

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Conversaciones con Agnès Varda

Autor/es:

Villaplana, Virginia

Citar como:

Villaplana, V. (2000). Conversaciones con Agnès Varda. Banda aparte. (19):27-31.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42460>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



CONVERSACIONES CON AGNÈS VARDA



Agnès Varda y Nurith Aviv en el rodaje de *Daguerréotypes*, 1974-75

LOS FRAGMENTOS DE ESTAS CONVERSACIONES MANTENIDAS CON LA DIRECTORA DE CINE AGNÈS VARDA TRANSCURRIERON DE UNA FORMA DISCONTINUA EN EL TIEMPO. EN ESTAS PÁGINAS DE LA REVISTA *BANDA APARTE* PARA UN ACERCAMIENTO AL PENSAMIENTO DE ESTA DIRECTORA HE SISTEMATIZADO ALGUNAS DE LAS CUESTIONES QUE PLANTEAMOS SOBRE CINE Y DISCURSO AUDIOVISUAL, DURANTE "LEÇONS DU CINEMA"¹ EN PARÍS (ABRIL) EN UN CURSO SOBRE NARRACIÓN Y PUESTA EN ESCENA IMPARTIDO POR AGNÈS VARDA Y LA PRESENTACIÓN DE CICLO FÍLMICO DE SU OBRA EN VALENCIA, SEVILLA Y BILBAO (OCTUBRE) DE 1998, ADEMÁS DE OTRAS PREGUNTAS MANTENIDAS COMO INTERCAMBIO AÑOS MÁS TARDE Y EN DIFERENTES CIUDADES. DE ESTE APRENDIZAJE SURGIERON LAS PALABRAS QUE AHORA PODÉIS LEER.

•Agnès Varda ¿podríamos continuar con la conversación del otro día?

•Sí... ¿dónde nos habíamos quedado?
Íbamos hacia atrás...

•En el tiempo... Bien, ahora, acabo de llegar de Alicante. He estado visitando a una vieja amiga, Bienvenida Llorca, la conocí en 1950-1951 es una mujer magnífica. Ella aparece en el cortometraje *Ulysse* (1982). Años atrás, ella, su marido y su hijo *Ulysse* de 2-3 años cruzaron la frontera a pie desde

España, luego se establecieron en París, eran republicanos, refugiados políticos.

•¿Podrías hablarme de tus inicios como fotógrafa y de tu vinculación al *Thêtre National Populaire* hacia 1951?

•Comencé como fotógrafa en un laboratorio, digamos que estudié fotografía en la *École du Louvre* pero me convertí en fotógrafa al participar en el Festival de Teatro en Avignon. Las personas más conocidas de aquel proyecto eran Gérard Philippe y Jean Vilar director dramaturgo. Unas personas maravillosas, ellos fundaron el *Thêâtre National Populaire*, era un retorno a la cultura popular, un intento de invitar a los obreros de las fábricas de automóviles –como la Renault– a pagar poco por ver teatro, el objetivo era

1. Agradezco a las organizadoras de Filmes de Femmes. Creteil, (París) su abierto ofrecimiento a participar en *Leçons du Cinéma*. Estas clases y conversaciones fueron posibles gracias a: Sarah Maldoror, Patricia Rozema, Safi Faye, A.L Folly, Agnès Varda, Coline Serreau, Lizzie Borden, Ulrike Ottiger, Kinyanjui Wanjiru, Helma Sanders Brahm, Barbara Hammer, Margarete Von Trotta, Edna Politi, S. Osten y Ula Stockl. Te agradezco Hélène Crécent tu apoyo y la ayuda prestada en la transcripción del francés al castellano de estas conversaciones que realicé con Agnès Varda.



llenar las salas con los comités de empresas a quienes estos dramaturgos no mostraban solamente comedias, sino también puestas en escena de Brecht, Molière... Era allí donde comentábamos las obras. Personalmente, me formé con esta idea; una cultura popular de calidad.

•*Es cierto, que esta idea de una cultura popular recorre tu obra a través de la transgresión a los géneros cinematográficos como el musical o la comedia. ¿En qué medida este encuentro se relaciona con la búsqueda de un lenguaje personal?*

•Yo no realicé estudios de cinematografía. Cuando comencé a dirigir cine la experiencia como fotógrafo en el Théâtre National Populaire me ayudó a entender el cine como un medio popular y poder hacer cosas con una cierta calidad, no forzosamente tristes o graves. Intentar encontrar un lenguaje personal, propio, pero que pudiera dirigirse a todos.

