

# Reconstruyendo la identidad.

## Agnès Varda se pasea con su cámara digital

MIGUEL ÁNGEL LOMILLOS

**Reconstructing identities: Agnès Varda goes for a walk with her digital camera**

### **Abstract**

Here we discuss *The Gleaner Men and the Gleaner Woman* (2000), one of the essential films by Agnès Varda, known as the old lady of the French new wave. The film is a documentary narrated in the first person representing one of the most exciting and revealing works of the digital technology in the realm of the European *cinema d'auteur*. This paper is entitled *Reconstructing identities* because the metaphor of the gleaning constitutes not only a critical and creative reconsideration of the “depreciated” modern forms of traditional gleaning in our consumer society made of abundance (i.e., the collective rural ritual of gleaning transmuted into the individualistic collection of all sorts of leftovers, waste materials and thrown-out objects) but also a documental exercise, a kind of work in progress through which the moviemaker herself calls her life into question.

**Key words:** Digital films, documentary, self-portrait, traditional gleaning.

Cuando espigues la mies de tu tierra,  
no segarás hasta el último rincón de ella,  
ni espigarás tu tierra segada.  
Y no rebuscarás tu viña, ni recogerás el fruto caído de tu viña,  
para el pobre y para el extranjero lo dejarás.

Levítico, 19.9-10

### **Los espigadores y yo. Un documental en primera persona**

El título inglés de *Los espigadores y la espigadora* –lo comenta Varda en su secuela titulada *Dos años después*– es *Los espigadores y yo* –*The gleaners and I*– puesto que el inglés carece de forma para nombrar el género, en este caso, el femenino –la *glaneuse*–. Lo cierto es que el título inglés no podía ser más certero al deconstruir la metáfora niveladora y restablecer la identidad del sujeto a su expresión más tangible: yo. La construcción gramatical “...y yo” no es tanto un apéndice más que colorea un objeto cuyo núcleo es la forma enumerativa –el documental sobre un variado

tipo de espigadores– sino la propia conjunción “indivisible” con que se da a ver el film: “ellos y yo”. Imposible separar una instancia de la otra: la cineasta se ofrece como parte concernida en la historia, objeto de interés para el espectador, asunto a tratar con la misma importancia que los demás.



Conviene no obstante matizar esta conjunción del yo de la cineasta con el objeto de su film, o si se quiere, esta imbricación del documental con el autorretrato, pues todo lo que el filme asume como este último es considerado digresión con respecto a la temática central del film. La razón que permite esa conjunción o identificación es la metáfora abarcadora del espigero: todos los sujetos de la película, en sentido literal o figurado, son reconocidos como espigadores: ellos recogen cosas del suelo (ya sea en el campo, en la costa o en la ciudad), la cineasta, además, recoge imágenes. En este sentido amplio, el film podría verse como ilustración de la teoría de uno de los entrevistados eximios del documental, el psicoanalista y viticultor Jean Laplanche, en la que prioriza el otro sobre el yo en la constitución del sujeto, una filosofía anti-ego que enseña cómo se origina uno mismo en el otro<sup>1</sup>. ¿Y qué otra cosa es el sujeto Varda en tanto que “espigadora” sino una construcción simbólico-narrativa derivada de su contacto con los otros, con los “espigadores” que se diseminan en su documental?

<sup>1</sup> LAPLANCHE, Jean: *La prioridad del otro en psicoanálisis*, Amorrortu editores, Buenos Aires (1996).

Ya sea preguntando o interpelando, Varda interactúa con los entrevistados de manera abierta y frontal, pero siempre como presencia sonora, manteniéndose *off screen* para no restar protagonismo a sus interlocutores. Sólo se permite salir en imagen en las digresiones, generalmente en el espacio íntimo de su casa o en el coche (y en ambos casos, de manera fragmentada, sinecdótica: sobre todo *con sus manos*) y en tres momentos de intervención directa: uno, dejando traslucir su atracción por las patatas en forma de corazón cuando interrumpe a un entrevistado hablando de las patatas desechadas porque no se atienden al canon comercial; dos, cuando aparece sola comiendo higos, prácticamente el único momento de *voz in* de la cineasta en todo el filme, y lo hace quizá porque se convierte en este caso en la *única* espigadora, permitiéndose

