

Elizaveta, Leni y Agnès: tres mujeres que cambiaron el cine

Sara Müller *

Resumen: Los relatos canónicos han invisibilizado el trabajo de las mujeres en el séptimo arte, eclipsándolas con figuras masculinas. Sin embargo, la lectura de sus películas las han convertido en parte de la historia y teoría del cine. Escaparemos al relato instituyente de las películas dirigidas por directores hombres, haciendo foco en cómo el género y la “cuestión de la mujer” se constituyeron para el cine soviético, alemán y francés, y su diferencia con los modelos clásicos de Hollywood y sus representaciones de princesas necesitadas de ser rescatadas o desencantadas por medio de besos no consentidos.

Creemos que la influencia femenina, poderosa, vibrante, creativa -a veces controvertida-, no es un fenómeno de los últimos años. Queremos traer a este escrito el aporte al género cinematográfico de Elizaveta Svilova montajista y gestora del Cine-Ojo; la figura de Leni Riefenstahl, que si bien su asociación con el expresionismo alemán no parezca del todo directa proviene del mismo contexto; y la obra de Agnès Varda la dama de la Nouvelle Vague. Tres mujeres imprescindibles, que han forjado un sello propio y que le han hecho saber al mundo que las mujeres miramos, contamos, experimentamos, podemos crear obras de arte y monstruos.

La elección de estas tres mujeres no es baladí. Elizaveta Svilova es probablemente la editora más conocida que ha trabajado en la URSS, y sin embargo, su nombre apenas se menciona en la mayoría de las fuentes habituales de la historia del cine soviético. Montajista del “El hombre de la cámara” (1929) es la hacedora de la técnica y la poesía del film. Por medio de ella accedemos al material en bruto y las posibilidades de manipulación donde se ensamblan y “organizan” los registros filmados, los efectos especiales y trucas, fundidos, sobrepresiones, imágenes congeladas, aceleración, pantallas partidas, diversos ritmos e intercalaciones, con efectos que no son azarosos, están cargados de sentido y son, en definitiva, el método de la película.

Un poco por fuera del movimiento del expresionismo alemán, pero igualmente necesaria de ser referida por su cercanía temporal, está la polémica Leni Riefenstahl. Antes de dirigir, protagonizó varios films “de montaña”, todo un subgénero del cine alemán de los años '20. Gubern describe estas películas como “un canto prometeico a los héroes que se atrevían a conquistar las cimas, con resonancias entre paganas y fascistas” (Gubern, 1973 citado por Kairuz, 2009). “El triunfo de la voluntad” (1935) de Riefenstahl ya como directora, es una obra asombrosa de proporciones épicas (“wagnerianas”).

Los estudios actuales sobre los filmes de Agnès Varda realizados en Francia no hacen hincapié en cuestiones de género, “la autora es estudiada como *cinéaste* más que como directora feminista” (Lee, 2008 citado por Vallejo, 2010). Su lenguaje de vanguardia y experimentación estética ofrecen otra forma de mirar y representar a la mujer.

Palabras clave: Mujeres en el cine – Cine - ojo – Expresionismo alemán - Nouvelle Vague – Cine documental - Representaciones y sentidos de la femineidad – La mirada femenina.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 182 - 184]

(*) Doctoranda del Programa Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF, UNSAM, UNLA). Profesora en Docencia Superior (UTN-2014). Magister y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013). Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996). Se desempeña como docente de las asignaturas: Taller de Creación II– UP (desde 2016); Producción de TV IV – UP (2018); Asistencia de Dirección y Producción de TV y Técnicas Operativas de estudio de TV. CENS N° 69 – Canal 7 (desde 2008).

Introducción

“Un gran deseo es que no haya que escribir específicamente de mujeres”, decía Felipe Pigna (2018) en una entrevista que le hicieron en Rosario el año pasado, “el deseo es que se incorporen a la gran historia masculina, machista”. Pero como todavía es necesario escribir sobre nosotras, el foco de este texto es recuperar el trabajo de tres mujeres que han protagonizado la construcción del cine desde sus cimientos y cuyo aporte se hace fundamental.

Antes que nada, es importante establecer que el cine es un medio de comunicación de masas, y que como agente de socialización sus discursos, generalmente, reproducen planteamientos androcéntricos y sexistas -además de raciales, la mención del whitewashing sería para otro paper-.

Solamente por mencionar lo primero que se nos viene a la mente en cuanto a las representaciones cinematográfica, desfilan la sumisión de un género a otro, los estereotipos sexistas que transmiten la inmensa mayoría de las imágenes, la división dicotómica -impuesta- de géneros. Nuestro cuerpo manipulado, cosificado, planos “voyeurs” que llegan incluso a desmembrarnos visualmente como si lo que importara fuesen trozos (nalgas, pechos, piernas, boca) pero no el todo (la mujer-sujeto-persona-cabeza). Mujeres de la ficción sin criterios ideológicos ni políticos. Personajes femeninos caprichosos, incongruentes, absurdos, torpes, inútiles, infantiles, mujeres secundarias, incidentales, marginales respecto al relato, como trofeo del guerrero, su descanso, una ayuda en el mejor de los casos (Aguilar, 2004). “Los protagonistas masculinos tienen que tener mucha paciencia para soportar esos seres que, por ejemplo, en las películas de aventuras, resultan casi siempre un peligro añadido” (Aguilar, 2004, p.9).

También podemos pensar que las recurrencias en estas representaciones apuntan hacia la anulación como sujeto simbólico donde rara vez el mundo se descubre a partir nuestros ojos, los ojos de las mujeres. Pero hay otra memoria, mujeres que registraron su época

con un enorme compromiso artístico, ideológico, político y de género, que han dejado una huella en el panorama cinematográfico mundial. Mujeres admirables que los relatos canónicos, muchas veces han invisibilizado, eclipsándolas con figuras masculinas. Sin embargo, la relectura de sus películas las ha convertido en parte de la institución de la historia y teoría del cine.

Creemos que la influencia femenina, poderosa, vibrante, creativa -a veces controvertida-, no es un fenómeno de los últimos años. Así, queremos recuperar el aporte de Elizaveta Svilova montajista y gestora del Cine-ojo; la figura de Leni Riefenstahl, que si bien su asociación con el expresionismo alemán no parezca del todo directa proviene del mismo contexto; y la obra de Agnès Varda la dama de la Nouvelle Vague. Tres mujeres imprescindibles, que han forjado un sello propio y que le han hecho saber al mundo que las mujeres miramos, contamos, experimentamos, podemos crear obras de arte y monstruos.

