



SESIÓN 23
31 DE MAYO DE 2012

LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA

(LES GLANEURS ET LA GLANEUSE)

Agnès Varda. Francia. 2000.

Presentación y coloquio
a cargo de Nuria Castellote,
técnica de Programación de
La Filmoteca del IVAC.

Un día la cámara rodó y terminé fotografiando mis manos. Entonces empecé a verlas como un paisaje.

Agnès Varda

Todo el mundo lo sabe, pero nadie lo dice: la primera película de la Nouvelle Vague se llama *La Pointe Courte*, fue realizada en 1955, tres años antes que *Hiroshima mon amour* y *Los 400 golpes*. Que el primer impulso de este movimiento generacional, artístico y político sin igual viniera dado por una mujer joven, en un momento en que la dirección estaba prácticamente prohibida a las mujeres, no es la menor causa de asombro y admiración que suscita –y debería suscitar aún más– la obra de Agnès Varda. Ese impulso, esa energía suya moldea, aunándolas, la recepción del mundo tal como es y la creación de formas singulares para verlo mejor, habitarlo mejor, amarlo mejor, combatirlo mejor...

FRODON, Jean-Michel. "La semeuse", *Cahiers du cinéma*, nº 628, noviembre de 2007.

EL NUEVO DOCUMENTAL

El nuevo documental que despunta a finales de los años ochenta y que afirmará su predominio durante la década de los noventa apuesta no sólo por reavivar en el espectador el placer del texto, sino que pone en primer plano la necesidad de explorar la textura de lo real. En este sentido, el renacimiento de las formas documentales adquiere, a través

de su interés por la estética, un carácter político. Hacer documentales se convertirá, a través de las múltiples facetas que supone este quehacer, en un acto de resistencia ante el aplanamiento de la realidad instigado por la cultural neoliberal: se convertirá en una forma de recuperar el poder sobre la realidad, usurpado por los medios de comunicación y los aparatos de propaganda de un imaginario militar-industrial en pleno apogeo de su hegemonía sobre las sociedades del capitalismo avanzado.

[...]

Formas esquivas del Yo

Ha tardado el cine documental en darse cuenta de que el sujeto era uno de sus temas mayores. Durante décadas se decantó por la contemplación del mundo exterior, limitándose a prolongar una faceta que era típicamente cinematográfica, sin apercibirse de que estaba especialmente preparado para encarnar aquello que el cine de ficción no podía hacer de manera tan genuina, la representación directa del sujeto, de la identidad personal. En los años sesenta, al amparo de la televisión, aparecía la figura del reportero incrustada en la propia imagen de la noticia. Se dice que el documental denominado autorreflexivo



nació por la propia presión del medio, que se daba cuenta de la necesidad de superar su ingenuo objetivismo. Para trascender esta fase, se consideraba que había que mostrar los elementos que intervenían en la construcción del film, pero este gesto obviaba dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, el hecho de que, convirtiendo el aparato técnico en parte del espectáculo, no se variaba la condición característicamente externalizante del cine clásico: continuaba primando su condición observadora en detrimento de su posibilidad introspectiva. Por otro lado, se olvida con frecuencia el hecho de que la televisión empezaba a hacer algo que ni los documentales ni los noticieros cinematográficos habían hecho hasta ese momento, o sea, exhibir la figura del enunciador o del narrador. Los reporteros, haciendo de testimonios de la noticia con su presencia, o los locutores dando rostro a la narración, eran una novedad en el ámbito de representación de lo real que los documentalistas no podían ignorar. Pero en ningún caso este fenómeno indicaba, en la televisión ni en el documental, una mayor sensibilidad por la subjetividad, por lo que podría denominarse la internalización de la introspección, una forma que sólo cuajaría a partir de la década de los noventa, cuando el documental experimentará un auténtico giro subjetivo que iba a marcar su futuro.

