GÉNERO, AUTORREPRESENTACIÓN Y CINE DOCUMENTAL. *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* DE AGNÈS VARDA

Aida Vallejo Vallejo
U.A.M.

Saskia, en détail. Et puis, et puis ma main, en détail.
C'est-à-dire, c'est ça, mon projet:
filmer d'une main mon autre main.
Rentrer dans l'horreur.
Je trouve ça extraordinaire, j'ai l'impression que je suis un bête.
C'est pire, je suis un bête que je ne connais pas.
Et voilà l'autoportrait de Rembrandt.
Mais c'est la même chose, en fait.
C'est toujours un autoportrait.
(Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse*)[1]

Agnès Varda es una cineasta que ha centrado la atención de numerosos estudios realizados tanto desde la perspectiva de género (Rosello, 2001; Brioude, 2007a; DeRoo, 2008; Lee, 2008) como la de la autoría (Bastide, 1994; Estève, 1991; Smith, 1998). Con una parte de su filmografía explícitamente feminista, la obra de la creadora del término *cinécriture* es relevante para los análisis de la representación de la mujer en el cine y, de hecho, es una autora recurrente tanto en las muestras de cine de mujeres[2] como en retrospectivas de autor[3].

Los espigadores y la espigadora (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000)[4] es un documental creativo que, a pesar de no tener una vocación expresamente feminista, es adecuado para abordar la creación y construcción de la mirada femenina en el cine, y más concretamente en el documental, cuyo estatuto ontológico en relación a la realidad activa las formas de representación de una manera específica que en muchos casos difiere de la de la ficción[5]. Además, el hecho de que el filme esté escrito en primera persona revela un proceso de autorrepresen-

1 Saskia, en detalle. Y luego mi mano, en detalle. Es decir, éste es mi proyecto: filmar con una mano mi otra mano. Entrar en el horror. Encuentro esto extraordinario, tengo la impresión de que soy un animal, Peor aún, soy un animal que no conozco. Y aquí el autorretrato de Rembrandt, pero el caso es que es lo mismo, de hecho también es un autorretrato.

2 Como la IV Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres "Nosotras también miramos" (Zaragoza, 2001).

3 Como la que le dedicó la Filmoteca Española, enmarcándola en el evento *Photoespaña06* celebrado en Madrid en junio y julio de 2006.

4 Película documental de gran repercusión internacional, ganadora del premio europeo de documental en 2000.

5 Para una reflexión sobre las dimensiones discursivas que activan las diferentes lecturas en ficción y documental ver Vallejo, 2007.

tación profundamente elaborado donde se juega con la deconstrucción de los estereotipos estéticos de la mujer en el cine clásico, buscando una forma de escritura propia y personal, estrechamente relacionada con las posibilidades técnicas del cine digital.

A continuación, proponemos un modelo de análisis del discurso audiovisual desde una perspectiva de género partiendo de las propuestas semióticas de Annette Kuhn (1991 y 2002) y Teresa de Lauretis (1984) para abordar la construcción textual de *Los espigadores y la espigadora*. Haremos un recorrido por la negociación de las identidades de género dentro del texto, que se realiza a varios niveles desde el dispositivo espectatorial hasta la autoría (la mujer que mira, la mujer que narra, la mujer que vemos y la mujer que muestra), ahondando en las dimensiones narrativas y estéticas que articulan estas representaciones.

EL DISPOSITIVO ESPECTATORIAL. LA MUJER QUE MIRA

En muchos casos, la construcción del espectador al que va dirigido un filme, y que está inscrito en las propias obras, presupone un espectador masculino, independientemente de si el público está formado por hombres y mujeres. Esta concepción del espectador desde la perspectiva de género es crucial para entender su reverso: la autoría. Quién ve y quién mira. Pero, ¿cómo se construye este espectador modelo?

Según Kuhn (2002), las conceptualizaciones sobre la relación espectador-texto son incapaces de tratar la cuestión de qué significa exactamente decir que ciertas representaciones se dirigen a una audiencia de mujeres. La autora propone, no obstante, una división de conceptos para entender la diferencia entre audiencia social femenina y espectador femenino:

1. Audiencia social femenina: "el concepto de audiencia social, en oposición al de espectador/a, pone de relieve el estatuto del cine y de la televisión como instituciones sociales y económicas [...] Las audiencias sociales devienen espectadores en el momento en que se involucran en los procesos y placeres de creación de sentido al ver una película o programa televisivo [...] al tomar parte en el acto social de consumir representaciones, un grupo de espectadores se vuelve audiencia social" (Kuhn, 2002: 12).
2. Espectador femenino: "es un sujeto constituido por el significante, interpelado por un texto fílmico o televisivo" (Kuhn, 2002:12). "Es posible que una espectadora sea apelada 'en masculino' y lo contrario es también posible en teoría" (Kuhn, 2002:13).

Por lo tanto, al margen de la identidad real de quien ve la película, los textos inscriben la feminidad (o masculinidad) en su forma de apelación. De la división de conceptos anterior deducimos que la audiencia social femenina es una "realidad física objetiva", es decir, un grupo de mujeres que van al cine o ven la televisión. Sin embargo, la espectadora femenina es un rol asignado a una persona; una predisposición mental de valores contrarios a la sociedad patriarcal, que han de ser aceptados por la audiencia social para que el discurso fílmico sea comprendido según los códigos articulados por el autor/a.

Según esta teoría propuesta por Kuhn, en el momento en que una mujer o un hombre no aceptan el contrato tácito de ser construidos como espectadores femeninos o masculinos, se produce una "decodificación aberrante" (Eco:1986)[6], y todos los significados de la película

6 Teoría de Umberto Eco inscrita en semiótica: los destinatarios realizan una interpretación del mensaje divergente respecto a lo que el emisor esperaba que entendiera el receptor.

se interpretan de manera contraria a como pretendía el autor/a del mismo. Se trata, por ejemplo, de la diferencia entre ver una película de Hitchcock aceptando el rol de espectador masculino, donde los mensajes funcionan y entendemos y aceptamos las motivaciones de los personajes y sus actuaciones, o si la vemos desde una mirada crítica desde la perspectiva feminista, donde la intención del autor se trunca por nuestra no aceptación del pacto que propone, para el que debemos aceptar una serie de valores machistas de partida.

