) de Resnais, y, un año más tarde, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) de Godard.

Aunque Varda es conocida por muchos como la “abuela de la *Nouvelle Vague*”, la cineasta siempre estuvo en los márgenes de este movimiento. De hecho, Varda perteneció a otro grupo de cineastas menos conocido y que muchas veces es incluido como parte de la *Nouvelle Vague*. Estos son los cineastas de

la *Rive Gauche* (margen izquierda), más inspirados por la literatura y más comprometidos políticamente con la izquierda. Este grupo estaba formado por Varda, Alain Resnais, Chris Marker y también por los escritores Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, que pasaron de la literatura al guion y, posteriormente, a la dirección (Merino, 2019, p. 21).

En los últimos años de la década de los 50, Varda realizó tres cortometrajes documentales. Dos de ellos fueron encargos de la Oficina de Turismo de Francia, en los que Varda aporta una visión turística y documental de los castillos del Loira (*O saisons, ô châteaux*) y de la Riviera francesa (*Du côté de la côte*), ambos de 1958. Es en el mismo año que Varda rueda *L'Opéra-Mouffe*, un documental claramente subjetivo que, mezclando la realidad con la ficción, lo realista con lo surrealista, la cineasta ya adelanta algunas constantes de su filmografía.

En 1962, Varda estrena la que será su película más conocida y aplaudida hasta día de hoy: *Cléo de 5 à 7*. El filme sigue en tiempo real a su protagonista, Cléo Victoire (Corinne Marchand), una cantante que espera unos resultados médicos. Varda adopta una mirada femenina (o *female gaze*) y retrata a Cléo con una sensibilidad pocas veces vista en el cine de la época. Pese a ser una obra de ficción, la película cuenta con un fuerte valor documental, siendo la ciudad de París casi tan protagonista como Cléo (de los Ángeles, 2010).

En los años siguientes, Varda siguió trabajando tanto en la ficción (*Le Bonheur*, 1964; *Les Créatures*, 1965) como en el documental, a destacar *Salut les cubains* (1967), que realizó a partir de las fotografías que tomó en un viaje a Cuba. Este no fue el único viaje de Varda en los años 60, ya que a finales de la década se muda a Los Ángeles con su marido Jacques Demy (también cineasta), con el que se casó en 1962. Es en el país anglosajón donde Varda rueda documentales como *Uncle Yanco* (1967) o *Black Panthers* (1968), y el filme *Lions Love (...and Lies)* (1969), un retrato deliberadamente artificioso del Hollywood de la época. Varda volvería a Estados Unidos a principios de los 80, junto con Demy, con una mirada más personal e introspectiva. En 1980 estrena

el documental *Mur Murs* (1980) y un año más tarde la película de ficción *Documenteur* (1981), ambas complementándose en su temática y en su tono.

Aunque el cine de Varda siempre demostró una fuerte sensibilidad feminista, es en los años 70 cuando la cineasta toma una mayor conciencia activista. Es en estos años en los que se intensifica la lucha por el aborto en Francia, que finalmente fue aprobado en 1975. En ese mismo año, Varda estrena para la televisión del país el cortometraje documental *Réponse de femmes (Note corps, notre sexe)* (1975). También estrena el largometraje *Daguerréotypes* (1975), un retrato documental de los comerciantes de los diversos establecimientos de la *rue* Daguerre, calle del distrito 14 de París en la que Varda vivió desde 1951 hasta su fallecimiento en 2019. Un año más tarde se estrena la película *Una canta, la otra no (L'une chante, l'autre pas)*, (1976), que cuenta la historia de dos mujeres a lo largo de los años, con el activismo feminista como telón de fondo.

Tras volver de aquella segunda etapa en EEUU y realizar diversos cortometrajes, Varda estrena *Sin techo ni ley (Sans toit ni loi)*, (1985), película que sigue los pasos de una joven vagabunda interpretada por Sandrine Bonnaire. La película tuvo un gran recibimiento, con más de un millón de espectadores en Francia. Además, ganó el León de Oro en el Festival de Venecia (Marti, 1985).

Varda volvió al documental dos años más tarde con *Jane B. par Agnès V.* (1987), un retrato libre y subjetivo de la actriz y cantante Jane Birkin, con la que también trabajó en *Kung-fu Master* (1987), ficción cuya idea fue de la propia Birkin y que protagoniza junto con el hijo de Varda, Mathieu Demy.

En 1990, Jacques Demy murió a causa del sida. Unos meses antes de su muerte y ya muy debilitado, Varda rueda *Jacquot de Nantes* (1991), una película sobre la infancia de Demy, que también incluye imágenes del cineasta en sus últimos meses de vida. En los años posteriores Varda realiza dos documentales sobre la obra de su marido: *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1992) y *L'Univers de Jacques Demy* (1995).

En el año 2000 Varda rueda el documental *Los espigadores y la espigadora* (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000). El filme retrata a aquellas personas que recogen la comida que otros tiran, ya sea patatas en el campo u otros alimentos en la ciudad. Varda no solo realiza un análisis y crítica al consumismo, sino que gracias a las nuevas posibilidades que le ofrece la cámara digital, se graba a sí misma y reflexiona sobre su vejez. Este documental es la primera obra de Varda en la que el aspecto autorretratístico, aunque breve, es explícito. El filme fue bastante exitoso en Francia. En 2002, Varda estrena *Dos años después* (*Deux ans après*, 2002), un documental en el que la cineasta reflexiona sobre el filme y sigue la pista de los protagonistas a los que entrevistó.

Este interés por el autorretrato que reflejó en la cinta la llevó a rodar un documental puramente autobiográfico, *En Las playas de Agnès* (*Les Plages d'Agnès*, 2008), Varda rememora y reflexiona sobre su vida y su obra como cineasta, fotógrafa y artista plástica. Esta última faceta está presente en las últimas dos décadas de vida de Varda, en las que expuso varias obras en museos. Este documental, que supone la parte principal del análisis de este trabajo, sirvió para revindicar la figura de Varda, que durante los años siguientes daría numerosas charlas y talleres alrededor del mundo.

En 2017 estrena *Caras y lugares* (*Visages, villages*, 2017), documental en el que, junto al artista gráfico y fotógrafo JR, Varda realiza un retrato de la Francia rural y de las personas con las que coincide en este viaje. El filme tuvo una gran acogida internacional y ganó numerosos premios. Aunque no ganó el Oscar a Mejor Documental en 2017, Varda fue la primera mujer en recibir el Oscar Honorífico en noviembre del mismo año por toda su carrera.

Aunque su estreno en salas francesas fuera unos días antes de su muerte, *Varda par Agnès* (2019) supone una especie de autobiografía póstuma de la cineasta en el que, al igual que en su cinta de 2008, reflexiona sobre su carrera, la cual duró más de seis décadas.

Agnès Varda falleció en París el 29 de marzo de 2019, dejando una extensa filmografía a sus espaldas y una huella en la historia del cine imposible de borrar.

3. MARCO TEÓRICO: ALGUNOS ASPECTOS TÉCNICOS Y TEÓRICOS SOBRE EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO

Philippe Lejeune define la autobiografía como un “relato retrospectivo que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1975). Georges Gusdorf, por su parte, indicaba en un artículo de 1948 que la autobiografía es una construcción de los recuerdos, “una segunda lectura de la experiencia, más auténtica que la primera, porque es una toma de conciencia; así el énfasis de la autobiografía está en el ‘crear’ y, al crear, ‘ser creado’” (Gómez, 2013, p. 4).

Mientras que la autobiografía ha estado presente en la literatura durante cientos de años, no fue hasta las últimas décadas del siglo pasado que esta se trasladó al género al cine documental. A partir de los años ochenta, encontramos un interés creciente por el documental autobiográfico entre teóricos y académicos.

Una de las primeras teorías sobre este género en el cine es de Elizabeth W. Bruss, en 1980, donde se mostraba crítica hacia la posibilidad de construir una autobiografía audiovisual, medio en el que no se podía plasmar el género literario. El ya mencionado Lejeune coincidía con alguna de las propuestas de Bruss, pero se mostraba más optimista hacia la autobiografía en el cine documental, y apoda al género como “*ciné-moi*” (Lejeune, 1987), un “cine-yo” donde el autor es el foco de la narración, así como el propio creador de la obra fílmica.

Mientras que la autobiografía proviene de la tradición literaria, el autorretrato proviene de la pintura, y al igual que la autobiografía ha sido trasladado al lenguaje fílmico y, concretamente, al género documental. El autorretrato como forma de discurso del cine de no ficción en primera persona se caracteriza por “abordar cuestiones relacionadas con la experimentación formal del propio

medio tecnológico a través del cual se enuncia un “yo” corporeizado y tensionado entre el espacio mental (la percepción subjetiva) y el espacio material en el que se circunscribe y emplaza un cuerpo, por lo general, fragmentado” (Lagos, 2012, p. 18). La cámara se convierte en un instrumento que permite un acto performativo “en el que el autor se expone como una unidad de cuerpo, experiencia y memoria”. En el autorretrato el autor no busca narrar la cronología de los sucesos de su trayectoria vital, sino mostrar quién es ese “yo” en un “sentido agudo de la vida cotidiana, los gestos, las posturas; una oscilación pendular entre presente y pasado, imaginación y realidad, materia y memoria” (Bellour, 2009, p. 249).

Aunque similares en su forma, la autobiografía y el autorretrato como géneros documentales tienen diferencias relevantes para nuestro análisis. Según Jesús García, la autobiografía se refiere al autor en cuanto a autor, mientras que el autorretrato es una representación del autor en cuanto persona (1994, pp. 111-112). Otra gran diferencia reside en el *bios*, que está ausente en el autorretrato. La autobiografía supone un relato retrospectivo, construido “desde el presente hacia el pasado para responder al *he sido y he hecho*” (Gómez, 2013, p. 5). El autorretrato, en cambio, se sitúa en el presente para preguntarse *quién soy*. Esto hace que en el autorretrato la exposición del “yo” tome una posición secundaria y, cuando esta se sitúa en un plano principal, “se caracteriza por la discontinuidad y por la adopción de modelos narrativos fragmentarios, polifónicos y, muchas veces, aparentemente incoherentes” (Schefer, 2011, p. 2). En la autobiografía, sin embargo, la continuidad narrativa y cronológica de la vida del sujeto narrado es preponderante y se encuentra en un primer plano (Gómez, 2013, p. 5).

Se puede concluir esta diferenciación recalcando que, mientras que la autobiografía se caracteriza por un cierre temporal, el autorretrato aparece como una totalidad que nunca acaba (Monterrubio Ibáñez, 2016, p. 2).

Un género cinematográfico relacionado con la autobiografía y por consecuencia con el autorretrato es el film-ensayo o ensayo fílmico. Este género, inusual y complejo, proviene de la tradición del ensayo escrito. Un ensayo

cinematográfico presenta “una reflexión sobre el mundo, un discurso en primera persona conducido por la palabra, pero anclado en técnicas exclusivas del cine” (Weinrichter, 2007). En el film-ensayo, plantea Josep M. Català, “las ideas no se tienen, sino que se hacen, se construyen de manera literal. [...] He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (2005, p. 133). Este género supone pues un trabajo en proceso, en el que la figura del autor es imprescindible y latente, ya que es él o ella quien da forma y sentido al filme. Esto supone una casi inevitable subjetividad que choca con la concepción clásica del documental, que busca la objetividad en su acercamiento a la realidad que quiere contar. El documental, haciéndose ensayístico, reconociendo su subjetividad y reflexionando sobre su propia naturaleza, “ha ido incorporando la voz de parte de sus autores, de aquellos que precisamente lo son porque han puesto en cuestión el género y lo han reinventado” (Merino, 2019, p. 43).

El ensayo fílmico es autorreflexivo. Por ello, es posible una hibridación “entre lo ensayístico y lo autobiográfico, entre la reflexión sobre el mundo y los otros y la reflexión sobre la propia persona” (González Cuesta, 2005, p. 4).

Este género supone una subversión de la ética y de la estética:

El film-ensayo resuelve el excedente formalista de la vanguardia, poniendo la estética al servicio de la hermenéutica interna, al tiempo que compensa la deficiencia estética del documental (su pretendido rechazo de la estética), situando su discurso justo al nivel material de las imágenes. Con ello consigue superar a la vez el estéril ascetismo del documental y la cegadora euforia de la vanguardia, sin abandonar ni el ámbito de lo real ni el de la experimentación. (Pesci Gaytán, 2005, p. 4)

En el género documental encontramos numerosos recursos para plasmar la realidad en la pantalla, ya sea de manera objetiva o subjetiva, autobiográfica o no. El primer recurso a analizar y el más común es la voz. Se entenderá el

concepto de voz no solo como las palabras habladas por el autor o autora en un documental, sino por su presencia en general y en cómo se plasma esta en el producto fílmico. El teórico Bill Nichols formuló esta perspectiva donde la voz en el documental se refiere al estilo del autor, aquel que nos transmite un sentido del punto de vista social del texto, de cómo nos habla y de cómo presenta los materiales que se nos presenta (1998, p. 19). La “voz” que presenta Nichols no se refiere solo a la voz en off o a los diálogos, sino que engloba la perspectiva total con la que el cineasta crea con los medios disponibles para realizar el documental. Esta voz representaría el estilo de la película que, en el caso de la autobiografía, estaría intrínsecamente relacionado con la propia figura del autor o autora. El cineasta moldea con su “voz” la representación de la realidad volviéndola más o menos subjetiva.

En el caso del cine-ensayo, la expresión de una reflexión personal por parte del propio autor, con su voz, y no de manera anónima, se acerca al espectador no con la intención de presentar una serie de eventos en orden cronológico como en el reportaje o en el documental clásico, sino para proporcionar y construir una reflexión profunda y personal (Rascaroli, 2009, pp. 44-63).

Otro recurso del documental relevante para nuestro análisis es el de la recreación. Las recreaciones son una técnica muy común en los documentales para representar hechos pasados. El ya mencionado Bill Nichols las ha estudiado en profundidad y asegura que han estado presentes a lo largo de la historia del cine, como en el primer largometraje documental, *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) (Corrigan, 2011, p. 196). Nichols reconoce el rol fundamental de la recreación en el cine documental y asegura que esta tiene una cualidad particular reflexiva. Las formas más estilizadas y autoconscientes de la recreación las encontraríamos en los filmes experimentales o los ensayos fílmicos (Nichols, 2001, pp. 196-198).