Que el sujeto será el tema central del siglo XXI lo vienen anunciando, durante todo el siglo XX, las constantes escaramuzas que los vectores subjetivos han tenido con los vectores objetivos heredados del XIX. Con ello se demuestra una vez más la condición de intervalo entre dos grandes paradigmas que ha caracterizado al siglo

pasado, a pesar o quizá precisamente por sus grandes traumatismos. En este sentido, el nuevo documental se sitúa a la cabeza de la nueva fenomenología, exponiendo sus particularidades de una manera tan inédita hasta el momento que ni siquiera la propia literatura había conseguido plasmar y que sólo la pintura o la fotografía, en sus autorretratos, anunciaban.

El sujeto del nuevo documental subjetivo no es simplemente una traslación ectoplásmica del autor invisible de las novelas o del cine de ficción, un autor que no era menos transparente en los documentales clásicos. En todo caso, si a alguna figura puede compararse, por su presencia y centralidad, es a la de los autores de los diarios personales, de las autobiografías, de los ensayos, géneros todos ellos marginales hasta hace bien poco en el panorama literario. Pero a estos les faltaba todavía el factor de la visibilidad para completar la fenomenología que presentan los documentales de la actualidad. Por otro lado, si bien es verdad que los autores de los autorretratos pictóricos o fotográficos tienen esta condición corpórea, carecen por el contrario de la capacidad discursiva. Estas tres condiciones –presencia central, visibilidad corpórea y capacidad discursiva– sólo se dan en los sujetos de los nuevos documentales subjetivos. A ello debe añadirse una voluntad exploratoria y autorreflexiva que proviene de las derivaciones que el documental clásico empezó a experimentar a partir de mediados de los años cincuenta del pasado siglo, justo cuando la televisión empezaba a incorporar también, aunque menos trascendentalmente, la figura del enunciador en el campo visible del enunciado.

Hay diversas formas en las que la presencia de la subjetividad del autor se introduce en el documental. Cuando Michael Moore interactúa ante la cámara con distintos personajes o cuando comenta los acontecimientos de manera muy personal nos está revelando su autoría de forma más directa que la del autor tradicional que deja traslucir su presencia a través de la textura de sus obras o de la voz del narrador, y también más incisiva que la del reportero que personaliza un acontecimiento con su presencia en la obra. Pero en ninguno de estos casos el sujeto parece interesado en hablarnos de él mismo, en indagar en su propia persona ni tampoco en reflexionar sobre su presencia en la obra. Sin embargo, cuando en el primer tercio de *Los espigadores y la espigadora* (Agnès Varda, 2000), la directora recapacita sobre su propio envejecimiento y alegoriza su presencia en el documental personificando ante la cámara la figura de una espigadora perteneciente a un conocido cuadro de Jules Breton, el panorama se transforma radicalmente. El momento equivale a aquel en que Michel de Montaigne nos confiesa en sus ensayos que, a la postre, a través de sus prolijas divagaciones no hace otra cosa que hablar de sí mismo. En ese momento de la lectura de los *Essais*, el lector descubre en la página un espejo en el que de ahí en adelante se reflejará, con multitud de variaciones, el rostro del escritor. Pero no nos engañemos, porque el gesto de la Varda es más complejo de lo que parece. Creo que es difícil encontrar un movimiento retórico parecido en toda la literatura del siglo XX, a pesar de haber estado tan decantada hacia la expresión del Yo. Por muy amplia que sea la nómina de sus escritores y por muy complejos y profundos que hayan sido sus recursos, no parece que ningún lector haya sido transportado por un movimiento retórico parecido al que mueve a los espectadores del film de Varda. Es cierto que encontraremos en esa literatura todo tipo de confesiones, autorretratos o desnudamientos del alma; es cierto que Proust, en su saga, se desdobra en narrador y personaje para luego volverse a encontrar a sí mismo; es cierto también que Sebald hace equilibrios sobre la delgada línea que separa al autor del personaje. Todo ello es verdad, pero la imagen realista de carácter fotográfico añade siempre a este tipo de operaciones un grado más de densidad, un pliegue extra al mecanismo expositivo, equivalente a abrir en los mundos imaginados a través del texto un agujero imprevisto que los conecta con universos completamente inusitados.

CATALÀ, Josep Maria. "Panoramas desde el puente: Nuevas vías del documental", en *El documental en el siglo XXI*, San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia, 2010.