Elizaveta Svilova y el Cine-ojo

Más que como realizadora y documentalista, Elizaveta Svilova es recordada como esposa y colaboradora de Dziga Vertov. La historia la ha confinado a accesoria del trabajo de Vertov, la obediente editora de sus películas, despreciando sus habilidades y su legado, negándole el reconocimiento como cineasta por derecho propio (Penfold, 2013). Su trabajo y contribución al cine es enorme, tanto como montajista como directora. Sin embargo,

Las inconsistencias en filmografías, biografías y catálogos de archivos dan como resultado una imagen inconexa y ambigua [...]. Sus películas no han sido consideradas en los textos tradicionales de la historia del cine que borró el trabajo de Svilova, y lo mismo puede decirse de innumerables mujeres cineastas que han sido reprimidas, ignoradas y olvidadas. (Penfold, 2013, p.247)

Svilova y Vertov colaboran en varios largometrajes además de series documentales como “Kinopravda”, durante la etapa embrionaria de la estética del Cine-ojo. Por la extensión del texto, nos detendremos en el período entre 1928 y 1930, donde juntos trabajan en “El hombre de la cámara” (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) que bien ejemplifica el nivel que Vertov como director y Svilova como montajista habían desarrollado. “El hombre de la cámara” se presenta como manifiesto filmado del Cine-ojo, definiendo la visión cinematográfica de la realidad, la unidad entre forma y contenido, un afán de cientificidad tanto por la vertiente técnica como por el método, la planificación del rodaje, la organización de las imágenes en el montaje con su capacidad poética y metafórica (Ledo, 2004).

Repasemos las máximas del Cine-ojo: Conseguir una objetividad total e integral desde el registro sin una preparación previa; la cámara ve mejor que el ojo humano; rechazo al guión, la puesta en escena, los decorados, los actores profesionales; uso del montaje para unificar los fragmentos extraídos de *la realidad* (algunos objetivos retomarían décadas después los promotores del Dogma 95’). Así, “El hombre de la cámara” es un manifiesto político y artístico sobre el cine que además vincula la imagen cinematográfica con la toma

de conciencia revolucionaria (Penfold, 2013), y esto nos refiere a la inteligencia ideológica del film y habilidad involucrada en su construcción.

La edición fue un componente clave del manifiesto Cine-ojo. No solamente se trataba de organizar fragmentos de película sino de “escribir” cinematográficamente por medio de las tomas filmadas. La contribución de Svilova se hace evidente, logra plasmar en pantalla todo el potencial desarrollado por los soviéticos. “El hombre de la cámara” es aclamada como obra maestra por el ingenio de sus secuencias de montaje. Para contextualizar el momento, diremos que “Lev Kuleshov en 1928 publica en Kinogazeta sus observaciones en torno al realismo y montaje más las variaciones en la percepción. Pudovkin, también en el mismo año, escribe sobre composición [...] y Eisenstein formula un texto clásico que conjuga la acción sobre el espectador, estímulos y efectos con la Gestalt” (Ledo, 2004, p.70). “El hombre de la cámara” es para Svilova la culminación de décadas de experimentación, su talento editorial celebra y dota de sentido como espectáculo innovador al cine documental. Los “hechos de la vida” están relacionados entre sí, no a través de la continuidad narrativa sino a través de la yuxtaposición ideológica de los eventos presentados. La manera en que fluye sin sensaciones de interrupción y en su coordinación temática es donde radica el poder de la película. Como Kazimir Malevich escribe en su revisión, “el hombre que la editó ha captado maravillosamente la idea o tarea del nuevo montaje que da expresión a un cambio sin precedentes” (Malevich, 1929 citado por Penfold, 2013, p.47). No fue un hombre el que editó la película, sino una mujer.

Vemos a Elizaveta Svilova trabajando en la construcción del film. Por medio de ella, accedemos al material en bruto -los rollos y las imágenes-, las posibilidades de manipulación. Opera la moviola, comienza a cortar el revelado, y es cuando nos damos cuenta de las infinidades que ha ofrecido la cámara. Nos muestra la técnica y poesía del montaje. Como dijimos, el proceso de edición, protagonizado por Svilova devenida en personaje del film, era una etapa sustancial del manifiesto Cine-ojo. Ella controla la imagen dándole vida. Los materiales nos permiten entender las herramientas de su arte, y la precisión del corte a través de la línea visual es una indicación del producto final.

Su presencia explícita en “El hombre de la cámara” no solo aclara su contribución como editora de la película sino que también proporciona un margen para la lectura de discurso de género. En el análisis sobre las secuencias durante su trabajo, donde se establece el acto de edición en relación directa con el acto de filmación, Judith Mayne argumenta que su aparición “subvierte la teoría de la mirada masculina” (Mayne, 1989 citada por Penfold, 2013, p.47). En referencia, hay una metáfora interesante en el film con respecto a la montajista y el material, es el ojo azul de Svilova el superpuesto sobre la lente de Kaufman: todo lo que mira la cámara será interpretado y recontextualizado por la decisión femenina.

El objetivo final de la película, podemos entender, es unir los mundos orgánicos y sintéticos de modo dialéctico, hibridar el ojo humano con el de la máquina-cámara. Lo logra, en gran parte, a través del empleo de Svilova del repertorio completo de las técnicas del Cine-ojo que permiten que estos elementos parezcan armoniosos en lugar de opuestos. Aparecen así, estrategias como la metáfora visual y la rima, patrones rítmicos y superposiciones. Sobre “El hombre de la cámara” y la secuencia de las máquinas, (a unos cuarenta y dos minutos de película aproximadamente), Vlada Petrić reconoce la habilidad física necesaria para montar la escena, recordándonos que “la tecnología de edición en ese mo-

mento estaba sin desarrollar. Sin embargo, Svilova logró unir numerosas tomas de uno o dos cuadros para lograr un ritmo subliminal en la pantalla” (Petrić, 1993 citado por Penfold, 2013, p.48).

A lo largo de varias secuencias, las imágenes de la montajista están diseñadas para alinearse con tomas del trabajo específicamente femenino. Se enlaza y se cruza la costura de las hilanderas con el empalme de la película. Se establece la analogía visual entre el cuerpo de la mujer y el cuerpo del film, demostrando la forma en que Svilova concibe la edición como una experiencia corporal.

