El documental autorreferencial de Agnès Varda: derivas de un "yo" con el mundo y su historia

The Self-Referential Documentary of Agnès Varda: Drifts of a "Self" through the World and Its History

O documentário autorreferencial de Agnès Varda: à deriva de um "eu" com o mundo e sua história

Rafael Méndez García[1]
ORCID: 0009-0008-6508-4563

[1]Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
Correspondencia: rfael2001@gmail.com

Recepción: 08/10/2024
Revisión: 01/04/2025
Aceptación: 03/04/2025

RESUMEN. El texto presenta un análisis cinematográfico y contextual de tres documentales de la cineasta belga Agnès Varda: *L´opéra-Mouffe* (1958), *Uncle Yanco* (1968) y *Daguerréotypes* (1975), que corresponden a una aproximación de carácter autorreferencial en cine. La hipótesis argumenta que, basada en reflexiones hechas desde las narrativas autorreferenciales, la directora llevó a cabo una serie de filmes que exploran su propia individualidad personal a la vez que aprehende y expone elementos significativos de su contexto social. Se exploran las circunstancias que influyeron en la realización de las cintas, así como elementos de forma y fondo que dieron lugar a estas expresiones creativas en tres documentales poco referenciados en textos académicos.

Palabras clave: película documental; directora de cine; biografía; historia del cine; artes visuales.

ABSTRACT. This article presents a cinematic and contextual analysis of three documentaries by Belgian filmmaker Agnès Varda: *L´opéra-Mouffe* (1958), *Uncle Yanco* (1968), and *Daguerréotypes* (1975), which exemplify a self-referential approach to filmmaking. The central hypothesis suggests that, drawing from self-referential narrative frameworks, Varda produced a series of films that explore her personal subjectivity while simultaneously capturing and revealing meaningful aspects of her social environment. The analysis considers the circumstances that shaped the creation of these works, as well as formal and thematic elements that underpin these creative expressions—three documentaries that have been relatively overlooked in academic literature.

Keywords: documentary film; female filmmaker; biography; film history; visual arts.

RESUMO. O texto apresenta uma análise cinematográfica e contextual de três documentários da cineasta belga Agnès Varda: *L'opéra-Mouffe* (1958), *Uncle Yanco* (1968) e *Daguerréotypes* (1975) que representam a uma abordagem autorreferencial no cinema. A hipótese sustenta que, com base de reflexões feitas a partir de narrativas autorreferenciais, a diretora realizou uma série de filmes que exploram sua própria individualidade pessoal ao mesmo tempo em que apreendem e expõem elementos significativos de seu contexto social. São exploradas as circunstâncias que influenciaram a realização dos filmes, bem como os elementos de forma e conteúdo que deram origem a estas expressões criativas em três documentários pouco referenciados em textos acadêmicos.

Palavras-chave: documentário; diretor de cinema; biografia; história do cinema; artes visuais.

ISSN (en línea): 0797-3691
doi: 10.22235/d.v39.4300

Introducción

Durante más de medio siglo, Agnès Varda, nacida en Bruselas en 1928 de padre griego y madre francesa, realizó una obra vasta y rica que de a poco fue reconocida por una variedad importante de instituciones (universidades, academias, festivales, archivos, etc.). Si bien es mejor conocida por ser precursora y la única mujer del movimiento cinematográfico de mediados de siglo XX, la *Nouvelle Vague* francesa, los estudios críticos alrededor de su persona se han concentrado cada vez más en sus originales aportaciones fuera de este grupo y su práctica como documentalista.

Los documentales hechos por Varda dan muestras de una búsqueda por la renovación y su acercamiento con los movimientos vanguardistas, así como un tratamiento singular de las temáticas y su interacción con las personas figurantes de los filmes. Debido tanto a su posición ideológica de izquierda y su integración de elementos experimentales, así como por el hecho de que desarrolló la primera etapa de su carrera al margen del ambiente cinematográfico de los críticos de la revista de *Cahiers du Cinéma*, Varda fue ubicada tanto en el grupo de predecesores de esta, junto con Jean-Pierre Melville y André Bazín, como en la llamada *rive gauche* del movimiento (el "ala izquierda" haciendo alusión a su posición en París respecto del Río Sena), junto con Chris Marker, Alain Resnais, Margueritte Duras, etc. Su destacada posición dentro de la historia del cine francés debido a la vinculación con el grupo ya mencionado solo puede ser comparada con su lugar en la historia del cine documental.

Este trabajo pretende arrojar luz sobre el modo en que Varda llevó a cabo un cine documental autorreferencial, evaluando contextualmente sus métodos y vinculándolos con el cultivo de la narración autorreferencial. Para tal análisis es necesario asociar las teorías de la escritura autobiográfica junto con la producción de documentales y su relación con la historia. Cabe preguntarse de qué modo Varda integra aspectos de su personalidad individual en su cine documental y cómo este la llevó a cuestionar su propio papel en el mundo que la rodeaba, como mujer cineasta. Fue a través de un uso ensayístico de la voz en sus documentales, y mediante una variedad significativa de estrategias —como las descritas por Bill Nichols en su clasificación de los "modos documentales"—, por ejemplo, el modo poético, que prioriza las impresiones subjetivas, o el modo reflexivo, que enfatiza la construcción representacional del propio documental.

La comunicación que Varda estableció con los "personajes" de sus documentales fue mediada por las tecnologías de registro de la imagen y sonido, al recurrir a formatos caseros como 16mm y video según las necesidades de la película. La explotación de las posibilidades subjetivas del cine que se han hecho presentes en distintos momentos de la historia del cine[1] le permite realizar un conocimiento al interior de sí misma, pero también con el mundo externo y sus habitantes. Llamar la atención sobre la obra documental de Varda puede expandir la visión que se tiene del cine documental, especialmente cuando durante las últimas dos décadas tanto círculos académicos como la cinefilia popular han mostrado mucho interés en la pluralidad de la forma documental. Es importante rescatar aquí la definición que Stella Bruzzi (2006) hace de los documentales como actos performativos, inherentemente fluidos e inestables, y que se basan en cuestiones de performance y performatividad.

Al analizar los filmes *L´opéra-Mouffe* (1958), *Uncle Yanco* (1968) y *Daguerréotypes* (1975), enmarcándolos contextualmente en los momentos específicos de su realización, así como comparándolos con otras cintas, es posible identificar cómo factores histórico-culturales relacionados con la posguerra francesa, particularmente en lo que atañe a las mujeres jóvenes de las décadas de los cincuenta y sesenta, influyeron en la realización de las cintas autorreferenciales o autobiográficas de Varda. Al concentrar la investigación en tres obras tempranas sobre el tema se acentúa la necesidad de repensar el modo progresivo en el que Varda explora su subjetividad e intersubjetividad mediante el cine, dado que, como se señala en este artículo, son inquietudes que surgen de su cotidianeidad: como mujer a la que le apremian las problemáticas de su contemporaneidad.

1:: A grandes rasgos, las formas cinematográficas clasificadas como documentales personales, diarios fílmicos o cine en primera persona que han surgido especialmente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial tienden a ser realizados por personas fuera de la industria fílmica de sus respectivas regiones (Kazuo Hara de Japón y Johnas Mekas en Nueva York, por ejemplo, siempre se encontraron en los márgenes, el primero en proyectos pequeños o como asistente de dirección, y el segundo escribiendo crítica en revistas) y tratan expresamente de las vidas de los cineastas que recurren a expresiones estéticas que privilegian la relación cámara-ojo a un nivel subjetivo (Tinel-Temple et al., 2019).

doi: 10.22235/d.v39.4300
Dixit, 39, enero-diciembre 2025, e4300 :: 02

Se sostiene que la intersección entre el cine documental y las expresiones autobiográficas requieren de un estudio sobre las formas de expresión autorreferenciales que han sido hechas en otras áreas (principalmente la literatura y la historia), dado que Varda llevó a cabo su cine bajo el entendido de que la forma cinematográfica se conjunta con las demás artes. La problemática de la identidad no puede ser entendida de manera aislada y es necesario para futuras investigaciones pensar la forma que toma el cine documental cuando el tema principal son los propios realizadores.