•*¿Cuál es tu posición como cineasta ante la categoría de cine de autor que tiene su génesis en los años '60 y la explotación de este estatuto iniciada a mediados de los '80 en Europa?*

•Hay veces en las que me siento decepcionada porque los distribuidores me sitúan en el *ghetto* de los filmes de arte y ensayo. Por darte un ejemplo: cuando realicé *Sans toit ni loi* (1985) una película que todo el mundo comprende, (y esto lo sé porque la gente me lo comenta en la calle) y la TV compró los derechos de emisión de la película querían programarla en el espacio "Ciné-Club" a las 23:00 horas de la noche. Me enfadé, luché y les dije que estaban equivocados. Insistí para que lo programaran a las 20:30 cuando toda la gente se sienta a cenar y ver la tv. Es una película quizás difícil con una banda sonora complicada, pero está contada de una forma sencilla.

•*¿En qué medida pudiste definir las condiciones de la teledifusión de Sans toit ni loi (1985) ante estos obstáculos?*

•Como no cedían, tuve una idea. Les propuse la programación de la película en el programa *Les dossiers de l'Écran*, la película además se emitió acompañada

de un debate político-social en torno a los sin techo. Les propuse hacer un debate al que se invitó a un sociólogo, un médico, una vagabunda... Finalmente, tras proponer esta idea emitieron mi película a las 20:30 y tuvo una gran audiencia. Con este ejemplo, se puede ver que soy una cineasta que tiene el culo entre dos sillas, y que son los distribuidores y las instituciones los que quieren situarme en esa categoría de arte y ensayo: emisiones nocturnas en tv, pequeñas salas con programaciones minoritarias y cinematecas.

•*El cine alimenta las programaciones de las cadenas televisivas, un amplio palimpsesto en el que discurre la ficción y la información (...)*

•No podemos decir que las imágenes televisivas hayan perdido su contenido, sino que están decaídas con la realidad. Creo que como cineasta necesito plantear abiertamente esta cuestión. Por ejemplo, ¿Cómo se puede realizar una película bélica que emocione a las/los espectadores cuando diariamente podemos ver imágenes atroces de guerras en televisión? ... Con cadáveres en el suelo todos los días en los telediarios, quizás esto sea lo contrario a las *tv-movies* y las teleseries, se muestran los cadáveres y un personaje como el investigador Mr. Derrick se pregunta (y nos interroga) por la identidad de estos cadáveres. El mismo esquema sigue Colombo (ritualizado en la distintas re-emisiones de esta serie en los canales europeos) o los *serial Killers*, porque finalmente *El silencio de los corderos* puede parecerse una película con la que empatizamos. La realidad del horror se difumina entre las imágenes de los cadáveres.

•*Creo que hablas de un ritual comunicativo en el que la mirada de la/el espectador/a es continuamente relegada a una posición de confort entre aquello que ve, aquello que oye sobre una realidad dada y su lejanía como televidente.*

•Eso que dices es cierto, al mismo tiempo se nos dice que el discurso televisivo es una forma de realidad (en tanto que las noticias nos ofrecen información de esa realidad). Todos los días nos inyectan en la pupila una pequeña dosis de esta supuesta realidad: imágenes con

un poco de sangre, otro poco de guerra, gente muriéndose de hambre. Hay un 80% de la población mundial que vive con menos de 1 dólar por día. Evidentemente, esto incluye las enormes poblaciones de China, Oriente, África y América del Sur. Hace unos días se celebraba el Día Mundial de la Pobreza y lo difunden así de la manera más cínica posible: como día, celebración y pobreza. Sin ninguna consciencia. Necesitamos dosis de consciencia cuando sucede que la repetición de las imágenes de la miseria en televisión se transforman en un ritual comunicativo perverso, que dentro del consumo del tiempo de ocio incluso puede llegar a aburrir.

•En tu interés por la narración aparece también la problemática por el planteamiento de la estructura cinematográfica, en tanto estado consciente de la presencia del/la espectador/a. ¿Cómo definirías en la práctica de la escritura de guión y puesta en escena esta cuestión?