La documentalista Il'ia Kopolin recuerda la primera vez que los conoció, durante la sesión de fotos en el pueblo de Pavlovskoe-Luzhetskoe para el primer largometraje de Vertov, “Cine-ojo: la vida en movimiento” (*Kino-Glaz: Jizn Vrasplokh*, 1924). Caminaban por la amplia calle de la aldea, Vertov, Kaufman, Svilova y el administrador Kagarlitskii, mirando todo con interés. Vertov y Kaufman estaban “vestidos elegantemente, con sus chaquetas de cuero, mientras que Svilova vestía sencilla, mezclándose con las chicas del pueblo” (Vertova-Svilova, 1976 citada por Kaganovsky, 2018). Era una mujer de clase obrera rusa, que podía desaparecer fácilmente en segundo plano, y su papel de “camarada de armas” la hacía prácticamente invisible. En el relato de Kopolin, ella estaba con él caminando por la calle, presente en los scoutings, en las tomas en locación, y como *kinok* participaba en la selección de lo que se filmaría. Semiramida Pumpianskaia, asistente de Vertov, lo confirma, notando que Svilova estaba en el rodaje porque Vertov confiaba en sus ojos y en la forma en que veía las cosas, necesitaba sus ojos, pensar con ella, discutir con ella. Vertov recuerda el sótano húmedo en el bulevar Tverskoi de Moscú donde se sentaba “continuamente encorvado sobre trozos de película, junto a la camarada, ‘la compañera’ Svilova”. “Luego de esta última noche de trabajo, los próximos dos capítulos de Kinopravda estarán listos” (Vertov, 1984 citado por Kaganovsky, 2018). Y este es el mejor retrato de los dos, juntos, haciendo de su tesis algo radicalmente innovador. Este párrafo para traer a cuento la sociedad laboral que mantenían, compartían proyectos, compromisos y responsabilidades sobre la producción y entrega del material.

A partir de 1939 comienza su carrera independiente de Vertov. Durante un período que va de 1939 a 1956, dirigió y editó más de cien documentales y episodios para noticieros. Sus películas apuntan específicamente a las audiencias femeninas, expresan una dimensión colectiva a través de procesos de identificación con el ideal soviético. Aunque las historias de mujeres ocupan su obra desde las preocupaciones político-ideológicas a menudo no reflejan la agenda del Comité Central, sino su propio interés hacia la movilización de la espectadora femenina (Penfold, 2013).

A fines de la Segunda Guerra Mundial, trabaja en dos películas “Auschwitz” (*Oświęcim*, 1945) y “Las atrocidades del fascismo” (*Zverstva Fashistov*, 1946). “Auschwitz” es una filmación documental de veinte minutos sobre la liberación del campo de exterminio por el Ejército Rojo. Una película cruda que detalla el horror cometido y refuerza la virtud e integridad soviética, legitimando a Stalin y enfatizando un creciente nacionalismo ruso. “La carrera independiente de Svilova sirvió al régimen de Stalin [...] Sus películas fueron utilizadas para informar, educar y sobre todo persuadir a las masas, celebrando la victoria del proletariado mientras despreciaba a los enemigos del comunismo” (Penfold, 2013, p.66).

Y es aquí donde proponemos una conexión con la siguiente cineasta: la política, las sociedades, los momentos históricos, las ideologías a través de la mirada de las mujeres y la riqueza visual de sus producciones.

Leni Riefenstahl entre el expresionismo y el documental de propaganda

Leni Riefenstahl fue una de las mejores cineastas del siglo XX. Sus vinculaciones con el régimen nazi hicieron de ella un personaje controvertido, admirado y odiado. Fue una trabajadora incansable que interpretaba y dirigía, escribía los guiones y montaba las cintas. “Tenía fama de ser meticulosa hasta extremos imposibles. Cuentan que era capaz de estar cambiando de lugar los árboles de un decorado durante días enteros hasta lograr el encuadre adecuado” (Galán, 2003).

Para establecer el lazo entre el expresionismo alemán propiamente dicho y “El triunfo de la voluntad” (*Triumph des Willens*, 1935) -película de la que nos ocuparemos principalmente en este apartado- proponemos al cine alemán como un continuo que responde, como todos los cines del mundo, a la parte más íntima de la cultura de una sociedad y la manera en la que sus miembros se reconocen en una comunidad de significados compartidos. Las películas nos cuentan cómo la cultura organiza y representa un “nosotros” que está (o ha estado) ligado no solo a la razón, sino a las pasiones y al arte. Esos mojonos de identidad, recuerdo y porvenir, están anclados a espacios, ambientes, sensaciones, y son verdaderos puntos de convergencia de una pluralidad de grupos y clases de agentes muy diferenciados en lo social que se reconocen en su propia cultura. Las películas nos cuentan cómo cada sociedad expresa, singularmente, una respuesta a determinados problemas que van desde los modos de mantenimiento de su organización a la manera en que la sociedad es.

El expresionismo, más que una escuela es una actitud estética [...] Estamos en el terreno de la fantasía sin fronteras, en contradicción con el realismo naturalista que, después de Méliès parece querer imponerse en el cine mundial. Hay un cordón umbilical que une estas inquietantes leyendas con la explosión del romanticismo alemán. El romanticismo, y su reflejo filosófico, el idealismo, han dominado y dominan todavía a lo más vivo y activo de la cultura alemana. Y de aquí a la irrupción de Caligari no hay más que un paso. (Gubern, 1997, pp.137-138)

Así, el expresionismo comienza a exhibir mundos interiores atormentados, espíritus destemplados, estados de angustia individual y colectiva, enmarcados en luces y sombras, escenografías deformadas. La pantalla germana se pobló de asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos y espectros como el involuntario reflejo del angustioso desequilibrio social, del desgarramiento del alma burguesa alemana en tensión entre la tiranía política y el caos (Gubern, 1997; Kracauer, 2011). Si bien estas películas de ningún modo son documentales, son un documento de la época.

Un poco fuera del movimiento, pero igualmente necesaria de ser referida por su cercanía temporal, está Leni Riefenstahl. La asociación del expresionismo con los films protago-

nizados y dirigidos por ella tal vez no parezca del todo directa, pero proviene del mismo contexto. Antes de dirigir, protagonizó varios films “de montaña”, un subgénero del cine alemán de los años '20, donde parte de la enorme fuerza dramática era llevada a la pantalla por los grandiosos paisajes naturales y los dramas no interferían con “las abundantes tomas documentales del mundo silencioso de las alturas” (Kracauer, 2005, p.108). Estas películas “eran un canto prometeico a los héroes que se atrevían a conquistar las cimas, con resonancias entre paganas y fascistas” (Gubern, 1997, pp.206-207).

Una joven bailarina -Leni Riefensthal- sufrió una lesión de rodilla que ameritaba una operación y amenazaba con interrumpir su carrera. Cuando iba a visitar a un especialista, reparó en el anuncio de “La montaña del destino” (*Der Berg des Schicksals*, 1924) del cineasta-geólogo Arnold Fanck en la estación de Nollendorfsplatz. Después de ver la película, buscó al director. Se reunieron una mañana de jueves en un bar de una esquina de Kurfürstendamm. Él dijo poco y ella supuso que no había causado una buena impresión. En realidad, el Dr. Fanck estaba locamente enamorado. Escribió a Luis Trenker -actor de sus películas- que ella era “la mujer más bella de Europa” y pronto sería “la mujer más famosa de Alemania”. Ingresó al hospital para someterse a la cirugía y mientras estaba allí recibió la visita de Fanck que le trajo un guión con las palabras “La montaña sagrada: para la bailarina Leni Riefenstahl” -lo había escrito en tres días-. Una vez que se recuperó, viajó a Friburgo para quedarse con el que se convertiría en su mentor intelectual y su amante, y de quien aprendió todo lo que sabía sobre cine (Costello, 2011).