Ya que una de las características principales del documental es la autenticidad del material presentado, el uso de recreaciones puede activar la idea de engaño o falsedad. Timothy Corrigan reflexiona sobre ello y afirma que una recreación implica una estética de la experiencia vivida, y crea una reforma

subjetiva y “fantasmática” de esta estética. De esta manera, el espectador experimenta una inestabilidad entre la subjetividad (como experiencia vivida) y la necesidad de éticas sociales (como la de redescubrir un valor) (2011, p. 197). Según Corrigan, las recreaciones en los ensayos fílmicos no solo describen o documentan la estética de las prácticas fílmicas, sino que también crean una base ensayística, la cual provoca la actividad de pensar como un proceso cinematográfico. Las recreaciones pasan a ser en este género de una simple representación de la realidad pasada a una reflexión sobre el propio cine y su veracidad (Corrigan, 2011, p. 197).

“La autobiografía no puede pretender crear una réplica exacta de la vida pasada en el presente, pues su composición dota a los acontecimientos pretéritos de un sentido que antes no tenían” (Cueva, 2008, p. 103). Por ello, los documentales autobiográficos son inevitablemente performativos, ya que producen “tanto al sujeto de enunciación como al sujeto enunciado y la relación entre ambos a partir de la cual existen” (León, 2019, p. 138).

Habiendo sido analizada la autobiografía y el autorretrato como formas de documental, además de sus semejanzas; el cine-ensayo como una forma subjetiva y analítica de hacer cine; y la voz y la recreación como recursos imprescindibles en el género cinematográfico que incumbe a este análisis, puede pasarse a estudiar *Las playas de Agnès* (*Les Plages d’Agnès*, 2008) como documental autobiográfico y como testimonio de la vida y de los temas principales de la filmografía de la cineasta francesa.

4. ANÁLISIS DE *LAS PLAYAS DE AGNÈS* (2008)

4.1. PLAYAS Y ESPEJOS

“Si se abriera a la gente, se encontrarían paisajes. Si se me abriera a mí, se encontrarían playas”, confiesa Agnès Varda en la primera escena de su documental autobiográfico, *Las playas de Agnès* (*Les Plages d'Agnès*, 2008). La película comienza en la playa, donde la cineasta aparece andando hacia atrás. Con este movimiento, Varda performatiza la postura retrospectiva de la autobiografía, en la que no solo mira hacia atrás, sino que ella misma camina en sentido contrario, como si volviese al pasado a través de la memoria (Bluher, 2013, p. 62).

La localización tampoco es casual. Las playas son parte de ella misma, afirma, y son el lugar de comienzo de su autobiografía, así como el hilo conductor de esta. Las playas que han marcado la vida de la cineasta son utilizadas como elemento estructurante de la película, que la dividen como si de capítulos de un libro se tratara. Esta división crea un collage de playas en el que Varda deja el orden cronológico en un segundo plano para priorizar la discontinuidad y la imprevisibilidad de la memoria. La cronología y la geografía sirven a un macro-nivel como esqueleto del documental para crear una sensación de unidad y agrupar de manera lógica los diversos eventos y obras a lo largo de su vida (Conway, 2010, p. 134). Sin embargo, Varda también se permite jugar con el azar y la asociación de ideas apoyada por la imaginación. La aparente discontinuidad e improvisación en la estructura del documental esconde, sin embargo, una cuidada precisión conceptual en su montaje.

“Los recuerdos son como moscas revoloteando por el aire, trozos de memoria en desorden. Es como hacer un puzle. Vas poniendo piezas hasta completarlo, pero hay un agujero en el centro”, reflexiona Varda en un fragmento de *Jane B. par Agnès V.* (1988) que aparece en *Las playas de Agnès*. La película es un retrato fílmico de la actriz y cantante británica Jane Birkin. Agnès Varda siempre ha estado interesada en la creación de retratos, ya sea de personajes

ficticios o de personas reales, en fotografía o en formato cinematográfico. Encontramos retratos como el de Mona, protagonista de la película de ficción *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, 1985), retratos fotográficos como los que realizaba a principios de su carrera en el Festival de Aviñón, o aquellos que hizo en sus películas a Jane Birkin, Jacques Demy o a aquellos que recogían comida del suelo, ya fuera en el campo o en la ciudad, en *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000). Todos estos retratos son realizados por una Varda consciente de las limitaciones que supone este formato para reflejar la totalidad de una persona. Son retratos que, como los recuerdos, conforman un puzle siempre incompleto, pero no por ello insatisfactorio. Volviendo al retrato fílmico de Jane Birkin, también es muy representativa una escena en la que esta, sentada en unas escaleras, vierte el contenido de su bolso en el suelo. “Un poco de yo, un poco de mí... Lo vierto todo, después lo ordeno”, dice Varda en voz en off. Birkin continúa la reflexión: “Incluso vertiendo todo, revelamos poco de nosotros”. Varda hace precisamente esto, vierte el contenido al suelo, desordenado, y crea un retrato de la persona juntando esas piezas como un puzle hasta que cobre sentido. Sin embargo, siempre habrá algo que falte, un agujero en el medio. Varda no ve esto como algo negativo, sino como algo inevitable que supone la propia naturaleza subjetiva del arte y, en este caso, del retrato.

Varda también mostró interés a lo largo de su carrera por el autorretrato. En 1949 encontramos el primero, un mosaico de su rostro, ligeramente fragmentado. Sesenta años después volvió al autorretrato fotográfico para mostrar su rostro también fragmentado (*Autoportrait morcelé*), en esta ocasión reflejado por un espejo roto. Esta frecuente fragmentación al autorretratarse materializa aquella idea de que el retrato es una manera imperfecta de mostrar a una persona, siendo imposible entenderla y plasmarla por completo en una obra fija y objetiva. En el año 2000, Varda realiza el primer autorretrato como tal en el cine con *Los espigadores y la espigadora*. El documental se centra en las ya mencionadas personas que “espigan” para poder comer, pero Varda también se muestra a sí misma como una espigadora de imágenes. Tendría que pasar casi una década para que la cineasta volviese a este género con *Las Playas de Agnès*, que es no solo un autorretrato donde refleja su presente, sino

una autobiografía donde rememora y reflexiona sobre su pasado, así como su obra artística en todas sus vertientes. En este documental, Varda crea un género documental *sui generis* que mezcla la narrativa clásica de la autobiografía y la performatividad propia del autorretrato (Bluher, 2013, p. 67). Varda no está particularmente interesada en las inquietudes tradicionales del documental autobiográfico, como la exploración de la crisis personal, la crítica de la familia o el análisis socio-político. *Las playas de Agnès* busca, sobre todo, reivindicar el estatus de Varda como una artista en activo y en constante evolución, y conmemorar su obra como cineasta, fotógrafa y artista plástica (Conway, 2010, p. 126). El filme presenta una auto-representación en constante movimiento, fragmentada y múltiple, en la que Varda se muestra en todas sus facetas.

Un elemento que guarda especial relación con el retrato es el espejo. El espejo ha sido analizado en el contexto fílmico como un objeto dotado de subjetividad, una ventana al subconsciente capaz de revelar elementos del ser que se escapan de nuestra percepción. También es un elemento autorreflexivo, donde es posible el retrato. El uso de espejos está presente en gran parte de la obra de Varda. Por ejemplo, tienen un gran protagonismo en *Cléo de 5 à 7* (1962), en donde la protagonista, a la espera de unos resultados médicos posiblemente fatales, se ve reflejada en los espejos con los que se cruza en las calles de París. Estos espejos muestran la perspectiva de Cléo, que busca su propio reflejo para alimentar su obsesión por la belleza, al igual que Narciso en el mito griego. Aunque el espejo esté frecuentemente relacionado con la vanidad y el narcisismo, Varda hace uso de este objeto en *Las Playas de Agnès* con un objetivo menos superficial. La cineasta utiliza el espejo como elemento simbólico y reflexivo, un elemento más con el que experimentar y realizar su autorretrato y también retratar a los demás.

La escena más representativa en este aspecto es la que da inicio al filme. En la playa, Varda crea una instalación artística formada por espejos de diferentes tamaños. Algunos están enmarcados, otros no; algunos se apoyan en el suelo y otros en diferentes tipos de atriles. Se ve a Varda en pleno proceso creativo,

elemento clave en el autorretrato que en este filme crea. La cineasta no está sola, sino que un grupo de personas, su equipo, también monta esta instalación de espejos, siguiendo las indicaciones de Varda y moviendo con ella los espejos de un lado a otro. Algunos planos muestran el reflejo de los espejos, creando imágenes con una perspectiva desorientadora y casi irreal, que mezclan la playa con la arena, que muestran otros espejos y donde aparecen miembros del equipo. En ocasiones, puede verse la cámara que graba a Varda y compañía a través de los espejos, haciéndose visible el aparato fílmico y desvelando las “costuras” del cine, que en este caso no se ocultan al espectador. Varda aparece reflejada en diferentes perspectivas, algo que caracteriza a la totalidad del filme, aunque sea de una manera metafórica y no física como en esta primera escena. Los espejos son utilizados como una estrategia autorreflexiva, en la que el filme se distancia de él mismo para acercarse al espectador, que observa el proceso de creación de este (Elsaesser y Hagener, 2010, p. 72). En voz en off, Varda cuenta cómo un espejo le recuerda al mobiliario de la casa de sus padres cuando era pequeña, y esto a su vez le recuerda que su madre escuchaba a Schubert en el tocadiscos. Ya desde el principio, la asociación de ideas y de recuerdos está presente en la autobiografía de Varda.



Fig. 1. Varda filma uno de los espejos en *Las playas de Agnès* (2008) (Fuente: Criterion)

El título del documental aparece en uno de los espejos y, a continuación, aparecen los títulos de crédito en pantalla. Tras ello, Varda explica en voz en off que quiere añadir “algunos créditos vivos y hablados para agradecer a los jóvenes que han cargado con los espejos”. La cineasta, espejo en mano, se acerca a cada uno de estos jóvenes y les pide que, mirando al espejo, miren a la cámara reflejada en este y digan su nombre. Los miembros del equipo miran al espejo, reflejando su persona y por ende mostrándose visibles al espectador, al que mira directamente al mirar a la cámara. Así pues, el espectador adopta la perspectiva de la cámara de una manera directa, siendo el espejo el único filtro que separa a este de los jóvenes que se presentan. Aunque no se ve la cámara en estos planos, su presencia es percibida al ser reconocida por aquellos que son vistos en pantalla. Como espectadores, se recuerda la presencia de una cámara y, con ello, también la noción de que lo que se ve en pantalla es algo grabado, algo que por la propia presencia de una cámara se torna subjetivo.

El espejo es un elemento que permite el retrato, y Varda lo utiliza para retratarse no solo a sí misma, sino al equipo con el que realiza esta instalación y, en definitiva, el filme. Pese a ser una obra autobiográfica donde el centro de atención es ella misma, Varda reivindica el cine como obra colectiva, donde cada miembro del equipo debe ser celebrado y presentado al espectador. “Todas estas personas que desean entrar en un sueño, algo imaginario que hasta yo desconozco. Y ni siquiera me preguntan”, dice Varda sobre los miembros del equipo. La cineasta afirma la subjetividad y la experimentalidad de la instalación de espejos y el no conocer del todo su significado, aunque sea ella misma quien lo crea. La escena continúa, y se ve a Varda cámara en mano, grabando las olas y los espejos que las reflejan.

A continuación aparece Varda en la playa, de espaldas, sentada en una silla de directora con su nombre en el dorso. Sostiene en una mano una pluma, mientras dice en voz en off que “el mar del Norte y su arena es el comienzo para mí, de lo que más o menos sé sobre mí”. Habiendo realizado la declaración de intenciones que supone en cierta manera la instalación de los

espejos en la playa, Varda comienza a narrar su historia, siempre estructurada alrededor de las playas. La pluma que sostiene no es casual, ya que tal objeto siempre ha estado relacionado con la escritura y, en este caso, Varda comienza a “escribir” su historia. Ella, como directora y autora de la autobiografía, sostiene la pluma y, por ello, controla su propia historia, la cual cuenta a través de sus recuerdos y su obra. La literatura fue una de las mayores fuentes de inspiración para Varda y para los demás miembros de la ya mencionada *Rive Gauche*, con lo que no es de extrañar esta alusión a la escritura como forma de crear cine, y más aún una autobiografía, género íntimamente relacionado con la tradición literaria. Tal es la relación entre la literatura y la obra de Varda que creó el concepto de *cinécriture*. Con él, la cineasta reivindica la autoría del cineasta y el proceso de elaboración de una película, el cual no dista tanto del de la literatura: “los movimientos, los puntos de vista, el ritmo de rodaje y del montaje se sienten y se piensan como las elecciones de un escritor” (Merino, 2010, p. 29).

Varda escribe su historia y también la narra. Para ello utiliza la voz, ya sea la tradicional voz en off o, como explicaba Bill Nichols, entendida como el conjunto de herramientas que hace visible (y audible) a la autora y que configuran su estilo personal. La voz es “un rastro carnal de la persona que ha hecho la película”, decía Varda (Merino, 2010, p. 43). A lo largo de su carrera, Varda ha utilizado su voz en multitud de sus obras, a modo de narradora, marcando su huella como autora y también mostrándose cercana a la historia narrada y, también, al propio espectador. El primer ejemplo lo encontramos en el documental creado a partir de fotografías *Salut les Cubains* (1963), y posteriormente en otros filmes como *Uncle Yanco* (1967), *Lions Love (... and Lies)* (1969), *Jane B. par Agnès V.* (1988) o *Los espigadores y la espigadora* (2000), entre otros. La voz en off en los documentales de Varda es en muchas ocasiones una narración en primera persona, evidenciando su visión subjetiva como narradora de la historia y creando lo que ella misma ha llamado documental subjetivo (Monterrubio Ibáñez, 2016, p. 69). En *Las playas de Agnès*, la narración cercana y en primera persona refleja no solo una clara subjetividad en el discurso, sino también una conexión íntima entre espectador y autora, quien a través de su memoria reflexiona sobre su vida y obra de

manera personal y emocional. Esto es usual en los ensayos fílmicos, donde la expresión de una reflexión personal por parte del propio autor o autora se realiza con el objetivo no de presentar al espectador una serie de eventos en orden cronológico, sino de construir una reflexión profunda y personal (Rascaroli, 2009, pp. 44-63).

