

Sobre Alfonso Ortega Mantecón y Sandra Anchondo Pavón (coords.). *La espigadora y la cineasta. El cine de Agnès Varda*. México: Río Subterráneo-Universidad Panamericana, 2022, 371 pp., ISBN: 978-607-99751-3-5.

Por Lucero Fragoso*



¿Qué hacer con el fracaso? Agnès Varda respondería: hay que hacer una choza, hay que hacer del fracaso nuestra propia casa. Y eso fue lo que hizo con *Las criaturas* (1966), su película, para muchos, fallida. En la instalación denominada *Mi cabaña del fracaso*, Varda construyó una casa con copias físicas de su film para mostrarlo de una manera plástica, no ya de forma proyectada. Sin embargo, la luz cruzaba las paredes de celuloide y la

película descubría sus imágenes latentes, las proyectaba de algún modo. La cabaña de nuestra cineasta remite a la choza primitiva cuya principal función era proteger la vida del peligro, permitir que el organismo se recobrar de las batallas externas y, por qué no, de los fracasos. El filósofo Gaston Bachelard decía que al aprender cómo habitar una casa se aprendía también a morar en nuestro interior. Para él, hay dos tipos de casas: la casa natal, la de nuestra infancia, y la casa soñada, aquella que vamos construyendo como un ideal, un espacio imaginado cercano a los sueños. Se podría decir que el conjunto de la obra de Agnès Varda, la cual se aborda en este libro, es una aproximación a su

casa soñada, al proceso de construcción, con la materia del cine, de un refugio íntimo.

En uno de sus films menos conocidos, *Nausicaa*, que, como la mayor parte de su trabajo, es un *collage* que conjunta el documental, la historia ficcionada y las representaciones, nuestra cineasta compone una autobiografía fílmica en busca de sus orígenes, de su pasado griego y el de sus ancestros. Nausicaa es el nombre de la princesa de la isla de Esqueria, donde naufraga Odiseo en su viaje de regreso a Ítaca. Para Odiseo, la fisonomía de Nausicaa era como la de una palmera, una planta eterna que, al ser mutilada, volvía a brotar de sí misma. Por esta razón, las palmeras se vincularon a la figura materna. Para Bachelard, la casa es una analogía del vientre materno, una restitución alegórica de la madre. Así como Nausicaa dio refugio a Odiseo, Agnès Varda encuentra en retazos de ficción, parodia y testimonio, un hogar para su propia identidad. La llamada “madre de la Nueva Ola francesa” se convierte en una madre para sí misma.

De acuerdo con el texto “Claveles, islas y coroneles. Asilo y memoria íntima en *Nausicaa*, de Agnès Varda”, de mi autoría, en *Nausicaa*, Varda recoge testimonios de algunos exiliados durante la dictadura de los coroneles en Grecia, que duró de 1967 a 1974. Una de las acepciones del exilio lo define como un ‘movimiento brusco’ que expulsa de un territorio, un “perpetuo movimiento”, es un quedar “suspendido en el salto”, en el aire, sin poder plantar los pies adentro o afuera. El filósofo Jean-Luc Nancy propone que el exilio no sea una salida para, algún día, regresar pidiendo perdón por una supuesta falta cometida, como un expulsado del paraíso por el pecado original. Por el contrario, Nancy plantea que las personas sean en sí mismas su propio exilio, que el yo sea en sí mismo su propia salida. Cuando el exilio es uno mismo, cuando es propiedad de uno, se transforma en asilo, “el asilo de la hospitalidad”. Cuando uno es su propio exilio, su asilo, uno no puede ser presa de nadie, no puede ser atrapado por nadie.

Nancy concibe al asilo en tres dimensiones: el cuerpo, el lenguaje y el “estar con”. ¿Cómo aparece en la obra de Varda el refugio corporal, de la palabra y del “estar con”, el de compartir con otros? Los textos de este libro, en su análisis pormenorizado de los films, revelan el tejido de estas tres dimensiones.