Principios del cine con pronombre "yo"

La narración autorreferencial, que de común se identifica con el término paraguas de *autobiografía,* se realiza bajo el entendido de que una persona puede aprehender el significado de su propia vida (un testimonio verídico) y captarlo en una narración, tradicionalmente de manera escrita. Tomás Cortés Solís (2007, p. 267) se pregunta "cómo el sujeto, escrito y hablado se apropia de ese pronombre yo, el cual es un signo vacío, hasta que es poseído". La narración autorreferencial tiene como fuente primordial la memoria propia y, siguiendo las reflexiones de Beatriz Sarlo (2012, p. 9), esta reacciona intensamente al conflicto del pasado, pues "la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo, derechos de vida, de justicia, de subjetividad". La memoria es elusiva pero necesaria para llevar a cabo un ejercicio reflexivo de la vida propia y el entorno (Méndez García, 2024).

Wilhem Dilthey (2014), a finales del s. XIX, fue uno de los primeros teóricos en destacar la importancia de los textos autorreferenciales, cuando se refiere a la autobiografía como una forma esencial para la comprensión de la experiencia humana, concibiéndola como una "construcción de vida que interpreta, desde una individualidad una historia universal, focalizada en una persona y tiempo específico" (Silva Carreras, 2016, p. 150). La contemporaneidad del sujeto le permite desenvolverse entre los avatares de su tiempo y los exhibe, además de interpretar la realidad histórica a través de su experiencia (Rodríguez Cascante, 2000). La misma cineasta hizo una reflexión cercana al comentar a propósito de la cinta *Les Plages d'Agnès* (2005): "Se trata de mostrar mi vida, pero mezclada con una porción grande de la historia, la segunda mitad del siglo XX. Aunque nunca pertenecí a ningún partido político, nunca firmé nada, he estado ahí tratando de entender" (Varda citada en Kline, 2014, p. 196).

Lo anterior es importante para el análisis de la obra documental de Varda porque sus vivencias plasmadas en el material fotosensible determinan el contenido de su vida y del filme mismo, condicionado por su temporalidad, pero trascendido desde esa directa autognosis de la vida (Méndez García, 2024, p. 43). Siguiendo a Dilthey (2014, pp. 189-192), vivir y plasmar esa vida en una narración le da un valor al recuerdo en el ámbito de la historia: "Y así como la historia es recuerdo y al recuerdo corresponde la categoría de significado, tenemos que ésta representa la categoría peculiarísima del pensamiento histórico". Si lo autorreferencial, como indica Weintraub (1975), se desarrolla desde la autoconcepción y esta le da forma e identidad a la narración, entonces podemos comprender cómo Varda realizó filmes autorreferenciales tan singulares motivados por sus preocupaciones cotidianas (Méndez García, 2024).

La mencionada preocupación cotidiana motiva a Gasparini (2012) a colocar la "autonarración" como una salida frente a los problemas cotidianos. En el contexto de globalización y/o mundialización, esto hace que la personalización sea una necesidad apremiante frente a la descolocación del mercado, la mercantilización de los recursos humanos y los regímenes totalitarios, y devuelve su valor de refugio a la escritura para inscribirla en el siglo XXI como aspiración a una palabra libre, desconectada de los circuitos políticos-económicos y autónoma, como búsqueda individual, obstinada, sinuosa e insegura, con espacios interiores de retrospección, reflexión, comunicación y silencio. Una salida frente a lo más apremiante de los problemas contemporáneos.

Entonces lo subjetivo se articula en el horizonte de lo problemático y rechaza los límites prefijados de la memoria, las representaciones, las identidades y las distancias del "yo" al "nosotros" (Arfuch, 2013, pp. 13-14). Es lo autorreferencial y la memoria lo que marca el arco existencial de las trayectorias personales, al invocar la temporalidad en la que se insertan las distintas etapas de la vida con sus repeticiones y diferencias, información sobre dónde y qué hicimos (Arfuch, 2013). Cuando las identidades dejan de ser solo un dato para convertirse en un problema, ya no se pueden entender heterónomamente determinadas pues, como indica Marcela Gleizer Salzman (1997, p. 18),

doi: 10.22235/d.v39.4300
Dixit, 39, enero-diciembre 2025, e4300 :: 03

"[las] transformaciones ocurridas en los ámbitos de la organización social, cultural y simbólica de las sociedades occidentales han desarticulado la correspondencia entre la realidad objetiva y la realidad subjetiva".

Lo anterior se puede relacionar directamente con las problemáticas planteadas en los documentales de Varda por su clara tendencia política de izquierda, que confronta momentos de gran cambio en la cultura occidental como el papel de la mujer en la sociedad, el feminismo, el racismo y las revoluciones políticas y culturales, como la cubana y el cambio climático (Méndez García, 2024). Del mismo modo, las palabras de Gleizer Salzman (1997) ayudan a explicar los cambios en la concepción de documental desde principios del siglo XX, cuando el apelativo "realista" le fue heredado al cine por la fotografía social y etnográfica practicada sobre todo a partir de la Depresión (Tranche & García, 2006), e hizo de la memoria una problemática a resolver. Mientras tanto, ya desde 1898 Boleslaw Matuszewski vio en el cine un medio útil para documentar la historia, igualando su carácter de fuente histórica al de los documentos más tradicionales ocupados por los historiadores.

Esa mirada subjetiva, a la que tenemos acceso cuando vemos un documental autorreferencial de Varda, marca su inserción en el devenir histórico bajo una vocación introspectiva que necesita formas más íntimas, privadas, próximas y personales: el cine doméstico, familiar y amateur (Cuevas, 2005). Laura Rascaroli (2019, pp. 11-13) ubica la génesis de lo que denomina "cine del yo" en las tradiciones del cine experimental y de vanguardia, así como en el cine de autor de los cincuenta que coloca al realizador en el centro del proceso. Sin embargo, es necesario hacer una precisión para el caso de Varda, pues sus películas tienden a carecer de un centro y coloca a los sujetos en igualdad de términos respecto a ella. Nos alejamos entonces del paternalismo que implica "dar voz al otro", expresado así por Trinh T. Minh-Ha (1992, p. 169), acerca del proceso mediante el cual se produce el significado del filme y que este solo puede ser dado por el cineasta.

Delphine Bénézet (2014, p. 71) entiende el cine de Varda como una experiencia cooperativa basada en encuentros y recuerda la consideración de Dominique Baqué que ve al realizador como un mediador entre el sujeto filmado y espectador, entre tiempo y espacio específico filmado y la proyección. En *Los espigadores y la espigadora*, por ejemplo, el uso múltiple de la persona gramatical y en especial la segunda persona (del título tanto en el francés original como en español, la "espigadora" es un "yo" despersonalizado) así como el uso del montaje para vincular a los sujetos (como si hablaran entre ellos, como en la secuencia inicial en la que pregunta a la gente si solían espigar) produce una unidad que para Virginia Bonner (2013, p. 28) deviene en la conformación de un "nosotros".