criticar genéricamente a aquellos que no ofrecen sus frutales a los espigadores y tres, cuando avista desde la carretera una tienda de antigüedades llamada "Hallazgos" (*trouvailles*) y espoleada por la curiosidad, va a encontrarse en su interior justamente con una pintura de espigadoras<sup>2</sup>. No obstante, el momento fuerte del film, que analizo más adelante, es la presentación de la cineasta con su pequeña cámara DV (Digital Video).

Aunque el documental nos deja una huella profunda de los personajes, muchos de ellos entrañables, no es el propósito del film indagar en las motivaciones e intereses personales. Los personajes no reaparecen a lo largo del relato (excepto la mujer del bar y el abogado rural): llegan, ocupan su espacio y se van. Es la cineasta la única que reaparece en todo el relato, la verdadera protagonista, el único sujeto del film que muestra su yo íntimo. Toda la lógica económica y simbólica del film viene traspasada por la subjetividad de la cineasta, su voz articuladora y su cuerpo ajado por el tiempo: "ellos... y yo", "el campo, la ciudad... y mi casa", "el lugar visitado... y la carretera (con mi mano)".

### Los espigadores del campo, del arte y de la ciudad

El film comienza con una consulta al viejo diccionario ilustrado Larousse ("G" como "*glanage*"): "Espigar es recoger después de la cosecha". Una reproducción del cuadro de François Millet, *Las espigadoras* (1857), aparece en la página consultada del diccionario y resulta evidente que para una amante de la pintura como Varda el célebre cuadro de Millet funciona como el referente esencial para realizar un documental sobre los espigadores de hoy. Así, antes de que la cineasta viaje por los campos de Francia para recoger imágenes de los recolectores que quedan o de las nuevas formas de espigar, ella acude al Museo d'Orsay para mostrarnos *in situ* la pintura al lado de algunas turistas japonesas con sus cámaras fotográficas.

En la secuencia siguiente una vieja campesina nos explica que el espigueo, tal como se hacía antes, es una actividad completamente desaparecida ("Ahora las máquinas son tan eficaces que lo hacen todo"). Con breves reminiscencias al pasado y bellas imágenes de archivo mezcladas con imágenes de pinturas, la cineasta deja claro que espigar era una actividad practicada sólo por mujeres. Aunque hay una relación de gratitud y respeto casi religioso hacia la tierra más que de economía *estricto sensu* (no dejar desperdiciar nada de lo que el campo ofrece), la jornada del espigueo se convertía, a pesar de ser agotadora, en un ritual colectivo femenino en que se compartía el tiempo, la comida, la alegría de vivir.

<sup>2</sup> En *Dos años después*, por razones obvias, Varda se permite salir en pantalla como un personaje más, es decir, patentizando en la imagen que ella es la directora y el personaje principal, el alma mater de la película.





¿Qué es lo que queda de las espigadoras de antes? ¿En qué se ha convertido hoy el espigueo? ¿De qué manera se reproduce este gesto o actividad en nuestra “sociedad de la abundancia”?

El film de Varda constituye en sí la respuesta a estas preguntas. Al plantear el espigueo como una vasta metáfora de nuestro tiempo y en la razón de una búsqueda, el film se convierte en una especie de *work in progress*, en un amplio panel de personajes y lugares, un ramillete de imágenes reunidas para dar cuenta de ese gesto esencial: aquellos que se agachan para recoger algo, sea lo que sea: fruta, uvas o verduras del campo, comida de las basuras y los mercados, utensilios y electrodomésticos que se dejan tirados en la calle.