En todas las películas anteriormente nombradas, Varda se muestra delante de la cámara, haciendo presente su presencia física y no solo su voz. Sin embargo, su presencia nunca se torna protagonista y siempre aparece en busca de los demás, a los que presta atención. En *Los espigadores y la espigadora* sí encontramos un objetivo claro de autorretratarse. Varda se graba a sí misma con su cámara digital para, como si de un espejo se tratara, observarse y reflexionar sobre su vejez, espigando las arrugas de su mano y las canas de su pelo. La presencia física de Varda es de gran relevancia en este filme y su autorretrato es uno de los pilares de este pero, sin embargo, la cineasta aparece en pantalla durante apenas cinco minutos. Además, afirmó en numerosas entrevistas que el documental no trataba sobre ella misma, y que su presencia autorretratada era una breve reflexión dentro del filme, pero que no la consideraba relevante. Esto cambia con *Las playas de Agnès* donde, aunque los demás sean de gran interés para la cineasta, el verdadero foco está en ella misma y en su historia, siendo su presencia física en pantalla motivo central del filme.

En un momento de la primera escena del filme, comentada anteriormente, el fular que lleva Varda le tapa la cara por el fuerte viento. Ella coge el fular y se tapa la cara aún más y, riendo, le comenta al operador y también a los espectadores: “Creo que estoy haciendo esto con el fular a propósito Yo esperaba que ocurriese esto y que me filmarais así. Esta es mi idea de autorretrato: filmadme en viejos espejos y detrás de fulares”. Con esta anécdota, se puede percibir la consciencia y el control que tiene Varda sobre su propia imagen. Sabe cómo quiere retratarse y cómo quiere ser vista, pero también está abierta a la improvisación, tomando lo que le proporciona el azar para jugar con él y formar parte del entorno.

El autorretrato de Varda se caracteriza por la multipresencia de la cineasta a través de las diferentes posiciones que toma: en frente y detrás de la cámara, reflejada en los espejos, como una recreación ficcional producto de la auto-inventación, etc. (Monterrubio Ibáñez, 2016, p. 70). En la primera secuencia, Varda comenta que interpreta “el papel de una vieja pequeña, gordita y parlanchina que explica su vida”. Con esta declaración de intenciones inicial, la cineasta confiesa que interpreta un papel, que en este caso es el de ella misma. Varda “se auto-representa como una posibilidad de ficcionarse, de relatar la propia vida como una manera de construir una identidad en una mutación constante” (Merino, 2019, p. 118). Al no tomarse tan en serio y afirmando la performatividad de sus recuerdos, Varda se permite salir de la búsqueda de la veracidad de su discurso en cuanto a su pasado para crear un autorretrato consciente de las limitaciones de la memoria y de las posibilidades del documental para capturar la realidad.

Las recreaciones son una técnica común en el género documental para representar eventos pasados. En *Las playas de Agnès*, Varda hace uso de sus propias experiencias y emociones, mientras recrea algunos momentos clave de su vida. Estas recreaciones no son realistas en el sentido hegemónico que pueden tener en películas de ficción, sino que sirven para recrear eventos pasados de forma creativa y estilizada (Pérez Córdova, 2012, p. 20). El filme en cuestión utiliza documentos reales como fotografías, objetos o entrevistas para moldear el relato de su historia y la recreación del pasado, y en algunas ocasiones combina estos documentos con escenificaciones de su vida pasada.

En el primer tramo del documental, Varda, sentada en la playa, muestra algunas fotografías de cuando era pequeña y confiesa que no siente nostalgia por su infancia. Asegura que, al contrario que la mayoría de artistas, su infancia no supone fuente de inspiración alguna y que no tiene sentimientos fuertes hacia ella. Cuando encuentra una foto de sus hermanos y hermanas y ella jugando en la playa cuando eran pequeños, dice: “Me gustaría ver a una niña con este traje de baño de rayas y a otra con el de los grandes tirantes”. El plano de las fotografías reales de una joven Varda cambia a una recreación de

estas dos niñas, jugando en la playa con unas flores de papel. Lo que parece una recreación aparentemente realista de la infancia de Varda choca con la presencia de la actual Varda en la escena, que observa a las niñas como quien rememora un recuerdo de su propio pasado. “No sé qué significa recrear una escena como esta. ¿Revivimos el momento? Para mí es cine, un juego”. Mediante la recreación de momentos como este, Varda reflexiona no solo sobre su vida, sino también sobre la propia naturaleza del género cinematográfico, ficcionalizando sus recuerdos sin sacrificar completamente su veracidad. Al igual que se para a reflexionar sobre las fotografías reales, también analiza su pasado a través de estas recreaciones, inmergiéndose en ellas y disrumpiendo con ello el pacto de realidad creado con el espectador en cuanto a esta técnica del cine documental. Esto, sin embargo, no es algo negativo ni la prueba del “engaño” al espectador. Varda juega con las posibilidades que le proporciona la recreación de sus recuerdos y con ello involucra también al espectador. En otra recreación de la infancia de la cineasta, se ve a la Varda actual sentada en el borde del muelle de Sète (Fig. 2), ciudad francesa en la que vivió en un barco, exiliada de Bruselas por la guerra. En un paneo vertical, pasamos de ver únicamente a Varda a descubrir que, detrás de ella, dos niñas juegan mientras son grabadas por dos miembros del equipo. En esta escena la performatividad de estas recreaciones es aún más clara, ya que no solo aparece la Varda actual irrumpiendo el “realismo” de la escena, sino que se muestra el propio aparato cinematográfico, desvelando el “truco” que esconde el cine. Varda es consciente de la inevitable subjetividad de la autobiografía, especialmente en el lenguaje fílmico, y decide no ocultarla, sino explotar sus posibilidades y hacer de ellas un juego.



Fig. 2. Varda posa frente a una de las recreaciones de su infancia.

A lo largo del filme, encontramos otras tantas recreaciones que muestran algunos momentos de su cronología, siempre con un elemento divertido y juguetón. En la parte relacionada con sus primeros años en París, llega a recrear el patio de su casa en la *rue* Daguerre, en la que vivió durante gran parte de su vida. De nuevo, Varda intercala la fotografía (lo real) del patio casi derruido cuando entró a vivir allí junto a Jacques Demy, con la recreación (lo ficticio) del patio. Como espectadores, puede observarse el estudio donde se ha construido el patio, con cables, focos y micrófonos. “Se me ocurre reconstruirlo como un decorado”, dice Varda mientras se pasea por él, explicando cómo en ese momento la casa parecía “una cuadra”. Poco después, Varda aparece disfrazada con un gorro y un chaleco para recrear cómo recogía carbón en los fríos inviernos. Cuando recuerda lo difícil que era aparcar en su garaje en París, Varda recrea las quince maniobras que tenía que realizar con un coche de cartón.

Todas estas recreaciones se basan en la escenificación de una escena o recuerdo concreto del pasado, pero en *Las playas de Agnès* encontramos otros tipos de recreaciones. Algunas son instalaciones artísticas, como la inicial de los espejos, creadas exclusivamente para la película. O recreaciones de obras artísticas, los llamados *tableaux vivant*, los cuales serán analizados en el quinto apartado de este trabajo. Otro tipo de recreaciones de las que hace uso Varda en el filme no son creadas específicamente para este documental, sino que son fragmentos de anteriores obras de la cineasta, como será visto en el siguiente apartado.

En *Las playas de Agnès*, el pasado no emerge como una “apariencia inmutable”, sino que es creado por Varda para el filme. El poner en descubierto la puesta en escena o *mise en scène* no supone una desmitificación, sino una representación de la mediación entre el pasado (lo recordado) y el presente (el acto de recordar) (Bluher, 2013, p. 64). Las recreaciones son una reflexión sobre la vida de Varda, entre las imágenes y las experiencias narradas. Al ser un ensayo fílmico, esta reflexión depende de la experiencia del espectador, que cuestiona y comenta sobre la experiencia estética y la subjetividad que la articula (Pérez Córdova, 2012, pp. 29-30).

En el documental, Varda se muestra a través de tres perspectivas distintas: como narradora, como directora y como personaje. A través de recuerdos, recreaciones, playas y espejos, la cineasta crea un puzle subjetivo sobre su vida y sobre su obra. El azar y la propia identidad son lugar de juego para Varda, que nunca olvida su objetivo de retratarse como artista, reivindicando su obra sin rozar el egocentrismo.

4.2. EL CINE: LA OBRA DE VARDAS COMO RECURSO AUTOBIOGRÁFICO

En la última escena de *Las playas de Agnès*, Varda entra en su Cabaña del Fracaso (*Ma cabane de l'échec*) (Fig. 3 y 4), instalación que construyó en 2006 a partir de cintas de celuloide de su filme *Las criaturas* (*Les Créatures*, 1966). La película, pese a ser protagonizada por las estrellas francesas Michel Piccoli y Catherine Deneuve, ha pasado a la historia como un proyecto fallido de Varda, que se aproximó al género de ciencia ficción con poco éxito tanto en taquilla como en crítica. Cuarenta años después, la cineasta construyó esta cabaña, una de las muchas instalaciones artísticas que creó en sus últimas dos décadas de vida, como se analizará con mayor profundidad en el apartado quinto del análisis. En el documental autobiográfico, Varda se sienta en unas cajas de bobinas que hay en el centro de la cabaña, mientras explica en voz en off la historia de la instalación. La multitud de fotogramas son reflejados por la luz, que las atraviesa, desvelando la magia del cine, la unión de luz e imagen. “Aquí, siento que vivo en el cine, que el cine es mi casa. Creo que siempre he vivido en él”, dice Varda.



Fig. 3 y 4. Varda en su Cabaña del Fracaso.

Varda ha habitado durante toda su carrera en el cine, y su cine ha habitado en ella, en el sentido de que su propia experiencia ha sido un pilar fundamental en la obra de la cineasta. La realidad social, política y personal de Varda ha

impregnado su filmografía, ya sea en documentales o en películas de ficción. Por lo tanto, no es de extrañar que, para contar su propia historia, Varda recurra a fragmentos de sus filmes a modo de recreaciones, ya que dentro de esas historias habita la propia cineasta. En *Las playas de Agnès*, Varda reflexiona sobre su obra en relación con su vida. La cineasta utiliza sus películas como “una forma de memoria que, a través de fragmentos escogidos, le permite evocar momentos de su vida inscritos en el tiempo” (Merino, 2019, p. 121). Además, confirma la existencia del subtexto autobiográfico en algunas de sus ficciones, que son portadoras de un espejo que refleja a la propia Varda, aunque sea de manera deformada en favor de la ficción. Sus propios filmes son otra forma de mirar hacia atrás, al igual que lo son las fotografías o las recreaciones filmadas específicamente para este documental.

Muchos de estos fragmentos de filmes anteriores a modo de recreación de la vida de la cineasta aparecen en la primera parte del documental, dedicada a su infancia y juventud. La imagen de un casino en la playa sirve como punto de inicio para hablar sobre su padre Eugene y la pobre relación que tuvo con él. Se observa a continuación una escena de *Jane B. par Agnès V.*, en la que Birkin interpreta a un crupier y Varda aparece jugando en la mesa de póker, al igual que lo hizo su padre décadas antes. “Perdí a mi padre en este casino. Jugó, perdió, cayó... y murió”, dice. Aunque no se especifica, esta escena parece ser un guiño a una cinta de Jacques Demy, *La bahía de los ángeles* (*La baie des anges*, 1963), en la que los protagonistas también eran afines al juego de cartas. Varda sigue hablando sobre su familia paterna, incluyendo un fragmento de *Uncle Yanco* (1967), cortometraje documental que la cineasta realizó en su primer viaje a California. Yanco es el tío de Varda, con el cual no había tenido relación alguna. Tras descubrir que vivía en un barco en San Francisco no dudó en ir en su búsqueda y rodar un breve documental sobre él y su peculiar vida de artista a orillas de la ciudad californiana. La escena que se muestra es la del primer encuentro entre Yanco y Varda. Agnès se acerca a su tío, que le pregunta en francés “¿eres la hija de Eugene Varda?”, a lo que ella responde que sí. Lo que parece un momento verídico y objetivo se ve disrumpido por la repetición de la escena, donde Yanco hace la misma

pregunta en diferentes idiomas. También se ve la claqueta, que muestra de manera aún más visceral la escenificación del momento. Sin embargo, esto no significa que este tierno encuentro se vea como falso o engañoso. El tono alegre y juguetón con el que Varda rompe con las normas del género documental, que se presupone veraz y no ensayado, invita al espectador a ser parte de este momento, aunque sea como parte de un rodaje. Varda también incluye *Uncle Yanco* en su obra autobiográfica para mostrar a su familia paterna, proveniente de Grecia y de la que poco sabía hasta conocer a su tío. Yanco dibuja un árbol genealógico, con el que se conoce un poco más del pasado de Varda. El fragmento de *Uncle Yanco* finaliza y enlaza con la cineasta, en la playa, mostrando una fotografía de su familia. Una vez más, su obra cinematográfica, ya sea documental o ficción, se mezcla con la fotografía para dar imagen a la memoria de una Varda que hace uso de todos los medios a su disposición para recrear sus recuerdos.



Fig. 5. Fotograma de *Uncle Yanco* (1967)

Varda sigue rememorando su infancia, y para ello visita la casa en Bruselas donde vivió parte de su infancia. Al igual que al ver fotografías de cuando era pequeña le lleva a confesar que se siente alejada emocionalmente de su infancia, la visita a la casa tampoco le transmite ninguna nostalgia. Recuerda, sin embargo, a su madre, y cómo le hacía limpiar los cuchillos en la tierra del jardín de la casa. “Hacedlo bien, de arriba abajo”, decía su madre, y eso mismo le decía la propia Varda a Yolande Mareau en el rodaje del cortometraje vanguardista *7p., cuis., s. de b., ... à saisir* (1984), según explica ella, mientras enlaza con un fragmento de la obra. Aunque esta anécdota no dice mucho sobre la relación que tenía con su madre, le permite mostrar que esta acción de limpiar los cuchillos se encuentra no en la vida doméstica personal de Varda (que se sepa), sino en su filme. Con ello, Varda implica que el mejor lugar para

encontrar huellas del impacto de su infancia en ella son sus películas (Conway, 2010, p. 131).