Protagonizaría varias películas dirigida por Fanck: “La montaña sagrada” (*Der heilige berg*, 1926), “El gran salto” (*Der grosse sprung*, 1927), “Prisioneros de la montaña” (*Die weisse hölle vom Piz Palü*, 1929), “Tempestad en el Mont Blanc” (*Stürme über dem Mont Blanc*, 1930), “Borrachera en la nieve” (*Der weisse rausch. Neue wunder des schneeschuhs*, 1931), “SOS Iceberg” (*S. O. S. Eisberg*, 1933).

“(Fanck) Me enseñó que todo había que fotografiarlo igualmente bien: personas, animales, nubes, agua, hielo, y verlo todo, de ser posible, desde un ángulo completamente nuevo. Me permitió mirar a través de la cámara, escoger tomas de imagen, aprendí lo que era material negativo y positivo, a trabajar con distintas distancias focales, el efecto de los filtros de color. Sentí que el cine podía ser para mí una nueva tarea. Al mismo tiempo comprendí que en el cine el individuo no es nada, que aquí todo podía realizarse sólo con un trabajo conjunto”. (Riefenstahl, 2013, p.63)

En el curso de los años prehitlerianos, dirigió “La luz azul” (*Das Blaue Licht*, 1932). Una película bella, con una magistral composición de encuadres, con primeros planos escapados de cuadros de Rembrandt. Con una iluminación conmovedora que enmarca cada escena de la manera que solo los alemanes pueden obtener. Repleta de metáforas visuales y simbolismos contruidos a través de la cámara y el montaje. Hitler había admirado profundamente “La luz azul” y le encargó que produjera un film sobre la Convención del Partido.

Leni Riefenstahl que estaba ya enfrascada en el laborioso proyecto de *Tiefland*, intentó eludir el encargo y pasárselo a Walter Ruttmann. Pero las presiones de

Hitler no cedieron y finalmente aceptó con tres condiciones a las que el Führer accedió: lo produciría su propia empresa sin financiación del partido; no sufriría interferencias del partido ni del ministro de Propaganda (cuyas relaciones no eran buenas), de modo que nadie vería el film hasta que estuviese acabado; y no aceptaría ulteriores encargos del partido. (Gubern, 2005, pp.250-251)

Alguna de estas condiciones no se cumplirían, años después vendría “Olympia” (1938). -Interesante destacar aquí, y en relación a esta película en particular, cómo transforma la posición de la “mujer observada” por la mujer que admira la belleza física de los cuerpos masculinos-.

Entre los recursos técnicos a su disposición para el rodaje de “El triunfo de la voluntad”, contó con treinta cámaras, un equipo técnico de ciento veinte personas, cuatro equipos de sonido, un dirigible para tomas aéreas, más los 350.000 habitantes de Nüremberg como extras. Se configuró la arquitectura luminosa con ciento treinta reflectores antiaéreos apuntando a las banderas y al cielo. Se construyeron un ascensor para elevar la cámara a treinta y ocho metros, y un travelling de veinte metros situado a la altura de un primer piso para rodar los desfiles en picado. Se expusieron unos 130.000 metros de película (unas sesenta horas), pero se seleccionaron 3.000 (dos horas) para el montaje final (Gubern, 2005). Con respecto al montaje, aquí un paréntesis sobre las convergencias entre el cine nazi militante y el cine soviético.

Los nazis tomaron el gusto por el montaje rítmico, el tono retórico de los planos, con contrapicados, enfáticos ángulos de cámara, la afición por los primeros planos muy ceñidos de rostros o la representación de planos del cielo dotándolos de gran contenido dramático gracias al uso de filtros fotográficos. A veces la influencia se deja notar por contraste, pero aun así es evidente: las masas desbordadas y hormigueantes que aparecen en Octubre (Oktyabr, Sergei Eisenstein, 1927) obtienen su reflejo antitético en los desfiles y paradas de masas organizadas rígidamente en El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1935) de Leni Riefenstahl. (Gubern, 2005, pp.243-244)

Los documentales de propaganda nazi derivaban del modelo soviético y se oponían al occidental, reforzaban el sentido de sumisión del individuo al Estado. Otro paralelismo, nos invita a pensar en las reminiscencias futuristas (Gubern, 2005; Kracauer, 2011).

Logró un film que no solo ilustra por completo la Convención, sino que descubre todo su significado. No se limitó a registrar los sucesos sino que construye un producto poderoso que no deja lugar a dudas sobre la fuerza política del régimen por medio de una colosal puesta en escena y una composición exquisita y aterradora. El encuadre perfecto de un mar de personas enfervorizadas ante la presencia de su Führer. Hay formas de filmar, de ponerse tras una cámara, como lo hizo ella fue completamente único, “un talento altísimo ligado indisolublemente a un pozo sin fondo de maldad” (Kairuz, 2009). “A la postre, podrán contarse con los dedos de una mano las obras de doce años de propaganda nazi que conseguirán escapar al ridículo” (Gubern, 2005, p.258).

“La tradicional propensión alemana a pensar en términos míticos y antirracionales nunca fue enteramente superada. Y para los nazis fue importante [...] reavivar con un fin preciso los viejos mitos alemanes” (Kracauer, 2011, p.273). A continuación, algunos ejemplos breves de los simbolismos puestos en juego en la película: a) Prólogo de acento pagano con imágenes de inspiración bíblica, grandilocuentes. El águila imperial y la cruz gamada; b) Tomas aéreas del avión de Hitler como un enviado celestial, (y la sombra que se cierne sobre Alemania); c) En el trayecto desde el aeropuerto al hotel, Hitler es fotografiado en contraluz, su perfil aparece rodeado por un halo luminoso. La luz del sol se refleja en la palma de la mano como si fuera depositario de una energía divina; d) El tema del fuego aparece repetidamente a lo largo de la película, como en la marcha de las antorchas; e) La imagen y el sonido de los tambores y trompetas remite a las legiones del Imperio Romano, al igual que el campamento de las juventudes hitlerianas; f) El homenaje a los caídos en la Primera Guerra Mundial con una puesta montada como si se tratase de una ceremonia religiosa, con Hitler, Lutzer y Himmler avanzando en formación triangular; g) Hitler siempre es fotografiado en contrapicado (Gubern, 2005).