Es ese “gesto humilde, modesto de espigar, antes y ahora, en el campo y en la ciudad”, el que atrae secretamente a Varda y curiosamente para registrarlo en la forma cinematográfica que considera a su vez la más humilde de todas, el documental. Un gesto corporal profundamente grabado en el código genético de los humanos, ese “volver al suelo” quizá no sea más que una manifestación somática de esa “nostalgia del origen” de que hablaba Levy Bruhn sobre el hombre moderno, pues no sería ocioso recordar aquí que una de las formulaciones más interesantes de la teoría de la evolución es ese salto en el que el homínido se convierte en bípedo y ya no mira al suelo sino al horizonte sobre el cual empieza a sentirse dominador.

Lo significativo de este gesto ancestral de doblar el espinazo es que los nuevos espigadores rurales y urbanos lo hacen en soledad. La pérdida del carácter ritual y colectivo, antes femenino y ahora mixto, con mayor presencia masculina, viene a indicar de manera significativa que el espigueo moderno se acerca al tribal del hombre primitivo en el sentido de que lo motiva exclusivamente el acopio de alimentos o la supervivencia. Perdemos densidad y unión en los valores y ritos, pero el instinto se mantiene. Sin embargo, alguna escena esporádica (los bien acompasados cantos de la familia Nenón al pie de unas viñas, utilizando las tijeras de podar como instrumentos musicales) nos confirma que no todo es degradación o desaparición. Pero no estamos siendo justos con el sentido y el tono del film pues lo que justamente éste celebra es la reposición de cualquier forma de espigueo (incluso cuando en la ciudad se identifica con el hecho de vivir de las basuras o de los restos de los mercados).

Es por ello que la visión de mundo que el film construye, elaborada por lo demás sin renunciar a un sugerente sentido de crítica y de denuncia, es totalmente afirmativa, optimista, vitalista. Es como una vuelta al

paraíso, al Edén, al estado de naturaleza donde sólo hay que agacharse o levantar la mano para coger los frutos del campo. Libre del pecado, por consiguiente, del dinero, de la transacción económica. El trabajo de recoger, al eliminarse el valor de cambio, deja de ser un trabajo. O en todo caso, un trabajo gratificante por cuanto aquello que recoges será tuyo. Está tan lejos del sueño del comunismo (tras la cosecha se “extingue” temporalmente la propiedad privada, pero la labor recolectora es esencialmente individual o familiar) como de los escrupulosos mandamientos de la burguesía<sup>3</sup>. No es extraño que en una de las imágenes del film que más se acercan a la representación del paraíso aparezca la propia cineasta cuan una Eva que coge y saborea golosamente unos higos que viene a llamar “fruta del cielo”.

Constitutivamente próximo del jardín abandonado o del estercolero, el mundo del espiguelo moderno vardiano repone el mito social del pecado original ampliando nuestra mirada respecto de las ambivalencias entre felicidad y conflicto, inocencia y trabajo, abundancia y carencia, suciedad y pureza. Reunir en una misma metáfora al que recoge patatas sobrantes de la tierra, ostras de la costa, pescado de los contenedores o perejil de las sobras del mercado debía implicar ventajosas prerrogativas. En primer lugar, desmitificar el tema de la basura como el reducto de lo abyecto y a los que a ella se acercan como indeseables o despreciables (puede ser incluso una opción de libertad y no sólo de necesidad, ética y políticamente responsable)<sup>4</sup>. En segundo lugar, se agradece un punto de vista no reductible exclusivamente a términos ideológicos o políticos para hablar de un comportamiento marginal y socialmente mal visto. En tercer y último lugar, todos los alimentos, ya sean los del campo que cede su dueño (considerados “sin valor comercial”), los restos de un supermercado o lo que la gente deposita en las basuras (considerados “sin valor alguno”, periclitados), son igualmente sagrados, más aún éstos que están libres del código de barras, redimen al comestible de su incipiente proceso de podredumbre y rescatan los valores tradicionales de ahorro y preservación. En una palabra, la metáfora del espiguelo moderno es un auténtico ejercicio y cura de humildad: no se retira del cesto la manzana podrida, se le quita lo que está malogrado y el resto se come.