La cineasta belga desarrolló un cine autorreferencial de forma progresiva; durante su carrera hubo momentos en los que la aproximación a esa construcción subjetiva se asomaba con cierta reticencia: una de sus primeras obras autobiográficas, *L´opéra-Mouffe* (1958), de marcado carácter experimental, es prueba de ello (Méndez García, 2024). El cortometraje de 16 minutos de duración es realizado en medio de dos proyectos documentales por encargo de la Junta Nacional de Turismo y son hechos con equipo profesional y película Eastmancolor de 35mm. Los documentales *Ô saisons, Ô châteaux* (1957) y *Du côté de la côte* (1958) son parte de un esfuerzo gubernamental para la promoción de la cultura recreativa de la nación en la posguerra, buscando atraer capital nacional y extranjero a la Riviera francesa. A pesar de que Varda tiene carta blanca para los filmes y hace una propuesta personal, ella afirma: "[estaba] tan molesta por haber hecho una película para la oficina de turismo, que me consolé haciendo una película en 16mm para mí" (citada en Kline, 2014, p. 28). De modo que acepta una invitación de Jacques Ledoux, curador de la Real Cinemateca de Bélgica, para inscribir un trabajo en su programa de películas experimentales en la Feria Mundial de Bruselas de 1958.

L´opéra-Mouffe es un diario despersonalizado hecho a partir del instinto, sin una estructura determinada, que representa el pánico de una mujer embarazada. El miedo que provoca en ella traer un bebé a un mundo resquebrajado, cohabitado por lo que llama "desechos de la humanidad" (indigentes, alcohólicos, desposeídos, etc.) temiendo que su hijo pueda convertirse en uno. El cortometraje es filmado en un barrio de clase trabajadora, cercano a la casa de la cineasta, en una zona donde se levanta un mercado callejero y por el que desfila una serie de personajes de la capital que no han sido beneficiados por el estado de bienestar francés de la posguerra.

Una necesidad apremiante por parte de los gobiernos franceses de la posguerra promovió el diseño de planes y estrategias de recuperación para restablecer

viejas glorias, y personajes como Jean Monnet, líder del primer "plan de modernización y equipamiento", insistieron en que durante la primera década después de la Segunda Guerra Mundial Francia debía escoger entre la modernización o la decadencia. Esta modernización traía consigo la idea de una economía de consumo y pretendía estandarizar una estructura de clases altamente jerarquizada. Sus críticos pensaban que se trataba de una americanización de la cultura francesa, pero por el bien del país la población se sometió a distintos esfuerzos extremos, especialmente las mujeres. Como lo demuestra Rebeca J. Puliu (2011, pp. 27-59), se usó indiscriminadamente el poder de las mujeres como consumidoras y de una estructura de género en el hogar que les demandaba no solo una racionalización de los recursos domésticos, sino sobre todo su capacidad como individuos gestantes, proveyendo de bebés a la nación para enfrentar la baja natalidad y las muertes de la guerra. Según De Gaulle, "12 millones de bebés hermosos" eran necesarios para asegurar el futuro de la nación. Ya avanzada la reconstrucción, y con Varda consciente de que las desigualdades no se combatieron del todo, un embarazo ya no era visto con el optimismo de un resurgimiento, sino con genuina preocupación.

Al principio, con la ayuda de la fotógrafa Sacha Vierny y sentada en una silla plegable de acero, filmaron durante un mes el mercado de la calle Mouffetard procurando no atraer mucho la atención sobre sí mismas. Con el paso de los días fueron convirtiéndose en "parte del decorado". La experiencia resultaría enriquecedora, pues Varda comenta en 1965: "Es mi película favorita, la más libre" (citada en Kline, 2014, p. 28). La película cuenta con el subtítulo "*Carnet de notes filmées rue Mouffetard à Paris par une femme enceinte en 1958*" ("notas filmadas sobre la calle Mouffetard en París por una mujer encinta en 1958"), que introduce al espectador a una visión personal, donde el territorio entre la ficción y el documental se desdibuja; es "el diario de una mujer embarazada que no tiene miedo de mostrar el embarazo como realmente se ve" (Kline, 2014, p. 74).

Para Delphine Bénézet (2014, pp. 10-15) la película es un ejemplo del carácter central que ocupa lo corpóreo en la producción de Varda, con un claro significado político: las imágenes no pretenden hacer representaciones directas, sino una colección y *collage* (homenaje a la práctica surrealista) ambiguo y enigmático, alejado de una idea de desnudez con intenciones de provocar el placer visual. Sus viñetas (el corto está dividido en pequeñas secciones, cada una con título), que oscilan entre la multitud de *La Mouffe* y las otras dos "subjetividades femeninas discernibles" (la mujer embarazada y la chica joven), pretenden asir un panorama amplio de lo que significa ser mujer y madre en la Francia de 1958.

Bénézet (2014, pp. 16-19) además señala la ruptura de una representación tradicional e idílica del embarazo mediante la decisión de Varda de representar las dificultades de una futura madre, así como un espectro de placer femenino en las secuencias de la mujer joven con su amante o cuando se encuentra recostada sola admirando su reflejo en un espejo. En una época en la que las mujeres francesas eran fuertemente presionadas por la política estatal para cumplir ciertas funciones en favor de la patria, como se señaló antes, el rechazo de una visión fija de la subjetividad femenina —presente en el placer sexual femenino y que se hace de las mujeres en el mercado de *La Mouffe*, donde compran, intercambian productos, conversan e incluso beben alcohol en compañía de los hombres— amplía el teatro público que las ve desempeñar una performatividad diversa a la que Varda quiere llamar la atención.

La contradicción y la dialéctica experimentadas en el placer y el miedo del embarazo tiene su base en la relación que Varda como realizadora entabla con los sujetos que retrata. Un acercamiento personal a la realización al afirmar: "para mí, no hay ficción sin su lado documental, no hay película sin intención estética" (Varda citada en Kline, 2014, p. 20) incorpora una visión personal en su cine, no en el sentido tradicional de autor ni en el tradicional de documental, sino de integrar su persona en la realización documental desdibujando los límites entre ficción y realidad al participar de manera tan explícita en la diégesis del filme. Los sujetos representados no son entes ajenos dentro de una narración objetiva, sino que su participación hace más rica la obra y el modo en el que son representados habla tanto de ellos mismos como de Varda, una gran constante de su obra (Méndez García, 2024) que la acerca a las definiciones que en las últimas décadas se han hecho del cine ensayístico, y que contemporáneos y amigos suyos como Chris Marker cultivaron (Rascaroli, 2017, 2019).

doi: 10.22235/d.v39.4300
Dixit, 39, enero-diciembre 2025, e4300 :: 05

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

En conjunto con el desarrollo de un estilo propio de realización, también dentro de la misma producción hay prácticas significantes en el cine de Varda. Mantener una familiaridad con temas y colaboradores fue una constante de su cine, pero tal vez el aspecto más significativo de este cortometraje sea el desarrollo de una estrategia a la que le dedicará mucho de su obra: la contradicción y dialéctica entre lo público y privado, subjetivo y objetivo, ficción y documental. Al "[empujar] un sentido de objetividad añadiendo un tipo específico de subjetividad [el embarazo]" (Kline, 2014, pp. 4-5), Varda, se aleja de lo que podría ser el simple documental de registro objetivo de un acontecimiento para enriquecerlo con una visión personal y específica de las cosas, ya practicado con prudencia en *Ô saisons, Ô châteaux*.