Analizando el filme de Varda, vemos en el uso de la voz *over* una apelación directa a un espectador/a sin especificar el género concreto de esa persona. La audiencia social (quien verá el filme) no es controlable por la autora. Sin embargo, el espectador/a es una construcción lingüística que deliberadamente es tratada en el filme, y en este caso es un espectador/a sin género explícito.

Hay un momento donde la mirada de Varda se hace más concreta, más directa y parece traspasar el dispositivo fílmico. Sentada en el sofá, mirando a la cámara, la imagen aparece borrosa, la lentitud del obturador la muestra como un fantasma y ella mira a la cámara, se mira en la cámara....

Esta toma profundamente expresiva puede tener varias lecturas espectatoriales, pero siempre revela un nivel de intimidad de la autora con la audiencia social. A pesar de que una vez terminado el rodaje la imagen forma parte de un discurso dirigido explícitamente a alguien, este autorretrato funciona como un acto de mirada hacia sí misma. Se puede leer como una imagen espejo de ida y vuelta no dirigida tanto a otra persona sino a una espectadora: Agnès Varda, y por lo tanto a una mujer en concreto con una apelación en femenino. Después, una mano tapa el objetivo (el espejo donde no quiere verse) vetando a su vez la posibilidad de que la audiencia social la vea a través de sus propios ojos.

Otra posible lectura para quien esté familiarizado con la biografía de la autora es que, a través de ese objetivo, mira a su compañero ausente: Jacques Demy, a quien Varda dedicaba la trilogía formada por la ficción *Jacquot de Nantes* (1991), y los documentales *Les Demoiselles ont eu 25 Ans* (1992) y *L'Univers de Jacques Demy* (1995). El semblante triste de la autora ante la cámara y la mirada que intenta traspasar la propia lente funciona también metafóricamente como una mirada hacia el marido que ha perecido, evocado por el anillo en la mano que se acerca hasta un primer plano para tapar el objetivo y cubrir su propia imagen de sufrimiento. Aquí el espectador se construye en masculino, el objeto de deseo de la autora, a quien mira, y de quien se esconde para ocultar su desolación.

APELACIONES DEL TEXTO. LA MUJER NARRADA

Para entender la articulación del género en el discurso cinematográfico hemos analizado el papel del espectador/a construido por el propio texto (a quién se dirige la película). Ahora

veremos cómo se articula la enunciación, es decir, quién cuenta la película. Aquí la construcción de la diferencia sexual se hace más explícita al materializarse en la voz de quien guía el relato. El protagonismo de la acción y la formación de las subjetividades nos darán las claves para una lectura feminista de la narración. Tal y como sugiere Teresa de Lauretis de forma clarificadora:

> Los problemas de identificación, autodefinición, el modo o la mera posibilidad de verse a una misma como sujeto [...] son temas centrales para el feminismo. Si la identificación "no es simplemente un mecanismo psíquico entre otros, sino la operación por la cual se constituye el sujeto humano", como la definen Laplanche y Pontalis, entonces será tanto más importante teórica y políticamente para las mujeres que nunca antes nos habíamos representado como sujeto, y cuyas imágenes de la subjetividad (hasta muy recientemente, si acaso) no han sido configuradas, retratadas o creadas por nosotras (De Lauretis, 1992:255).

De este modo diferenciamos dos conceptos básicos en la construcción de la espectadora femenina: el protagonismo de la mujer y la expresión de su subjetividad.

En primer lugar, está la articulación del relato en torno a un héroe (heroína en este caso) encaminado hacia un fin. Se trata del sujeto en busca de un objeto enunciado por los estructuralistas (Greimas, cit. en Aumont y Marie, 1990: 142-144). Partiendo de que el héroe en el cine clásico casi siempre es un hombre que sigue el arquetipo: bueno, atractivo, deseable..., a través de este elemento que conduce el relato y provoca la acción se perpetúa el sistema de valores patriarcal. Del lado del objeto, la cosificación de la mujer como meta y premio del héroe reincide en este sistema de valores y asienta las bases para la escopofilia (el placer de mirar) que Mulvey tomaba del psicoanálisis como herramienta para desvelar la inscripción de la ideología patriarcal en los discursos (Mulvey, 1988).

¿Qué ocurre cuando el héroe es una mujer? ¿Implica necesariamente que se trate de una película para mujeres? Según Laura Mulvey, esto no garantiza la constitución de una posición espectatorial femenina. Si una mujer ocupa el lugar central del relato, la cuestión del deseo de la mujer estructura la hermenéutica. Pero ese deseo puede verse sometido a los patrones de la sociedad patriarcal (Mulvey, 1989: 35-37). Por lo tanto, podemos deducir que la centralidad de la heroína no es la que crea el espectador femenino, sino el sistema de valores en que se sostiene. Como indica Marta Selva, "el héroe, en el escenario de las narrativas convencionales, tiene el mandato de dominar los conflictos que ponen en peligro el orden del sistema, permitiendo así la pervivencia de los valores del mismo" (Selva, 2002:60). En definitiva, la articulación de esos valores es la base de la construcción de un cine feminista que se deslinde de la corriente predominante en el cine clásico.

En *Los espigadores y la espigadora* Agnès Varda ofrece esa perspectiva que subvierte la construcción de una mirada exclusivamente masculina, tanto en la construcción del sujeto que guía la acción como del objeto que aspira a conseguir. En primer lugar su relato está narrado por una mujer. Ella misma encarna a la heroína de la historia, lo cual lleva a activar los procesos de identificación del espectador/a y a compartir sus deseos y sus metas.