•Muchas de mis películas quizás no todas, son de una gran simplicidad aunque sus estructuras están ampliamente elaboradas. Tomaremos el ejemplo de *Jacquot de Nantes* (1990), para la gente que tiene integrado el sentido de las estructuras está evidentemente construida sobre tres estructuras: una que cuenta la infancia de Jacques Demy desde el neorrealismo (el punto de vista sobre la guerra), una segunda que intenta encontrar en los hechos luminosos de su infancia, la fuerza de su inspiración, y que desemboca exactamente en pequeños fragmentos de imágenes. Y la tercera, que son aquellas imágenes de Jacques Demy, este acercamiento filmico es un acercamiento físico, muy físico y emocional desde la elección del punto de vista y angulación próxima. Al mismo tiempo, se puede decir que en su apariencia general toda la gente no importa quién, puede ver una película con una historia. La historia de un niño durante la guerra, un niño que deseaba hacer cine. La película, ha sido perfectamente comprendida, en tanto que se seleccionó para ser proyectada en las escuelas a niñas/os entre 8 y 10 años, y también en los colegios para niñas/os entre 13 y 14 años cuando se plantea un problema de vocación que no saben cómo resolver.

•Comentas que a veces te sientes decepcionada acerca de cómo tu trabajo cinematográfico es etiquetado, sin embargo queda claro que tu interés por construir los contextos de teledifusión, distribución y exhibición no es algo que muchos cineastas se planteen hoy día ¿A qué se deben esos errores de contextualización de tu trabajo como cineasta?

•Soy perspicaz e intento oponerme frontalmente. No me importan demasiado los malentendidos que la crítica cinematográfica además también ha potenciado. Simplemente, he tomado dos ejemplos para mostrarte que hay un mal entendido conmigo, quieren situarme dentro de un cine intelectual que no hago. Existe otro gran error, digamos que se me incluye algunas veces dentro de la sintonía de la *Nouvelle Vague*. Yo estaba buscando de una manera aislada un lenguaje personal, esta posición aislada me mantiene al margen de la *Nouvelle Vague*, sobretodo porque esto ya ocurría en *La pointe Courte* hacia 1954 antes incluso



de que la diversidad de cineastas que contiene la *Nouvelle Vague* cuestionara la narración cinematográfica. (Lo mismo ocurre con el cine de Jacques Demy).

•En tu primer largometraje *La pointe Courte* (1954) existe un deseo de experimentar sobre la narración, de quebrarla aproximándote desde una dimensión poética.

•*La pointe Courte* es una crónica neorrealista de los pescadores del lugar Sète (Herauld), esta narración está en contrapunto con el diálogo entre ella y él que viven una separación amorosa, es algo teatral. Este contrapunto se materializa en una puesta en escena que arranca en paralelo con el teatro NO japonés. Sin embargo, en 1954 el cine popular era *Le salaire du pecheur*, *La reine Margot* o un montón de películas vacías e imbéciles, realmente vacías... Con *La pointe Courte* no era posible un éxito popular, la situación en esa época era otra.

•Las situaciones cambian, es cierto, sin embargo con esta perspectiva que me comentas, retrospectivamente ¿cómo percibes tu participación hacia 1967 en el largometraje colectivo *Loin du Vietnam*?

•Me hablas de *Loin du Vietnam* (1967) que era un proyecto muy interesante. Un colectivo de 10 cineastas padecíamos el silencio del estado francés frente a la guerra de Vietnam y queríamos testimoniarlo. Nosotros como cineastas intentamos comprender la guerra del Vietnam. Al mismo tiempo que estábamos lejos geográficamente la guerra estaba presente en la sociedad francesa, ya que la guerra de Indochina fue generada por el colonialismo francés. Sin embargo, para mi *Loin du Vietnam* fue una experiencia muy negativa, creo que la película es fallida. Teníamos buena voluntad e intentamos ser eficaces pero no funcionó. Alain Resnais realizó una puesta en escena con un hombre que se cuestionaba el porqué. Godard siempre extraordinario, pero muy abstracto. En el fondo, se llevaron al extremo cuestiones que podrían haberse planteado directamente, de una forma más sencilla.

•El largometraje *Loin du Vietnam* (1967) se dividía en diversos sketches ¿Elaborabais breves sinopsis o creabais situaciones?

•Sí, elaborábamos propuestas de sketch a modo de sinopsis, unas se rodaron y otras no. Por ejemplo, Jacques Demy tenía una idea, quería realizar un sketch de una puta vietnamita con un soldado americano. Esta idea era interesante pues, era una manera de mostrar de repente toda ignominia de la guerra que surgía de esta relación típica entre un soldado y una puta. Sin embargo, el colectivo de cineastas desesti-



mó la propuesta de Jacques Demy por considerarla demasiado *kitch*.