Durante una entrevista de 1962 acerca de la película, Pierre Uytterhoeven la increpa sobre el sentido de la visión subjetiva en la película, comparándola con un documental estadounidense que retrata un área desamparada de la ciudad de Nueva York —*On the Bowery* (1957) de Lionel Rogosin—, la cual no opta por este "acercamiento subjetivo". Varda no conoce la película, pero afirma: "creo que no existen los documentales objetivos. Tendrías que poner 15 cámaras en un lugar y dejar que filmen 5 años; pero, aun así, la edición sería subjetiva" (citada en Kline, 2014, p. 5). De modo que el acercamiento a esta calle desamparada y su relación con la mujer embarazada es siempre tentativa y abierta a interpretación del espectador. Pasa lo mismo con la asociación autobiográfica, pues se trata de una narración en tercera persona: a blanco y negro y con sonido diacrónico, el título y la secuencia de inicio animan una visión lúdica de la difícil situación; en la primera secuencia se observa el título superpuesto, una "ópera de la calle Mouffe" sobre cortinas dibujadas que sugieren teatralidad, mientras una mujer desnuda está sentada dando la espalda a la cámara. Esta mujer podría ser la misma Varda, pues también está encinta, pero es solo una asociación ya que ella no figura en ningún momento, en su lugar una representación de ella, los lugares que frecuenta y habita. Un paso firme en la exploración autorreferencial en cine.

Varda, "yo" y todo lo demás

Después de *L´opéra-Mouffe* y desde finales de la década de los sesenta, Varda se dedicó a la exploración de su propia persona a través del cine y consagró mucho de su obra a cortometrajes, largometrajes y series donde devela estrategias documentales innovadoras y creativas. Si bien la concepción tradicional de documental se institucionalizó durante la primera mitad del siglo XX, y una de sus características más importantes fue esa conexión con el mundo histórico/empírico (Cuevas, 2005, p. 67), en la segunda mitad del siglo cineastas como Jonas Mekas integraron su mundo personal a las expresiones documentales. Subjetivar el medio cinematográfico significó aceptar la inserción de los sujetos en el devenir histórico como un actor social más con vocación introspectiva en la necesidad (que pudiera tener una mujer embarazada) de usar al cine de forma más íntima, privada, próxima y personal (Lagos Labbé, 2011, p. 67).

Lo anterior no debe entenderse como un giro del ego que se aparta del mundo y no es capaz de ver más allá de su propio ombligo. Por el contrario, los cineastas que crean obras autorreferenciales por lo común generan nuevas prácticas significantes del tipo horizontal, admitiendo la intervención de sujetos variados que hacen una aportación importante a los procesos de construcción de identidad. De modo que el vestigio audiovisual evoca una experiencia personal que inscribe el pasado en el presente con la capacidad única del cine de devolver la vida a imágenes estáticas. Las prácticas significantes de las que se valen cineastas como Varda son parte de una larga tradición que entrecruza los caminos del cine doméstico y el amateur, cargados de valor emocional y de la espontaneidad de la

doi: 10.22235/d.v39.4300
Dixit, 39, enero-diciembre 2025, e4300 :: 06

vida cotidiana (Cuevas, 2005, p. 62). En ese tono, Varda realizó dos de sus trabajos más destacados, pero poco estudiados: *Uncle Yanco* (1968) y *Daguerréotypes* (1975).

Para finales de la década de los sesenta, Agnès Varda ya gozaba de una carrera exitosa y era reconocida como parte de uno de los círculos de cineastas más importantes de Francia, aunque fuera de forma tangencial como precursora y la única mujer del movimiento de la *Nouvelle Vague*. *Uncle Yanco* es filmada durante una residencia en Estados Unidos, a propósito del viaje que Jacques Demy, su esposo, haría en 1967 para probar suerte en la industria hollywoodense, dirigiendo su primera película para la Columbia Pictures. Demy, después de haber pasado una semana en California, le envía una carta a Varda donde le dice que pretende quedarse y quiere que ella lo acompañe; ella sería muy clara al respecto:

> Recuerdo haberle dicho a Jacques: "Iré contigo a América, pero si no me gusta, regresaré". No me atraía el cine estadounidense, pero me enamoré de la ciudad de Los Ángeles desde el primer minuto que llegamos. Rentamos una pequeña casa y dos convertibles blancos (Obrist & Schorr, 2018).

Durante el primer mes ya ambos se encuentran planeando proyectos por separado. Varda está lejos del convulso Mayo del 68 francés y experimenta en California un choque cultural frente a las distintas actitudes que han tomado los jóvenes en ambos países en la posguerra, y que en Francia se traducía en una humillante memoria de ocupación, añadiendo la urgencia contemporánea de la descolonización. Era atractivo y sospechoso encontrarse con el esplendor californiano de la gran maquinaria de cine hollywoodense (que poco le interesaba), así como la contracultura hippie. California se le presentó a Varda como un lugar complejo y atractivo. En territorio ajeno, Varda —quien ya había viajado alrededor del mundo (Cuba, China, Vietnam, Rusia, Bélgica, etc.) pero nunca visitado los Estados Unidos— se interesó, en la misma línea de sus demás trabajos, por la gente del lugar, y acabaría por filmar cinco proyectos: *Uncle Yanco* (1968), *Black Panthers* (1970), *Lions Love (and lies)* (1969), *Murs murs* (1980) y *Documenteur* (1981). Un interés por la resistencia contra el *"American way of life"* destaca en esta etapa de su carrera (Méndez García, 2024, pp. 82-84).

En San Francisco, como delegada del Festival Internacional de Cine de San Francisco, escuchó hablar de un tal Jean Varda, un familiar al que nunca había conocido y que llevaba viviendo en Sausalito desde 1939. Tom Luddy, un importante productor de cine estadounidense, vinculado a la American Zoetrope y cofundador del Festival de Cine de Telluride, facilitó el encuentro con Jean Varda, el primo de su padre, lo que la hacía a ella su sobrina:

> Para mí, instantáneamente se convirtió en la imagen de un artista/padre, aquel que siempre soñé tener, que amara los colores, que vistiera trusas rosas, que saliera con sus amigos jóvenes a navegar en la Bahía de San Francisco, que amara reír y pintar" (Varda, 2007, 00:00:31).[2]

La película fue filmada en tres días, de un sábado a la mañana del lunes, debido a que debía retornar a París. La cinta se montó en París y le envió una copia a su tío (Méndez García, 2024, p. 84). *Uncle Yanco* representa un punto de inflexión casi profético: en la primera secuencia (00:06-00:56) se alternan planos medios del tío, que mira directamente a la cámara, con imágenes de la ciudad y arte psicodélico ("la explosión de la alegría", dice Jean), rostros y lugares nos introducen al frenesí juvenil estadounidense mientras se escucha rock and roll. Jean habla (01:00-02:49): no le interesa la política, él está con los jóvenes, los futuros gobernantes del país (como si las generaciones más viejas no tuvieran salvación) y todos los jóvenes están contra el gobierno. En esta lucha de los jóvenes contra sus autoridades inmediatas hay irremediablemente derramamiento de sangre, y el tío ve en la protesta pacífica de la contracultura hippie la mejor alternativa: paz y amor, reza su mantra para salvar la democracia. También en desacuerdo con aquellos intelectuales que piensan que la confrontación violenta es la solución, Jean se procura a él y a su comunidad de jóvenes revolucionarios en el tranquilo suburbio acuático de Sausalito, donde viven en rebelión con el sistema americano, contra la "obsesión americana con el dinero".