Al comienzo del filme, Varda recurre a la voz en *off* para vehicular su discurso, e introducir al espectador/a en el tema de la película. Kaja Silverman afirma que en el cine clásico la voz omnisciente situada en una posición de autoridad es una voz masculina. De esta manera queda articulada la relación entre género y poder del discurso, en el que la voz femenina no tiene cabida (Silverman, 1990:309). Esta premisa se invierte en *Los espigadores y la espigadora*, donde la

autoridad tiene voz de mujer. Sin embargo, a pesar de que al comienzo del film la narración de Varda funciona como voz *over* omnisciente, en el minuto cuatro la autora decide inscribir el yo en su discurso. "De lo que me he dado cuenta al filmarlas es que ahora espigan solas, no como en las pinturas...". Esta voz no puede considerarse equivalente a la "voz de Dios" omnisciente e impersonal del cine (y más concretamente del documental) clásico, sino que al utilizar la primera persona se convierte en una entidad concreta. Es la voz de un personaje femenino (que al ser narradora tiene autoridad sobre ese relato), pero no la autoridad totalitaria de la voz omnisciente.

Más adelante, Varda se presenta como personaje corpóreo y visible: "La otra espigadora, la del título del documental soy yo", "no me importa dejar las espigas para coger mi cámara...". A partir de este momento, la autora inserta planos subjetivos que nos introducen en el mundo diegético a través de su mirada y que la convierten en la heroína y la guía del viaje que es el filme.

Además de su papel de sujeto de la acción, hay que tener en cuenta el objeto de deseo de la heroína: espigar las experiencias de todos aquellos/as que se dedican a la recuperación y la recogida de alimentos y objetos desechados por otros/as, espigar impresiones e imágenes... Varda lleva al espectador/a a compartir su camino en la carretera; le explica su proyecto "filmar con una mano mi otra mano", sus impresiones, sus objetivos... A diferencia de lo que apuntaba Mulvey respecto al melodrama, en este caso los objetivos de la protagonista no se inscriben en el sistema de valores patriarcal (Mulvey, 1989: 35-37). Por lo tanto, el espectador/a no va a ser apelado en masculino (aunque como vemos, en lo que respecta a los objetivos de la heroína, tampoco es apelado en femenino).

La segunda articulación del texto en relación al género tiene que ver con la inscripción de la subjetividad o punto de vista de los personajes en la narración, o en términos narratológicos: la construcción de la focalización. Según Gaudreault y Jost, ésta "se define en primera instancia por una relación de saber entre el narrador y sus personajes" (1995: 139). Genette hace una clasificación de los distintos tipos de focalización (1972, 206-211) en base a la articulación del conocimiento de las subjetividades:

1. Focalización cero, donde el narrador es omnisciente y por lo tanto sabe más que cualquiera de los personajes;
2. Focalización interna, donde narrador y personaje saben lo mismo;
3. Focalización externa, donde el narrador (y por lo tanto la audiencia) no conoce los pensamientos o los sentimientos del personaje.

La importancia de la focalización es crucial a la hora de la construcción del género en el discurso audiovisual, ya que el sistema patriarcal de valores se mantiene de distintas formas en función de la relación entre lo que sabe el espectador/a y lo que sabe el personaje. A con-

tinuación, haremos un repaso por distintas formas de negación de la subjetividad femenina y de construcción de valores patriarcales en la escritura cinematográfica:

1. La primera consiste en negar al espectador/a el conocimiento de la subjetividad (los sentimientos y motivaciones) de los personajes femeninos a través de la focalización externa, tal y como lo propone Marta Selva en su análisis de *American Beauty* (Selva, 2002), donde Carolyn, la mujer del protagonista, se convierte en personaje negativo y en un obstáculo para su marido, a través de la negación de su subjetividad: "A partir de que Carolyn se revela como personaje que, de forma explícita no asume los deseos del protagonista, resulta denostada y ridiculizada por la forma y el contenido del relato, en cada uno de sus episodios" (Selva, 2002: 65).
2. La segunda se basa en la construcción de un relato no focalizado, donde el narrador omnisciente sabe más que los personajes y puede juzgarlos. Aquí el discurso de valores machistas se va hilando según los juicios que el narrador hace sobre los personajes femeninos.
3. Una tercera articulación desigual del género se produce cuando el relato tiene una focalización interna, pero las subjetividades de los personajes femeninos, sus motivaciones y sentimientos siguen los estereotipos asignados a la mujer desde la sociedad patriarcal: la madre (con aspiraciones y pensamientos orientados al marido y a la prole y no a sus propios intereses) o la *femme fatale* (de oscuras intenciones y motivaciones perversas cuyo individualismo la convierte en la contrapartida de la madre). Es precisamente este enfoque el que algunos autores han malinterpretado al analizar *Le Bonheur* (realizado por Varda en 1965), "que continúa siendo un trabajo incomprendido, frecuentemente criticado por su ostensible mensaje anti-feminista" (DeRoo, 2008:189). Estas críticas no han sabido comprender su carácter irónico y subversivo que puede insertarse en la estética del teatro de Brecht[7].

En *Los espigadores y la espigadora* la focalización interna de Varda (como narradora y como personaje) se inscribe tanto en la construcción textual como visual del filme. Es decir, el espectador/a sabe lo que el personaje, pero también ve lo que ve el personaje, como a través de sus ojos. Esta focalización interna, además de cognitiva, es específicamente visual (lo que Gaudreault y Jost han denominado ocularización interna primaria (1995:141-142)) y es a través de ella que la audiencia social se introduce en el propio cuerpo de mujer de Varda y mira sus manos, articulándose así una mirada de espectadora femenina (al margen de que quien mire sea un hombre o una mujer).

7 Precisamente Varda incluye a Bertol Brecht (apenas nombrándolo) en su repaso de personas e influencias que forman el abecedario de su vida en *Varda par Agnès* (Varda, 1994:11).

"Estaba contenta. Inmediatamente las filmé de cerca. Y comencé un peligroso ejercicio: filmar con una mano mi otra mano que recogía patatas en forma de corazón". "Después volví a casa. Las volví a mirar, las volví a filmar...". La imagen intercala los planos no focalizados o de ocularización cero, que no coinciden con la mirada de ningún personaje de la diégesis (Gaudreault y Jost, 1995:143-144) donde vemos a Varda recogiendo patatas mientras las filma. Después pasamos a un plano subjetivo donde el movimiento de la cámara y la inscripción de una parte del cuerpo de la propia Varda (su mano) nos permite compartir su subjetividad.