Desde la perspectiva actual, el famoso debate acerca del estatuto del film, acerca de si es un documental o un film de propaganda, puede zanjarse ya definitivamente diciendo que se trata de un falso debate – más que de un falso documental-, pues “El triunfo de la voluntad” es un documental de propaganda (como tantos otros hechos por los aliados) y, en este género específico, una verdadera obra maestra. (Gubern, 2005, p.268)

Luego de la guerra, una vez liberada por los aliados y en su nueva faceta como fotógrafa, viajó a Sudán a retratar la tribu Nuba. Nuevamente abrazó el éxito. De su trabajo en África publicó varios libros y por esa época conoció al que sería su compañero hasta su muerte: Horst Kettner, su camarógrafo 42 años más joven. El mar también captó su atención. Cuando tenía 71 mintió sobre su edad para sacar su licencia de buceadora -dijo que tenía veinte años menos y nadie lo dudó-. De sus inmersiones surgieron dos colecciones de fotografías y la película “Impresiones submarinas” (*Impressionen unter wasser*, 2002). “Siempre anduve en la búsqueda de lo insólito, de lo maravilloso y de los misterios de la vida” (Riefenstahl, 2013, p.5). Fue una mujer destacada en una profesión y un arte dominados por hombres. Tal vez fuera esa afición por descubrir “los misterios de la vida” -el don para expresar lo asombroso y lo extraordinario-, el lazo con la siguiente mujer, también mirada-cámara-testigo de su época.

Agnès varda y la Nouvelle Vague

“A veces en el azar está el origen del film” (Varda 2012, citada por TVE, 2012). Conocida como “la dama de la nueva ola francesa”, Agnès Varda es una de las directoras que mejor encarna las cualidades del “cine de autor”. Su obra abarca cortometrajes y largometrajes, ficciones y documentales que muestran de forma íntima intereses, inquietudes y preocu-

paciones en relación con el tiempo, la vida, la femineidad y la felicidad del día a día donde se desenvuelven. Un cine vanguardista, único, profundo, con un carácter realista y social desde la mirada femenina que busca lo extraordinario en los espacios más comunes.

“Pocos movimientos cinematográficos han hecho correr tanta tinta y suscitado tan apasionadas discusiones como el cine francés [...] englobado bajo el cómodo y fluido calificativo de *nouvelle vague*” (Gubern, 1997, p.368). A principios de la década de los '50, un grupo de críticos franceses se reúne en torno a André Bazin, y fundan la revista que años más tarde se convertirá en *Cahiers du Cinéma*. Su necesidad por exaltar la figura del autor -entendido como creador de la obra-, les llevó a reivindicar la posición del “cine genuino”, la creación del propio artista en detrimento del cine comercial. Al comienzo fue tan solo una actitud, la expresión de la postura de estos amantes del cine, hasta que François Truffaut arremete con violencia contra el *cinéma de qualité* francés y contra su pretendido “realismo psicológico” -del que dice que ni es realismo ni es psicológico- con una serie de artículos que establecen las bases de esta corriente. Así surge la “nueva ola”, que aportará autenticidad y frescura a la temática y a la narrativa cinematográfica. Para los *Cahiers* “el director lo era todo” y las características que destacaban era: simplicidad técnica; bajos presupuestos; mayor libertad narrativa; rodajes en escenarios naturales; sonidos, luz y música debían emanar de la misma historia. “El aporte de la nueva ola ha supuesto una energía renovada al lenguaje cinematográfico, un tanto anquilosado, redescubriendo la capacidad de “mirada” de la cámara, el poder creador del montaje y de otros recursos caídos en desuso” (Gubern, 1997, p.379).

Yo siempre estuve confundida por la Nouvelle Vague. El término fue creado muy tarde e incluyó a muchos cineastas. Pero también estaba el grupo de críticos que después se convertirían en directores, provenientes de Les Cahiers du Cinéma, y allí estaban los espíritus libres... Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, yo misma. Nos agruparon bajo el mismo nombre, pero no éramos un grupo. Yo me sentía bastante lejos de la tripulación Les Cahiers. (Varda 2014, citada por Sanmarin, 2014)

La primera película de Agnès Varda, “La Pointe Courte” (1955) “combina libremente dos tramas que representan dos estéticas diferentes: por un lado está el retrato puramente neorrealista de la zona del suroeste de Francia a la que el título hace referencia; y por otro, la historia de un joven matrimonio que se encuentra allí para decidir si seguirán juntos o no” (Triguero, s/f). Es interesante recuperar esta relación con el neorrealismo italiano -esta película en particular parece fuertemente ligada al tratamiento visual de “La Strada” (1954) de Fellini- para repensar las convenciones teóricas con respecto a las escuelas y movimientos cinematográficos que, muchas veces, no agotan o definen completamente ni a los movimientos ni a las obras ni a los artistas. Una suerte de “los teóricos proponen y el cine dispone”. Así, se nos presentan encuadres ceñidos en planos cortos, y otros montados sobre una cámara espía, más general, que recorre esas familias de pescadores -llenas de chicos de todas las edades-, las casas y pasillos de la aldea. Matronas con delantal, hombres con rostros y manos curtidos por el mar. La esencia cotidiana, la mesa, la pesca, las

festividades, la ropa colgada movida por la brisa, los gatos de colores, la infinidad de redes tendidas al sol.

El neorrealismo italiano es un cine revolucionario nacido de las propias ruinas todavía humeantes de Italia, de la mano de “Roma, ciudad abierta” (*Roma, città aperta*, 1945) y se demostrará con tantas potencialidades que “ha forjado la grandeza del cine como arte. Rossellini consigue [...] que la ficción organizada parezca documental, reportaje directo, página viva arrancada de la historia” (Gubern, 1997, p.288).

En el orden temático, el neorrealismo centró su atención en el hombre considerado como ser social, examinando sus relaciones con la colectividad en que está inserto. En el plano estilístico, se comprende que para dar el máximo vigor realista a estos dramas se apoya en el verismo documental: actores y escenarios naturales, ausencia de maquillajes, diálogos sencillos, abandono de estudios decorados y toda clase de artificios en aras de la máxima veracidad. (Gubern, 1997, p.289)

Esta persecución por captar la imagen “de improviso”, sin artificios, de manera brutal, evoca automáticamente a las máximas del Cine-ojo. “Al hablar de la originalidad del neorrealismo no conviene olvidar las anteriores lecciones del cine ruso, no puede desligarse de sus antecedentes históricos y estéticos” (Gubern, 1997, p.289).

Si bien Varda nunca fue considerada neorrealista ni *kinok* -tampoco otro de los nombres implicados en “La Pointe Courte”, Alain Resnais, editor de la película- esa combinación tan curiosa de estética junto a diálogos intelectuales -la escena en el vientre de la ballena/ barco- fue toda una revelación y supuso uno de los más claros precedentes de la Nouvelle Vague (Triguero, s/f). Fue considerada desde ese mismo momento precursora de la vanguardia francesa.