Los intensos colores saturados de la cinta (hasta el momento todo su trabajo había sido en blanco y negro,

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

doi: 10.22235/d.v39.4300
Dixit, *39*, enero-diciembre 2025, e4300 :: 07

excepto por los cortos de la oficina de turismo y el largometraje de ficción *La Bonheur*, de 1965) presentan una postal juguetona de un lugar y momento muy específicos, pero el punto de inflexión se da cuando la voz de Varda irrumpe por primera vez (03:25) en una cinta suya, aparte de los cortísimos monólogos de *Salut les Cubains* (1964; Méndez García, 2024, p. 84). Después de que el tío declarara que "hay que estar siempre cerca del mar, el mar es el elemento del amor", Varda platica acerca de su afinidad con Jean, cómo lo contactó y dice: "Mi familiar imaginario, te amo, en este álbum de imágenes, te dedico la siguiente escena, en la que recreamos este encuentro bondadoso". A continuación presenta el encuentro filmado en inglés, francés y griego, alternando entre las tomas buenas y las que habían que repetirse, mostrando la claqueta a modo de detrás de cámara (04:15-05:40), la reconstrucción del encuentro en términos literales, abandonando cualquier atisbo de realidad en la realización documental, exhibiendo su subjetividad no solo por el hecho de que se trata de un retrato familiar, sino porque ella, en pantalla, expresa sus ideas y sentimientos sin ocultar el medio por el cual se comunica.

El uso de la voz se convertirá en un recurso constante de su cine. Adriana Bellamy (2013, pp. 228-230) vincula su uso en el ensayo audiovisual a modo de "herramienta expresiva fundamental de un 'yo' para crear un espacio conceptual determinado", en un ejercicio interpretativo del mundo en el que el autor en complicidad con espectador subjetiviza el mundo con intimidad en una búsqueda del lenguaje personal al pensamiento y al acto enunciativo. Se puede decir que aquí no hay ilusión de realidad documental. El espectador es consciente de estar viendo una película y arma el rompecabezas de la personalidad en complicidad con el espectador. De nuevo, se trata de un ejercicio autogestivo a modo de película casera y/o diario filmado pues, como lo pudo comprobar Varda, este tipo de películas no suelen contar con la financiación tradicional ni para el caso de ficciones ni de documentales.

Una versión de 14 minutos (la versión final duraría 19, con una pista narrada en inglés y otra en francés) de *Uncle Yanco* se estrenaría en el programa francés *Dim Dam Dom,* orientado a audiencias juveniles y femeninas creado por Daisy de Galard (editora de la famosa revista, también de orientación femenil y juvenil, *Elle*) en la cadena ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française) el 14 de enero de 1968. Varda ya había estrenado en el mismo canal *Elsa la rose* (1966), un documental sobre de la pareja Louis Aragon y Elsa Triolet, que originalmente sería un proyecto en conjunto con Demy pero que terminó haciendo Varda por completo. Estas dos experiencias televisivas le mostraron el valor de la televisión pública, aparte del circuito de festivales y cineclub, experiencias que serían muy valiosas en lo relativo a la cinta *Daguerréotypes*.

Varda y la subjetivación del retrato

Daguerréotypes (1975) es un largometraje documental a modo de retrato colectivo de los vecinos de la calle Daguerre. Varda, después de su temporada californiana, regresa a París en 1970 donde rueda *Nausicaa*, producida por la ORTF. Se trata de una historia de amor semiautobiográfica como reacción al Golpe de Estado de 1967 en Grecia, que establecería un régimen dictatorial conocido como la Junta de los Coroneles y que duraría de 1967 a 1974. Después de haber recibido el visto bueno para filmar por parte de la televisora francesa en 1970, sus elementos fueron confiscados y su laboratorio de posproducción invadido, la totalidad de la película fue censurada y confiscada (Méndez García, 2024, p. 86). Varda nunca recibió una explicación formal por parte del gobierno francés. La Royal Belgian Film Archive (Cinematek) preserva la única copia existente del filme, que hoy se puede ver en formato casero. La película fue rechazada porque "dio voz a los exiliados griegos que denunciaban la dictadura de los coroneles, con los que el gobierno francés mantenía tratos comerciales" (Merino, 2019, p. 57).

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

Este documental es descrito por Varda como un proyecto dual: en parte el trabajo de una documentalista (lo

doi: 10.22235/d.v39.4300
Dixit, 39, enero-diciembre 2025, e4300 :: 08

que le gusta hacer), pero también el de una feminista (lo que es), una película sobre su vecindario, una calle extraña, habitada por gente normal sin mucho dinero, y varios artistas atraídos por el "vecindario pobre" que se ha mantenido "folclórico a pesar de los intentos de gentrificarlo" (Kline, 2015, p. 64). Delphine Bénézet (2014, p. 25) destaca el hecho de que la cámara muestra una dinámica de dependencia en el funcionamiento de los locales, entre la coreografía armoniosa de las parejas, el esmero de echar a andar su negocio, mostrando a la audiencia que las mujeres son tan significativas en la calle Daguerre como los varones, haciéndolas visibles, apelando a su conocimiento, destreza y fiabilidad, con las mujeres jugando un papel importante en la economía local y la sociedad en general, activas en el mundo del trabajo (Méndez García, 2024, p. 89).

La conexión con el feminismo está establecida, según la cineasta, además de con el contenido, con la misma realización:

> Me sentí desanimada, estaba sintiendo las contradicciones de mi condición femenina [...] a pesar de mi dicha [por haber tenido un hijo] no pude evitar resentir las interrupciones en mi trabajo y mis viajes. Era infeliz por no poder hacer "mis" películas... (Varda citada en Kline, 2014, pp. 76-77).

Ya antes había tenido que llevar a cabo la crianza de su hija, Rosalie, a la vez que trabajaba en su cine, pero al ser compromisos de unas cuantas semanas (haciendo *Du côté de la côte*), eso facilitaba la tarea:

> Esta vez, era imposible ir a ningún lado. Tenía un año para completar la película [...] Esta vez tenía que enfrentarme cara a cara con una limitación que comparten muchas mujeres... [de modo que] me ligué a la tierra, imaginé un nuevo cordón umbilical. Tenía un cable eléctrico especial de 80 metros conectado a la caja eléctrica de mi casa. Decidí darme ese espacio para filmar *Daguerréotypes*. No podía ir más allá de mi cable (Varda citada en Kline, 2014, p. 65).

Experimento formal y en la misma producción, al espectador se le presenta una vista subjetivada del vecindario: la primera secuencia (00:15-01:27) es una introducción al filme narrado por Robert François, el mago Mystag, quien, en la explanada del Campo Marte con la Torre Eiffel tras de sí, extiende su capa sugiriendo la calidad mágica, ilusoria y engañosa del cine, en relación con las imágenes supuestamente realistas. A continuación, se ve a cuadro al equipo de filmación reflejado en la vitrina de uno de los locales que filmaron, con una claqueta y los créditos de la película al centro de la composición leídos en voz alta por Mystag. La película solo es comprensible en clave autobiográfica, pues la conexión entre la serie de viñetas representadas por cada habitante de esa calle es la mirada de Varda y así se explicita al principio y al final: se trata de "una película de Agnès Varda" y "al final, [esto] no es más que una película de su vecina, Daguerréotype-Agnès" (01:14:56). Ella explica:

> Tal vez lo que estoy haciendo [en *Daguerréotypes*] se le llama cine de autor-testimonial [...] yo creo que lo que hago es cine de autor, pero no me gusta realmente la palabra autor si se le da un significado limitado. De cualquier modo, siempre me he insertado en mis películas, no por narcisismo, sino por un deseo de honestidad en mis aproximaciones (Varda citada en Kline, 2014, p. 72).

Existe un esfuerzo importante por parte del equipo de filmación de aparentar una no-intervención de los acontecimientos. "Estas imágenes y sonidos tratan de ser discretos y no intrusivos", dice Varda, hacia el final de la película (01:14:56). Para los vecinos hay una instrucción muy clara de desenvolverse en el ámbito de la cotidianidad ignorando a los realizadores (como no mirar a la cámara, salvo a la hora de las entrevistas), a pesar de que resulta claro que los encuadres y el *raccord* exigen una planeación minuciosa. Se asoma una estrategia de *cinéma vérité* que Varda ya había ensayado en la ficción *Cléo de 5 à 7*, donde la edición pretende que el tiempo de la narración coincida con el tiempo de la realidad empírica (uniforme, progresivo, un continuo ininterrumpido), haciendo de la película, en ese sentido, un documental acerca de esta mujer que espera el resultado de un diagnóstico de cáncer.