Además de Varda como narradora, hay otros personajes cuya subjetividad se conoce a través de las declaraciones en entrevistas, pero ya no a través de la ocularización interna. Sólo vemos a través de los ojos de Varda. En este sentido el filme trata de igual manera tanto a hombres como a mujeres buscando su confianza para hablar de sí mismos y sus perspectivas. Aquí debemos tener en cuenta la especificidad del documental, ya que hay una relación directa entre quien entrevista y quien es entrevistado, donde los roles y prejuicios sociales relativos al género entran en juego. Lo que cuentan los personajes se lo están contando a una mujer (que, además, es de edad avanzada), lo cual determina el qué cuentan y el cómo lo cuentan y tiene fuertes implicaciones en la construcción de su subjetividad del filme, según la intimidad que lleguen a establecer con ella y por lo tanto, con el espectador/a.

APELACIONES DE LA IMAGEN. LA MUJER QUE VEMOS

Hemos visto la entidad de la mujer en el audiovisual como espectadora y su proyección en el texto como personaje. A continuación, pasamos a analizar su construcción como imagen icónica.

La imagen de la mujer en pantalla y su consiguiente transformación en icono sugiere la construcción de su personalidad y su identidad a través de la imagen de lo femenino. En esta cultura de los estereotipos, la mujer se ve afectada por el reduccionismo de la estética del mercado publicitario y los estándares narrativos impuestos por la industria cinematográfica. En una sociedad mediatizada la concepción de la realidad y la de uno/a mismo/a viene condicionada por la intermediación de la imagen.

Tal y como indica Adorno en su Teoría de las gafas ahumadas, en sociedades cada vez más complejas, tener un juego de clichés y estereotipos para interpretar una realidad compleja libera a las personas de interrogarse sobre las causas de lo que ocurre o de intentar entender la complejidad de las relaciones: "De este modo, los seres humanos no sólo pierden su auténtica capacidad de comprensión de la realidad sino que también, en última instancia, su misma capacidad para experimentar la vida puede embotarse mediante el uso constante de anteojos azules y rosados" (Adorno, 1966:33).

En el caso que interesa al Feminismo, el planteamiento simplista y dual de enfrentamiento hombre-mujer y sus valores asociados (poder, autoridad, seguridad vs inferioridad, sometimiento, belleza) a través de los estereotipos permite mantener el sistema de valores patriarcal de la sociedad capitalista. Y es precisamente a través de imágenes recurrentes que se crean los imaginarios sociales sobre la mujer, a los que la audiencia social se adapta (moldeando los gustos e identidades de hombres y mujeres en base a ese estereotipo).

En *Los espigadores y la espigadora* Varda no solo ignora muchos de los valores estéticos que pesan sobre la mujer en el cine y la televisión, sino que los subvierte, rebelándose contra sus imposiciones y releyéndolos en clave personal. La idea de la vejez sobrevuela la película

como una sombra que se materializa de distintas formas: en las reflexiones personales de la autora sobre el paso del tiempo "no, no es oh vejez enemiga", "puede ser también vejez amiga, pero mis cabellos, y mis manos me dicen que el final está cerca"; en sus metáforas visuales (el reloj sin agujas que le viene muy bien ya que "no ves pasar el tiempo"); y en la materialidad y la textura de la propia imagen (explorada en las arrugas de su mano, "y mi mano en detalle").

Precisamente, la secuencia donde muestra sus canas remite a la imagen recurrente de la mujer ante el espejo en el cine clásico, que la autora reinventa para construir su antítesis visual. La secuencia nos recuerda a *Cléo de 5 à 7*, realizada por Varda en 1961 y el papel de los espejos que permiten a la protagonista reafirmarse en su belleza y enfrentarse a sí misma. En *Los espigadores y la espigadora*, el espejo confronta a Varda con la imagen de una belleza no convencional. La contrapartida estética de miles de anuncios de cosmética para luchar contra las evidencias de la edad: las canas, las arrugas de las manos... Es precisamente ese primer plano en picado el que rompe con las convenciones estéticas del recurrente plano desde atrás donde la mujer joven y bella se ve reflejada en el espejo de su tocador, permitiendo el placer voyeurístico de la mirada masculina. Aquí, sin embargo, la imagen se dirige de forma directa al espectador/a, que ya no es un mirón furtivo, sino testigo directo de la imagen real de una mujer de carne y hueso.

En segundo lugar, la cineasta reinventa otro recurso del cine clásico que cosifica a la mujer: la fragmentación del cuerpo. Este recurso, llevado al extremo por el cine pornográfico, invoca la mirada hacia el cuerpo a través de elementos fragmentados y no como el marco de la persona a la que pertenece. Varda subvierte también este recurso, mostrando su mano desde el plano subjetivo, ahondando "en el horror", con ese plano detalle que descompone la forma misma de la mano para explorar los surcos de sus arrugas que encarnan la vejez, el paso del tiempo y la cosificación de sí misma como materia que envejece. Como afirma Brioude en su reflexión sobre la representación de la vejez en la película de Varda:

> La reflexión sobre el tiempo, sobre la vejez y sobre la muerte se encuentra desde entonces concentrada y focalizada en la cineasta y su propio personaje, ella misma. De pronto las imágenes metafóricas, simbólicas y de alguna manera dilatorias toman importancia: muros leprosos metamorfoseados en obra de arte, patatas en forma de corazón [...] vegetales y minerales son elegidos como sustitutos de la piel, de la carne y son por lo tanto metáforas de la vejez, asumida, encarnada, estetizada. La cámara en *Les glaneurs* pasa de acariciar, a tocar e incluso a penetrar en ella, como en la secuencia de la mano filmada [...] La textura es reemplazada por el contacto directo con la piel, superficial o carnal, toda impresión es objetivada" (Brioude, 2007a).

Esta reinvención de la materialidad del cuerpo olvida los cánones de la pureza y la belleza de una piel "lisa y bonita" para funcionar como exploración profundamente estetizante de la piel y el cuerpo femeninos.

ENUNCIACIÓN Y AUTORÍA. LA MUJER QUE MUESTRA

Por último, nos referiremos a la cuestión de la autoría y su análisis desde una perspectiva de género. Ahondaremos en su relación con la enunciación del relato, las dimensiones de la autorrepresentación, su articulación con las posibilidades del dispositivo digital o su especificidad dentro del género documental.