La infancia de Varda se vio afectada por la Segunda Guerra Mundial, la persecución de los judíos y la ocupación de Francia por las Fuerzas del Eje. Este contexto histórico y político está presente en *Las playas de Agnès*, cuyo autorretrato "es portador de un espejo que refleja la época vivida" (Merino, 2019, p. 121). Varda rememora su infancia con una perspectiva distinta a la que tenía en su momento, cuando no era consciente de las circunstancias que le rodeaban. "Yo ni sabía que hubiera judíos", confiesa. Varda, entonces, muestra fragmentos de un cortometraje que, explica, realizó cincuenta años después sobre los llamados "Justos" de la Francia colaboracionista de la guerra. La inclusión de esta obra no supone una recreación como tal, ya que no habla de ella misma, pero sí añade información sobre el contexto político, y muestra el interés actual de Varda por este, como se analizará en mayor profundidad en el siguiente apartado.

La infancia en la ciudad de Sète tiene relación con su primer largometraje, *La pointe Courte* (1955), rodado en la misma. Apoyándose en fragmentos del filme, Varda rememora el proceso de rodaje. Compara imágenes del torneo de justas náuticas tradicionales que grabó en 1954 para la película con otras del mismo evento en 2007, cuando volvió a Sète para filmar esta parte de *Las playas de Agnès*. Varda utiliza la última escena de su debut cinematográfico, en donde los protagonistas suben a una barca camino a París, para enlazar con el bloque del documental referido a su juventud en la capital francesa. La cineasta, en un pequeño velero que navega por el Sena con vistas a la Torre Eiffel, bromea sobre la expresión *subir a París*, "como si Francia fuera vertical". Mientras que en otras partes del documental Varda aparece andando hacia atrás para introducir una de sus múltiples "playas", en este caso aparece en un velero, llegando a París. Ambos son movimientos similares y simbólicos, que representan el entrar, ya sea a pie o en velero, a sus propios recuerdos.

Mientras Varda sigue navegando por el Sena (Fig. 6), recuerda en voz en off sus estudios en la escuela del Louvre, de cuya biblioteca cogía prestados libros

de arte y los estudiaba a orillas del río. En ese momento, el velero se cruza con la recreación de una joven Varda, que aparece en otros momentos del documental, y que aparece leyendo como lo hacía ella misma (Fig. 7). El plano se vuelve cada vez más borroso. “Años después escribí un guion”, dice. Se refiere a *Nausicaa* (1970), largometraje sobre una joven cuyo padre es griego y que estudia arte antiguo en Francia. La película es una especie de



Fig. 6, 7 y 8. Varda navegando por París y dos recreaciones de su adolescencia, una original y otra un fragmento de *Nausicaa* (1970)

autobiografía de la propia Varda, aunque ficcionalizada. En el documental, Varda explica que “France Dougnac interpretaba a Agnès”, con lo que deja claro que el personaje protagonista es, en efecto, ella misma. Al igual que en su primer largometraje, la cineasta mezcla escenas puramente documentales, entrevistando a exiliados griegos, con escenas sobre esta joven que, hasta cierto punto, refleja a la propia Varda. *Nausicaa* fue un encargo de la televisión pública francesa que, en última instancia, decidió censurar el filme y destruir las copias existentes. Aunque nunca se dio una explicación clara, las connotaciones políticas de la película habría sido la razón de esta censura. Años después, la

Cinémathèque Royale de Belgique recuperó y restauró una copia y, gracias a ello, puede disfrutarse del filme hoy en día. Volviendo a *Las playas de Agnès*, el plano de la joven que recrea a Varda es seguido por un fragmento de *Nausicaa* en el que también se muestra a una joven leyendo a orillas del Sena

(Fig. 8). Un *beatnik*¹ le roba los libros y discute con ella, a quien le dice que realiza el hurto por la necesidad de libros de arte y porque es un pobre hombre “con hambre de cultura”. La aparición de este joven *beatnik* le lleva a Varda a hablar sobre los hombres, y como en su juventud se sentía intimidada por ellos. De nuevo, la asociación de ideas aparentemente libre y desordenada, que van uniendo el puzzle que crea Varda para realizar su autobiografía.

Otro largometraje donde Varda se aproximó a la autobiografía, aunque ficcionada, es *Documenteur* (1981). El título es una mezcla de las palabras documental (*documentaire*) y mentiroso (*menteur*), subrayando las cualidades ficcionales y documentales del filme. En el título inglés, Varda optó por *An Emotion Picture* (“una película de emoción”), insinuando que la obra es un espejo de su alma (Bluher, 2013, p. 66). Rodada en la segunda etapa en la que Varda vivió en California, sigue a una mujer francesa recién separada, que busca un nuevo hogar con su hijo en la ciudad de Los Ángeles. La protagonista fue interpretada por Sabine Mamou, montadora y amiga de Varda, y el hijo era el propio hijo de Varda, Mathieu Demy. “En el recuerdo, veo que era como yo”, confiesa. Aunque no lo especifica ni lo declaró nunca, puede entenderse que durante este segundo viaje a California Varda y Jacques Demy vivieron una etapa difícil, aunque no acabó en separación. A través de la inserción de fragmentos de *Documenteur*, Varda deja hablar a su obra por sí sola, distanciándose ella misma de aquellos recuerdos dolorosos. “Mis recuerdos revolotean como moscas confusas. No sé si quiero recordar todo aquello”, dice la cineasta mientras camina hacia atrás en un muelle de *Venice Beach*. En el mismo año, Varda realizó *Mur Murs* (1981), un documental sobre la cultura de los murales en el Los Ángeles de la época. En este caso, la inserción de imágenes de este filme sirve no como recreación de la memoria de Varda, sino que es ella la que recrea (en la actualidad) los movimientos que realizaban unas personas frente al mural de una ballena azul que sigue presente en la filmación de *Las Playas de Agnès* (Fig. 9). “Regreso a las localizaciones de mis

¹ “Beatnik fue un movimiento juvenil surgido a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta del siglo XX. [...] Los beatniks clamaban por la libertad, una vida anticonsumista y nómada y la experimentación. Fueron un precedente notable de los hippies y se distinguieron por sus cabellos y ropas descuidadas”. (Marie Claire, s.f.)

filmes. No sé si me gratifica.”, dice. La ballena del mural le recuerda al poeta Jacques Prévert y las piscinas de California a la película que realizó en su primer viaje a la ciudad: *Lions Love (... and Lies)* (1969). El arte, la memoria y la obra de Varda se fusionan en una asociación de ideas constante en la obra autobiográfica.



Fig. 9. Varda recrea una escena de *Mur Murs* (1981)

A las películas previamente comentadas, se deben añadir muchas otras que aparecen en *Las playas de Agnès*, ya no solo a modo de recreación de la vida de Varda, sino como una manera de ubicar al espectador en el contexto histórico o biográfico de la cineasta, o para ilustrar su interés por la política o por las personas, aspecto que se analizará en el siguiente punto del análisis. Elementos que pueden esperarse de memorias literarias o documentales autobiográficos, tales como la nostalgia, la emoción intensa, la revelación de secretos o la crónica de crisis familiares, son generalmente esquivados por Varda. El énfasis, en cambio, se encuentra en la trayectoria de la cineasta en cuanto a artista (Conway, 2010, p. 132). El objetivo de su obra autobiográfica no es tanto ahondar en su vida personal sino autorretratarse como una cineasta en constante movimiento, interesada en su mundo exterior, así como en la introspección de ella misma a lo largo de su vida. Aunque a aspectos generales este documental se estructure en cuanto a la cronología o a la geografía, la asociación de ideas que van de un lado a otro crea una estructura más flexible que permite a Varda una libertad total para incorporar referencias a su trabajo y a su vida.

4.3. LAS PERSONAS Y LO POLÍTICO

“Interpreto el papel de una vieja pequeña, gordita y parlanchina que explica su vida”, confiesa Varda en la primera escena de *Las playas de Agnès*, como se ha comentado anteriormente. Pero, además, enseguida advierte: “Sin embargo, los otros son los que verdaderamente me interesan y a quienes me gusta filmar. Los otros, que me intrigan, me motivan, me interpelan, me desconciertan, me apasionan”. A lo largo de su carrera, Varda ha demostrado un profundo interés y sensibilidad hacia estos “otros”, ya sean personajes creados para la ficción o personas reales a las que filmó en sus documentales. Por ello, no es de extrañar que incluso en su obra autobiográfica la presencia de los otros sea fundamental. En una entrevista sobre el documental, la cineasta afirmaba:

“Yo cuento el curso de una artista independiente en la segunda mitad del siglo XX. Es un film muy personal, pero habla más de los otros que de mí. Alguien me ha recordado el título de una novela de Gertrude Stein: *Autobiografía de todo el mundo*. Me gustaría haber hecho esto. Pienso que en diversos momentos del film no importa de quién se trata para sintonizar con las emociones que desprende” (Merino, 2019, p. 119).

Como el título del libro de Stein, Varda crea su autobiografía no solo a partir de su obra y de sus recuerdos, sino también de las experiencias y las emociones de la gente a la que conoce. Retratando a los demás, Varda se autorretrata a sí misma. A lo largo del filme, conoce y se reencuentra con diversas personas que, en mayor o menor medida, completan el puzzle que es *Las playas de Agnès* y también la propia Varda. Ya en la primera escena del documental es visible este interés por los otros cuando hace presentarse a cámara (a través de un espejo) a los miembros del equipo. Con esta escena, sobre la que se ha profundizado en el primer apartado del análisis, Varda deja clara su pretensión de evitar el egocentrismo que puede conllevar la autobiografía, mostrando la colectividad de la instalación de los espejos y, en definitiva, de la propia película.

Más adelante, cuando vuelve a la casa de su infancia en Bruselas, reflexiona sobre el jardín y la habitación de las niñas, que ahora está totalmente reformada. El aproximamiento a sus recuerdos de la casa y a las fotografías que ahí encuentra es distante y casi irónico. Resulta curioso que, en esta visita a la casa natal, Varda acabe interesándose por el inquilino actual y su gran y extravagante colección de trenes de juguete. Varda conversa con el autodenominado “ferrovipata” y su mujer, mientras filma estos trenes de miniatura. Esta divertida anécdota, aunque breve, resume bien la filosofía de la cineasta, que incluye en su obra autobiográfica este encuentro fortuito que, aunque no sea de especial relevancia para ella, ya forma parte de su vida y de su memoria, y también de la del propio espectador.

El primer filme de Varda, *La pointe Courte* (1955), fue rodado en la ciudad de Sète y, excepto los dos personajes protagonistas, los demás eran los propios habitantes de la ciudad en la que Varda vivió parte de su infancia. La cineasta, aparte de explicar el proceso del rodaje, vuelve a Sète, donde le siguen teniendo mucho cariño e incluso le regalan un pequeño escudo y lanza a juego (típicos del torneo que aparece en el filme). Varda se reencuentra con aquellos niños que aparecieron en la película y que, en la actualidad, ya son adultos. Uno de ellos, explica Varda, ganó dos torneos de las tradicionales justas náuticas. Cuando le pregunta si fueron en 1978 y 1987, el hombre le responde que sí: “Buena memoria, conoces los clásicos”. Ella le responde: “conozco mis clásicos y conozco a mis amigos”. Pese a no haber visto a aquellos que aparecieron en su primer filme en bastante tiempo, sigue demostrando un profundo cariño hacia ellos. Antes de rodar la película con Philippe Noiret y Silvia Monfort, Varda realizó pruebas de cámara con dos habitantes de Sète. El hombre, Pierrot, murió de cáncer poco después del rodaje. Cincuenta años después, Varda recupera las imágenes para que los hijos de Pierrot, Blaise y Vincent, las vean en una “pequeña ceremonia” organizada por la cineasta (Fig. 10). Los dos hijos transportan una carreta (como las que aparecen en la película) en la que hay un proyector y una pantalla donde estos ven a su padre en movimiento por primera vez, mientras ellos también pasean por las calles de Sète. “Un viaje nocturno con Pierrot”, dice Varda. Esta escena evidencia no solo el profundo cariño de Varda hacia aquellos que conoce y quiere, sino que

también encarna la vida del cine. Grabar aquello que está destinado a desaparecer o morir, para tener constancia de ello en el futuro. El cine como constante movimiento, como vida y como evidencia de lo vivido.



Fig. 10. Los hijos de Pierrot ven las imágenes de su padre mientras pasean por el barrio de La Pointe Courte.

En las playas de California, Varda se reúne con aquellos amigos que hizo en sus dos estancias en Los Ángeles. “Me encantaría hacer un corto sobre cada uno de ellos”, confiesa. Dos de ellos, Patricia Knop y Zalman King, son protagonistas de un pequeño fragmento del documental, una “historia de amor y playa” que Varda relata, mientras la pareja rememora su boda en una playa o la colección de figuras de ángeles que tienen en su casa. Aunque esta pareja no es especialmente relevante para el progreso del filme, Varda los incluye porque son sus amigos, se ve inspirada por ellos y los considera una parte esencial del puzle que crea para realizar su autobiografía.

El interés de Varda por las personas y por sus vidas, por cotidianas que sean, está presente a lo largo de su obra, que a su vez se incluye en *Las playas de Agnès*. Encontramos documentales como *Daguerréotypes* (1976), en el que la cineasta filma el día a día de los dueños de los establecimientos de la *rue Daguerre* de París, donde vivió durante tantos años. En un artículo del diario *Libération*, Varda reivindicaba la figura de estos comerciantes, que eran sus vecinos, como “una cierta mayoría silenciosa” (Varda, 2003). Casi una década después de *Las playas de Agnès*, Varda recorrería la Francia rural junto con el artista JR para realizar *Caras y lugares* (*Visages Villages*, 2017), donde su

interés por los otros es protagonista del documental. Esta tendencia a la empatía en el cine de Varda también está presente en sus obras de ficción, en las que el tratamiento de los personajes está cuidado al detalle. Películas como *Cléo de 5 à 7* (1962) o *Sans toit ni loi* (1985) son magníficos estudios de personaje que demuestran la capacidad comprensiva y empática de la cineasta hacia los personajes que filma, sean reales o ficticios.