Pero la propia Varda es consciente de que su metáfora poética del espiguelo moderno resulta un saco demasiado grande para incluir a todos por igual. Para reconducir su ilimitada horizontalidad, utiliza las letras de las canciones de rap (incisivas en razón del propio estilo musical) y la propia articulación del relato, organizada en tres grandes grupos (el espiguelo del campo, luego el del arte y de los talleres de reciclaje y

<sup>3</sup> Muchos críticos han señalado el sentido utópico, la forma de resistencia implícita en la metáfora vardiana del espiguelo. En el ámbito anglosajón, véase por ejemplo Jake WILSON: “Trash and Treasure: *The gleaner and I*” en <http://www.senseofcinema.com/contents/02/23/gleaners.html>



<sup>4</sup> Con variantes más o menos significativas, dado el contexto social en que se inscribe, se trata de las mismas cuestiones que aborda Eduardo Coutinho en su documental *Boca do lixo* (Brasil, 1992).





5 Al final del documental Varda recapitula sobre el mismo y comenta que empezó cuando enseñaron el eclipse por la televisión y "terminé la película el 1 de mayo" (la imagen de unas manos preparando un bouquet de flores enfatiza el "día de la madre").

finalmente el de la ciudad), cuya sintaxis produce efectivos sentidos en un film aparentemente ecléctico y abigarrado. Es decir, el final del film está reservado a sus personajes más queridos, ya retratados en su obra anterior, los excluidos y los supervivientes de todo tipo y su reflexión adquiere preguntas de mayor calado.

Aun en el inicio del film, la primera canción de rap puede verse, con su montaje de clip, como predicción y síntesis de todo el documental. Aunque se abre con una serie rápida de tres planos de solitarios espigadores del campo (simultánea a la entrada de la reflexión de Varda que dará pronto paso a las dos voces del rap), el grueso de este clip *rapeado* lo constituye la sucesión de planos aislados de espigadores urbanos, especialmente de viejas mujeres (¿viudas?) husmeando en las basuras y restos de un mercado callejero. Ciertas correspondencias entre las palabras de Varda y la letra del rap sugieren fuertemente la intervención de la cineasta en su composición: "Agacharse no es mendigar, pero cuando los veo tambalearse, ¡mi corazón se espanta! Comiendo esa porquería, tienen que vivir en chabolas, tienen que sufrir... Siempre será el mismo dolor, el mismo gesto". Con gran respeto hacia esas personas anónimas –el cuidadoso punto de vista evita mostrar sus rostros–, Varda enfatiza con su pequeña DV su individualidad o soledad, la proximidad de los basureros con sus escobas y, sobre todo, la presencia de mujeres agachadas con una edad similar a la suya. No cabe duda alguna de que el sustrato de la poética metáfora del espiguelo descansa simbólicamente en nuestras madres y abuelas<sup>5</sup>. Recuérdese la bíblica enseñanza de Rut, que puede verse en este sentido como la emotiva historia de la relación del espiguelo con las mujeres (las viudas) y la pobreza.

En el espiguelo del campo, la fuerte representación social de la propiedad privada y del capitalismo se impone sobre las leyes comunales del espiguelo. Es cierto que el flemático abogado rural –vestido de toga, pertrechado de su *biblia* o código civil, y discurriendo en medio de un campo de coles– se esfuerza por explicarnos los derechos antiguos del espiguelo: "si los espigadores cumplen la ley y se acercan a campos ya cosechados, los granjeros no pueden quejarse ni demandarles, pues precisamente el espigar se hace siempre en propiedad privada". Pero al espectador del film, ante los muchos ejemplos mostrados, le queda la sensación de que el espiguelo se va a hacer siempre con el permiso del dueño; si este no lo desea y prefiere echar a perder los frutos (como ocurrir en los viñedos del Rhone y con el dueño de las higueras) sin duda nadie se atreverá a molestarle. Y por otro lado, no cabe duda de que a otros propietarios les mueven más razones de rentabilidad que de gene-

rosidad, pues los espigadores no dejan de hacer un trabajo efectivo de limpieza para sus campos ya cosechados.