•En unas declaraciones que realizaste para *F. Magazine* en 1979 y que fueron recogidas por Paula Jacques, afirmabas a partir de la experiencia de *Loin du Vietnam* que: "no creo en el arte colectivo, aunque en mi trabajo como cineasta mantengo la noción de colectivo que es esencial tanto para los movimientos feministas como para todos los movimientos sociales."

•Aparentemente esta declaración puede parecer contradictoria pero no lo es. El cine para mí es un trabajo colectivo, este es el sentido que me interesa. Lo que cuestiono son las formas de llevar a cabo un arte colectivo. No debería hablar de mi *sketch* en *Loin du Vietnam* por que no fue respetado, Chris Marker se encargó del montaje final y tiró mi *sketch* a la basura, y solamente seleccionó imágenes mías que Godard utilizó en su propio *sketch* para el proyecto. Yo tenía imágenes rodadas, eran como una pesadilla con vietnamitas que transitan, fui yo quien filmó esas imágenes, una historia francesa muy contemporánea quizás demasiado humana, y creo que no eligieron mi historia por esta razón. Finalmente, *Loin du Vietnam* no fue eficaz contra la guerra del Vietnam porque la gente que estaba contra la guerra era gente que estaba convencida, y seguramente entendieron la película pero ya estaba convencida. Y los que no tenían ni idea con *Loin du Vietnam* no creo que llegaran a formarse una opinión sobre el conflicto bélico y el silencio del estado francés ante la sociedad.

•Hacia 1975 diriges el cortometraje documental *Réponse de Femmes*² (1975), en este trabajo integras las vindicaciones feministas (cuestiones de representación y narración) de los '70 desde el cine de una forma radical si pensamos cómo hoy estas cuestiones han sido disipadas.

•Yo creo que si haces cine militante tiene que ser muy popular, pensando únicamente en la eficacia y no en los elementos expresivos, figuras de estilo y/o forma. Esta es la razón por la que yo nunca he querido hacer un cine militante. Cuando he trabajado con mujeres feministas y militantes el tema lo he enfocado desde otras perspectivas: enunciación e interpelaciones al espectador/a. En *Réponse de Femmes* la cuestión planteada era: ¿Qué es ser mujer? Me planteé que si bien se hablaba de la condición femenina y del rol de la mujer, yo hablaría desde el cuerpo de la mujer, de nuestro cuerpo. Este *ciné-tract* es una de las posibles preguntas y respuestas a través del cuerpo: nuestro cuerpo-objeto, cuerpo-tabú, cuerpo-sexo... La segunda cadena de Televisión francesa hizo esta misma propuesta a otras directoras Coline Serreau y Nina Companeez entre otras. Sin embargo, tuve algunos problemas con la emisión televisiva que manifestaban que esto no era admisible. De hecho, uno de los planos que aparecen en el montaje que se difundió en la emisión televisiva es un cartel en el que puede leerse: Plano censurado por el artículo 283 del código penal, este plano a modo de cartel sustituía a un primer

2. *Réponse de femmes*, Agnès Varda, 1975, 8 min., cortometraje documental para televisión. La primera emisión data del lunes 23 de junio, 1975, en el 2º canal Tv. francés. En la obra de Agnès Varda queda presente la transgresión a los géneros cinematográficos mediante su yuxtaposición: comedia, musical y documental social y ficción documentada. La representación sin inhibiciones del cuerpo de la mujer y el hombre junto con la anterior propuesta de hecho se anticipan ya en sus primeros trabajos cinematográfico a los presupuestos de la *Nouvelle Vague*: *La pointe courte* [1954, b/n, 89 min.] *L'opera Mouffe*, [vida cotidiana de una mujer embarazada realizada a modo de ópera social en el espacio de la calle Mouffetard. 1958, b/n, 17', v.o francés.] Ver Varda par Agnès, Editions Cahiers du Cinéma, Paris, 1994.

plano de un sexo femenino. Aquello de lo que hablaba no pudo ser mostrado, lo que hice visible fue una situación dada en los medios de comunicación sobre las mujeres y la sexualidad.

• *¿Qué interés despierta para ti la práctica documental? ¿Qué relaciones o tensiones percibes entre un acercamiento documental a las narraciones de ficción, en tanto mediación para la escritura de guión y posterior puesta en escena?*

• La razón por la que realizo documentales es para aprender algo sobre los demás, sobre las gentes con las que me encuentro. Guardo y mantengo este contacto cuando filmo y cuando la ficción acaba. Todo esto es una manera de plantear posteriormente un trabajo de ficción, estando receptiva y de una forma modesta. No proyecto mi ego porque no me interesa demasiado, trabajo para los demás. Puedo observar a las gentes conversando y sentirme tan dentro de la fuerza y la vitalidad de los otros. Y esto no es por humanidad (risas e ironía) es una mezcla de curiosidad y capacidad de escuchar.