VARDA Y EL DIGITAL

Una técnica está siempre ligada a un tema, a un proyecto. Sabía que, para tratar el tema de *Los espigadores y la espigadora*, iba a encontrarme en ocasiones a personas en una situación extremadamente precaria. Al principio me acerqué a ellas sin cámara, después con esta pequeña cámara. Cuando les expliqué mi proyecto y estuvieron de acuerdo en participar, volví con un operador de cámara, un ingeniero de sonido y una cámara digital clásica, profesional, como la de los reportajes, tan grande o más que una cámara súper-16. Pero era necesario poder casar, montar en la misma película, las imágenes de mi camarita y las imágenes que yo llamaría profesionales. Hay una intimidad, una proximidad en esta pequeña cámara que ofrece la posibilidad de mirar muy de cerca y de mirar sola.

Por ejemplo, en la película hay un tipo al que me he acercado a lo largo de dos meses, el que come del suelo en el mercado. Yo cogía la cámara y a veces ni siquiera filmaba, para que se convirtiera en una especie de herramienta que llevaba siempre conmigo. Dios sabe que me encantan los operadores de cámara, pero eso no impide que sea placentera, para alguien que quiere dirigir, tener la posibilidad de hacerlo enseguida. Por dos razones. Primero, tiene un lado “reportaje”. A veces, llegaba justo en el momento en que estaba pasando algo, filmaba y, cuatro minutos después, se había acabado. Es el lado “clic” de la Leica de los fotógrafos, hay que estar ahí en el momento adecuado. Está también el lado “cuaderno de notas”, algo que ocurre en soledad, ideas o ganas de imágenes ligadas a una impresión personal, y puede que, con ese pequeño pensamiento o esa pequeña impresión, no se llegaría a decirle a un operador: “Me podrías filmar la mano, porque tengo manchas...”. Eso me hace sudar, no me apetece pedirselo, no tengo ganas de que él las mire, quiero mirarlas yo misma. No hablo de un cuaderno íntimo, pero hay una relación personal inmediata que tiene que ver con impresiones, con pensamientos. Por eso creo que esta mini-DV es una herramienta maravillosa. No es el digital lo extraordinario, porque el digital al fin y al cabo es como cualquier otra herramienta manejada por personas que saben manejarla. Con la mini-DV se graba muy fácilmente porque no pesa y, si no se te da muy bien, como a mí, se pone todo en automático (también se puede utilizar mejor, hacer balance de blancos, etc.). Lo más extraordinario es esa pequeña pantalla: en lugar de estar escondida como cuando filmas sin pantalla, hay esa pequeña pantalla entre tú y tu sujeto, a quien le dices: “Yo estoy detrás de la cámara y tú estás delante”. Utilizando esta pantalla, puedo miraros a los ojos y filmaros. Tengo la impresión de que el contacto, la petición, el diálogo se dan de manera diferente porque,

ya sea a la mano o a un pie, la persona continúa sabiendo que la miro y que la escucho. En la mini-DV es esa pantallita lo más extraordinario. Gracias a ella, primero vemos bien lo que encuadramos, después estamos ya en una situación de cine y no en una situación de cámara –lo cual me parece muy divertido– y, además, hay una situación de contacto. Es entonces cuando la historia de la autofilmación se convierte en algo curioso, es posible incluso filmarse a uno mismo viendo lo que se filma. Existe, pues, un efecto de relación con los otros, un efecto de espejo y un efecto de cine inmediato.

VARDA, Agnès. Mesa redonda “Le numérique entre immédiateté et solitude”, *Cahiers du cinéma*, nº 559, julio-agosto 2001.

RETRATOS Y AUTORRETRATOS LÚDICOS: *LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA*

El encanto del cine de Varda tiende, en sus mejores momentos, a una especie de ingenuidad¹ –en el sentido en que hablamos de la pintura naïf–, que pasa por una manera frontal, literal, de abordar las cosas. *Los espigadores y la espigadora* comienza por una definición de la palabra en un diccionario, como ya nadie se atrevería a hacerlo ni en la disertación más escolar, y enlaza con una declinación de ese tema en la pintura, antes de llevarnos por todas las carreteras de Francia para espigar, al azar de los encuentros, imágenes y testimonios de esta actividad ancestral.