“Procedente de la fotografía Varda establece con su primer filme, *La Pointe Courte*, un punto de referencia para ese movimiento, a cuya corriente se incorporaría como miembro de pleno derecho con *Cléo de 5 a 7*” (Riambau, 1996, p.194). Aunque Varda tiene para decir que,

Lo cierto es que cada uno de los directores a los que nos incluyen dentro de la Nouvelle Vague íbamos por nuestro lado. Claude Chabrol y Jaques Demy son muy diferentes. ¿Qué tienen en común ellos dos con Jean-Luc Godard? No se pueden colocar en un mismo cajón porque no hacían lo mismo. Nunca hubo una reunión en la que nos juntáramos todos en una misma sala y decidiéramos las directrices de una corriente expresiva. (Varda 2014, citada por Sanmarin, 2014)

No fue hasta la producción de “*Cléo de 5 a 7*” (1961) que se consagró como cineasta, donde trabaja sobre la diferencia entre el tiempo objetivo -real- y el tiempo subjetivo -procedente de las sensaciones, el cuerpo-sexo femenino. Enmarcada en el París en los años ‘60, aporta una mirada remozada en relación a las mujeres.

A medida que avanzaba su carrera filmográfica, se vuelca hacia el ensayo documental, y allí encontramos “*Los espigadores y la espigadora*” (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000). “Varda dice que este proyecto nace de la casualidad, pero que es una de sus obras más

reflexivas” (Aulestia, 2015, p.67). Vivió una segunda juventud después del éxito internacional de este film, compendio de su forma de entender el cine como “el arte de cosechar imágenes”, para luego barajarlas inesperadamente y hacer con ellas un bricolaje que les otorgue un nuevo sentido. “Construye un estilo que integra todos esos elementos que sitúan la mayoría de sus películas al margen de la narrativa convencional” (Riambau, 1998, pp.206-207). Conjuga la realidad con la ficción, el documento con la narración. La cámara suele asumir la perspectiva subjetiva de la protagonista, un punto de vista de connotaciones expresivas que se alterna con el punto de vista al que los espectadores estamos acostumbrados. “Intento arriesgado de un *filme-puzzle* que se busca (en parte, por lo menos) mientras se hace, un *work in progress* que nos traslada a lo mejor del espíritu Nouvelle Vague, a esas raras películas que inventan con valentía su propia forma en vez de adaptarse a un molde estándar” (Philippon, 1988 citado por Riambau, 1998, p.209).

“Los espigadores y la espigadora” es un ensayo cinematográfico con una modalidad de representación que combina lo interactivo y lo reflexivo; en un país poderoso, personas que viven de lo que recogen de la basura. “No quería hacer una película de la miseria [...] lo que domina es que en Francia hay gente con una pobreza enorme que no tiene otra opción que comer lo que otros, más o menos ricos, tiran” (Varda, 2012 citada por TVE, 2012).

En “Los espigadores y la espigadora” -sucede lo mismo en su última película “Caras y lugares” (Visages villages, 2017) realizada en colaboración con JR- la combinación de la textura documental se funde con un desarrollo narrativo que es guiado por su voz en off y su presencia física -inescindibles del universo relatado-, donde ella encarna a la heroína de la historia. Libérrima, como a lo largo de su extensa filmografía, en torno al rodaje y al montaje, surge el instinto y curiosidad de Varda por captar los pequeños detalles de la realidad que la circunda. “Me gusta que la gente diga: hay alguien detrás de la cámara. No sé para otros, pero en el caso de mis películas soy yo” (Varda, 2012, citada por TVE, 2012). Adecuada para reflexionar sobre algunos conceptos relativos a la representación de la mujer como autora, como eje del discurso y de la trama, como imagen proyectada.

En “Los espigadores y la espigadora” pone en juego su cuerpo -además de su mirada femenina-, ignorando los valores estéticos que pesan sobre la mujer en el cine -y en el dominio de la imagen en general-, revelándose contra las imposiciones del mercado/industria. Muestra sus canas, sus manos arrugadas, niega la vejez como enemiga. El espejo la confronta -remite a la imagen de “Cléo de 5 a 7”- pero le permite reafirmarse y enfrentarse a sí misma desde una belleza natural (Vallejo, 2010).

Implicada en todo el proceso de creación, concibe el cine como una obra de arte y de artesanía. Para ella la autoría está ligada a la idea de *cinécriture*: “Un film bien escrito está igualmente 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” (Varda, 1994 citada por Vallejo, 2010). Estos conceptos, anclados en el seno de los *Cahiers*, en la noción de la Nouvelle Vague y la *politique des auteurs* definen su legado. La equivalencia entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje escrito.

Por ello, llamo a esta nueva era del cine la era de la Cámara-stylo [...] Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen

por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito. [...] Carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. (Astruc, 1948)

El cine de Varda “responde al deseo de escribir en sus filmes (en los diálogos, en la caligrafía), un “plus” de maestría, un “plus” de subrayado en la firma de los detalles, una mezcla de lucidez irónica y de lucidez controlada que la ha situado, desde el principio, en la vertiente manierista de la modernidad” (Riambau, 1998, p.212).

La definición que doy a la escritura, *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 voice over, la elección de la música, todo esto no es simplemente escribir un guion, 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 s/f citada por Aulestia, 2015, p.68)

Mención aparte, por la ternura, respeto y rigor, merece la trilogía que dedicó a su marido, a modo de amorosa carta póstuma. “Jacquot de Nantes” (1991) son los sueños de un niño que quiere ser director de cine y fue rodada antes de la muerte de Demy. Un hermoso canto a quién se amó y ya no está. No es la historia del hombre, sino postales del niño que lo precedió (Fernández Irusta, 2017). Al principio de la película aparece el director, recostado sobre la playa, observado por los ojos de la cámara de su mujer. La mano que recorre la arena, la arena que se escapa entre los dedos como el rato que pasaron juntos en la costanera ese día de viento. El tiempo cuando ya no se considera propio, la necesidad de atesorar esos minutos en forma de registro-celuloide. Juega con el blanco y negro y el color, la recreación y el testimonio. “Jacquot se fue haciendo Jacques”, describe afectuosa la voz de Varda (Fernández Irusta, 2017). “Las señoritas cumplieron 25 años” (*Les demoiselles ont eu 25 ans*, 1992) se trata del homenaje que la ciudad de Rochefort hizo a la película de Demy con motivo del aniversario de su estreno. “El universo de Jacques Demy” (*L’Univers de Jacques Demy*, 1995) reúne entrevistas a actores que trabajaron con él y fragmentos de las películas del director -también exponente de la nueva ola francesa- de “Lola” (1961) y “Los paraguas de Cherburgo” (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964). “Varda redacta esta personal misiva a partir de un collage de coloridas imágenes y films de su marido” (Gaitano, 2018). La demostración de cuando se escribe o se filma, su sello *cinécriture*, pensando en la persona adorada, la intimidad compartida, las cicatrices, esas ausencias tan presentes que nos acompañan. Películas-textos dotadas de un eminente componente de ofrenda, admiración, lealtad, amistad profunda, que al mismo tiempo ilustran la tónica que preside toda la trayectoria de esta realizadora. “Yo era fotógrafa y sigo siéndolo... es más bien una forma de ver” (Fieschi y Ollier citados por Riambau, 1998, p 206).