• *¿Es esa la razón que te llevó a plantear una doble mirada en Documenteur (1980-1981)?*

• *Documenteur* es un filme que realicé en América, con una mujer y un niño que buscan alojamiento. En cierta manera, ella no expresa lo que siente. Al mismo tiempo, el documental que rodé sobre las gentes de Los Ángeles simultáneamente a esta ficción expresa para ella a través de su mirada exterior su interior. Es esta tensión en la mirada la que busco entre la realidad y la ficción. El documental me nutre automáticamente por todo lo que supone situarse en esa posición que te comentaba.

• *En el proceso de escritura para la ficción Sin techo ni ley (1985), Agnès Varda, ¿cómo situaste tu primer acercamiento al personaje de Mona y de aquí a la narración de su experiencia como vagabunda?*

• Llamaremos a este proceso Hacer una ficción, te diré que del personaje de Mona en *Sin techo ni ley* apenas se sabe nada. No quería buscar las razones psicológicas de su huida. Lo único que quería era estar con ella. Este es un cine comportamental (de comportamientos y acciones), casi existencial. El psicoanálisis y la psicología en este sentido, no me interesan mucho. Quería directamente compartir con el/la espectador/a la impresión que supone, por primera vez, dormir sola cerca de un cementerio, sin un techo, en un rincón o comer sardinas de lata con las manos. Las chicas que están en ruta no son ni turistas ni hacen camping, viven al día.

• *Agnès Varda, me hablas de experimentar y vivenciar lo cotidiano desde la imagen cinematográfica, un aspecto que está presente en los orígenes mismos del cinematógrafo. En el proceso de escritura de guión, ¿cómo concibes los personajes para la puesta en escena?*

• Para la escritura del guión de *Sin techo ni ley* inventé algunos testimonios. El método de escritura implicaba su narración, esto es, la inclusión en el texto de reportajes que no son reales pero que fueron escritos y narrados para el guión después de haber permaneci-



Documenteur, 1980-81

do algún tiempo en la campaña francesa conviviendo y conversando con los obreros agrícolas. He reproducido de manera ficcional estas vivencias. *Sin techo ni ley* no es un documental pero me he documentado para escribir esta ficción en un contexto de comportamientos y situaciones a través del paisaje de la campaña francesa, las costumbres de las gentes, las condiciones de los obreros marroquíes, etc... Yo hago una investigación sobre mis propios personajes, porque no me siento para nada demiurgo, porque creo que no sé todo sobre mis personajes. Los personajes se me escapan y con esta huida también disfruto. Cuando escribí el personaje de Mona comprendía que nunca podría atraparlo. Yo lo he escrito, lo he inventado pero no podía atraparlo. Al iniciar el rodaje el primer plano que rodé fue *A saisir* (coger-atrapar) algo imposible en esta ficción para mí. Creo que es en *Rojo y Negro* donde Stendhal escribió una frase que me apropié con variaciones. Diría así: un personaje de ficción es un espejo que está en ruta.³

• *¿Intersecciones entre la vida y la ficción?*

• Como espectadora para mí es un verdadero suceso cuando una película entra en el imaginario cotidiano, en el pequeño vocabulario de recuerdos de imágenes que tenemos todos, de sonidos, de películas como en los tiempos de *Enfants du Paradis* (Marcel Carné), decíamos siempre en las conversaciones: "¿Tú entiendes esto *L'Oiseau?*" continuando con las palabras de uno de los personajes de la película. O cuando utilizábamos cotidianamente los diálogos del poeta Prévert. Como directora alguna gente me ha hablado de *Cléo de 5 a 7* a título personal porque tenían en su familia una persona que estaba esperando los resultados de las pruebas de cáncer, y que pensaban en *Cléo...*, en el miedo a la muerte. Mis películas son frágiles. Yo no puedo decir que he hecho una carrera cinematográficamente "exitosa" pero sí que he narrado, he realizado las películas que deseaba realizar.

Entrevista realizada por VIRGINIA VILLAPLANA

3. La frase de Stendhal decía así: "Un roman c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin". Agnès Varda realiza pues un desplazamiento existencial de la palabra a la imagen cinematográfica idóneo para comprender la raíz de ese cine de comportamientos del que habla. Un énfasis que descansa directamente en los personajes y transcurre hacia la narración.