Aún dentro del territorio de su patria, los griegos, bajo la dictadura, vivían un exilio físico. Uno de los generales de la Junta Militar que gobernaba decía que Grecia era un paciente con un pie fracturado por el pasado. Por esta razón, los militares que se asumían como médicos, necesitaban fijar un yeso para recomponer el pie y corregir su caminar. En respuesta a ello, el pintor Caniaris Vlassis elaboró un cuerpo humano cubierto de yeso, tieso y blanco como las esculturas de mármol del período clásico, sin movimiento. El clavel en sus manos homenajeaba a un opositor al régimen que durante su juicio portaba esta flor.

La ruptura del yeso es representada por Agnès Varda en la recreación del movimiento social en favor de la despenalización del aborto, en 1972, en Bobigny, y por la liberación de una joven víctima de violación que decidió interrumpir su embarazo. En *Una canta, la otra no*, se narra el encuentro y la amistad entre dos mujeres, Pauline, llamada cariñosamente Pomme, que quiere decir manzana, y Suzanne. Pomme decide dejar a su hijo bajo el cuidado de su padre, quien partirá de regreso a Irán, su tierra natal.

Mientras tanto, en espera de su segunda hija, Pomme elige lo que realmente quiere hacer. Su familia, su casa, el lugar donde habita su cuerpo es su tribu de mujeres. Como señala Francisca Pérez Lence, la autora del texto sobre este film, titulado “Tantos mundos posibles”: “Pomme abandona la idea de un hogar tradicional para construirlo dentro de una camioneta con sus amigas y compañeras de la banda musical”. Aquí, “la amistad [...] se arma como el vínculo ocioso por excelencia. No ingresa en la lógica productiva ni en la reproductiva”. Con ello, la protagonista rechaza un futuro previsto en el que,

fuera de casa, la pareja hombre-mujer “desempeñan el mismo trabajo fabril, repetitivo y rutinario” para, de regreso al hogar, sólo ella, en cuerpo y mente, continúe con la faena doméstica. En este contexto, Varda cita a Engels cuando afirma que “hoy en día, el hombre es el burgués y la mujer representa al proletariado”. No en vano, Pomme rebate con contundencia a su padre cuando éste asevera que las mujeres, de no estudiar, sólo tienen dos opciones, el matrimonio o la prostitución.

Pomme se aleja en todo momento de las mujeres del archivo fotográfico de Jerome, la pareja de su amiga, que se muestra al inicio del film: parecen mujeres tristes, abandonadas, conformes, encasilladas en los estereotipos de madre sola, viuda, soltera. La protagonista delinea ella misma su propio semblante exterior, su corporalidad a través del cuestionamiento vital a lo tradicional, a través del deseo que, como señala Francisca Pérez, “empieza a ser el punto de tensión entre el mundo propuesto y el mundo imaginado”.

Pero regresemos a las formas de exilio de los griegos en su propio territorio, esta vez en el nivel del lenguaje. Con la metáfora del yeso, los coroneles intentaron justificar el control de la prensa y el castigo a la disidencia, pero, sobre todo, quisieron imponer una temporalidad y una sucesión de hechos sujeta a su propia manipulación, indispensable, como argumentaba ellos, para “la curación del país”.

Cléo, la protagonista de *Cléo de 5 a 7*, una joven cantante orgullosa de su belleza física y preocupada por perderla, está a punto de recibir noticias sobre una posible enfermedad, el cáncer. Toda la película es el periplo de Cléo antes de conocer el resultado, su enfrentamiento con la decadencia, con el vacío de la belleza y con la muerte.

Aquí, sin embargo, hay un manejo del tiempo que, lejos de cosificar a la persona en un yeso, rompe la estructura cronológica, el yeso, para hacer

posible la expresión, la distensión del lenguaje en el encuentro con el otro. Por una parte, Varda nos hace recorrer un tiempo real, el de cada episodio y, por otra, un tiempo subjetivo, el tiempo dentro de Cleó, que da la sensación de ir más lento.