Su obra “ha servido para reafirma la noción de cine de autor [...] sacando provecho de las novedades técnicas (cámaras ligeras, emulsiones hipersensibles, lámparas sobrevoltadas, iluminación por reflexión) y afinando y enriqueciendo las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico como vehículo artístico más vivo e idóneo de nuestra época” (Gubern, 1997, p.279). También tenemos que decir que ha centrado la atención de numerosos estudios tanto desde la perspectiva de género (Rosello, 2001; Brioude, 2007; De Roo, 2008, Lee, 2008 citados por Vallejo, 2010, p.101), como de la autoría (Bastide, 1994, Esteve, 1991, Smith 1998, citados por Vallejo, 2010, p.101). Recorrer su filmografía es reinventar la representación de la mujer en el cine, la construcción de la mirada femenina, la búsqueda por derribar estereotipos clásicos con una escritura propia y personal. Sus películas son auténticos manifiestos en imágenes, “que nos vienen a recordar, muy eficazmente, el papel creativo de la cámara y del montaje en la elaboración de una expresividad visual autónoma” (Gubern, 1997, p.380).

“Yo sigo luchando. No sé por cuánto tiempo más, sigo luchando en una batalla, que es hacer cine vivo y no solo hacer otra película” (Varda, 2012 citada por TVE, 2012).

Conclusión

Aumont (1996) defiende la idea de que el cine es una forma de pensamiento, emociones y afectos a través de un discurso de imágenes y sonidos tan rico como el discurso de las palabras. Deleuze (2002) afirma que algunos realizadores, introdujeron el pensamiento en el cine, hicieron pensar al cine con la misma elocuencia con que, en otros tiempos, lo hicieron los filósofos usando la escritura (Machado, 2016).

Las tres cineastas de este texto pusieron en juego su inteligencia y su interpretación del mundo, de sus sociedades, de su cotidiano, materializando su mirada sin ninguna ingenuidad, y además logrando innovaciones técnicas y discursivas por sobre las formas más cristalizadas de hacer cine.

Hacedoras de películas fundadoras del aparato cinematográfico, no solo desde la realización práctica sino como manifestación teórica en pantalla, el cine se vuelve a través de ellas una nueva forma de “escritura”.

Hay un cordón umbilical, como dice Gubern, un hilo palpable que las une del mismo modo que el cine puede comprenderse y aceptarse como un continuo; además, por supuesto, de documento de época que describe culturas y momentos, espíritus e ideologías. Ejemplo para futuras directoras, como en “Las llamadas cariátides” (*Les dites cariatides*, 1984) de Varda, mujeres que resisten el peso de la responsabilidad y la profesión, engrandecen el arte y la industria con gracia y belleza, mientras los atlantes-masculinos desfallecen ante el esfuerzo.

Este texto quiso recuperar del modo más respetuoso posible, la obra y el legado de tres mujeres fundamentales para la teoría y la historia del cine. Tres mujeres enormes, que no dejan de ser solo una pequeña muestra de la decisiva intervención femenina en el panorama cinematográfico.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Aguilar, P (2004). *¿Somos las mujeres de cine?* Madrid, La Morgal.
- Astruc, A. (1948). Nacimiento de una nueva vanguardia: La “caméra-stylo”. *L'Écran Français* (144). Disponible en <http://meristation.as.com/zonaforo/topic/1074707/> Fecha de consulta: 4/03/2019
- Aulestia, A. (2015). *Aproximación al Documental Contemporáneo: Teorías y Géneros, tesis de maestría*. Universidad de Barcelona, España. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/67204/1/TFM%20Aulestia%20Benitez%20Ana.pdf> Fecha de consulta: 24/01/2019
- Aumont, J. et al. (2008). *Estética del cine*. Buenos Aires, Paidós.
- Costello, J. (2011). *Disingenuous Genius: A Tribute to Leni Riefenstahl*. Disponible en: <https://www.counter-currents.com/2011/08/disingenuous-genius-a-tribute-to-leni-riefenstahl/> Fecha de consulta: 11/01/2019
- Deleuze, G. (2002). *La isla desierta y otros textos*. España, Pre-textos.
- Fernandez irusta, D. (2017). Y todo empezó en la infancia. *La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/2077728-y-todo-empezo-en-la-infancia> Fecha de consulta 8/01/2019.
- Gaitano, J. (2018). El universo de Jacques Demy. *Filmstruck* Disponible en: <http://www.otroscineuropa.com/el-universo-de-jacques-demy-agnes-varda-1995-filmstruck/> Fecha de consulta: 3/03/2019
- Galán, D. (2003). La musa de Hitler. *El país*. Disponible en: https://elpais.com/diario/2003/09/10/cultura/1063144801_850215.html Fecha de consulta: 10/01/2019
- Gubern, R. (1997). *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- Kairuz, M. (2009). Expresionismo alemán e impresionismo francés. *Suplemento Radar-Página/12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5272-2009-05-03.html> Fecha de consulta: 11/01/2019.
- Kaganovsky, L. (2018). Film Editing as Women's Work: Èsfir' Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage. *Women at the Editing Table: Revising Soviet Film History of the 1920s and 1930s* (ed. by Adelheid Heftberger and Karen Pearlman). Special Issue of *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 6. Disponible en <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/114/303> Fecha de consulta 3/01/2019.
- Kracauer, S. (2011). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
- Ledo, M. (2004). *Del Cine Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona, Paidós.
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *La Fuga*. Disponible en <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>. Fecha de consulta: 13/02/2019
- Penfold, C. (2013). *Elizaveta Svilova and Soviet Documentary Film*, tesis doctoral, Facultad de Humanidades, Universidad de Southampton, Inglaterra. Disponible en: <https://eprints.soton.ac.uk/367302/1/C%2520Penfold%2520Thesis.pdf> Fecha de consulta: 3/01/2019