Stella Bruzzi (2006) observa que la vertiente norteamericana del *cinema vérité*, el *direct cinema*, provocó gran rechazo al considerársele ingenuo, simplón e infundadamente idealista, pues sus exponentes en Estados Unidos conservaron una idea monolítica acerca de lo que sus

doi: 10.22235/d.v39.4300
Dixit, 39, enero-diciembre 2025, e4300 :: 09

películas quieren decir y cómo deberían ser interpretadas. En especial, en el sentido de la completa objetividad que según ellos logran al utilizar el "modo observacional" de filmación, el cual consiste en el interés particular de lo individual, cotidiano y contemporáneo, manteniendo la intervención autoral al mínimo, adoptando una actitud casual y puramente observacional con la intención de seguir la acción en lugar de dictarla con la cámara. Décadas después, diversos medios recuperaran estas ideas, por ejemplo, para la televisión *reality*.

Varda, al igual que Bruzzi, no creía en ese acercamiento al "cine total", y su esfuerzo por retratar a sus vecinos tiene que colocarse en el contexto de un incómodo retorno al sí mismo parisino, que después de la Segunda Guerra Mundial dio varios ejemplos de una autoetnografía cinematográfica, más notablemente en un filme de Edgar Morin y Jean Rouch, *Chronique d'un été* (1961). Edgar Morin increpa al ya afamado documentalista etnográfico Jean Rouch: "¿Jean, has hecho todas tus películas en el extranjero, sabes algo de la Francia contemporánea?" (Geroulanos, 2017, p. 255) y la provocación resulta irresistible. En mayo de 1961 en el Festival de Cannes, producida por Anatole Dauman y Philippe Lifchitz con Argos Films, *Chronique d'un été* ve la luz.

Se trata de un documental tradicional de *cinéma vérité* que se centra en la vida diaria de profesionales y trabajadores, cuya transparencia resulta ambigua y problemática para realizadores y protagonistas. Pregunta por la calle a la gente: "¿Eres feliz?" (04:25), y posteriormente proyecta la película a esas mismas personas para increparlas acerca de lo visto y oído (01:17:20-01:21:24). Resultó más complejo de lo que Morin y Rouch esperaban: los protagonistas simplemente no estaban convencidos, la película les pareció, entre otras cosas, aburrida y artificial, incluso su misma participación. Nada ingenuos, se dieron cuenta de que la cámara construía realidades más que representarlas, y la clara dirección política de las preguntas no despertaba en ellos una conciencia de clase como Morin esperaba, a pesar de que su valor en ese sentido es innegable. Godard, de entre todos, diría sobre la película: "[Es] la primera vez que escucho hablar a un trabajador en el cine", mientras que ve en otra cinta de Rouch, *Moi, un noire* (1957), un intento directo de identificar con la otredad: "Al llamar a su película *Yo, un negro*, Rouch, así como Rimbaud, declara Yo es el otro" (Geroulanos, 2017, pp. 258-259), el ego, como identidad, donde se constituyen y reconstruyen las personas, donde el cineasta y sus personajes se convierten en "otros", juntos y uno con el otro.

Bajo esta óptica de "Yo es el otro", Varda se acercó a sus vecinos con una curiosidad casi ingenua:

> La relación con mis vecinos era necesariamente ambigua. Los conozco de hace años y ellos a mí. Eso ayudó sin lugar a dudas. Pero a la vez soy marginal, una "artista" y mi vida no se parece a la de ellos en lo absoluto. Ni mi vida privada (o lo que han visto de ella) ni mi vida profesional y pública o lo que conocen por revistas, televisión o las demostraciones por el aborto. Ahora por primera vez, tenemos una relación profesional (Varda citada en Kline, 2014, p. 69).

Esta contraetnografía de la Europa occidental de la posguerra era política y científicamente esencial para los intelectuales franceses de cara al poscolonialismo. Geroulanos (2017) explica que para los filósofos franceses de la década de los sesenta era tiempo de recalibrar el pensamiento de lo moderno, en una importante recuperación de Rousseau como punto de referencia para entender la transparencia del "yo" y su intersubjetividad, así como de Descartes, que ofrecía las herramientas para articular y rechazar la tesis moderna del conocimiento con una preocupación especial en la homogeneización de la cultura en los trabajos de Strauss, Starobinski, Derrida, Foucault y Lacan.

Varda, sobre lo ya trabajado en *L'Opéra-Mouffe*, al acercarse a su comunidad (igualmente motivada por la crianza de sus hijos) consigue develar datos fundamentales para comprender la historia contemporánea de su país, siempre bajo la particularidad de su mirada: por ejemplo, el hecho de que ninguno de los entrevistados sea oriundo de París y que la gran mayoría (al igual que ella) hayan migrado después de la Segunda Guerra. Se limita a comentar: "El aire tiembla cuando dicen el nombre de sus pueblos de la niñez. La verdad acerca del catorceavo distrito: el pavimento aún tiene el aroma del campo" (28:30). Esta es una clara impresión subjetiva de la cineasta extraída de su comunicación con los vecinos, ligada a la línea de trabajo que mantienen, casi

al margen de la sociedad de consumo con recauderías, carnicerías, panaderías, vistas románticamente bajo la amenazante sombra del consumo desmedido, de la gente arraigada a su tierra natal y que transportan a sus nuevos hogares. La última persona que revela su oficio en la secuencia donde cada quien habla del lugar donde nació es el profesor de la pequeña escuela de manejo, la profesión más ligada al fenómeno industrial de posguerra, sugiriendo que es ahí donde se alcanza a ver el fin de un estilo de vida condenado a la desaparición (Méndez García, 2024).

En 2005, con motivo del 30 aniversario de la película, Varda realiza el mismo ejercicio a menor escala con un cortometraje de 20 minutos como suplemento para el lanzamiento de la película en DVD, donde habla de los cambios en la calle: su voz, con cierta nostalgia, recuerda lo curioso que era vivir en una barrio que se presentaba a sí mismo como un pequeño pueblo, cuyos habitantes apenas tenían la necesidad de moverse e incluso en sus sueños continuaban las labores del día a día, y una de ellas dice que no pueden darse el lujo de soñar en algo que no sea trabajo. De la pequeña multitud de vecinos, solo una persona seguía viviendo y trabajando ahí: Mohamed. Se trata de un inmigrante tunecino de Zarzis, dependiente de la recaudería y que había llegado ahí poco antes de que Varda empezara a filmar la película. Ahora vive con su esposa, Fitouria (también de Zarzis), y crían a sus dos hijos, Rafik de 16 y Rafika de 20 años, nacidos en París, ambos estudiantes (Rafika en la escuela de medicina) aspirando a emplearse como profesionistas (Méndez García, 2024, p. 91).

Del mismo modo que Morin y Rouch se vieron confrontados por sus protagonistas, Varda, en el suplemento de 2005, desempolva un par de cartas que le fueron enviadas después de que la película circulara primero por el canal de televisión pública alemán que lo encargó, la ZDF, bajo el título *Gente en mi calle*, para después ser exhibido en festivales de Londres, Ginebra, Quebec, Wellington, en PBS para Estados Unidos y finalmente, a finales de noviembre de 1976, en la televisión francesa, bien recibido con algunas excepciones (Méndez García, 2024, p. 92). Varda muestra una carta personal y otra firmada por un conjunto de vecinos que expresan su decepción al ver lo que a sus ojos y oídos era un retrato banal (como el contenido de los sueños de los protagonistas), así como críticas directas al punto de vista de Varda, señalando que hacía parecer a los vecinos como "retrasados" y que la película era patética, indigna de la vieja calle Daguerre (17:10-19:22).