En el “espigador” de la ciudad que busca comida en las basuras y en los mercados callejeros, el conflicto se supone estar a la orden del día, aunque Varda no lo subraye demasiado por mor de la línea temática y el tono del film. Sin embargo, la cineasta no elude representar, con una expresiva y lúdica puesta en escena de las tres partes en juego, el juicio perdido de unos jóvenes hippies ante un supermercado que les había demandado por causar desperfectos en su inmobiliario. Los jóvenes husmeaban con frecuencia en la basura dejándolo todo, al parecer, en gran desorden. El personal del supermercado acudía después a limpiarlo. Decidieron entonces rociar con lejía los contenedores de la basura. Los hippies se lo tomaron como una afrenta y rompieron las cámaras de vigilancia, pusieron graffitis, etc. En la conclusión de la viñeta, Varda pone el acento en las causas sociales y coyunturales al preguntarse por la razón que anima a estos jóvenes a buscar la mayor parte de su comida en los cubos de basura.

Y, por otro lado, está el conflicto siempre latente de la dura competencia entre los propios merodeadores de basura. Un aspecto que Varda prefiere soslayar en contraposición a los ejemplos mostrados de solidaridad y camaradería. En este sentido, resulta singularmente significativo que sea un plano que vindica el lado sorpresivo y azaroso del documental el que nos ofrezca un único y asombroso apunte: la cámara acompaña el paseo del francoafricano Salomon buscando sobras en un mercado callejero y de repente oímos el agrio tono de rechazo de una vieja mujer al notar la cercanía del hombre. Aunque nos resulte desagradable su voz, justamente porque contrasta con el tono amable del documental, no deja de ser una estrategia del sujeto físicamente inferior por defender su recolecta en territorio hostil.

Entre los rebuscadores de la basura existen dos personajes que no se ubican en la esfera convencional de la marginalidad y cuyo estatuto resulta más ambiguo, producto de una toma de conciencia: es el caso del joven de las botas y de Alain, el master en Botánica. Son, sin duda, los dos personajes más atractivos del film, y de hecho aparecen en su recta final, como queriendo constatar la pluralidad de perspectivas sobre el asunto. Con ellos Varda activa dos maneras diferentes de encarar a la gente de la calle: uno es conocido en el barrio, le da una cita y le invita a un café, al otro lo ve con frecuencia en el mercado y necesita armarse de valor para acercarse a él. La diatriba del primero contra el desastre del

petrolero Erika y la gente sin conciencia del derroche es uno de los momentos fuertes del film. La “problematización” del segundo es más amplia que la que expone el film en su mosaico temático: malvive económicamente de vender una revista en la salida de las estaciones de metro, pero lo lleva con la seriedad de un trabajo formal –vive en la periferia de París, se levanta a las 4,00 y llega al centro a las 5,45– y a las noches dedica su tiempo a dar clase de alfabetización a los emigrantes del albergue donde vive, sin cobrar ningún tipo de remuneración. Sin necesidad de recurrir a justificaciones ideológicas, ecológicas o del tipo que sea, afirma que vive de las sobras del mercado porque de esa forma se ahorra dinero. Lo suyo es una especie de desarreglo o discrepancia franciscana contra la sociedad tal cual, entendida como un todo. Su estatuto anti-burgués es aún más auténtico y valedor que el del joven de las botas porque lo hace sin ningún tipo de ego, satisfacción personal o ideológica, movido tan sólo por una digna y desarmante naturalidad. El hecho de que Varda mantenga hacia él un excesivo celo y respeto, utilizando apenas la pequeña DV y evidenciando el desaliño de cierta pobreza de medios (apenas vemos al entrevistado hablar en *voz in*, imagen y sonido caminan en total discontinuidad), confiere al episodio de Alain en el mercado una extraña aura, traspasada por la rareza y ascesis del sujeto, un hombre puro y primitivo. Luego Varda le dedica otro segmento, dando clases en el albergue, en la noche. Es la penúltima secuencia de la película (junto con la pintura que retiran del sótano en la escena final, los dos momentos más emotivos para la cineasta según confesión propia). Si agacharse es el más humilde de los gestos, si el documental es por excelencia el más humilde de los géneros, este personaje merecería por sí solo un film (¿no sería este hombre un inestimable representante de la filosofía anti-ego de Laplanche?). De hecho, Varda le dedica en *Dos años después* el episodio más amplio de esta segunda parte.