- Pigna, F. (2018). Felipe Pigna recorre las biografías de mujeres que rompieron paradigmas. *El Ciudadano Rosario* Disponible en: <https://www.elciudadanoweb.com/felipe-pigna-recorre-las-biografias-de-mujeres-que-rompieron-paradigmas/> Fecha de consulta: 12/01/2019
- Riambau, E. (1998). *El cine francés 1958-1998*. Barcelona, Paidós.
- Riefenstahl, L. (2013). *Leni Riefenstahl: memorias*. Barcelona, Lumen.
- Sanmarin, S. (2014). Agnès Varda destruye el mito de la Nouvelle Vague en el Festival de Cine de Locarno. *Enfilm*. Disponible en <https://enfilme.com/notas-del-dia/agnes-var-da-destruye-el-mito-de-la-nouvelle-vague-en-el-festival-de-cine-de-locarno> Fecha de consulta: 12/01/2019
- Triguero, G. (s/f). La Pointe Courte (1955) de Agnès Varda. Disponible en: <https://elgabinetedoctormabuse.com/2014/07/07/la-pointe-courte-1955-de-agnes-var-da/>. Fecha de consulta 12/01/2019
- TVE (productor). (2012). *Documenta 2*. Entrevista con Agnès Varda cinco años después. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3o238ISMjaM> Fecha de consulta: 11/01/2019
- Vallejo, A. (2010). Género, autorrepresentación y cine documental. Les glaneurs et la glaneuse de Agnès: Varda. *Quaderns*, (5), pp. 101-117.

Abstract: The canonical records have made the work of the women of the seventh art invisible, eclipsing them with masculine figures. However, the revisiting the films has made them into part of history and film theory. We shall escape the established notion of man directed films, focusing on how the genre and “the thing of women” were established by the Soviet, German and French films, and its difference with the classic Hollywood model and its representations of princesses in need of being rescued or unchained by unconsented kisses. We believe that feminine influence, powerful, vibrating, creative -sometimes controversial-, is not a recent phenomenon. We intend to bring to this paper the contribution to the film genre by Elizaveta Svilova editor and creator of the kino-eye; the figure of Leni Riefenstahl, even though her association with German expressionism does not seem completely direct, it originates in the same context; and the works of Agnès Varda, the lady of the Nouvelle Vague. Three indispensable women who have left their mark and made the world know that the women can see, tell, experiment, and are able to create works of art and monsters. The choice of these three women is not trivial. Elizaveta Svilova is probably the best known editor to have worked in the USSR, even though her name is barely mentioned in most of the usual sources on Soviet film history. As editor of “The man with a movie camera” (1929), she is responsible for the technique and poetry of the film. It is through her that we access the raw material and the possibilities of manipulation, where filmed shoots are assembled and “organized”, the special and visual effects, fades, overlaid and frozen images, fast forward, split screens, several rhythms and inserts; with effects which are not random, for they are weighted with meaning and they are, ultimately, the method of the film. External to the German expressionism movement, yet equally necessary of being referred to for its temporal proximity, there is the controversial Leni Riefenstahl. Before being director, she starred in several “mountain” films, almost a subgenre of German film in the 20’s. Gubern describes these films as “a promethean emblem of the heroes that dared to conquer

the summit, with resonance between pagan and fascist” (Gubern, 1973 quoted by Kairuz, 2009). “Triumph of the will” (1935) directed by Riefenstahl, is an outstanding piece of epic proportions (“wagnerian”). Current studies developed in France about the films by Agnès Varda make no emphasis in matters of genre, “the author is studied as a cinéaste instead of a feminist director” (Lee, 2008 quoted by Vallejo, 2010). Her vanguard language and aesthetic experimentation offer a different way to see and represent women.

Keywords: Women in film – Kino- eye – German Expressionism - Nouvelle Vague – Documentary film - Depiction and senses of femininity – The female view.

Resumo: Os relatos canônicos tornaram invisível o trabalho das mulheres na sétima arte, eclipsando-as com figuras masculinas. No entanto, a releitura de seus filmes converteram-nas em parte da instituição da história e teoria do cinema. Escaparemos nós também ao relato institucional dos filmes dirigidos por diretores homens, fazendo enfocando em como o gênero e a “questão da mulher” se constituíram para o cinema soviético, alemão e francês, e sua diferença com os modelos clássicos de Hollywood e suas representações de princesas precisadas de ser resgatadas ou desencantadas por meio de beijos não consensuais.

Achamos que a influência feminina, poderosa, vibrante, criativa -às vezes controversa-, não é um fenômeno dos últimos anos. Queremos trazer a este escrito o contribua ao gênero cinematográfico de Elizaveta Svilova montajista e gerente do Cinema Olho; a figura de Leni Riefenstahl, que conquanto sua associação com o expressionismo alemão não pareça do todo direta provém do mesmo contexto; e a obra de Agnes Vagda a dama da Nouvelle Vague. Três mulheres imprescindíveis, que têm deixado um selo próprio e que lhe fizeram saber ao mundo que as mulheres olhamos, contamos, experimentamos, podemos criar obras de arte e monstros.

A escolha dessas três mulheres não é trivial. Elizaveta Svilova é provavelmente a editora mais conhecida que trabalhou na URSS e, no entanto, seu nome mal se menciona na maioria das fontes habituais da história do cinema soviético. Montajista do “O homem da câmera” (1929) é a hacedora da técnica e a poesia do filme. Através dele acedemos ao material em bruto e as possibilidades de manipulação onde se montam e “organizam” os registros filmados, os efeitos especiais e trucas, fundidos, sobreposições, congelamentos de imagem, aceleração, telas partidas, diversos ritmos e intercalações, com efeitos que não são aleatórios, estão carregados de sentido e são, em definitiva, o método do filme.

Um pouco por fora do movimento do expresionismo alemão, mas igualmente necessária de ser referida por sua cercania temporária, está a polémica Leni Riefenstahl. Dantes de dirigir, Riefenstahl protagonizou vários filmes “de montanha”, todo um subgênero do cinema alemão dos anos '20. Gubern descreve a estes filmes como “um canto prometeico aos heróis que se atreviam a conquistar as cumes, com ressonâncias entre paganas e fascistas” (Gubern, 1973 citado por Kairuz, 2009). “O triunfo da vontade” (1935) de Riefenstahl já como diretora, é uma obra espantosa de proporções épicas (“wagnerianas”).

Os estudos atuais sobre filme-os de Agnès Varda realizados no França não fazem finca-pé em questões de gênero, “a autora é estudada como cinéaste mais que como diretora feminista” (Lee, 2008 citado por Vallejo Vallejo, 2010). Sua linguagem de vanguardia e experimentação estética oferecem outra forma de olhar e representar à mulher.

Palavras chave: Mulheres no cinema - Olho Cinema - Expressionismo Alemão - Nouvelle Vague - Representações e sentidos da feminilidade.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