Aunado a lo anterior, está la más importante experiencia de Varda con la primera exhibición de la película a sus vecinos, que no quedó registrada y tampoco se incluyó en la película, como lo hicieron Morin y Rouch en *Chronique d'un été* (Méndez García, 2024, p. 92), de la cual Varda opinaba:

> La discusión no fue muy lejos. Fue inmediatamente evidente el hecho de que disfrutaron verse en pantalla, pero mis comentarios y reflexiones no generaron ningún tipo de discusión [...] no fue abierta [...] sentí el mismo rechazo mientras filmaba. Rechazo de ir contra los clichés. Una idea inconsciente: somos clichés de tenderos y ella un cliché de cineasta. Ninguno sintió que sus vidas habían sido cuestionadas. Ninguno de ellos tenía el deseo de aprender algo acerca de sí mismos en lo absoluto. Rechazaron la película del mismo modo en que rechazan la realidad de sus sueños. El cine es un tipo de sueño y se encuentra con las mismas resistencias. Se ha dicho que el cine es burgués y solo lidia con lo burgués. Muchos de nosotros tenemos la necesidad de un cine que hable de los otros. Esta película prueba lo difícil que es. Pudo haber sido considerada un estudio en la vida del vecindario, pero difícilmente un cuestionamiento colectivo de esta vida (Varda citada en Kline, 2014, pp. 70-71).

La poca disposición de los vecinos a cuestionar su entorno es comprensible dado que solo el visionado del documental no podría ser suficiente; entendieron su participación como sujetos de observación y las reflexiones de Varda no resonaron en ellos porque se sintieron ajenos a ellas, y su participación en todo el proceso fue por demás pasiva. Varda tiene razón cuando dice que el documental funciona mejor como un archivo para entender un momento histórico particular que como herramienta para despertar la conciencia colectiva. Es a partir de aquí que su trabajo comenzará a mezclar de forma más compleja la expresión de su identidad

doi: 10.22235/d.v39.4300

individual a partir de su relación con los demás, ya sea otro individuo o una idea abstracta de colectivo.

También desde este momento, Varda sería cada vez más clara respecto de su posición al movimiento feminista y su lugar como mujer en la industria cinematográfica. En una entrevista de 1974 titulada "Mother of the new wave: an interview with Agnès Varda", realizada por Jacqueline Levitin poco antes de empezar a rodar *Daguerréotypes* y publicada el mismo mes de octubre en que comienza la filmación, la periodista le pregunta acerca de su posición como mujer en la industria y la cineasta es muy clara a la hora de reconocer la falta de mujeres en el cine:

> Cuando empecé a hacer películas, no había movimiento feminista en Francia. Había mujeres haciendo cosas en diferentes lados (escribiendo, pintando, y en música). Pero había muy pocas mujeres haciendo películas. No me pregunté si me sería difícil como mujer hacer películas. Debo decir que no empecé con un complejo de inferioridad (Varda citada en Kline, 2014, p. 53).

Con una clara reticencia a limitarse a ser portavoz de un movimiento que además cambiaba constantemente, y actuando bajo el entendido de que es posible ser universal desde su individualidad femenina, Varda prefería evitar la condescendencia que implica el trato distinto basado en el sexo. Su cine no debería tener un solo objetivo, y le parecía redundante tener que enfatizar todo el tiempo que es mujer, llegando a tener opiniones encontradas sobre proyectos como festivales de cine exclusivos para mujeres, de manera general: "No creo que debamos darle tanta importancia al sexo del cineasta sino a qué dice sobre las mujeres y cómo lo dice" (Varda citada en Kline, 2014, p. 56).

Desde principios de los años setenta, Varda se encontraba constantemente en la mira por el hecho de que era una de las pocas mujeres directoras trabajando en Francia, y esos distintivos inusitados de mujer y feminista le agregaron un peso particular a su trabajo, que tendía a alejarse del feminismo radical. Múltiples veces lo expresó de ese modo: no le encantaba ser conocida como la madre o la abuela de la Nueva Ola. Desde aquellos que dedican apenas una cuantas líneas sobre Varda en publicaciones de cientos de páginas, hasta otros que estiman su obra como el antecedente más importante de la Nueva Ola, la cineasta belga se balanceaba entre cuestionamientos de identidad. Cuando la Nueva Ola fue presentada por la prensa desde el comienzo como una colección de gente (de nombres de directores en específico) en lugar de películas o condiciones socioeconómicas, el rasgo identitario que se destacó de Varda fue su condición *femenina*, para gusto de algunas y disgusto de otras personas. Al respecto, Varda trataba de emparejar los halagos por ser pionera con críticas o inclusive autocuestionamientos sobre qué tanto hace por las demás mujeres cineastas. Pensar sus películas como mujer y no pretender ser un "falso hombre" al realizarlas, reconociendo que de a poco el movimiento feminista crecía, aunque eso también implicaba roces con algunas personas más radicales, especialmente en su obra de ficción.[3]

Acerca de si el panorama de cine para las mujeres ha cambiado, la cineasta señala:

> Enormemente. Casi era la única cineasta durante ese tiempo. Se podría decir que fui afortunada, si es una fortuna ser casi la única. Los hombres piensan en mí como un "pequeño fenómeno" porque fui un poco la pionera de la Nueva Ola. Pero fue un caso de circunstancias y educación. En otras palabras, digamos que la identidad de mujer no está ligada particularmente al hecho de que tuve un poco de éxito en esta profesión (...) Creo que podemos empezar a hablar de mujeres y cine cuando el 50 por ciento de los cineastas sean mujeres, dado que somos la mitad de la población [...] Para mí, la más grande dificultad en la vida ha sido llevar varias vidas a la vez y no abandonar ninguna de esas, a los niños, al cine, a los hombres si a una le gustan (Varda citada en Kline, 2014, p. 60).

3:: "Hay mujeres que se me acercan y me dicen: '*La Bonheur* es mierda. No es una película para mujeres de mujeres. La sociedad te alcanzo y nos traicionaste, etc'. [...]. No tienes que hacer películas feministas solo porque 'el punto de vista feminista no es expuesto generalmente'. Es cierto que ahora veo mis películas con una nueva visión por lo que ha pasado, los libros que he leído, mi autoeducación en feminismo, que es lo que todos hacemos ahora, porque tenemos la oportunidad de hacerlo [...]. Puedo decir que soy feminista. Pero para otras feministas no soy los suficientemente feminista" (Varda citada en Kline, 2014, pp. 55-56).

doi: 10.22235/d.v39.4300
Dixit, 39, enero-diciembre 2025, e4300 :: 12

Conclusión

El análisis de la filmografía de Varda, especialmente las obras que comprenden su primer período de realización de filmes autobiográficos, analizados en este artículo, nos introduce a una serie de movimientos introspectivos que exploran el mundo desde una personalidad particular que apela no solo a su propia subjetividad, sino a la intersubjetividad, en la medida en la que reconoce su mirada como algo construido a partir de su interacción con otros sujetos.