Ambos ejemplos tienen como protagonista a una mujer, y es que la obra cinematográfica de Varda es una obra femenina y feminista. En un documental de Marie Mandy que recoge testimonios de diversas cineastas, Varda afirma: “El primer gesto feminista, es decir: de acuerdo, ellos nos miran. Pero nosotras también miramos. Es el acto de decidir mirar y de considerar que el mundo no se define por cómo me mira, sino por cómo lo miro”. Varda mira a través de la cámara, con la que construye en sus filmes personajes femeninos que van más allá del tradicional objeto de deseo, de la mujer que es observada por el hombre. En cambio, personajes como Cléo o Mona son mujeres que observan y que actúan. La sensibilidad feminista de Varda se convierte en conciencia y activismo a principios de los años 70, en los que la lucha por el derecho al aborto y la contracepción se intensifican en Francia (Merino, 2019, p. 102). En 1975, Varda realiza el cortometraje *Réponse de femmes*, en el que varias mujeres responden a qué significa ser mujer. La libertad sexual, el placer del cuerpo femenino y el poder decidir sobre la maternidad y sobre el aborto son temas principales de este corto.

Un año más tarde, estrenó *Una canta, la otra no* (*L'une chante, l'autre pas*, 1976), largometraje de ficción que sigue a dos mujeres y su amistad a lo largo de casi quince años. La película trata temas como el aborto, las relaciones de pareja y la lucha feminista de aquella época. Sobre su presencia en voz en off como narradora, Varda decía: “No es una intrusión de autora-narradora omnipresente... Soy yo en el filme, con ellas, entre ellas [...] *Una canta, la otra no* soy yo y las otras” (Narboni, Toubiana y Villain, 1977, pp. 79-80). De nuevo, Varda se sitúa junto con los otros o, en este caso, las otras, formando un collage entre su propia experiencia y con la de aquellas que crea (o retrata) en

su obra. “No sé cuándo me di cuenta de que no era solo una cuestión de ser libre. La lucha feminista tenía que ser colectiva”, dice Varda en *Las playas de Agnès*, mientras se intercalan imágenes de manifestaciones feministas actuales con escenas de la película de 1976. Explica que tuvo que prestar su casa en dos ocasiones para realizar abortos clandestinos, en plena lucha por su



Fig. 11. *Una canta, la otra no* (*L'une chante, l'autre pas*, 1976)

legalización en Francia. Estas luchas, concretamente las manifestaciones a raíz del proceso de Bobigny, en las cuales Varda participó activamente, aparecen recreadas en *Una canta, la otra no*. La cineasta hace uso de estas imágenes para explicar su propia experiencia siendo, una vez más, el propio cine de Varda utensilio para la narración de su autobiografía.

Aunque el feminismo fuera la causa política que Varda llevó como bandera durante toda su carrera, también se interesó por otros contextos políticos y causas sociales. El dibujo de un gato, que representa al cineasta y amigo de Varda Chris Marker, aparece en varios momentos del documental, a modo de entrevistador. En una ocasión, le pregunta sobre mayo del 68, movimiento francés en el que los cineastas de la *Nouvelle Vague* estuvieron tan



Fig. 12. *Black Panthers* (1968)

comprometidos e involucrados. Varda explica que no vivió aquellas protestas en primera persona ya que se encontraba en California, donde se estaba viviendo un movimiento diferente. El arresto del activista negro Huey Newton

llevó a unas multitudinarias protestas en la ciudad de Oakland lideradas por los *Black Panthers*, organización activista negra y revolucionaria. Con una cámara de 16mm, Varda se introdujo en estas protestas y filmó *Black Panthers* (1968), un cortometraje que “testimonia un momento breve y preciso de la tormentosa historia de los negros norteamericanos”, explica la cineasta en la presentación que incluye en el DVD *Tous courts*. Es su única película que considera un “reportaje”, ya que el acercamiento al tema presentado tiene como objetivo informar y testimoniar sobre unas protestas en las que Varda se sitúa en un segundo plano para dar voz a los líderes del movimiento *Black Panther* y aquellos que se manifestaban junto a ellos. Destaca el discurso feminista de Kathleen Cleaver (Fig. 12), que reivindica el pelo natural de las mujeres negras y la importancia de estas en posiciones de poder dentro del movimiento.

La conciencia política y social de Varda, así como su curiosidad por los demás, la llevo a filmar a principio de siglo a aquellos que, en el campo o en la ciudad, recogen por necesidad la comida que otros no quieren. Con este objetivo surge *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), documental en el que la cineasta retrata a los marginados de una sociedad capitalista y consumista que espigan comida u otros objetos. A través de ellos, Varda realiza también un retrato de ella misma, presentándose como una espigadora de imágenes. Como razona el filósofo Franco Rella, “toda representación del mundo puede devenir representación de sí mismo, y por tanto autorretrato, mientras que la representación de sí mismo también lo es del mundo. Retratando a los espigadores, Varda se autorretrata. Y a la inversa” (Merino, 2019, pp. 112-113). La simpatía por los pobres, los desclasados y los marginados ya aparecía en una de sus primeras obras, *L'opéra-mouffe* (1958), en las que Varda filmaba a aquellos que vivían en la *rue Mouffetard* de París, una de las zonas más empobrecidas en aquella época. Tres décadas más tarde, estrenaría la ya mencionada *Sans toit ni loi* (1985), donde la protagonista es una joven vagabunda destinada a morir en un campo por el frío, como se ve en la primera escena de la película. En *Las playas de Agnès*, Varda incluye fragmentos de *Los espigadores y la espigadora*, reivindicando y dando voz una vez más a aquellos que no la tienen.

Más allá de las personas que conoce, con las que es amiga, con las que comparte su lucha feminista o que retrata en un contexto socio-político concreto, Varda prioriza, sobre todo lo demás, a su familia. En un momento del documental, Varda filma a Rosalie Varda y Mathieu Demy, sus hijos. Asegura que le intimida grabarlos pero, sin embargo, ambos han aparecido en varias de sus películas. En el tramo final de su obra autobiográfica, se retrata junto a sus dos hijos y a sus nietos (Fig. 13). “Todos ellos son mi felicidad. No sé si conozco a cada uno ni si los comprendo. Voy feliz a ellos”. Son ellos “una pacífica isla” que sirve “como refugio en el inabarcable e impredecible mar de la vida. Por eso, ellos siempre la acompañan, bailando en la playa dentro de su imaginación” (Rice, 2011, p. 69). Sin embargo, hay una pieza que falta en este retrato. Esa pieza es Jacques Demy.



Fig. 13. Varda y su familia en la playa.

4.4. UNA BEGONIA PARA JACQUES

En una escena de *Las playas de Agnès*, Varda aparece en la inauguración de una muestra de las fotografías que realizó en los inicios del Festival de Aviñón. Horas antes de que lleguen los invitados, la cineasta esparce rosas y begonias en memoria de aquellos amigos y compañeros de Varda que protagonizan las imágenes expuestas, y que ya han fallecido: Jean Vilar, Gérard Philipe, Philippe Noiret... Varda, con lágrimas en los ojos y con la voz afectada por la emoción, asegura que los llora sinceramente y que todos los muertos la llevan a recordar a Jacques. “No tengo lágrima, ni flor, ni rosa, ni begonia, que no le lance a Jacques, el más querido de los muertos”, dice mientras la escena pasa de la exposición a la tumba de Jacques Demy en el cementerio de Montparnasse.

La presencia del cineasta y pareja de Varda, Jacques Demy, está presente durante toda la obra autobiográfica, en la que el tono alegre y juguetón se vuelve triste y melancólico cuando Varda habla sobre Demy y sobre su pérdida en 1990. Ambos se conocieron en 1958 y un año más tarde Demy comenzó a vivir en la casa de la *rue* Daguerre con Agnès y Rosalie Varda, hija del actor Antoine Bourseiller pero criada por el propio Demy. En el documental, Varda insiste en la independencia creativa que ambos tenían, favorecida por los espacios separados por el patio que tenían en la casa, como muestran unas imágenes de un reportaje rescatado para la ocasión. La cineasta también subraya la discreción que tenían en sus rodajes, en los cuales rara vez se visitaban. A lo largo del filme, la figura de Demy no aparece solo como pareja de Varda, sino también como artista. Películas como *Lola* (1961) o *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) son mencionadas y mostradas en *Las playas de Agnès*.

“Me siento bien junto al mar. Como el mar, cambiando de colores...Quizá soy un poco así también, gris y azul. Me gusta hacer films tranquilos. Films sobre la felicidad”, dice Demy en unas imágenes que Varda enlaza para hablar sobre *La felicidad* (*Le Bonheur*, 1965). La película, sobre una pareja y sus hijos, le sirve a la cineasta para encadenar con imágenes de Demy y ella con sus hijos. La

ternura de este fragmento, en el que Varda reflexiona sobre estos primeros años junto a Demy, choca en cuanto a tono con aquellas escenas donde la cineasta revela el símil con la protagonista de *Documenteur* o, finalmente, con la fatal enfermedad de Demy que, en 1990, le llevó a la muerte.

Siempre se sospechó del SIDA como causa de la muerte de Jacques Demy. En *Las playas de Agnès*, Varda lo afirma por primera vez. “Estaba enfermo, pasaba mucho tiempo en casa”, dice. Demy escribía sobre su infancia en Nantes, la cual Varda creyó que sería un buen filme. Varda rememora que, entonces, Demy le dijo: “No tengo fuerzas, hazla tú”. Así comienza la realización de *Jacquot de Nantes* (1991), biografía del cineasta por parte de Varda. “Jacques se moría, sabía que se moría. Todos lo sabíamos. Nadie hablaba”, dice Varda sobre el rodaje, en el que la muerte de Demy era un secreto a voces y estaba cada vez más cerca.

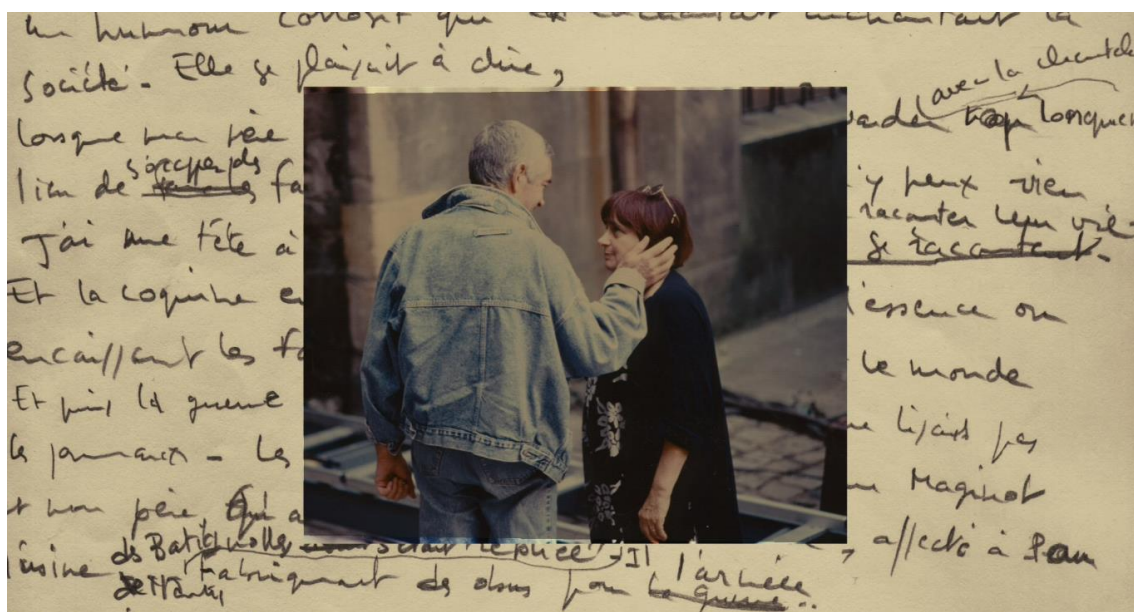


Fig. 14. Superposición de los escritos de Demy con una foto de Varda y él, en *Las Playas de Agnès* (2008)

El filme se estructura en tres partes o películas, como afirmó Varda en numerosas ocasiones. La primera “película” es en blanco y negro y cuenta la infancia de Jacques Demy, marcada por la Segunda Guerra Mundial y por su temprano interés por el cine y el espectáculo. Varda explica que estaba

nerviosa y quería ser lo más cercana a la realidad de la infancia de Demy. Cuando le preguntaba por la exactitud de lo rodado, él, que estuvo siempre presente en el set, respondía: “¡Sí, es así, estoy ahí!” *Jacquot de Nantes* era, sobre todo, una “película para Jacques” antes que una película para el público general (Smith, 1998, p. 188). Era un último regalo de Varda para su amado en el formato que mejor conocía ella.

Algunas escenas de esta biografía se intercalan con fragmentos de los filmes que Demy realizaría años después en su etapa adulta, mostrando así la influencia del propio Demy y su infancia en su obra filmica. Semejante a lo que hace con sus propias películas para contar su autobiografía, Varda realizó lo mismo con su marido, al que homenajeó no solo como persona (en las escenas de su infancia) sino como un gran artista y cineasta.