Chatman (1978:146-149) propone distintos roles según la función enunciativa del narrador: el autor, el narrador, y el autor implícito.

El autor es quien crea el relato y se hace invisible al espectador. Según la política de los autores propuesta por Bazin (1984), el director/a sería el autor/a del texto, aunque esta postura ignora el carácter colectivo de la creación audiovisual como fruto del trabajo coordinado de muchas personas.

En lo que atañe a la teoría feminista, interesa saber el grado de implicación de los distintos autores/as en el proceso de realización de una película. El hecho de que el/la guionista sean de un género u otro, así como el director/a, o el/la cámara (especialmente si hablamos de documental)... influye en el tratamiento de los personajes femeninos en el relato, la construcción icónica de la imagen de la mujer, etc...

Marta Selva y Anna Solà plantean que "la dirección es el espacio donde se inscribe gran parte del criterio de la autoría" para recuperar el papel de las mujeres en la historia del cine, que de una u otra manera ha sido pasado por alto. A pesar de este planteamiento, afirman, como indica el título del artículo, que "el cine de mujeres no es sólo cine de mujeres sino que es el cine" y se ha de "visualizar que la aportación que las mujeres han hecho a la creación audiovisual no es algo complementario a la historia de este medio, sino que la participación de las mujeres en todos los ámbitos cinematográficos, desde el guión a la producción, desde la interpretación a la dirección, la posproducción y la distribución, ha contribuido a hacer lo que hoy es el cine" (Selva y Solà, 2002:19).

Sumado a los planteamientos anteriores, la necesidad de delimitar la autoría tiende a unificar en una persona la creación del producto audiovisual (esté formado el equipo por un grupo de ambos sexos o no), y que el hecho de que éste/a sea hombre o mujer no implica necesariamente que la creación audiovisual vaya dirigida a un espectador femenino.

Varda, en este sentido, se implica en todo el proceso de creación, concibiendo el cine como una obra no sólo de arte, sino también de artesanía. Para ella la autoría está ligada a la idea de *cinécriture*: "Un filme bien escrito está igualmente bien rodado, los actores han sido bien elegidos, así como los lugares. La organización de secuencias, los movimientos, los puntos de vista, el ritmo de rodaje y el de montaje han sido entendidos y pensados como elecciones de un escritor [...] En literatura esto es el estilo. En el cine el estilo es la *cinécriture*" (Varda, 1994:14). La autora defiende, además, la adecuación de este concepto al documental, que da una mayor libertad de movimientos a su autora para concebir las dimensiones de la obra final con un estilo personal. "La definición que doy a la escritura cinematográfica (*cinécriture)* es aplicable más específicamente a las películas documentales. Las experiencias que tengo y las tomas que hago, ya sea sola o con un equipo, el estilo de montaje, con momentos

reincidentes o contrapuestos, los textos del comentario de la voz *over,* la elección de la música, todo esto no es simplemente escribir un guión, o dirigir un filme o escribir un comentario, todo esto es la casualidad trabajando conmigo, todo esto es la *cinécriture* de la que hablo a menudo" (Varda, 2000:4). La *cinécriture* en *Les glaneurs et la glaneuse* se elabora a partir de la asociación de la creación fílmica con el acto mismo de espigar que funciona como metáfora a lo largo de la película (ver Tyrer, 2009). Queda explicitada en secuencias donde la autora deliberadamente incluye imágenes que según los cánones del cine hubieran sido desechadas (es paradigmática la secuencia en que deja "bailar" la tapa del objetivo; imágenes grabadas involuntariamente por haberse dejado encendida la cámara).

En segundo lugar, Chatman habla del concepto de narrador, que es quien cuenta la historia explícitamente. Es creado por el autor y puede existir o no en el universo diegético (ser encarnado por un personaje o esconderse tras el dispositivo fílmico). Puede ser el héroe o heroína que es quien lleva la historia y hace avanzar la acción (como hemos indicado, el hecho de que sea una mujer no implica la creación de un espectador femenino), o en caso de que haya un narrador omnisciente, si su presencia es explícita, por ejemplo con una voz en *off*, es interesante ver que en el cine clásico esta voz siempre es masculina, a pesar de ser incorpórea.

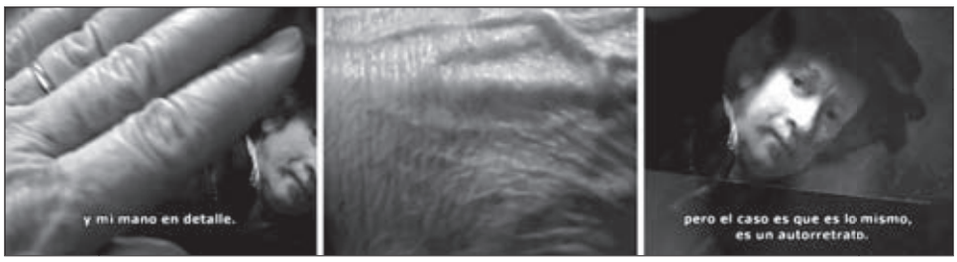
El último concepto a tener en cuenta en relación a la autoría es el de autor implícito. Es la versión del autor de sí mismo; la imagen que el lector percibe de su presencia. Como espectadores/as, ¿vemos a una mujer o a un hombre detrás de una película con una serie de valores? En el cine clásico vemos una ideología patriarcal y una autoría masculina, pero como hemos indicado anteriormente, la autoría de una mujer no supone que haya unas marcas específicas que hagan al espectador pensar que detrás de un producto cultural hay una autora femenina.

En el caso de *Los espigadores y la espigadora*, al tratarse de una autorrepresentación, la imagen de la autora se va hilando a través de mecanismos discursivos elaborados por Varda para crear una imagen de sí misma. Esta *autocinécriture* (Brioude, 2007b) funciona (más que como construcción) como un proceso de búsqueda y exploración de su propia imagen.