**Posibilidades de la pequeña cámara DV para el autorretrato:**  
*Filmar con una mano la otra*

Es sabido que las pequeñas DV, por sus propias características técnicas, se prestan al autorretrato. De hecho, desde la aparición de estas cámaras en el mercado, se ha producido una eclosión de los films de familia, los diarios íntimos, los relatos del yo. Si a ello añadimos el hecho de que Varda siempre ha mostrado una preocupación por incluir su propia persona, su familia y la gente que le rodea en su obra cinematográfica, no debe entonces sorprendernos que en el primer trabajo de esta veterana de la *Nouvelle Vague* con la cámara digital se muestre ella misma en las imágenes y sonidos tal como es, exponiendo su propia vejez, abrien-



do las puertas de su casa, planteándose como cineasta las posibilidades lingüísticas de la pequeña DV.

Con un desparpajo digno de elogio la cineasta escenifica teatralmente en una sala del museo de Arras su identificación con la “orgullosa”<sup>6</sup> espigadora de Breton (esta no aparece inclinada como las de Millet, sino de pie, bien plantada), pero cambiando el ramo de espigas al hombro, que deja voluntariamente caer, por la pequeña DV con la que enfoca directamente al espectador (“...la otra *glaneuse*, la del título de este documental, soy yo...”).

Esta otra espigadora de imágenes nos presenta a continuación su nueva herramienta de trabajo: “Esta pequeña cámara digital, fantástica (plano detalle del ojo de Varda), permite hacer efectos estroboscópicos (efectos cuasi cubistas sobre el plano anterior), efectos narcisistas (un espejo enmarcado de conchas que hace girar cubre el rostro de la cineasta) e incluso hiperrealistas (cuando se detiene el espejo aparece el reflejo del dibujo de un rostro femenino)”. Varda cierra este rápido segmento con un plano del manual de uso de la cámara DV y da inicio a otra secuencia, con efectos de distorsión de imagen y encuadres especulares descentrados, en la que intensifica, bajo una extraña atmósfera onírica, su viaje a través del espejo. Hay un relativamente largo barrido de la cámara desde una planta de interior hasta el rostro de Varda tumbada en un diván (momento de enfoque) y al rato interpone la mano en un gesto de rechazo a la cámara. Con el mismo color rojizo o marrón dominante y fuertes contrastes de sombras y luces, la escena se desenvuelve ahora con efectos de fundidos sobre el rostro de la cineasta, mirando muy seriamente a la cámara, que renuevan el juego autoespecular de atracción-rechazo. Finalmente, en un plano realista pero abisalmente desplazado, la pequeña DV hace de espejo fijo para mostrar, muy de cerca, el acto de explorarse las raíces del pelo más que de peinarse: vemos en pleno detalle, sin miramientos, las canas y las manos arrugadas de la protagonista (al fondo, el azogue de un mueble nos señala que estamos en un baño o una pieza). Es tan perfecta la acuidad de la cámara digital para auscultarse, para autoexplorarse (todo el segmento nos dice: “pero ¿qué está pasando conmigo, en qué me he convertido?”), que la cineasta necesita poner en claro sus pensamientos para finalizar este sincero autorretrato: “No, no es la rabia, no es la desesperación, no es la vejez mi enemiga. Debería ser la vejez mi amiga. Mas siguen el pelo y las manos diciéndome que el final está cerca”.

Hay algo extrañamente intuitivo y espontáneo en esta secuencia, un cierto estupor por el propio cuerpo, como si la cineasta estuviese asom-



<sup>6</sup> Así la califica Varda en otro momento del film, cuando encuentran por casualidad un cuadro inspirado en el de Millet y en este de Breton.