La tercera y última película dentro de *Jacquot de Nantes* está construida por imágenes de Demy en el presente en que se rodó el filme: “Jacques aún vivo, pero muriéndose”. Esta tercera película, puramente documental, surge de una necesidad imperante de Varda por filmarlo en detalle, para que su imagen permanezca viva, aunque sea en el cine. “Mi única opción como cineasta era filmarlo desde muy cerca: su piel, su ojo, su pelo como un paisaje, sus manos, sus lunares. Necesitaba hacerlo, atraparlo, su propia materia” (Fig. 15 y 16). No es de extrañar que estas imágenes sean en la playa de Noirmoutier, lugar de nacimiento de Demy en la que él y Varda se casaron y compartieron una segunda casa. Sobre estas imágenes, que suponen los planos finales del filme de 1990, Varda reflexionaba: “Me mira, y luego aparta la mirada. Se distancia y mira al mar. Eso es la muerte” (Danks, 2010, p. 167). Estas imágenes, que aparecen también en *Las playas de Agnès*, suponen un doble retrato. Aunque Varda no aparezca en plano, está presente al ser quien le devuelve la mirada a Demy, quien sonríe al verla. Él mira a cámara, pero no mira al espectador. Mira a la que fue su mujer durante tres décadas, y que pronto iba a ser viuda. Jacques Demy murió el 27 de octubre de 1990, diez días después del final de rodaje de la película, que serviría como biografía y retrato póstumo.



Fig. 15 y 16. Fragmento de *Jacquot de Nantes* (1991)

Aunque no hay mención de ellos en *Las playas de Agnès*, es de interés mencionar que en los años posteriores a la muerte de Demy, Varda realizó dos documentales ensayísticos sobre su obra. En ellos, la cineasta no solo crea un homenaje a Demy y su filmografía, sino que también llora su muerte como viuda y reflexiona sobre la subjetividad de su memoria. En *L'univers de Jacques Demy* (1995), en la que aparecen fragmentos del cine de Demy y declaraciones de este a lo largo de su vida, “cada testimonio aporta sus recuerdos, que se convierten en piezas de un puzle evidentemente incompleto” (Merino, 2019, p. 93). Dos años antes, Varda realiza *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993), documental sobre el aniversario del filme *Las señoritas de Rochefort* (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967). El documental retrata las festividades en la ciudad de Rochefort por el vigésimo quinto aniversario de la película, que supuso un gran evento allí. Además, Varda homenajea a Jacques Demy y a Françoise Dorléac, protagonista de la película junto con su hermana Catherine Deneuve, y que murió poco después del estreno de esta. *Las playas de Agnès* sería en cierto modo el cuarto filme de esta colección de “películas Demy” de Varda, cuyo amor y respeto hacia Jacques Demy y su obra traspasa las pantallas.

Tras la muerte de Demy, la obra de Varda será más reflexiva sobre el duelo, la vejez y la viudez de ella misma. El recuerdo del cineasta “impregnan otros tiempos y espacios del cine de Varda habitado por los fantasmas del amado y de otros ausentes” (Merino, 2019, p. 90). En 2004 crea la videoinstalación *Les Veuves de Noimoutier* (“las viudas de Noimoutier”), que se llevaría a la



Fig. 17 y 18. *Les Veuves de Noirmoutier* (2004)

televisión un año después con el nombre de *Quelques veuves de Noirmoutier*. La instalación está formada por 14 pantallas pequeñas que enmarcan a una más grande (Fig. 17) y unos auriculares que coinciden con cada una de estas, escuchándolas solo una persona a la vez. Cada pantalla muestra a una mujer de la isla contando la pérdida de su marido y su experiencia como viuda. Varda forma parte de la instalación, apareciendo sentada en la playa de Noirmoutier donde pasó tanto tiempo con Demy (Fig. 18). Al lado suyo, una silla vacía. “Formo parte del cuadro y callo”,

explica en *Las playas de Agnès*. Varda se autorretrata como una viuda de Nourmoutier más, pero es a las demás a las que da voz, escuchando y difundiendo sus sentimientos en forma de videoinstalación. En la pantalla grande central, aparecen estas mujeres, en la playa, caminando alrededor de una gran mesa, como si de una especie de ritual se tratara.

En *Las playas de Agnès*, Varda hace uso de las tres películas sobre Demy y la posterior videoinstalación para relatar el fallecimiento del cineasta y el posterior duelo que traería la viudez. Las obras, que en su momento fueron expresión del duelo de Varda y homenaje a la vida y obra de su marido, aparecen en el documental autobiográfico como recuerdo de este y como forma de expresión en la que Varda muestra sus sentimientos. El cine es vida, y en este caso sirve para revivir la imagen de Demy, el cual siempre estará presente en las playas de Noirmoutier porque así lo filmó Varda y así quedará en la memoria. Cuando reflexiona sobre su familia, y aparece la imagen de ellos en la playa, Varda se gira a la ventana que da a su patio de la *rue* Daguerre y, como una aparición, aparece la imagen de Demy, la cual observa con ternura y una íntima melancolía (Fig. 19). Jacques Demy, “el más querido de los muertos”, es

aquella pieza que completa el puzle de Varda, en una autobiografía en la que su presencia es siempre recordada y querida.



Fig. 19. Varda mira a la ventana, donde aparece la fotografía de Jacques Demy.

4.5. EL ARTE COMO INSPIRACIÓN, *TABLEAUX VIVANT* E INSTALACIONES ARTÍSTICAS

El arte, al igual que la literatura o la fotografía, fue una de las mayores inspiraciones para Varda a lo largo de su vida y obra. Por ello, no es de extrañar que decidiese estudiar historia del arte en la escuela del Louvre, como explica en *Las playas de Agnès*. Durante esta primera etapa de juventud en París, Varda descubriría a artistas tan destacados como Philippe de Champaigne, Cezanne y muchos otros. A orillas del río Sena, como muestran las dos recreaciones (una original, otra un fragmento de *Nausicaa*) ya comentadas, leía aquellos libros de arte prestados de la escuela cuyas imágenes inspirarían la obra de la cineasta.

Desde el principio, la pintura tuvo una gran presencia e importancia en la filmografía de Varda. Como explica en su obra autobiográfica, Varda eligió a Silvia Monfort como protagonista de su primera película por su parecido a los retratos femeninos de Piero della Francesca, y a Philippe Noiret por su semejanza con el retrato de Philippe le Bon (o Felipe III de Borgoña). El arte inspiró los filmes de Varda no solo en un aspecto visual, sino también a nivel



Fig. 20. Fotografía de Cléo y, a sus lados, los cuadros de Baldung Grien

temático. Es el caso de *La muerte y la doncella*, dos pinturas de Baldung Grien del siglo XVI cuya influencia está presente en *Cléo de 5 à 7*

(Fig. 20). La protagonista, al igual que la mujer de las pinturas de Grien, se ve acechada por la muerte al esperar unos resultados médicos. “Voluptuosa belleza y ósea muerte. La dulce carne que fenece”, dice Varda sobre aquellas obras que tan presente tuvo “antes y durante el rodaje”. Décadas después

realizaría el documental *Los espigadores y la espigadora*, cuyo punto de inicio e inspiración serían dos cuadros del siglo XIX, uno de Millet, *La Glaneuse* (1837) y otro menos conocido de Jules Breton de temática similar.

El arte también sería tema principal de documentales como *Mur Murs* (1981), sobre los murales de Los Ángeles, o la más reciente *Caras y lugares* (*Visages, villages*, 2017), sobre murales en este caso fotográficos. En esta última, encontramos una escena especialmente ilustrativa sobre la pasión y constante inspiración que supone el arte para Varda. A modo de guiño a la famosa escena de *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964) de Godard, el artista JR corre a través del museo del Louvre empujando la silla de ruedas en la que Varda va nombrando en voz alta a aquellos artistas con cuyas obras se cruza. Bellini, Del Sarto, Botticelli, Rafael, Arcimboldo... “¡Qué bonito!”, exclama Varda, mostrando su admiración y respeto por aquellas obras que cuelgan en el museo. Al igual que en el filme de Godard, el tono juguetón y desenfadado con el que recorren el museo choca con el academicismo de las obras allí exhibidas. El acercamiento de Varda a estas obras de arte en las que se inspira, admira e incluso a veces reimagina, es divertido y curioso, explorando todas sus posibilidades sin dejar nunca de mostrar su respeto hacia estas.

“Nada mejor que los poetas y los pintores surrealistas”, dice Varda en *Las playas de Agnès*. La corriente surrealista y su espíritu libre coinciden con este acercamiento al arte pictórico, y por ello no es de extrañar que fueran una gran influencia en la obra de la cineasta. En *Nausicaa*, Varda confiesa: “Los surrealistas me enloquecieron. Estaba deslumbrada por la contestación, la reinención”. Los artistas del grupo surrealista que tanto admiraba Varda realizaron en 1929 un collage para la revista *La Révolution Surréaliste*. En este, aparecen dieciséis fotografías de aquellos artistas, como André Breton, Buñuel o Dalí, entre otros, con los ojos cerrados. En el centro, un dibujo de Magritte de una mujer desnuda y la frase “*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*” (“No veo a la mujer escondida en el bosque”). Varda reimagina este collage en *Las playas de Agnès* con los cineastas de la *Nouvelle Vague*, que crean un cuadro alrededor de una imagen de ella misma, con los ojos cerrados al igual

que los surrealistas (Fig. 21). Esta recreación del famoso collage le sirve a Varda para homenajear al grupo surrealista, pero también para reivindicar la figura de los cineastas de la *Nouvelle Vague* y para destacar su presencia única como mujer en aquel movimiento predominantemente masculino.



Fig. 21. Recreación del collage surrealista con los miembros de la *Nouvelle Vague*.

Al igual que el collage de los surrealistas, Varda recrea otras obras artísticas en *Las playas de Agnès*. No es la primera vez que la cineasta crea un *tableau vivant* (o pintura viviente). Ejemplo de ello es *Jane B. par Agnès V.* (1988), en el que, explorando las diversas formas en las que podía retratar a Jane Birkin, recreaba cuadros como *La Venus de Urbino* de Tiziano (Fig. 22) o *La maja vestida* y *La maja desnuda* de Goya. Al igual que en este retrato fílmico a Birkin, Varda explora en su obra autobiográfica la subjetividad de la identidad y de su representación. Recreando las obras de arte, Varda utiliza los *tableaux vivant* no solo para representarse a ella misma sino para expresar aquellos sentimientos que solo el arte puede evocar.



Fig. 22. *Tableau vivant* en *Jane B. par Agnès V.* (1988)

La presencia del arte en *Las playas de Agnès* tiene una gran relación con Jacques Demy. Cuando la cineasta, que está en un rastro, encuentra unas fichas de cartón de Demy y de ella misma, reflexiona: “Antes de ser fichas de cine en caja de cartón, éramos seres de carne y hueso, amantes, como los de Magritte”. Aparece entonces un *tableau vivant* de la obra del surrealista, en el patio de la casa en la *rue* Daguerre (Fig. 23 y 24). Estos amantes, con las caras cubiertas como en el cuadro, caminan hacia atrás, al igual que Varda en numerosas ocasiones del filme, descubriendo sus cuerpos desnudos, a diferencia del cuadro original. El hecho de que estos amantes reculen sugiere no tanto el hecho de recordar como en el caso de Varda, sino la “evocación de un pasado irrecuperable” (Merino, 2019, p. 89). Los cuerpos jóvenes y fornidos de estos dos amantes están destinados a envejecer, a marchitarse y, eventualmente, a morir. Los rostros cubiertos, por su parte, parecen sugerir el desconocimiento de ambos amantes sobre el otro, o la intimidad y discreción que siempre tuvieron Demy y Varda en su relación.

Otro *tableau vivant* destacado es aquel que aparece tras la parte del documental que relata el rodaje de *Jacquot de Nantes* y la muerte de Demy. Varda protagoniza esta recreación de la obra del escultor George Segal, titulada *Alice listening to her poetry and music* (1970) (Fig. 25 y 26). La cineasta, con la cabeza cubierta por una tela blanca que oculta todo su cuerpo excepto el rostro, mira a cámara y se gira, mostrando en la tela imágenes de una playa, quizás la de Noirmoutier, tan relacionada con Demy. Varda, sentada de espaldas al espectador y frente a una mesa, enciende una radio en la que se escucha música clásica. Es un momento silencioso y solemne, donde Varda reinterpreta la escultura de Segal para darle vida y darle significado, en este caso relacionado con su luto. En la miniserie documental para la televisión que realizó en 2011, *Agnès de ci de là Varda*, explica: “No sabía filmar mi angustia cuando Jacques murió. Así que me envolví en blanco como el yeso e imité a Alice. Escuché la música que ambos amábamos. Los artistas inventan formas para expresar nuestras emociones”. Con esta última frase, sintetiza el simbolismo y la razón de estos dos *tableaux vivant*. Solo el arte es capaz de expresar emociones tan fuertes y viscerales como las que Varda quiere

transmitir al hablar en su obra autobiográfica sobre el amor hacia Jacques y su posterior pérdida.



Fig. 23 y 24. Recreación de *Los amantes* (1928), de Magritte.