GÉNERO Y AUTORREPRESENTACIÓN

En el filme de Varda hay distintos niveles de enunciación de los que se va desprendiendo la imagen de la autora percibida por el espectador/a, que tienen que ver con el proceso de autorrepresentación. La cuestión crucial a la que nos enfrentamos para un análisis de la participación del género femenino en la construcción del discurso audiovisual es la interacción de los tres niveles anteriores (autora, narradora, autora implícita). La autoría de la mujer como creadora de esos mecanismos textuales e icónicos funciona aquí como el reverso de la mujer construida como espectadora femenina a través de esos mecanismos.

Llegados a este punto, podemos abordar lo que supone la autorrepresentación desde la perspectiva de género. La autora ha de ser una mujer, ya que se representa a sí misma como ente femenino, pero lo interesante es saber qué influencia tiene la cultura visual formada por una acumulación de imágenes de mujeres que se nutren del sistema de valores patriarcal. La autora ¿va a autorretratarse tal y como se ve?, ¿tal y como piensa que la ven? O ¿tal y como debería verse según los valores predominantes, o según sus propios valores...? Una mujer no va a recurrir a una mirada personal que parte de cero, ya que viene de una cultura visual fuertemente dominada por la estética, el culto a la belleza: joven, sin arrugas, sin defectos, sin salirse del canon.



¿Cuál es la reacción cuando la autora se descubre a sí misma en la pantalla como una representación fragmentada? Dependiendo de cada autora, o cada obra audiovisual, es interesante que en cada caso analicemos los textos y busquemos respuestas, o al menos podamos orientar nuestra mirada a las siguientes preguntas:

- ¿Cómo construimos la imagen de nosotros mismos en nuestra mente?
- ¿Cómo construyen los medios la imagen de la mujer?
- ¿Cómo construyen los demás nuestra imagen?
- ¿Cómo interpretamos ese descubrimiento de nosotros mismos a través de la cámara?

En *Los espigadores y la espigadora,* Varda aborda estas cuestiones poniendo en escena la lucha de la protagonista contra su propia imagen. El texto no la construye como personaje prototípico. En el proceso de autorrepresentación ella muestra sus canas incipientes, sus manos ("el horror"), su propia imagen, el paso del tiempo. Se trata de una exploración de su representación como mujer, como mujer mayor, en una lucha con la imagen predominante. Los medios hacen hincapié en la belleza, en la juventud, pero a pesar de todo, Agnès Varda como autora, narradora y personaje sigue encarnando la lucha de esa imagen que ha de tener contra la que en realidad tiene. La victoria de la autora se materializa en la secuencia de la "caza de camiones" con esa mano en la que antes veía el horror. La niña que lleva dentro vence al estereotipo de vejez como algo exterior, ahondando en la subjetividad del espectador para autorrepresentarse.

En definitiva, Agnès Varda pone en práctica todos los mecanismos narrativos y de autorrepresentación no tanto para construir esa imagen de mujer (es decir, de sí misma) que pretende proyectar, sino para buscarla.

LA TECNOLOGÍA DIGITAL Y LA AUTORÍA

La teoría feminista en el audiovisual se ha centrado muchas veces en la representación de la imagen de la mujer. ¿Qué relación podemos encontrar entre esa autorrepresentación y la

tecnología? Hay algunas cuestiones básicas que influyen a nivel político y sociológico en la representación de la mujer y tienen que ver con el desarrollo y disponibilidad de la tecnología:

1. La tecnología ya no está en manos de una sola industria fuerte y dominada por hombres, los precios son asequibles para que una persona de clase media (al menos en Europa) pueda adquirir una cámara y realizar sus propios filmes o experimentos visuales.
2. En el caso de la distribución, existe la tecnología para proyectar estas películas que están fuera del círculo comercial, y es posible que asociaciones de mujeres, o cualquier grupo social interesado pueda proyectar las imágenes públicamente.
3. La tecnología digital permite el auto-visionado mientras se rueda. Una continua retroalimentación de nuestra imagen que facilita su reconstrucción a cada momento, y la reflexión misma sobre ella. La cámara ya no es un objeto para captar una imagen sino que es el propio espejo donde la cineasta se mira a sí misma, y mira al mundo que la rodea.
4. Las nuevas cámaras permiten una exploración de los efectos y retoques de la imagen.
5. A nivel documental nos permite una relación mucho más directa con la realidad, con unas cámaras cada vez menos intrusivas que puedan intimidar a los sujetos que se graba.

En *Los espigadores y la espigadora* la tecnología digital tiene un papel crucial en la articulación de los modos de representación. La autora incluye explícitamente una reflexión sobre sus posibilidades en el film. Esta circunstancia ha llamado la atención de varios teóricos/as que han analizado la dimensión de lo digital y sus usos en esta película (King, 2007; Fauvel, 2005 y Lomillos, 2005). En un momento dado, Varda monologa sobre las posibilidades de las nuevas cámaras para capturar la realidad, mientras juega con sus efectos. Es una secuencia de máxima reflexión sobre la autorrepresentación y las posibilidades de la cámara para acercarse a la realidad.

Además, a lo largo del filme, Varda utiliza la diferente textura visual de su pequeña cámara digital (en contraste con la estética del resto de planos de la película) para acentuar la subjetividad de los planos en los que vemos a través de sus ojos (donde se da una ocularización interna primaria).

DOCUMENTAL Y FEMINISMO

Por último, haremos una reflexión sobre algunas cuestiones relativas a la construcción de género que atañen exclusivamente al documental y muestra sus especificidades.

En primer lugar, debemos establecer una diferenciación entre la relación de la realidad con su representación en imagen, dependiendo de que el filme sea una ficción o un documental. Tanto las estructuras de trabajo, el propio estatuto de la imagen en relación a la

realidad, como la relación social durante el rodaje mediada por una serie de convenciones culturales relativas al género, van a delimitar las diferencias entre ficción y documental en lo que a la construcción textual del género se refiere.

Como apuntábamos al reflexionar sobre la autoría, hay que tener en cuenta que un producto audiovisual de ficción conlleva un trabajo colectivo donde las jerarquías del sistema patriarcal y las pautas de comportamiento machista, como en otros ámbitos laborales, también se repiten. El documental puede realizarse en grupos de trabajo con un menor número de integrantes y que no sigan unas jerarquías preestablecidas o un sistema de trabajo marcado por la industria.