En esta búsqueda, voluntad enciclopédica rima con lúdica. Varda no escatima medios, zigzaguea de un testimonio a otro, interroga a provincianos acodados en la barra, una jurista de la ciudad y un jurista de los campos (un abogado de toga lee textos jurídicos en medio de los cultivos), conservadores de museos, propietarios rurales, un viticultor psicoanalista... Mientras despliega un verdadero saber (descubrimos que, además de las famosas *Espigadoras* de Millet, el motivo ha inspirado a numerosos pintores, que la práctica del espigueo es un derecho regulado por el código penal...), el film traza el retrato de una economía paralela. El gesto de espigar, el de racimar (en los viñedos), el de recuperar (objetos abandonados), no son unívocos. Se espiguea por necesidad (los pobres, los sin techo), por tradición familiar, por placer o por conciencia política. Un joven, asqueado por el despilfarro generalizado, cuenta que se alimenta de lo que encuentra en los contenedores desde hace años y que jamás se ha puesto enfermo.

Pero ninguno de estos encuentros se reduce a ilustrar un saber. Cada uno es,

por el contrario, objeto de una escapada singular, de una ligera deriva que Varda nos ofrece, cercana a lo que ha vivido durante el rodaje. En un momento determinado, jura que ese cuadro tan oportunamente evocador lo ha descubierto por casualidad al pararse en un rastro que había al lado de la carretera. Como quien espiga, el documentalista es quien sabe esperar y después se toma su tiempo a la hora de la cosecha. Agnès Varda se toma el tiempo de mirar y escuchar a la gente que encuentra. Su último retrato es el más sobrecogedor. Es el de un joven que ha visto en varias ocasiones alimentarse directamente de frutas y verduras recogidas en el suelo, en medio de las cajas abandonadas del final de un mercado parisino. Cuál sería su sorpresa al descubrir a un antiguo estudiante de ciencias en el paro, profesor en el pasado, que vive en las afueras en una casa de acogida de trabajadores inmigrantes en la que imparte como voluntario cursos de alfabetización.

Después de esta película, ya no podemos mirar de la misma manera los alrededores de los supermercados, con su despilfarro de alimentos supuestamente caducados destinados a la basura y, sin embargo, perfectamente comestibles.

Pero *Los espigadores y la espigadora* es también (sobre todo) un conmovedor retrato de la directora. Ha descubierto la cámara digital y juega con ella libremente. Con una mano filma su otra mano que, tras el parabrasis, por efecto de la perspectiva, le da la impresión de que puede atrapar los camiones adelantados en la autopista. Varda evoca furtivamente también la vejez visible en esta mano arrugada, sinónimo de la cercanía de la muerte. Pero no insiste en ello, sobre todo disfruta del placer nuevo de esa cámara tan hábil para captar momentos improvisados o íntimos. Filma objetos que también ella ha recuperado, recuerdos de viajes, ecos del pasado, momentos de su memoria.

Después de Alain Cavalier, después de Johan van der Keuken, Agnès Varda ofrece una prueba brillante de lo que permiten esas cámaras ligeras tan propicias a filmar las pequeñas cosas de la vida. Confirma, asimismo, que esta libertad se ejerce con más soltura al estar en manos de una artista curtida. La ligereza del trazo, ese sentimiento de tratar con una evidencia las cosas más simples sólo se logra desde la maestría. Creer que ese gesto se sitúa de este lado, al alcance de todos, denota una impostura.

[1] N. de la T. “Naïveté” (ingenuidad en francés) en el original.

KERMABON, Jacques. “Portraits et autoportraits ludiques”, en *24 images*, nº 103-104, 2000.



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN BIBLIOTECA Y VIDEOTECA

C/ Doctor García Brustenga, 3 - Valencia

Te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en nuestro catálogo en línea.