Como obra autorreferencial, los trabajos de Varda, además de develar indicios de su persona, juegan con la interacción e integración de los sujetos circundantes. El desarrollo de su historia personal en cine procuró vínculos respetuosos con todos sus colaboradores, y su identificación especialmente con personajes marginales dio lugar a una representatividad horizontal, aunque esta fuera construyéndose de manera progresiva como se ha visto en los ejemplos presentados, hasta la realización de formas más tradicionales de ejercicios autorreferenciales como lo son *Les Plages d'Agnès* (2008) y *Varda par Agnès* (2019).

Como se analizó en este artículo, los filmes necesariamente requieren de una aproximación contextual, pues los álgidos debates en la Francia de la posguerra influyeron en gran medida en la producción de las cintas, y es notable además cómo la maternidad fue especialmente importante no solo en la concepción, sino también en el desarrollo de *L'Opéra-Mouffe* y *Daguerréotypes*. Una toma de conciencia de sí misma respecto de su condición maternal guiaron estéticamente a esas dos cintas, cosa que en sí misma ya resulta un hito en la realización cinematográfica: al aceptar una especie de movilidad limitada, su cuerpo exigía rodar el territorio cercano, conocido y familiar, no por ello menos problemático y hasta aterrador, sin abandonar el deseo y la fraternidad.

De forma general, las películas documentales de Varda dan muestra de lo inquisitiva que puede llegar a ser la mirada que no deja de integrar a los demás para resolver la imperiosa necesidad de comprenderse a sí misma y al mundo. La mirada subjetiva e intersubjetiva dan cabida a una expresión estética que no obvia la integración de la realizadora a la hora de hacer un retrato del otro, así como tampoco de cómo los otros influyen en el autorretrato o ejercicio autobiográfico.

Referencias

Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica.

Bellamy, A. (2023). *El cine como ensayo entre lo literario y lo fílmico*. ENAC.

Bénézet, D. (2014). *The cinema of Agnès Varda. Resistance and eclecticism*. Columbia University Press; Wallflower Press.

Bonner, V. (2013). The gleaners and "us". The radical modesty of Agnes Varda´s Les Glaneurs et la glaneuse. En B. Keith & J. Sloniowski (Eds.), *Documenting the documentary. Close readings of documentary film and video* (pp. 494-506). Wayne State University Press.

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Routledge.

Cortés Solís, T. (2007). La autobiografía como narrativa. *Tramas*, (5), 267-278. https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/95

Cuevas, E. (2005). Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica. En C. Torreiro & J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 219-250). Cátedra.

Dilthey, W. (2014). *Obras VII. El mundo* histórico (Eugenio Ímaz, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Gasparini, P. (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Libros.

Geroulanos, S. (2017). *Transparency in postwar France. A critical history of the present*. California University Press.

Gleizer Salzman, M. (1997). *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. Juan Pablos Editor.

Kline, T. (Ed). (2014). *Agnès Varda. Interviews*. University Press of Mississippi.

Lagos Labbé, P. (2011). Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad. *Comunicación y Medios*, (24), 60-80. https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19894

Méndez García, R. (2024). *La autorrepresentación en la obra documental de Agnès Varda: autorretrato y autobiografía cinematográfica en la Francia de la posguerra* [Tesis de Grado, Universidad Nacional Autonóma de México]. TESIUNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/

Merino, I. (2019). *Agnès Varda. Espigadora de realidades y de ensueños*. Filmoteca Vasca.

Minh-Ha, T. T. (1992). *Framer Framed*. Routledge.

Obrist, H.U., & Schorr, C. (2018, 5 de setiembre). The life and times of international treasure Agnès Varda. *Interview Magazine*. https://www.interviewmagazine.com/film/the-life-and-times-of-international-treasure-Agnès-varda

Puliu J., R. (2011). *Women and mass consumer society in Postwar France*. Cambridge University Press.

Rascaroli, L. (2017). *How the essay film thinks*. Oxford University Press.

Rascaroli, L. (2019). Cinewriting the self: The letter-film as self-portrait. En M. Tinel-Temple, L. Busetta, M. Monteiro (Eds.), *From self-portrait to selfie. Representing the self in the moving image* (pp. 23-46). Peter Lang.

Rodríguez Cascante, F. (2000). El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, *26*(2), 9-24. https://doi.org/10.15517/rfl.v26i2.4514

Sarlo, B. (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y el giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.

Silva Carreras, A. (2016). Literatura del yo: reflexiones teóricas. Perspectivas de autor en el género autobiográfico. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, *40*(2), 149-158. https://doi.org/10.15517/rk.v40i2.26179

Tinel-Temple, M., Busetta, L., & Monteiro, M. (Eds.). (2019). *From self-portrait to selfie. Representing the self in the moving image*. Peter Lang.

Tranche, R., & García, N. (Ed.). (2006). *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*. Ocho y Medio Libros de Cine.

Weintraub, J. K. (1975). Autobiography and Historical Consciousness. *Critical Inquiry*, *1*(4), 821-848. https://www.jstor.org/stable/1342851

Filmografía

Morin E., & Rouch. J. (Directores). (1961). *Chronique d´un été* [Crónica de un verano] [Film]. Argos Films.

Rogosin, L. (Director). (1957). *On the Bowery* [En el Bowery] [Film]. Rogosin Films.

Rouch, J. (Director). (1958). *Moi, un noir*. [Yo, un negro] [Film]. Films de la pléïade.

Varda, A. (Directora). (1957). Ô saisons, Ô châteaux [Oh estaciones, oh castillos] [Film]. Films de la pléïade.

Varda, A. (Directora). (1958). Du côté de la côte [De costa a costa] [Film]. Argos Films; Cine Tamaris.

Varda, A. (Directora). (1958). *L´opéra-Mouffe* [La *ópera* Mouffe] [Film]. Cine Tamaris.

Varda, A. (Directora). (1961). *Cléo de 5 à 7* [Cleo de 5 a 7] [Film]. Cine Tamaris.

Varda, A. (Directora). (1964). *Salut les cubains* [Saludos a los cubanos] [Film]. Pathé cinéma.

Varda, A. (Directora). (1965). *Elsa la rose* [Elsa la rosa] [Film]. Pathé cinéma.

Varda, A. (Directora). (1965). *La bonheur* [La felicidad] [Film]. Cine Tamaris.

Varda, A. (Directora). (1968). *Uncle Yanco* [Tío Yanco] [Film]. Cine Tamaris.

Varda, A. (Directora). (1969). *Lions Love (...and lies)* [Film]. Cinema Tamaris.

Varda, A. (Directora). (1970). *Black Panthers* [Panteras negras] [Film]. Agnès Varda.

Varda, A. (Directora). (1975). *Daguerréotypes* [Daguerrotipos] [Film]. Cine Tamaris; L'institut de l'audiovisuel et la ZDF (Mainz).

Varda, A. (Directora). (1980). *Murs murs* [Film]. Cinema Tamaris.

Varda, A. (Directora). (1981). *Documenteur* [Film]. Cinema Tamaris.

Varda, A. (Directora). (2007). *Introduction from 2007* [Film; introducción para DVD de Uncle Yanco]. Cine Tamaris.

Varda, A. (Directora). (2008). *Les plages d'Agnès* [Las playas de Agnès] [Film]. Cine Tamaris.

Varda, A. (Directora). (2019). *Varda par Agnès* [Varda por Agnès] [Film]. Cine Tamaris.

Contribución de los autores (Taxonomía CRediT): 1. Conceptualización; 2. Curación de datos; 3. Análisis formal; 4. Adquisición de fondos; 5. Investigación; 6. Metodología; 7. Administración de proyecto; 8. Recursos; 9. Software; 10. Supervisión; 11. Validación; 12. Visualización; 13. Redacción: borrador original; 14. Redacción: revisión y edición.

R. M. G. ha contribuido en 1, 2, 3, 5, 13, 14.

Editor responsable: L. D. & A. L.