A nivel de autoría, se trata de un sistema de trabajo menos *taylorizado* que el de la ficción, y por lo tanto, con menos personas especializadas en cada área, por lo cual es más fácil que las mujeres puedan acceder a los estratos creativos de la producción audiovisual.

Por otro lado, la cuestión de captar la realidad exige una relación directa con ésta. En la ficción existen varios niveles de mediación entre la realidad y la representación: alguien (hombre o mujer) con una serie de valores escribe un guión donde se refleja su percepción de esa realidad. Después alguien caracteriza a los actores/actrices, los maquilla para crear ese personaje... En ese proceso de construcción de la imagen, la industria predominante tiende a los estereotipos y clichés, y sigue los cánones de belleza y lógica del mercado (los personajes del *star-system* han de ser guapos/as, delgados/as, etc... ya encarnen los personajes de un/a indigente o de un/a modelo). En el documental, sin embargo, la representación va a tener una relación directa con la verdadera imagen de las personas retratadas (aunque pueda desviarse un poco de cómo son normalmente).

Por último, la mediación de la autoría es básica, ya que existen unos universos a los que puede y no puede acceder por su condición de género una mujer. Un hombre puede hacer una ficción sobre el maltrato a una mujer o sobre la vida de unas adolescentes, pero está claro que en el documental el acceso a ciertos grupos de mujeres es más fácil si el propio cineasta es una mujer. También los temas de que alguien te va a hablar por el hecho de ser mujer van a ser diferentes. El ejemplo extremo sería la posibilidad de entrar en un universo vetado a los hombres allí donde culturalmente existen vetados a las personas de uno u otro género.

Por eso, a nivel productivo, podemos apuntar que desde el documental es más fácil la construcción del espectador femenino y la postura feminista en el medio audiovisual, ya que:

- La ficción está dominada por la gran industria (capitalista y patriarcal, estando ambos conceptos fuertemente interconectados) a la que las mujeres en la mayoría de los casos no pueden acceder sino en puestos intermedios y no creativos.
- El documental históricamente ha sido un medio de expresión de ideologías y planteamiento de cuestiones sociales convirtiéndose muchas veces en instrumento de lucha y de denuncia.

CONCLUSIONES. GÉNERO, AUTORREPRESENTACIÓN Y CINE DOCUMENTAL

En el presente texto hemos elaborado un modelo de análisis fílmico desde una perspectiva de género basado en la construcción de la espectadora femenina a través del discurso (Kuhn, 2002). Hemos planteado una clasificación de las cuatro etapas de construcción textual de la espectadora femenina, que van de la audiencia a la autoría pasando por el discurso narrativo y visual. Se trata de los distintos roles femeninos articulados por el filme: la mujer que mira, la mujer narrada, la mujer que vemos y la mujer que muestra.

Tras analizar cómo el documental *Los espigadores y la espigadora* construye estas dimensiones textuales, hemos visto que las formas de representación se basan en la superposición de los dos últimos niveles: la mujer que vemos (la heroína) es a su vez la mujer que muestra (la autora). El nivel más sincero de la construcción visual: la autorrrepresentación.

El ejemplo de esta película es adecuado para reflexionar sobre los conceptos teóricos relativos a la representación de la mujer, porque se unen en ella sus distintos roles en el cine: la mujer como autora, la mujer como eje del discurso y la mujer como imagen proyectada (y como espectadora del mundo que la rodea y que comparte con la audiencia social). Todos los conceptos sobre la autoría que enumerábamos con anterioridad nos permiten entender la construcción de la enunciación en el filme. La autora real es una mujer, pero además está construida como mujer a través de los mecanismos del texto, que habla en primera persona con una voz femenina. De esta manera ya entramos en el punto de vista de Agnès Varda como personaje (de no ficción, con todo lo que ello conlleva) y el relato se focaliza a través de sus ojos. Como espectadores sabemos lo que ella sabe.

Pero volvamos a la pregunta inicial: ¿construye el texto una espectadora femenina? A grandes rasgos la apelación del filme se articula de forma neutra (no se dirige ni a un hombre ni a una mujer), pero a través de la autorrepresentación consigue que la subjetividad quede anclada a la autora: Agnès Varda, creando una espectadora femenina que mira a través de sus ojos. No es que la película no esté dirigida a hombres, sino que el pacto con el espectador pasa por la identificación con ella como personaje, ya sea el espectador un hombre o una mujer. Pero no vamos a ver una sociedad patriarcal a través de los ojos de una mujer (que podría ser el caso, y construirse, a pesar de este tipo de focalización, un espectador —ya no tanto masculino— sino machista). Al contrario, el sistema de valores en que se apoya esta construcción de la heroína se sale del estereotipo de mujer, y más concretamente de mujer mayor. Varda deconstruye y subvierte el estereotipo, ofreciendo una mirada alternativa al sistema dominante.

Conviene apuntar, además, que este modelo de análisis no es aplicable exclusivamente a una inscripción del género en el cine, sino que al tratarse de estructuras discursivas permite ahondar en otro tipo de representaciones relativas a la identidad (ya sea étnica, de clase, nacional, etc...).

Para terminar, debemos reflexionar sobre la relación entre la tecnología y los modos de producción (y su accesibilidad y abaratamiento) en relación a la independencia creativa que proporcionan. Añadir también la importancia del estatuto ontológico del género documental como medio de representación alternativo, cuyos modos y circuitos están menos encasillados que la industria de la ficción. Tanto el feminismo, como otros movimientos por la igualdad social, están recurriendo a las nuevas posibilidades y lenguajes que estos dispositivos les brindan para elaborar una narrativa y una estética propias, que desmitifican las convenciones del cine clásico y los sitúan en la vanguardia del arte cinematográfico.

En este marco se encuadra *Les glaneurs et la glaneuse*, cuyo mérito radica en haber superado las barreras de la representación de la sociedad patriarcal y haber encontrado un lenguaje libre que sitúa a Agnès Varda como autora y artista antes que como mujer, pero sin renunciar a subvertir las convenciones y jerarquías relativas al género impuestas por el cine y la televisión. Destacar en esta línea su última película *Les plages d'Agnès* (Agnès Varda, 2008)[8], que retoma la cuestión de la autorrepresentación articulándose como una autobiografía, donde explora aún más si cabe las posibilidades del cine como lenguaje mezclando documental, reconstrucción y performance.