EN LA VIDEOTECA

videoteca_ivac@gva.es
<http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/>

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>

AGNÈS VARDA

Cleo de 5 a 7 (Cléo de 5 à 7, 1961)
La felicidad (Le Bonheur, 1965)
Una canta, la otra no (L'une chante, l'autre pas, 1977)
Sin techo, ni ley (Sans toit ni loi, 1985)
Los espigadores y la espigadora (Les Glaneurs et la glaneuse, 2000)
Los espigadores y la espigadora... dos años después (Les Glaneurs et la glaneuse... deux ans après, 2002)

AUTORRETRATOS FÍLMICOS

Las vacaciones del cineasta (Vakantie van de filmer, Johan van der Keuken, 1974)
Diaries, Notes & Sketches: Reminiscences of a Journey to Lithuania (Jonas Mekas, 1975)
Lettre d'Alain Cavalier (Alain Cavalier, 1982)
Nobody's Business (Alan Berliner 1996)
Kya Ka Ra Ba A (Naomi Kawase, 2001)
Los rubios (Albertina Carri, 2003)
Following Sean (Ralph Arlyck, 2005)
Más allá del espejo (Joaquim Jordà, 2006)
La morte rouge (Victor Erice, 2006)
Fotografías (Andrés di Tella, 2007)

BÁSICOS DEL CINE-ENSAYO

Las Hurdes (Luis Buñuel, 1932)
Nuit et brouillard (Alain Resnais, 1955)
Appunti per un'Orestiade africana (P. P. Pasolini, 1970)
Fraude (Fake, Orson Welles, 1973)
Sans soleil (Chris Marker, 1982)
Lettres d'amour en Somalie (Frédéric Mitterrand, 1982)
Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)
Mort à Vignole (Olivier Smolders, 1999)
Auge/Maschine (Harun Farocki, 2001)
Los Angeles Plays Itself (Thom Andersen, 2003)
Bright Leaves (Ross McElwee, 2003)
Le Bled (Jem Cohen, 2009)

LIBROS

CUEVAS, Efrén. *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio; Ayuntamiento de Madrid, 2010.
ORTEGA, María Luisa. *Espejos Rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio; Ayuntamiento de Madrid, 2007.
QUINTANA, Àngel. *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acanalado, 2011.
RIAMBAU, Esteve. *El cine francés 1958-1998: de la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós, 1998.
SELVA, Marta. *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Barcelona: Paidós, 2002.
VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.
WEINRICHTER, Antonio; ORTEGA, María Luisa. *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores, 2006.
WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

ARTÍCULOS

BENOLIEL, Bernard. "La main de l'autre", *Cahiers du cinéma*, nº 548, julio-agosto 2000.
BLÜMLINGER, Christa. "Agnès Varda: de la fotografía al cine y viceversa", *L'Atalante*, nº 12, 2011.
CATALÀ, J. Maria; CERDÁN, J. J. (eds.). "Después de lo real" (vols. I y II), *Archivos de la Filmoteca*, nº 57-58, octubre 2007; febrero 2008.
DARKE, Chris. "Refuseniks", *Sight & Sound*, vol. XI, nº 1, enero 2001.
LEQUERET, Élisabeth. "Le bel été de la Glaneuse", *Cahiers du cinéma*, nº 550, octubre 2000.
LOSILLA, Carlos. "Los espigadores y la espigadora: prefacio del Apocalipsis", *Dirigido por*, nº 317, noviembre 2002.

RECURSOS EN LÍNEA

QUINTANA, Àngel. "La realitat digital o algunes propostes sobre el camí cap a l'assaig fílmic", *Quaderns del CAC*, nº 16, maig-agost 2003. [http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q16quintana.pdf]
LOMILLOS, Miguel Àngel. "Reconstruyendo la identidad. Agnès Varda se pasea con su cámara digital", *Trama y fondo*, nº 19, 2005. [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1390197]
VALLEJO, Aida. "Género, autorrepresentación y cine documental. Les Glaneurs et la glaneuse de Agnès Varda", *Quaderns de cine*, nº 5, 2010. [<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=35770&portal=0>]

ORGANIZA



ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC