

EL HILO DE ARIADNA: EN LAS PLAYAS QUE SON AGNÈS VARDA*

Las playas de Agnès (Les plages d'Agnès), película autobiográfica de Agnès Varda estrenada en 2008, se inicia con la artista caminando hacia atrás en una playa de Bélgica, escenario central de su infancia; y se cierra con Agnès sentada en su jardín de la calle Daguerre de París. Una pantalla descansa en su regazo y, sobre ésta, una imagen de sí misma rodeada por ochenta coloridas escobas que sus amigos le han enviado para conmemorar su ochenta cumpleaños. Mientras nos fijamos en la foto de su regazo, ésta toma vida y comienza a alejarse en el espacio detrás del marco. Así, en el final no es Agnès quien marcha hacia atrás, sino su fotografía, tal y como reflexiona la artista: «*todo sucedió ayer y ya pertenece al pasado. La sensación se combina con una imagen, que se conserva. Mientras estoy viva, recuerdo*». Vistas conjuntamente, estas dos escenas condensan la relación

entre la imagen estática y la imagen en movimiento en la bella película de Varda: el cuerpo animado, en dos o tres dimensiones, continúa en movimiento mientras puede, pero, en última instancia, será la imagen fija la que permanezca con nosotros.

Varda ya señaló en 1984, en respuesta a la pregunta sobre la relación entre la fotografía y el cine en *Photogenies*, nº 5, lo siguiente: «la fotografía no deja de enseñarme cómo hacer cine. Y el cine me recuerda en todo momento que filma sin motivo el movimiento, porque toda imagen se vuelve recuerdo y porque todo recuerdo se congela y se fija. En toda fotografía, hay la suspensión de un movimiento que finalmente es un rechazo del movimiento. El movimiento se da de forma indirecta. En la película, existe la voluntad de captar la vida en movimiento y de rechazar lo inmóvil. Pero la imagen fija está in-

directamente en la película, como la amenaza de un fallo del motor, como la muerte que acecha». Esta imagen estática, que tiene el poder de erigirse en sí misma como recuerdo y encerrar en su forma una verdad icónica, es como un fantasma que continuamente amenaza la movilidad del cine. Y es que en algunos casos, nos dice Varda, una fotografía puede llegar a condensar en una sola imagen todo el mensaje del film, como sintió la cineasta cuando contempló un fotograma de la película de Louis Delluc *La mujer de ninguna parte* (*Le femme de nulle part*, 1922), donde aparecía la imagen de una mujer sola acompañada de su larga sombra en mitad de un camino rural. El efecto de esta foto fue tan poderoso que Varda nunca sintió la necesidad de ver el resto de la película. De una manera similar, las personas con quienes se encuentra en las calles de París en su documental *Daguerre Beach* evocan fotografías específicas, sentimientos y personajes de *Daguerrotipos* (*Daguerrotypes*, 1976), pero nunca el

relato completo. Cabe señalar que Agnès es cineasta, pero empezó como fotógrafa, por lo que entiende tanto los puntos fuertes como las limitaciones de los medios con que trabaja; la manera en que ambos se combinan y se complementan. «Para mí», escribió Varda en el

**En algunos casos,
nos dice Varda, una
fotografía puede
llegar a condensar en
una sola imagen todo
el mensaje del film**

número de *Photogenies* al que antes nos referíamos, «cine y fotografía van de la mano en mi cabeza, como un hermano y una hermana enemigos... después del incesto». Ese caminar hacia atrás en la playa, o en otro escenario importante de la biografía de la artista, es un tropo que

se repite de forma regular a lo largo de todo el film, significando la regresión de Varda a su propio pasado. A pesar de que el relato comienza con su infancia y finaliza con la fiesta de su ochenta cumpleaños, su trayectoria no se cuenta de forma lineal, en tanto que se recrean los procesos erráticos de la memoria y la imaginación. De esta manera, el trabajo de Varda va saltando entre el pasado y el presente, transcripciones y recreaciones, documentales y sueños, vida y arte. Sin embargo, todos estos diferentes estados no se representan en relaciones fijas, sino como realidades equivalentes que frecuentemente se contaminan y se comunican entre sí. Así, mientras que la película puede decirse que es un autorretrato autobiográfico, sus revelaciones frecuentemente son, a la vez, interrupciones. Durante la primera escena en la playa belga, Varda anuncia que le gustaría que la filmasen a través de espejos empañados o, incluso mejor, con su bufanda ocultando su rostro mientras esta ondea en el viento. En una

Agnès en la playa, sentada en su silla de directora. Agnès Varda/Cine-Tamaris



breve secuencia que vemos a mitad del film, Jane Birkin dice risueña: «incluso cuando lo volcamos todo hacia fuera, no revelamos demasiado», mientras vacía el contenido de su bolso sobre la acera. Parece obvio, pues, que Varda concibe sus obras de arte —filmes, fotos, imágenes e instalaciones visuales, incluso fotografías familiares— como el contenido de su chistera mágica, su *marche au puce* personal. De esta manera, la artista permite que sean estas preciadas posesiones, recopiladas a lo largo de una vida de experiencias, las que hablen por ella, las que la representen, del mismo modo que Guillermo el Gato habla por Chris Marker en varias escenas.

Dicho de otro modo: estamos ante una biografía que contemplamos a través de un cristal, de forma velada; hecho que el espectador comprende ya desde el mismo momento en que Agnès anuncia, mientras sus jóvenes ayudantes colocan espejos en la playa, que ella misma interpretará el papel de una mujer anciana que cuenta su vida. Estos espejos están intencionadamente colocados de manera que, casi todo el tiempo, nos devolverán no el reflejo de la gente, sino el del Mar del Norte y del cielo. Como ocurre en los *Slide Works* de Robert Smithson, los espejos dislocan el paisaje para luego devolvérselo a aquellos que pasan frente a sus etéreas superficies, ya sean jóvenes técnicos de

cine, trapevistas, niños recreando descoloridas fotografías familiares o modernos surfistas de camino a las olas. El vidrio ilumina de diversas maneras el variado elenco de personajes de Agnès, aquellos que le han dado vida. La madera de los espejos, por ejemplo, le recuerda a Varda a sus padres, a sus hermanos y a la casa donde pasó su niñez; pensamientos que provocan que la escena vaya navegando por antiguas fotos de familia, para luego virar bruscamente hacia un reciente e hilarante encuentro con el hombre que vivió en la casa de Bruselas que la cineasta y su familia habitaron antes de la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, el pasado y el presente se yuxtaponen de forma aparentemente arbitraria, si bien el fluir de la memoria se construye como una manta de retales, donde frecuentemente los periodos de tiempo se diferencian unos de otros por el color que en ellos se emplea: las viejas fotografías y primeros filmes aparecen en blanco y negro, mientras que para las escenas actuales o recreaciones se utiliza el Technicolor. Hay, pues, una clara linealidad en el relato, aunque los saltos cronológicos hacia adelante se insertan en diversas capas y de forma compleja, en tanto que este movimiento temporal se compone de reminiscencias, fantasías, imágenes recurrentes y sueños. «Los recuerdos», afirma Varda en un momento dado, «son como un enjambre de moscas flotando en el aire». Este efecto de enjambre se traslada a la estructura de la película que, como señala la autora varias veces, se articula como un puzzle de imágenes cuyos diversos fragmentos necesitan recomponerse en torno a un centro.

Ese centro será, por supuesto, la evolución paralela de la vida y arte de Varda, y la continua interacción de ambos a través del tiempo. De este modo, dentro del contexto de la película las fronteras entre la vida personal y profesional se desdibujan: el arte brota de la vida para insertarse de nuevo en ella. Por ello, el patio de la calle Daguerre se mostrará en el film como un escenario y toneladas de arena invadirán las ca-

Arriba: Agnès rodeada de escobas. Abajo: Agnès con un gato. Agnès Varda/Cine-Tamaris



lles reales para crear una playa urbana que une la casa de la autora con sus espacios de trabajo en París. Las escenas reales que sucedieron durante la infancia de la artista se recrean mucho más tarde dentro de la narración cinematográfica; los sueños de juventud (Varda quería unirse al circo y sentarse en la tripa de la ballena de Jonás) se reconstruyen en sus últimos años mediante la filmación. Reflexionando sobre su primer trabajo como reparadora de fotografías dañadas, observa la cineasta en el deterioro de estas la belleza del mohoso techo de su hogar, que ha ocupado un lugar destacado en varias de sus películas. Asimismo, cuando Varda recuerda la fotografía de una patata tomada en los primeros años de su carrera, su mente se inunda no solo de escenas de recolectores de patatas pertenecientes a *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000), sino también con la imagen de su reciente instalación (y actuación como patata parlante) en la Bienal de Venecia. De alguna manera, Varda parece estar diciéndonos que los sueños son el relleno de la vida, y las imágenes recurren y se reproducen a sí mismas a lo largo del tiempo, de manera que sus contextos cambiantes nos devuelven el reflejo no solo de la trayectoria personal, sino también los trastornos de la realidad histórica. Así, la independencia de Argelia, la Guerra de Vietnam, el derecho al aborto, las Panteras Negras o Irak entran aquí en juego, tanto en la vida como en el arte, puesto que son partícipes del viaje de Varda al igual que lo son los paisajes marítimos que marcaron su camino.