8 Ganadora del premio César de la Academia del cine francés en 2009 al mejor documental.

Por último, "es interesante apreciar que los estudios actuales sobre los filmes de Agnés Varda realizados en Francia no hacen hincapié en cuestiones de género; la autora es estudiada como *cinéaste* más que como una directora feminista" (Lee, 2008). Aquí hemos propuesto la perspectiva feminista no para confrontarla con la propuesta autorial (en la que Varda destaca por méritos propios), sino por la necesidad que vemos de un análisis de género que no sólo se centre o en las representaciones negativas de los discursos dominantes o en películas expresamente feministas. Hemos propuesto abordar *Los espigadores y la espigadora*, porque su lenguaje de vanguardia y su carácter de experimento estético, rompen con el canon y ofrecen otra forma de mirar y representar a la mujer. Agnès Varda ha atraído y atraerá la mirada de teóricos del cine desde muchas perspectivas (la estética, la autorial, la feminista) porque no sólo es una mujer que hace cine y explora la representación de lo femenino, sino que es una Cineasta con letras mayúsculas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

ADORNO, Theodor, *Televisión y cultura de masas*, Córdoba, Eudecor, 1966. Ed. original: *Television and the Patterns of Mass Culture*, University of California Press, 1954.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990. Ed. original: *L'analyse des films*, París, Nathan, 1988.

BAZIN, André, *Le politique des auteurs: entretiens avec Jean Renoir,* París, Éditions de l'étoile Cahiers du cinéma, 1984.

BASTIDE, Bernard, *Agnès Varda*, París, Cahiers du cinema, 1994.

BRIOUDE, Mireille, «Varda à fleur de peau: vieillesse et cinécriture», en Annette Keilhauer (ed.), *Vieillir féminin et écriture autobiographique,* Clermont-Ferrand, CRLMC, 2007a, pp. 221-233.

___, «Varda et l'autoportrait fragmenté: du film à l'exposition, *Image [&] Narrative,* vol.19 (Noviembre 2007b). Documento consultable online: <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/brioude.htm>

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell UP, 1978. Trad.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine,* Madrid, Cátedra, 1992. Título original: *Alicia doesn't* (1984).

___, "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética feminista", *Debate feminista*, vol. 5 (marzo 1992), pp. 251-277.

DEROO, Rebecca J., "Unhappily ever after: visual irony and feminist strategy in Agnès Varda's *Le Bonheur*", *Studies in French Cinema*, Vol.8, nº 3 (2008), pp. 189-209.

ECO, Umberto, "¿El público perjudica a la televisión?", en M. de Moragas (ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986, pp. 172-195.

ESTÈVE, Michel, «Agnès Varda», *Études Cinématographiques*, (1991), pp. 179-186.

FAUVEL, Maryse, "Nostalgia and digital technology: *The Gleaners and I* (Varda, 2000) and *The Triplets of Belleville* (Chomet, 2003) as reflective genres", *Studies in French Cinema,* Vol. 5, nº 3 (2005), pp. 219-229.

GAULDREAULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995. Ed. original: *Le récit cinématographique*, París, Nathan, 1990.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

GREIMAS, Algirdas-Julien, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1971. Ed. original: *Sémantique structurale. Recherse de méthode*, París, Larousse, 1966.
KUHN, Annette, "Géneros de mujeres. Teoría sobre el melodrama y el culebrón", *Secuencias*, nº 15 (2002), pp. 1-17.
___, *Cine de mujeres. Feminismo y cine,* Madrid, Cátedra, 1991.
LEE, Nam, *Rethinking Feminist Cinema: Agnès Varda and Filmmaking in the Feminine*, Universidad de California, agosto de 2008. Tesina.
LOMILLOS, Miguel Ángel, "Reconstruyendo la identidad: Agnés Varda se pasea con su cámara digital", *Trama & Fondo,* nº 19 (2005), pp. 77-88.
MULVEY, Laura, "Placer visual y cine narrativo", *Eutopías,* (1988), pp. 1-22. Ed. original: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 21, nº 3 (1980), pp. 45-56.
___, "Afterthoughts on Visual Plasure an Narrative cinema", en Laura Mulvey (ed.), *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*, Indiana, Indiana U P, 1989, pp. 63-39.
ROSELLO, Mireille, "Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*. Portrait of the Artist as an Old Lady, *Studies in French Cinema,* Vol. 1, Issue: 1 (2001), pp. 29-36.
SELVA, Marta, "'American Beauty': un intento de recentralización del héroe o el 'atrévete contra ellas' como propuesta", *Secuencias*, nº 15 (2002), pp. 60-69.
SELVA, Marta y SOLÀ, Anna, "El cine de mujeres es el cine", en Marta Selva y Anna Solà (eds.), *Diez años de la muestra internacional de filmes de mujeres de Barcelona*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 19-28.
SILVERMAN, Kaja, "Dis-Embodying the Female Voice", en Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana UP, 1990, p. 309.
SMITH, Alison, *Agnès Varda*, Manchester, Manchester UP, 1998.
TYRER, Ben, "Digresión and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000)", *Studies in French Cinema,* Vol. 9, nº 2 (2009), pp. 161-176.
VALLEJO, Aida, "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", *Doc Online*, nº 2, julio (2007), pp. 82-106. Documento electrónico en <www.doc.ubi.pt>.
VARDA, Agnès, *Varda par Agnès,* París, Cahiers du cinéma y Ciné-Tamaris, 1994.
___, «Director's note», en Zeitgeist Film, *The Gleaners and I. A Film by Agnès Varda. (Press Kit)*, New York, Zeitgeist Films, 2000. En: <http://www.zeitgeistfilms.com/films/gleanersandi/presskit.pdf>.

FILMOGRAFÍA CITADA:

Jacquot de Nantes (1991)
Les Demoiselles ont eu 25 Ans (1992)
L'Univers de Jacques Demy (1995)
Le Bonheur (1965)
Les glaneurs et la glaneuse (*Los espigadores y la espigadora*, 2000)
Les plages d'Agnès (2008)

Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación de Gobierno Vasco.