Blanca Estela Solano Flores, en su texto “El día más largo del año: apuntes sobre la belleza, la muerte y la esperanza” sobre *Cleó de 5 a 7*, identifica, siguiendo a Levinas, a su vez dos clases de tiempo: el tiempo sincrónico, el que fluye de un acontecimiento a otro, y el tiempo diacrónico, aquel tiempo informal que “se inaugura en la relación con el otro” y aglutina al presente, al pasado y al futuro. Cleó le da otro significado al tiempo en su conversación con un soldado: la chica rompe la costra que la había convertido en un objeto, la de “los paradigmas de belleza y la opinión ajena”, y se abre a una vida más auténtica en el “encuentro con la mirada humana de alguien que puede morir igual que ella”. Como sea, de acuerdo con el credo surrealista de Varda, expresado en *Nausicaa*, “la belleza está en la agitación de un salto hacia ningún lado, cuando uno está en su suelo, aunque suspendido”; ‘la belleza será convulsiva, o no será’.

Una vez expuestas las maneras en que Varda rompe con el exilio del cuerpo y del lenguaje en sus películas, analicemos ahora la forma de superar el exilio del “estar con”. En el caso de la historia política griega abordada en el film *Nausicaa*, el exilio del “estar con” alude a la reclusión de los disidentes, con sus niños y bebés, en las islas que fungieron como prisiones: territorios de climas extremos, sin agua potable, con altos índices de insalubridad. Agnès Varda afirma que uno de los componentes de su trabajo, además de la inspiración y la creación, es la necesidad de compartir. La aproximación más radical de la cineasta a la gente común se encuentra quizás en su película *Rostros y lugares*. En ella, Agnès y el fotógrafo JR, en su camión en forma de cámara, recorren poblados y pequeñas zonas rurales, lejos de las ciudades, para

retratar a las personas y pegar su propia imagen, en tamaño gigante, sobre muros, puertas, fachadas de casas, de fábricas, en graneros.

El film cumple con el propósito de plantear preguntas sobre el papel del arte y del artista en el “entorno social”, en la recreación de la memoria. Pero, además, la película cumple una función política, como argumenta Mariana Martínez Bonilla (“¿Qué puede una imagen? Algunos apuntes en torno a las potencias de la imagen a partir de *Rostros y lugares* (2017) de Agnès Varda y JR”), en dos sentidos. En el primero, se interviene el espacio público para movilizar lo sensible, es decir, se habilitan espacios para la contemplación de cuerpos a gran escala, lo que hace posible “nuevas formas de relación de la comunidad”. Y, en segundo lugar, al exponer los rostros y cuerpos a la vista de todos, “hay un acto de apropiación de las cosas del mundo [...] para inscribirlos en la ‘lucha política’” que busca la verdad, y que se llama, dice Mariana Martínez citando a Agamben, “Historia”, esta gran “Historia” con mayúsculas.

En síntesis, Varda recupera estos rostros en su cercanía, como lo hizo con los rostros de los exiliados griegos, para acceder a su ‘reino interior’, a los microuniversos de su morada interna. Y los textos que conforman la obra aquí comentada recuperan el cine de esta realizadora como el hogar que ella se construyó, como un asilo, el de su propia identidad, en el que “la propia Agnès queda ‘expuesta’ en el ‘yo’ que ella misma ‘es’ [...] y “del cual no puede ser expulsada”.

*Lucero Fragoso Lugo es Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), bajo cuyo auspicio se escribió esta reseña, en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X). Sus líneas de investigación son cine mexicano, cine político, análisis cinematográfico y filosofía política contemporánea aplicada. Ha sido Docente en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en la Cineteca Nacional de México. Entre sus publicaciones destaca “Discriminación por clase social. Reflexiones sobre la diferencia moral, los estereotipos y la escucha en tres películas mexicanas”, en la obra *Trato de Sombras: Estudios sobre Discriminación Incorrecta*. E-mail: lucerofragoso@hotmail.com