La artista explica de forma concisa, ya al principio del film, por qué estos paisajes de mar significan tanto para ella: «*Si abriésemos a la gente encontraríamos paisajes. Si me abrieran a mí, encontraríamos playas*». Esta conexión simbiótica entre las personas y los espacios es una constante en la obra de Varda, cuyos personajes están siempre profundamente enraizados en los paisajes en que se mueven. Dada la importancia que las localizaciones poseen para ella, no nos

debe resultar sorprendente que los espacios se utilicen en sus relatos como mecanismos estructurales: Cleo deambula por las calles reales de París de cinco a siete de la madrugada; *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, 1985) se articula a partir de trece vistas panorámicas de carreteras por las que Mona viaja al recorrer el país en autoestop. La trayectoria de Varda a lo largo del tiempo se ha desplegado en playas de Bélgica, Francia, Los Ángeles, Córcega o Cuba; estampas marítimas que son escenarios de rodaje recurrentes en su autobiografía, marcando a su vez los diferentes capítulos de la misma, en tanto que a medida que su vida avanza, las playas cambian. La familia se muda de Bruselas a Sete,

y luego Varda se convertirá en estudiante en París, en la École du Louvre. Esta retrospectión en el tiempo es recreada por la octogenaria Agnès, quien conduce un pequeño barco desde Sete hasta París. En la travesía, la artista pasa junto a una joven muchacha que lee en los bancos del Sena, quien representa a la Varda estudiante; dos manifestaciones temporales de la misma persona que se cruzan —literalmente— como barcos en la noche. A estas dos *Agneses* se les unirá pronto una tercera: la joven actriz France Dougnac, que en el *Nausicaa* (*Nausicaa*, 1970) de Varda (uno de sus primeros filmes) interpreta a una joven estudiante de Arte que, mientras lee en los bancos del Sena, es atracada

Agnès con espejos en la playa. Agnès Varda/Cine-Tamaris





Izquierda: Playa de Daguerre. Derecha: Agnès junto a artistas de circo. Agnès Varda/Cine-Tamaris

y engañada por el joven *beatnik* Gérard Depardieu.

Esta simultaneidad, el eterno retorno y recurrencia del tiempo, es tal vez el motivo central del trabajo autobiográfico de Varda, el hilo que une las playas que *son* Agnès. Como el cuerpo y el alma, o la película y la fotografía, estos paisajes de mar oscilan entre la temporalidad y la eternidad dentro del contexto del film. En una entrevista con su joven amigo Bastide, incluida en *Daguerre Beach*, Varda reflexiona sobre el significado metafórico de la arena en su obra. «*La arena*», dice la autora, «*es un reloj. La arena es el tiempo, la arena es la playa, la arena es el mar*», recita. Así, en su continuo cambio, esta sustancia que fluye encarna la temporalidad del cine, con sus dinámicos giros y dis-

locaciones, su fluidez de movimiento y de significado. Bastide, estudiante de cine que ha trabajado como archivero para Varda y su difunto marido, Jacques Demy, señala entonces que lo que le hace apreciar la obra de Varda es su componente mitológico, en tanto que existe un *hilo de Ariadna* que enlaza todas sus creaciones. Varda, como admiradora del arte y la literatura clásicas, muestra su acuerdo con el joven, y apunta al hecho de que, para ella, el mar es *La Odisea*, el escenario construido para Ulises, personaje que ha tenido un papel protagonista tanto en sus fotografías como en sus películas.

En esta ocasión, el cine siguió a la fotografía, puesto que su cortometraje *Ulysse* (1986) —cuya temática gira en torno a lo intratable de la memoria y

nuestra capacidad de volver a ver nuestro pasado— brotó de su obsesión por una fotografía *directorial* en blanco y negro que ella misma había tomado años antes. Así, en esta obra narrativa, la historia se articula a partir de la imagen estática de un hombre desnudo y un niño que posan en la playa. Se insertan aquí recuerdos, entrevistas y conversaciones con viejos amigos que intentan adscribir la imagen a un espacio y un tiempo concretos mediante la reconstrucción de su contexto. Sin embargo, en última instancia, esta búsqueda *barthesiana* se descubrirá harto complicada, puesto que las personas involucradas en la captación de la imagen no siempre la recuerdan. Estando la memoria embalsamada en esa forma, la misteriosa fotografía se libera del verdadero acontecimiento que recoge. Aislada e inmóvil, la imagen trasciende la historia para convertirse en un ilimitado campo de sueños; como el mar, posee dos caras —solo una de ellas incrustada en el tiempo—. «*El tiempo ha pasado*», nos dice Varda en el film mientras navega a lo largo de París y de su vida, «*excepto en las playas, que son ajenas a él*».