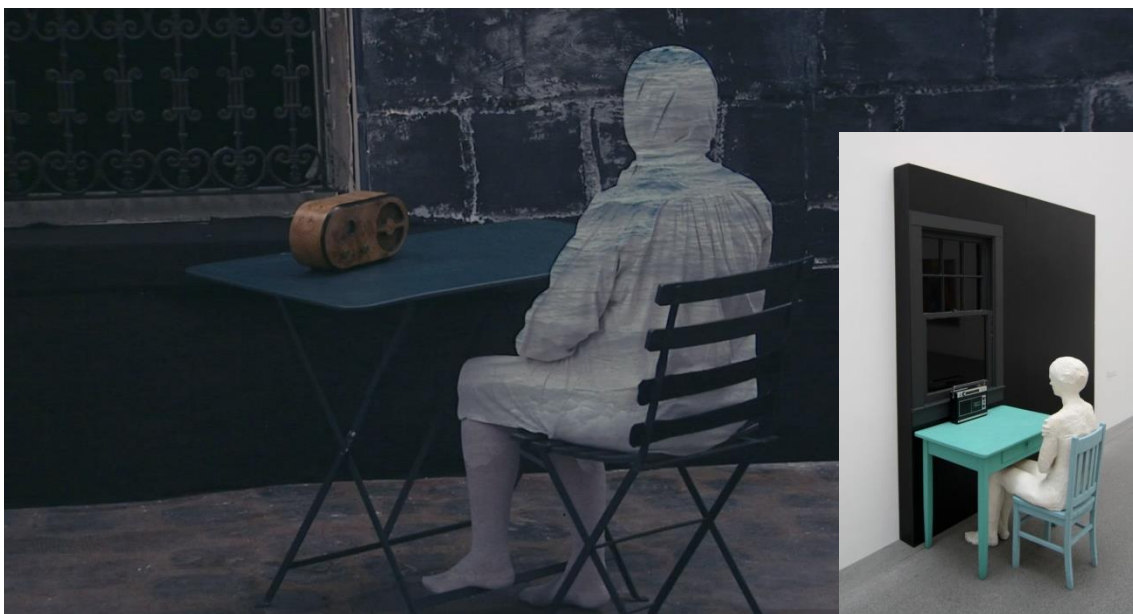


Fig. 25 y 26. Recreación de *Alice listening to her poetry and music* (1970), de George Segal

Aunque los dos anteriores *tableaux vivant* son los más destacados del filme, encontramos otro hacia el final de este, creado con un tono mucho más desenfadado que los referidos a Demy. Varda, bromeando sobre su aproximación a los ochenta años, decide homenajear a Jean-Jacques Sempé caminando junto a una manifestación de estudiantes y, como la viñeta del dibujante, sosteniendo una pancarta que lee “*J’ai mal partout*” (“me duele todo”) (Fig. 27 y 28)



Fig. 27 y 28. Varda recrea con humor la viñeta de Jean-Jacques Sempé

Finalmente, ha de mencionarse la recreación que realiza Varda de una de sus propias fotografías. En su visita a Sète, la cineasta filma a la viuda de Jean Vilar y amiga de Varda, Andrée, y a sus dos hijos. En este encuentro descubrimos que Andrée está perdiendo la memoria por la edad, pero que sigue recordando algunos poemas. La mujer recita un poema de Paul Valéry: “El mar, el mar, el mar que siempre se renueva”. Mientras, se muestra en pantalla el cuadro de Gustave Courbet, *La Mer à Palavas* (1958). Siguiendo la temática del mar, Varda muestra una fotografía que realizó en 1954, *Ulysse*, inspirada en el mito griego (Fig. 29). En ella, un hombre mira al mar y un niño, sentado en la playa, se gira para observar una cabra muerta, la cual no aparece en *Las playas de Agnès*, siendo el hombre y el niño los únicos protagonistas. La fotografía está ligeramente alterada, ya que las olas que aparecen en la parte superior aparecen en color y en movimiento. “Todo

hombre que mira al mar es un Ulises que no quiere volver a casa. Todos los niños a los que quiero y todos los hombres que miran al mar se llaman Ulises”, dice Varda. Aparece entonces una recreación de la fotografía, en la cual la propia Varda entra en plano para tapar el cuerpo desnudo de este Ulises con una manta (Fig. 30). No es la primera vez que la cineasta “recicla” esta fotografía. En 1982 realizó el cortometraje documental *Ulysse*, en el que se reencuentra con los protagonistas de la fotografía y en el que la reflexión sobre la memoria es tema principal. Aunque al ser una fotografía el término *tableau vivant* no sea el más adecuado, Varda realiza esta recreación con un objetivo similar a aquellas reinterpretaciones de obras pictóricas, aportando un nuevo significado a una obra que en este caso es, además, suya.



Fig. 29 y 30. *Ulysse* (1954) y recreación de la fotografía, con Varda dentro de esta.

El movimiento de la manta que sostiene Varda enlaza con el movimiento de las lonas que manejan un equipo de personas en el siguiente plano, en plena construcción de una instalación artística que aparecerá más adelante en el filme. La presencia del arte en *Las playas de Agnès* no solo se reduce a ser fuente de inspiración y punto de inicio para la escenificación de *tableaux vivant*, sino que la propia Varda también aparece como creadora de arte. Así pues, Varda se retrata, aparte de como cineasta y fotógrafa, como artista plástica en la última etapa de su vida. Como afirmó en 2006, con casi ochenta años, en la presentación de una de sus instalaciones en la Fundación Cartier: “la vieja cineasta se ha transformado en joven *plasticienne*” (Larraz, 2011, p. 14). Varda encontró en las instalaciones una nueva forma de expresión artística, y en este documental crea algunas para dar imagen e incluso performatizar su discurso autobiográfico.

Algunas de las instalaciones artísticas que Varda había realizado previamente al filme aparecen en este, como muestra de su obra, al igual que hace al insertar fragmentos de sus películas o incluyendo fotografías suyas. En *Las playas de Agnès* pueden observarse instalaciones como la ya comentada *Cabaña del Fracaso* de 2006 o la videoinstalación *Les Veuves de Noimoutier*, de 2004. También aparece *Patatutopia* (Fig. 31), la primera instalación artística que Varda creó, en 2003, en la Bienal de Venecia. La instalación está relacionada con las patatas, temática que ya exploró en el documental *Los espigadores y la espigadora* tres años antes. En la obra autobiográfica, Varda explica que colocó tres pantallas con diferentes imágenes y, debajo de estas, en el suelo, 700 kilos de patatas. Sobre el tríptico creado con las pantallas, Varda expresa su interés por realizar una instalación que reta al visitante, acostumbrado a una pantalla única, creando así una dinámica estimulante y diferente al cine tradicional. “Uno va de un lado a otro, perdido pero feliz, eso es lo que quería” (Conway, 2015, p. 93). “Para atraer a los visitantes”, dice Varda en el documental, se disfrazó de patata en la inauguración de la instalación (Fig. 32), incidiendo en el tono cómico y juguetón recurrente a lo largo de su obra.

Este enfoque divertido al arte también puede verse en una instalación que realizó en torno a “los colores plásticos del verano” (Fig. 33), en la que Varda expone diversos objetos relacionados con esta estación, como chanclas, palas de juguete o colchonetas, todas de plástico. El plano de esta colorida instalación en la que aparece la propia Varda bailando, aparece justo después de la explicación sobre *Les Veuves de Noimoutier*, instalación con un tono totalmente diferente. Con esta anteposición de las dos instalaciones, Varda demuestra la versatilidad de su obra también en su faceta de artista plástica, en la que es capaz de tratar la viudez de manera solemne, así como de crear un collage de cubos y chanclas de colores.

Varda también muestra los retratos que hizo a algunos ciudadanos de la isla de Noimoutier, con un mismo fondo para las mujeres y otro para los hombres (Fig. 34 y 35). Estos retratos a personas desconocidas, que fueron expuestos en una cabaña para la Fundación Cartier, recuerdan a los que realizaría años más tarde con el artista JR en *Caras y lugares* (2017).

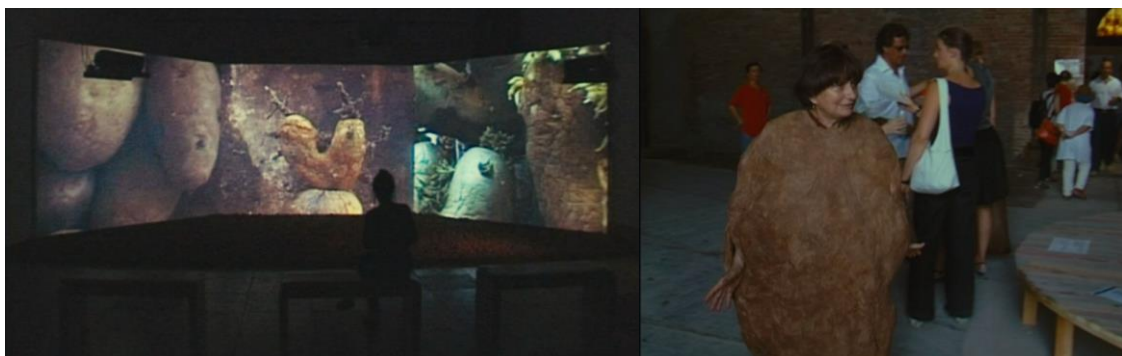


Fig. 31 y 32. Imágenes de Patatutopia, primera instalación artística de Varda en 2003.



Fig. 33. Varda baila enfrente de su instalación sobre los objetos y colores del verano.



Fig. 34 y 35. Cabaña en la que se exponen retratos de ciudadanos de Noirmoutier.

En *Las playas de Agnès* no solo aparecen instalaciones artísticas previamente creadas por Varda, sino que la cineasta y en este caso artista crea algunas específicamente para el filme. Al no estar sometidas a su exposición en los museos tradicionales, estas instalaciones se realizan en espacios abiertos que, siguiendo la temática del documental, serán las playas. En la mayoría de estas se muestra el proceso de construcción y creación en el filme, subrayando Varda la colectividad del arte, sin por ello desdeñar su particular sello autoral. Ejemplo de ello es la primera escena del filme, ya comentada, en la que asistimos al proceso de creación de una instalación formada por espejos, los cuales le sirven a Varda para presentar al equipo que le ayuda a construir la obra. El mostrar el proceso de creación en muchas de estas instalaciones en el filme sitúa a Varda como una artista en activo, en pleno proceso creativo. Se retrata como una artista capaz de trabajar en distintos formatos y entornos. Desde esta primera escena, Varda evidencia que no es solo la “vieja pequeña, gordita y parlanchina” que dice interpretar, sino una autora en constante movimiento y a pleno rendimiento creativo.

Estas instalaciones aparecen en relación con lo narrado por Varda en el filme, siendo una recreación de su memoria, al igual que las ya comentadas escenificaciones de momentos de su vida (como las recreaciones presentadas en la parte referida a su infancia) o la inclusión de fragmentos de sus películas como evidencia de un contexto autobiográfico a lo largo de su obra. Sin embargo, estas instalaciones artísticas conllevan un mayor nivel de imaginación o de, como afirmó la propia Varda, de ensoñación o *rêverie*. Son creadas con el objetivo de escenificar y mostrar en pantalla aquellos sentimientos y reflexiones de Varda que, al igual que los *tableaux vivant*, solo pueden ser representados a través de la subjetividad del arte.

En la parte del filme referida a su adolescencia, Varda confiesa su temor al “mundo de los hombres”, los cuales le intimidaban y que se añadía a su personalidad introvertida e insegura, típica de la adolescencia. Asegurando que “nada mejor como los surrealistas” y fundiendo imágenes de obras de Magritte en el inicio de la escena, Varda aparece dentro de la instalación artística cuya construcción se vislumbra en un momento anterior del filme, como ha sido mencionado en relación con *Ulysse*. Esta instalación, que se encuentra en la

orilla de una playa, es una escenificación de la historia de Jonás y la ballena (Fig. 36). Dentro de la ballena, construida con lonas y telas de colores, se encuentra Varda, reposada en una cama, abanicándose. “Me siento bien en el vientre de esta ballena. Al abrigo de todo, al abrigo del mundo, al abrigo del viento de la costa, en mi refugio costero”, dice. Esta puesta de escena es una ensoñación o *rêverie* de unas imágenes que asegura le han capturado “durante mucho tiempo, desde las clases de bachillerato de la Sorbona”. Varda explica que fue en las clases del filósofo Gaston Bachelard cuando se vio fascinada por esta historia. “Nunca entendí lo que decía, pero cuando hablaba de la ballena que se tragó a Jonás, o Jonás en el vientre de la ballena, de donde no quería salir, me sentía feliz, como hoy”, explica, mientras aparece en pantalla una fotografía de Bachelard, homenajeándole pues no solo mencionando su nombre sino también mostrándolo.



Fig. 36. La ballena de Jonás, reimaginada y recreada por Varda.

Cuando se ve el proceso de construcción de la instalación de la ballena, no es hasta unos minutos después que descubrimos qué es aquella estructura de madera y lonas que se nos muestra. Así pues, Varda deja a la imaginación esa imagen que más tarde desvelará su sentido. Algo similar ocurre en la instalación mostrada tras este primer vistazo a la ballena. En una playa, observamos a varios acróbatas en una estructura circense con trapecios, en los que estos realizan acrobacias (Fig. 37). La imagen en movimiento de estos acróbatas se detiene, mostrando durante unos segundos algunas instantáneas que mezclan la fotografía con la imagen en movimiento, al igual que hizo Varda

a lo largo de su carrera, compaginando sus facetas de cineasta y fotógrafa. Esta escena aparece sin introducción alguna, con la única relación con la anterior en cuanto a su ubicación en la playa. No es hasta después de esto que Varda, posando junto con los acróbatas (Fig. 38), explica que de pequeña siempre soñó con unirse al circo. Tras ello, Varda relata que en aquella época sabía poco de la vida. “Sabía que las mujeres daban a luz, pero mamá nunca me dijo que las chicas tenían la regla ni lo que los hombres y las mujeres hacían cuando estaban desnudos juntos”. Mientras, aparece en pantalla una escenificación con un telón hecho con red de pescar, que se abre para descubrir a una pareja desnuda tumbada en una hamaca (Fig. 40). Dos de las acróbatas cierran el telón y, mirando a cámara, hacen el símbolo de silencio con el dedo con cierta picardía. De manera divertida y creativa, Varda crea esta puesta en escena de una *rêverie* en la playa, para mostrar en pantalla de manera ingeniosa e introspectiva algunos pensamientos y recuerdos de su juventud que, a diferencia de la autobiografía escrita clásica, resulta difícil de plasmar en el lenguaje audiovisual.



Fig. 37, 38, 39 y 40. Escenificaciones y *rêveries* de la juventud de Varda.

Las playas de Agnès se estructura, como su propio título indica, en aquellas playas que han formado parte de la vida de Varda. Así, encontramos las playas de Sète, de Noimoutier, de California... y de París. Siguiendo con la línea temática del filme y con la gran imaginación que la caracteriza, Varda decide construir una playa en la *rue* Daguerre, donde se encuentra tanto la casa de Varda como, enfrente, la oficina de Ciné-Tamaris, productora de la cineasta desde su primer filme y que también se hizo cargo de la obra de Demy. Por ello, esta instalación muestra a Agnès y su equipo, formado por mujeres, en vestimenta veraniega, en una oficina improvisada sobre la arena que cubre parte de la calle (Fig. 41). En la escena, se muestra a las trabajadoras de la productora, entre ellas Varda, atendiendo llamadas, organizando papeles o preparando presupuestos. Alrededor, algunos transeúntes observan la curiosa instalación y algunos niños juegan en la temporal playa que, explica Varda, estuvo en la *rue* Daguerre durante dos días. La divertida puesta en escena se ve frustrada por una tormenta, que hace que se tenga que cubrir las mesas con ordenadores que conformaban la oficina. Varda aparece en pantalla, resguardada por un paraguas. La arena está mojada y se pueden ver conos y otros elementos que evidencian el montaje y creación de la instalación. “Teníamos la playa para dos días. El primer día, espléndido. El segundo, lluvia, la arena mojada”, explica Varda, involucrando al espectador no solo en el producto final, la puesta en escena, sino también en el proceso de creación de esta, además de los inconvenientes que pueden acontecer en un rodaje como este. Varda, sin embargo, es optimista: “Buenas noticias, tenemos pájaros”. Se muestra entonces las gaviotas de madera que sobrevuelan la instalación.