7 Varda observa dos lados en la DV: el lado reportaje (llegas a un lugar, pasa algo y lo filmas) y el lado "bloc de notas", lo que te pasa en la soledad, con una relación personal inmediata a impresiones o pensamientos, razón por la cual lo filmaría ella misma y jamás se le ocurriría decirle a un operador que le filmara su propia mano. Cfr. "Le numérique entre immédiateté et solitude", una mesa redonda de varios cineastas y críticos, *Cahiers du Cinéma*, n° 559, julio-agosto 2001, p. 62.

8 Ernest Callenbach dice que los camiones y autopistas representan "un inmenso gasto de petróleo en el moderno mundo industrial de los productos agrícolas"; "los camiones son de hecho un elemento clave del enorme sistema de despilfarro con respecto al cual, el espiguelo supone una respuesta" ("*The gleaners and I*", *Film Quarterly*, Vol. n. 56, i. 2, p. 48). A nosotros nos satisface, sin embargo, la propia respuesta dada por su protagonista ("Me gusta agarrarlos. ¿Para retenerlos? No, para jugar"): una vuelta a la infancia recuperando un juego arquetípico, haciendo de la mano un obturador que atrapa lo que vemos por un ojo. Esta aparente gratuidad de filmar los camiones es también una consecuencia de la pequeña DV que la cineasta porta siempre consigo, el puro placer de encuadrar un objeto cuyo efecto se ve reducido por el hecho de que es una mano la que filma a la otra.

brada de lo que la cámara DV le da a ver *a ella misma*. Ese estilo a la vez desaliñado y con un gran sentido de la composición que es típico de la cineasta resulta particularmente significativo en esta escena, en la que justamente por incluirse en ella, intenta desvirtuar los signos del realismo e incluso de la propia puesta en escena. Y sin embargo resulta aun más realista y lleno de expresividad. Sin ninguna concesión al exhibicionismo, con un arrojito fuera de lo común, con referencias a la fotografía o al videoarte más que a la pintura en este caso, la cineasta se ofrece en cercanos primeros planos que muestran una singular caída del ojo hacia el vértice inferior derecho del encuadre dramatizando la proximidad de la muerte.

Aunque existe una evidente vinculación en la cultura occidental del autorretrato o las memorias con la vejez y el fin de la vida, queremos insistir en el hecho de que la primera experiencia de la cineasta con la DV se dedique un tiempo a la autocontemplación<sup>7</sup>. El manual de uso de la DV no lo dirá con estas palabras, pero sus especificaciones técnicas no dejan de corresponderse con las de un espejito del tocador femenino: pequeño, ligero, manejable, hecho para la intimidad (lo que quiere decir: independencia, autonomía, proximidad, instantaneidad, maleabilidad, libertad de movimientos...). Y que posibilita agrandar la imagen con una acuidad que está más allá de la autoridad de la prueba o la evidencia. Es lo mismo que hace Kiarostami al final de *10 on Ten* (2003), el autorretrato en diez *sketchs* en los que explica su visión del cine y su quehacer con la DV en su film anterior: aquí es un hormiguero en la piel de la tierra el objeto para reflexionar sobre la capacidad de revelación de la pequeña cámara numérica. Varda también abre y, sobre todo, cierra *Dos años después* con una exploración de la DV en macro sobre la planta en forma de corazón, con sus raíces tuberculosas y su piel marchita, expuesta como un objeto de arte, emblema o símbolo del díptico de la cineasta francesa.

La mano observada por la otra que tiene asida la cámara será una constante en el film: en el coche, mientras viajan por la carretera, con variaciones en las que juega agarrando camiones que adelantan en la autopista<sup>8</sup>. Pero la más notoria es aquella en que, después de sentirse atraída por las patatas en forma de corazón, las filma con una mano mientras con la otra las recoge del suelo y las guarda en el bolso. Aquí Varda, patentizando una vez más su afinidad a los juegos de palabras y todo tipo de asociaciones discursivas y visuales, *sabe* que está construyendo un sintagma para conceder un "estatuto mítico a la humilde patata"<sup>9</sup>. Pues acto seguido vemos que se las lleva a su casa y las vuelve a filmar con su DV mientras expone su particular protesta contra el despilfarro gracias a una transferencia metonímica entre la patata-corazón y el