En la dualidad entre el tiempo y la intemporalidad resuena la obsesión de Varda por la mortalidad y la inmortalidad; preocupación materializada en el desfile de fotografías de aquellos que abandonaron ya este mundo. Agnès ha pasado su vida fotografiando y filmando a sus queridos amigos y compañeros, y ahora, todavía viva y activa a

Agnès en un barco con la Torre Eiffel al fondo. Agnès Varda/Cine-Tamaris



sus ochenta años, conserva un archivo repleto de imágenes fantasmales; su *oeuvre*, en cierto modo, se ha convertido en su altar sagrado. En una escena de la película, al mostrar orgullosa una exposición reciente en una hermosa capilla de Aviñón de fotografías en blanco y negro sobre personajes teatrales, la artista rompe a llorar, apresada entre el orgullo que le producen sus logros artísticos y el horror desprendido de esas imágenes estáticas, espectros de muertes inminentes («una catástrofe que ya ha ocurrido», diría Roland Barthes en *La cámara lucida*). De este modo, la artista ve el pasado y el presente superpuestos. Sin embargo, la inutilidad de intentar reconstruir visualmente a sus queridos amigos la abruma, ya que esos amigos fueron antes entes vivos, actores en movimiento en el escenario de la vida de quienes ahora ya solo queda una estática huella fotográfica que convive silenciosamente en ese mismo espacio.

La muerte más sentida será, por supuesto, la de su amado marido Jacques Demy, cuya presencia y genio creador impregnan todo el film. En cierto sentido, esta autobiografía imita la estructura de un álbum de fotos familiar, dando un lugar destacado a aquellos familiares y amigos que en su día tejieron las ricas fibras emocionales de una vida bien vivida. Asimismo, también la familia más cercana de Varda —sus dos hijos adultos y sus nietos— ha jugado desde siempre un papel fundamental tanto en su arte como en su vida, pues actúan para ella como un anclaje. Son ellos «la esencia de su felicidad», «una pacífica isla» que sirve como refugio en el inabarcable e impredecible mar de la vida. Por eso, ellos siempre la acompañan, bailando en la playa dentro de su imaginación. Y también los ve cuando está en su casa de París, incluso mientras ve la cara de Demy dibujada en los árboles que se ven desde su ventana. Así, las playas que son Agnès son paisajes de la mente, lugar donde el pasado y el presente, lo cercano y lo lejano conviven vistos a través de la magia de la cámara. En el transcurso del film, Varda

explica esta magia de forma sencilla: «*La luz que (ha llegado) de cualquier parte y que es retenida por las imágenes más o menos oscuras o coloreadas*». Al contrario que los muertos, esos rayos de sol nos acompañan todavía y, como recuerdos, permanecen junto a nosotros incluso cuando las huellas físicas de aquellas vidas que apreciamos desaparecen de nuestra vista.

Hacia el final de *Las playas...* Agnès nos da un paseo por su reciente exposición en la Fundación Cartier de París. Ilusionada por el hecho de haber pasado repentinamente de anciana cineasta a joven artista plástica, Varda nos cuenta la historia de una choza de cristal, cubierta con coloridos carretes de film, brillando bajo la luz de la galería. Según nos dice, la película original fue un fracaso, pero una vez recopilados y transformados, los carretes conforman una instalación espléndida, donde los actores de la pantalla devienen en un montaje en cascada de arte mural. Sentada en la cabaña, Varda explica: «*cuando estoy allí, tengo la impresión de que vivo en el cine, de que es mi casa, me parece que siempre he vivido allí*». A sus ochenta años, mientras merodea por la galería, moviéndose feliz entre sus obras de arte vanguardistas, cuesta trabajo no darse cuenta de que de nuevo Varda empieza su andadura hacia adelante, adentrándose en el futuro.

Notas

* El presente texto, titulado originalmente *Ariadne's Thread: On the Beaches that are Agnès Varda*, ha sido traducido al castellano por Dolores García Almudever. Las fotografías que lo ilustran son cortesía de Agnès Varda, Cine-Tamaris. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* agradece a Annita Benoliel y Fanny Lautissier su colaboración con vistas a la edición final de este artículo.

Shelley Rice (Nueva York, 1950), crítica e historiadora de la fotografía y el arte multimedia, es profesora de Historia del arte y Estudios fotográficos en la New York University (NYU), Nueva York, Estados Unidos. Sus artículos han aparecido en diversas publicaciones, como *Art Journal*, *Artforum*, *Art in America*, *The Village Voice*, *French Studies* o *Études Photographiques*. Entre sus libros cabe destacar *Parisian Views* (The MIT Press, 1997); *Inverted Odysseys: Claude Chaun, Maya Deren, Cindy Sherman* (The MIT Press, 1999); y *The Book of 101 Books. The Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (Roth Horowitz, LLC: 2001). En 2010, Rice fue nombrada Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia por el Ministro de Cultura de dicho país.

La familia bailando en la playa. Agnès Varda/Cine-Tamaris