Fig. 41. Varda construye una playa en la rue Daguerre en la que escenificar su oficina de Ciné-Tamaris.

En la misma playa artificial y efímera, también se muestra a Varda recostada en una cama similar a la que aparece en la instalación de la ballena. El plano muestra la cámara, colocada en unas vías de travelling, al equipo en pleno rodaje y a Varda, que posa frente a todos los premios de ella y Demy, colocados en la arena en fila (Fig. 42 y 43). En voz en off, reflexiona sobre las dificultades de soportar los gastos de una producción. “Sí, es un gasto, pero luego debes recaudar. Si no dinero, premios.” Aparece entonces un paneo de estos premios, entre los que se encuentran una Palma de Oro de Cannes (por *Los paraguas de Cherburgo*, de Demy) o un León de Oro de Venecia (por *Sin techo ni ley*, de Varda). Mostrando estos numerosos premios, Varda no busca alardear de ellos, sino declarar que sus filmes, aunque con una humilde recaudación económica, han sido exitosos y premiados en numerosos festivales. El plano de estos galardones se funde con otro de la arena movida por el aire, que los barre y oculta, desapareciendo finalmente. El tiempo, representado por la arena, acaba barriendo los premios, puramente físicos, siendo el crear y filmar historias relevantes el único objetivo y recompensa de Varda.



Fig. 42 y 43. Varda posa con los galardones a su filmografía y a la de Demy.

Todas estas recreaciones y *revêries* en forma de instalaciones artísticas no solo muestran a Varda como una artista en activo y capaz de trabajar en diferentes formatos, sino que sirven para mostrar aquellos recuerdos o resquicios de la imaginación de Varda, que solo pueden ser plasmados en pantalla a través del arte y de la abstracción. Son también un medio para Varda con el que jugar y experimentar, narrando su propia vida de maneras múltiples y diversas.

En un momento del documental, Varda explica que, en jerga francesa, el término *balai* significa tanto escoba como año. Ella bromea, sobre su aproximación a los ochenta años, que tendría ochenta escobas. En la escena posterior a los títulos de crédito, rodada unos meses después del resto del filme, encontramos lo que podría considerarse como instalación artística, la cual no es creada por Varda sino por sus vecinos y amigos. Así pues, estos sorprenden a la cineasta al llamar a su puerta, en la que la esperan con numerosas escobas que, como comprueba Varda tras la visita sorpresa, suman ochenta. Es un momento tierno y divertido, en el que el patio de Varda, que aparece en muchos otros momentos de la obra autobiográfica, se llena de amigos y de escobas. “Todo esto pasó ayer y ya es pasado. Una sensación melancólica combinada con la imagen, que permanecerá”, dice Varda, que posa alrededor de las escobas sujetando un marco, en el cual aparece su imagen repetida (Fig. 44). Aunque no muestre el reflejo como tal, este marco puede considerarse como un espejo, en el que aparece la imagen de Varda, que perdurará no solo en el recuerdo, sino en la imagen creada por la cámara.

Una última vez, Varda reflexiona sobre el devenir de la memoria, lo efímero del tiempo y la capacidad del arte y más concretamente del cine de capturar lo que está destinado a perecer. “Voy recordando mientras vivo” es la última frase que pronuncia en el documental, dando así final a una obra autobiográfica consciente de las limitaciones de la memoria y que saca el mayor partido de ello, demostrando que el arte, el azar y el buen humor son los mejores ingredientes para reconstruir y retratar una vida y una obra tan diversa como la de Agnès Varda.



Fig. 44. Varda posa en el patio de su casa con las ochenta escobas y un marco que refleja su propia imagen.

5. CONCLUSIÓN



Fig. 45. Varda se observa en un espejo en una escena de *Las playas de Agnès*.

Las playas de Agnès (*Les plages d'Agnès*, 2008) encarna la mirada retrospectiva de Varda que, a los ochenta años, realiza su primer documental autobiográfico. Las playas que han marcado su vida son el elemento clave y estructurador del filme. En ellas, Varda camina hacia atrás, performativizando el propio acto de la memoria, cuya imprevisibilidad y subjetividad dominan el discurso autobiográfico de Varda en este documental.

La cineasta sigue sus propias normas y mezcla la narrativa clásica del género autobiográfico con la performatividad del autorretrato. Este autorretrato se personifica claramente en los espejos con los que comienza la película y con el que da fin a esta, reflejando su propia imagen. La presencia de Varda, tanto reflejada en estos espejos como fuera de ellos, es casi constante en el filme, dejando constancia de su persona no solo a través de su voz, como en anteriores obras, sino también a través de su presencia física.

Las recreaciones son un elemento clave en *Las playas de Agnès*, a través de las cuales Varda escenifica momentos claves de su vida. Estas recreaciones escapan de la tradición documental en cuanto a la presencia de la propia Varda, que aparece dentro de alguna de estas, disrumpiendo el pacto de realidad con el espectador y reflexionando no solo sobre su vida y memoria, sino de la propia naturaleza del género documental, con la cual Varda juega y

moldea a su gusto. Otras recreaciones son fragmentos de la filmografía de la cineasta, que sirven no solo para reivindicar y mostrar su obra, sino también como declaración de que para conocer realmente a Agnès Varda debemos ir a sus filmes, que son reflejo de su persona. Otro tipo de recreaciones en la obra autobiográfica de Varda son aquellas relacionadas con el arte, ya sean en forma de *tableaux vivant* o de instalaciones artísticas, las cuales tan relevantes serían en la última etapa de Varda.

Varda se autorretrata como cineasta, como fotógrafa y como artista plástica, siempre en activo y constante movimiento, e influida por su contexto socio-político. La lucha feminista acompañó durante toda su vida y obra a Varda, que culmina en una obra autobiográfica donde el simple hecho de mostrarse como autora femenina y reivindicar su posición en la historia del cine ya es un acto político y feminista en sí. La inquietud por lo político guarda relación con lo personal, y es que Varda siempre tuvo especial interés por las personas, por los “otros”, que también aparecen en *Las playas de Agnès*, creando una “autobiografía de todo el mundo”. Especial afecto tiene Varda a su familia, la cual muestra en el filme y retrata junto a ella en la playa. Sin embargo, falta una pieza principal en la vida de Varda, Jacques Demy. La presencia del cineasta y pareja de Varda durante décadas es constante en la obra autobiográfica, en la que se autorretrata como viuda y en la que muestra un profundo cariño y respeto por él.

Detrás de la performatividad, la asociación de ideas y el juego con el azar, *Las playas de Agnès* presenta un relato honesto y completo sobre la propia Varda, que se autorretrata a través de su obra y de sus recuerdos, cuya subjetividad no se ve como algo negativo, algo que perjudica el relato autobiográfico. Al contrario, Varda aprovecha la imprevisibilidad de la memoria para cuestionarla, moldearla, jugar con ella y, en conclusión, hacer cine. *Las playas de Agnès* supone un punto de inflexión en la obra de Varda, quien, consciente de su vejez, decide caminar hacia atrás para reflexionar sobre su vida y obra, creando uno de los filmes más destacados, audaces e innovadores de su extensa filmografía.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- Català, J. M. (2005). En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 109-158). Madrid: Cátedra.
- Conway, K. (2015). *Agnès Varda*. Illinois: University of Illinois Press.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cueva, E. (2008). Del cine domestico al autobiográfico. Caminos de ida y vuelta. En G. Martín Gutiérrez (Coord.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 101-120). Madrid. T&B Editores.
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2010). *Film Theory: An Introduction through the Senses*. Nueva York: Routledge.
- García Jiménez, J. (1994). *La imagen narrativa*. Madrid: Paraninfo.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (1987). Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire. En A. Nysenholc (Ed.), *L'écriture du JE au cinéma* (pp. 7-14). Bruselas: APEC (Revue belge du Cinéma).
- Merino, I. (2019). Agnès Varda. Espigadora de realidades y de ensueños. San Sebastián: Donostia Kultura.
- Narboni, J., Toubiana, S., Villain, D. (1977). L'Une Chante, l'Autre Pas: Interview with Agnès Varda. En T. Jefferson Kline (Ed.), *Agnès Varda: Interviews* (pp. 78-88). Mississippi: University Press of Mississippi.
- Nichols, B. (1998). The Voice of Documentary. En A. Rosenthal (Ed.), *New Challenges for Documentary* (pp. 17-33). Los Ángeles: University of California Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.

Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallflower Press.

Smith, A. (1998). *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press.

Torres, A. (2001). *Diccionario del cine mundial*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.

WEBGRAFÍA

Bluher, D. (2013). Autobiography, (re-)enactment and the performative self-portrait in Varda's *Les Plages d'Agnès/The Beaches of Agnès* (2008). *Studies in European Cinema*, 10 (1). 59-69. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/261648917_Autobiography_re-enactment_and_the_performative_self-portrait_in_Varda's_Les_Plages_d'AgnèsThe_Beaches_of_Agnès_2008

Conway, K. (2010). Varda at work: *Les Plages d'Agnès*. *Studies in French Cinema*, 10 (2). 125-139. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1386/sfc.10.2.125_1?scroll=top&neededAccess=true

Danks, A. (2010). Living cinema: The 'Demy Films' of Agnès Varda. *Studies in Documentary Film*, 4 (2). 159-172. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/270539191_Living_cinema_The_'Demy_Films'_of_Agnes_Varda

de los Ángeles, Á. (2010). El París de Cléo. Valor documental en el filme de Agnès Varda *Cléo de 5 à 7* (1961). *Lars: cultura y ciudad*, 21, 63-67. Recuperado de <http://www.alvarodelosangeles.org/wp-content/uploads/2011/01/el-paris-de-cleo.pdf>

Gómez, A. (2013). V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. *Una aproximación a Agnès Varda. Autorretratos De Una Espigadora Con cámara Digital*. (pp. 1-16). La Laguna: Universidad de La Laguna. Recuperado de http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/104_Gomez.pdf

González A., J. C. (2019, 10 de mayo). Dejar de mirar con los ojos cerrados: La Pointe-Courte, de Agnès Varda. *Tiempo de Cine*. Recuperado de <https://www.tiempodecine.co/web/dejar-de-mirar-con-los-ojos-cerrados-la-pointe-courte-de-agnes-varda/>

González Cuesta, B. (2005). Subversiones fílmicas: la escritura del yo en dos obras de Agnès Varda. *I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)*, 1, 27. Recuperado de http://www.ocec.eu/pdf/2005/gonzalez_cuesta_begona.pdf

Lagos, P. (2012). Primera Persona Singular. Estrategias de (auto) representación para modular el "yo", en el cine de no ficción. *Comunicación y Medios*, (26), 12-22. Recuperado de <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/25582/27993>

Larraz, E. (2011). Autobiografía y ego-historia en el cine de Agnès Varda. En G. Camarero (Ed.), *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, (2), 4-24. Madrid: T&B editores. Recuperado de https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/11298/autobiografia_larraz_CIHC_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y

León, C. (2019). El giro subjetivo y la puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano. *Comunicación y Medios*, (39), 136-146. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/cym/v28n39/0719-1529-cym-28-39-00136.pdf>

Marie Claire (s.f.). Beatnik. *Marie Claire*. Recuperado de <https://www.marie-claire.es/moda/wikimoda/diccionario/wiki/termino/beatnik>

Marti, O. (1985, 7 de septiembre). Agnes Varda gana el León de Oro con 'Sin techo ni ley', sobre una joven marginal. *EL PAÍS*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/09/07/cultura/494892007_850215.html

Monterrubio Ibáñez, L. (2016). Identity self-portraits of a filmic gaze. From absence to (multi)presence: Duras, Akerman, Varda. *Cinema Comparat/ive Cinema*, IV (8), 63-73. Recuperado de <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/ccc08/ccc8-eng-article-Monterrubio.pdf>

Pérez Córdova, A. P. (2012). *Film as Autobiographical Essay; Mirror, Reenactments and Voice in The Beaches of Agnès (2008) by Agnès Varda* (tesis de maestría). Universidad de Lund, Lund (Suecia). Recuperado de <http://lup.lub.lu.se/student-papers/record/2542859>

Pesci Gaytán, E. (2007). *Video-Ensayo, Narrativa maestra del pensamiento audiovisual*. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_ auspicios_publicacion es/actas_diseno/articulos_pdf/A6036.pdf

Rice, S. (2011). El hilo de Ariadna: en las playas que son Agnès Varda. *L'Atalante. Revista De Estudios Cinematográficos*, (12), 64-69. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=76&path%5B%5D=62>

Schefer, R. (2011). Autobiografía, autorretrato, autoreferencialidad. *Vi-deo Memoria. laFuga*, 12, 1-11. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451>

Sjaastad, E. O. (2010, 1 de junio). Who's afraid of Agnès Varda? *Federation of European Film Directors*. Recuperado de <http://www.filmdirectors.eu/wp-content/uploads/2010/06/Whos-afraid-of-Ages-Varda.pdf>

Varda, A. (2003, 22 de agosto). «J'habite Paris XlVe et pas Paris». Agnès Varda à Paris. *Libération*. Recuperado de https://www.liberation.fr/cahier-special/2003/08/22/j-habite-paris-xive-et-pas-paris-agnes-vara-a-paris_442674

Weinrichter, A. (2007). Cine ensayo. *Museo Reina Sofía*. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/200704-fol_es-001.pdf