nombre de las instituciones benéficas francesas: “Y tuve una inspiración: las comidas de caridad del Buen Corazón. ¿Por qué no organizar una excursión el día que las patatas se tiren a la basura?”. Pero Varda –y esto obviamente la emparenta con el grupo de los recolectores de objetos con vocación estética–, libera a la patata-corazón del desprecio capitalista como haría un pintor en su atelier con una naturaleza muerta, convirtiendo el objeto en la expresión de un arte a la vez decorativo y natural, cuyo ineluctable proceso de descomposición viene a filmar con la misma atención que su piel envejecida.

Sin embargo, el episodio central de las digresiones autorreferenciales lo incluirá, como de soslayo, tras un comentario sobre las cosas “espigadas” que trae de vuelta de un viaje a Japón. Si hay algo que emparenta las secuencias digamos caseras –el relato del yo– con las del exterior –el documento– es esa curiosidad de la mirada que se deposita sobre las cosas, que pone el acento en la pura riqueza plástica del objeto en sí o en una asociación de ideas creadas por el montaje tras un rápido apunte visual (no hay peligro de dispersión porque el propio discurso oral se encarga de anudar los hilos o de dejarlos voluntariamente sueltos<sup>10</sup>). Así pues, ya en casa, se permite una broma sobre las goteras del techo que la sorprenden al llegar y seleccionando con un mismo marco tres fragmentos diferentes, les busca autoría a las superficies húmedas de su techo: Tapiès, Guo Xiang, Borderie. Finalmente, abre la maleta: folletos y programas de sus películas en Japón, diversos cachivaches del lugar y por fin el objeto que servirá de contrapunto a su reflexión, unas postales de cuadros y autorretratos de Rembrandt que saca de un sobre y muestra a la cámara: “...y luego mi mano de cerca, es decir, esta es mi idea, filmar con una mano la otra. Para encontrar su horror. Me parece extraordinario. Me siento como si fuese un animal. Peor, soy un animal que no conozco. Y he aquí el autorretrato de Rembrandt, pero de hecho es lo mismo, siempre un autorretrato”.

De nuevo la identificación con la pintura para hablar de uno mismo. La estrategia no deja de ser efectiva: la propia mano envejecida siendo filmada por la otra deja ver, como quien revela un secreto, tras una exhaustiva exploración en macro, el célebre autorretrato de Rembrandt. *Filmar una mano con la otra* nos parece la mejor definición de la pequeña DV. No sólo por su extraordinaria disposición al autorretrato, sino porque expresa la relación intrínseca de la cámara con la mano: ligera, manejable, maniobrable (de hecho lo digital dice de dedos). Más que nunca, la pequeña cámara DV resulta una prolongación o apéndice natural de la mano, sobre todo porque el ojo se desprende del objetivo al llevar incorporado el visor en una compuerta. Mientras filma, el ojo del

<sup>9</sup> ROSELLO, Mireille (2001) “Varda’s *Les Glaneurs et la glaneuse*. Portrait of the Artist as an Old Lady”, *Studies in French Cinema*, vol. 1, n. 1, p. 32.



<sup>10</sup> Un ejemplo brillante de este último caso es similar al que contaremos a continuación. En la viñeta de Jean Laplanche existe un plano aéreo de la mansión cuyas formas y colores se relacionan con el plano siguiente de una pared desconchada. Todavía en este episodio, Varda se fijará en la madera ajada de una ventana, y tal vez esa imagen de las “grietas del tiempo” pueda verse como un paralelismo entre el psicoanálisis y el espiguelo, una relación que, según comentan Laplanche y la cineasta en *Dos años después*, olvidaron de tratar en el film anterior.



camarógrafo puede encarar el mundo afuera con libertad (incluso el ojo de su interlocutor) y por ello el vuelo de la mano/cámara gana en agilidad, reflejos, versatilidad y, sobre todo, cuando es dirigido hacia uno mismo, en *intimidad*.

(Este texto forma parte de una investigación posdoctoral financiada por el Gobierno Vasco a través del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación)