

Metodología

El trabajo anterior sobre la detección de recursos mediante el Catálogo Web permitirá dimensionar la capacidad instalada de los centros posibles de intervención, cruzando y filtrando la información.

La base de datos obtenida por el sistema informático desarrollado de código abierto facilitará la tarea, desplegando la información.

Permitirá un contacto directo con las autoridades de las entidades interesadas en gestionar el proyecto general, para informarlas y motivarlas.

El universo abarcará a los centros de estudio y desarrollo, laboratorios, entre otros, donde puedan detectarse experticias, disponibilidad e interés en participar e interactuar en la implementación del futuro proyecto.

La institución “cabecera” implementará los convenios respectivos para dar lugar a la intervención de los distintos participantes.

El proyecto se plasmará en una “Cartilla” conteniendo el desarrollo del programa, donde se describirá las distintas posibilidades detectadas sobre:

- Contenido líquido.
- Institución cabecera.
- Acciones de cada institución intervinientes.
- Cronograma
- Desarrollo presupuestario comprometido y a conseguir por los medios disponibles (Crowdfunding u otros).

Información Complementaria

Equipo de trabajo

El equipo de trabajo de cada experiencia figura en los documentos completos y en todos los casos actué como coordinador o realizador y tuve el apoyo directo del experto documental Jorge Ghelman que coordinó el trabajo en el Teatro Colón.

Abstract: The work includes the evolution of the experience acquired in the digital preservation of cultural objects, especially scenic ones, through registration and publication platforms. We end up in the methodological proposal to expand the thea-

trical content, through innovation criteria, such as the trans-media communication strategy, discovering specific relatable resources and collaborative attitudes that facilitate, enhance and optimize resources, especially economic ones.

The analysis is also based on research on audiences in different channels, verifying the potential for the expansion of scenic content and the possibilities of interaction of various resources to undertake multimedia co-productions.

Keywords: Digitization - preservation - heritage - public - system - catalog - theatrical - scenic - project - narrative - transmedia - resources

Resumo: O trabalho inclui a evolução da experiência adquirida na preservação digital de objetos culturais, principalmente cênicos, por meio de plataformas de registro e publicação.

Terminamos com a proposta metodológica de expandir o conteúdo teatral, por meio de critérios de inovação, como a estratégia de comunicação transmídia, descobrindo recursos relacionáveis específicos e atitudes colaborativas que facilitam, aprimoram e otimizam recursos, principalmente econômicos.

A análise também se baseia em pesquisas sobre o público em diferentes canais, verificando o potencial de expansão do conteúdo cênico e as possibilidades de interação de vários recursos para realizar coproduções multimídia.

Palavras chave: Digitalização - preservação - patrimônio - público - sistema - catálogo - teatral - cênico - projeto - narrativa - transmídia - recursos

(*) **Norberto Eduardo Mondani.** Administrador de Proyectos, especializado en sistemas de preservación y publicación de registros artísticos, en especial escénicos, digitales. Arquitecto - UBA, Administrador Gubernamental - INAP

(*) **Jorge Ghelman** Experto en la sistematización y gestión de bienes culturales, especializado en el análisis documental. Graduado con Master of Arts en el Graduate School of Arts and Science - New York University (E.E.U.U.) Graduado en Biblioteconomía y Ciencias de la Información, Universidad Hebrea de Jerusalén (Israel) Coordinador técnico del “Centro de Documentación del Teatro Colón” de la Ciudad de Buenos Aires

Agnès Varda y el ensayo documental

Sara Müller (*)

Fecha de recepción: agosto 2020

Fecha de aceptación: octubre 2020

Versión final: diciembre 2020

Resumen: “El filme-ensayo supera los límites del documental [...] porque su verdad no depende de ningún “registro” inmaculado de lo real” (Machado, 2010, p.6). Agnès Varda maneja la reflexión sobre la imagen, escribe por medio de la cámara y el montaje de la misma manera que el escritor con su estilográfica.

Palabras clave: Ensayo documental - cine de lo real - epistemología del gesto

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 28]

Introducción

La falta de un término más adecuado para referirnos a las obras Agnès Varda nos sigue referenciando al documental en su versión *ensayo*. Tal vez sería mucho más justo describirlas de otro modo: como forma de pensamiento, posicionamiento político, exposición intelectual, encuentro entre lenguajes -lo literario y lo audiovisual-.

En este texto haremos foco en redimensionar definiciones como parte de una reflexión encadenada para discutir las representaciones de lo real y de la ficción; y a su vez, bucearemos en los cruces entre la escritura y la imagen-movimiento en el marco de una breve reseña del trabajo de esta artista enorme que nos abandonó el año pasado.

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 preocupaciones en relación con el tiempo, la vida, la femineidad. Recorreremos en este paper una mínima parte de su filmografía donde, como una constante, la imagen se funde con la palabra, su sello *cinécriture*.

Los cortes, los movimientos, el ritmo de las tomas y la edición, se sienten y consideran con la misma profundidad con la que un escritor selecciona el tipo de palabras, los adverbios, las oraciones de los párrafos para hacer que su historia avance, que un texto fluya. (Varda, 2008)

La primera película de Agnès Varda, *La Pointe Courte* (1955), la posiciona como **precursora de la vanguardia francesa**. “Tenía en mente una estructura especial para la película. Serían dos filmes en uno, alternando capítulos como en la novela de Faulkner *The wild palms* que había leído” (Varda, 2008). Sin embargo, no fue hasta la producción de “*Cléo de 5 a 7*” (1961) que se consagró como cineasta. Allí, trabaja entre el tiempo objetivo presente en los relojes que pueblan la película, y el tiempo subjetivo de las sensaciones, el cuerpo-sexo femenino de la protagonista. A medida que avanza su carrera se vuelca hacia el ensayo documental, nuestro principal interés. *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) irrumpe como compendio de su manera de entender el cine como “el arte de cosechar imágenes”.

La necesaria impureza del documental que en contacto con las vanguardias “plantea la posibilidad de una epistemología enfocada en las ruinas de lo real” (Catalá, 2010, p.45) será lo que impulse este escrito, una directora-autora que se desnuda y nos deja adentrarnos en su historia de vida, sus emociones, sus afectos más íntimos. A la vez, el cine de su mano se vuelve declaración de derechos. Un cine vanguardista con **carácter social** y político desde la mirada femenina que busca lo extraordinario en los espacios más comunes.

Desarrollo

Para comenzar con esta serie de reflexiones, creemos necesario revisar algunas definiciones que nos serán de

utilidad para establecer el encuentro -o tropezón- entre el ensayo literario y el documental.

Diremos que los *ensayos literarios* los concebimos como “autobiográficos, autorreflexivos, estilísticamente seductores, intrincadamente elaborados y promovidos por las presiones literarias internas más que las externas” (Atwan, 2007 citado por Catalá, 2010, p.45). También diremos que en cuanto a sus atributos, prevalece la subjetividad desde el enfoque (explicitación del sujeto que habla), la elocuencia del lenguaje (preocupación por la expresividad del texto), y la libertad del pensamiento (concepción de la escritura como creación, antes que simple comunicación de ideas) (Machado, 2010). Así, y justamente porque insiste en exponer al hablante desde su mirada intencional, el ensayo queda excluido de aquellos textos con presunciones de objetividad. “En otras palabras, el atributo “literario” descalifica al ensayo como fuente de saber, la irrupción de la subjetividad compromete su objetividad y, en consecuencia, aquel “rigor” que se supone marca [...] el compromiso en la búsqueda de la verdad” (Machado, 2010, p.2). Aquí, un paréntesis para decir también -en cuanto a la obra que nos deja Agnès Varda- que el factor audiovisual además expande las funciones retóricas del espacio lingüístico. Comprendiendo que *documental* proviene de documento, concepto que se refiere a datos irrefutables, y “tiene que ver con una determinada mentalidad que cree que lo real en su transcurso deja siempre una huella objetiva que conecta directamente con la verdad” (Catalá, 2010, p.47), hasta aquí, al menos para los más tradicionalistas, parece no tener sentido hablar de *ensayo documental* -términos aparentemente irreconciliables y enfrentados-. El ensayo parecería más cercano a la ficción, porque si bien el documental abarca una amplia gama de trabajos con estilos y formatos a granel se funda en un presupuesto esencial que es su distinción, su ideología, su axioma: el poder de la cámara -aparentemente por sí sola- para captar imágenes o “índices” de la realidad (Machado, 2010).

Asociada a esa creencia en el poder de la tecnología para atrapar algo que puede llamarse “real” también se sobreentiende una extraña forma de ontología, que presupone el mundo concreto y material como ya constituido en forma de discurso, un discurso “natural”, que “habla” por sí mismo y con sus propios medios, al que solo debemos prestar atención y respetar, pero sin afectarlo o imponerle ningún otro discurso. Todo eso es de una ingenuidad exasperante. El documentalista, en el sentido tradicional y purista de la palabra, es una criatura que todavía cree en la cigüeña. (Machado, 2010, p.3)

Es imposible no intervenir. Las decisiones sobre encuadre, posición y altura de cámara, tamaño y duración del plano, lente a utilizar, distancia focal, el orden de presentación de las secuencias son construcciones sobre el espacio y el tiempo cinematográfico. (Y esto solo en lo referente a la imagen, sumemos las determinaciones sonoras: voces, ruidos, música). Los más clásicos documentales y documentalistas no están al margen de estas

construcciones sin las cuales no existiría ni el lenguaje ni el discurso audiovisual. Estos factores innegables de intervención son las mismas decisiones que se toman para una película de ficción. “Sabemos muy bien que el dispositivo foto-cine-videográfico no es para nada inocente. Lo que la cámara capta no es *el mundo*, sino una determinada construcción del mundo” (Machado, 2010, p.3 -cursivas del original).

Luego de lo dicho y siguiendo a Catalá (2010), tal vez sea conveniente dejar de lado el concepto de *documental*, ambiguo e inexacto, anquilosado -y a la vez cambiante- y adoptar el concepto *cine de lo real* en pos de “determinar un tipo de cine que busca sus materiales en la realidad, en lugar de hacerlo en la ficción” (p.48). Una suerte de registrar, casi *azarosamente* lo que ocurre delante de la cámara, imágenes honestas del cotidiano -o por lo menos lo más honestas posibles-, sin pretensiones a priori, pero donde el sello del cineasta logra convertirlas en esenciales para el film.

Dejemos en vilo esta noción de “*azarosamente*” por ahora, para abrir un paréntesis, una reflexión más, antes de pasar al trabajo de Agnès Varda y su relación con el ensayo documental: la mención obligada del acercamiento, la búsqueda histórica del cine por “lo real”, por captar la imagen “de improviso”, sin artificios, de manera brutal. No desconocemos los elementos temáticos, retóricos y enunciativos que diferencian géneros y estilos. Sin embargo, los comprendemos dentro de una convencionalidad que siempre se puede forzar. Una suerte de “los teóricos proponen y el cine dispone”. Pensemos solamente en las mediaciones del *Cinema Verité*, *Direct cinema*, *Free cinema*, *Dogma 95*, *Cine-ojo* -entre otras varias lecciones de los pioneros rusos-, y a riesgo de sanción teórica incluimos la Nouvelle Vague y el Neorealismo italiano. Entendemos que no hay posibilidad de plantear una diferenciación sustancial entre ficción y cine de lo real que abarque todas las aristas y posibilidades.

Varda entiende que lo *azaroso* se convierte en esencial, los proyectos nacen de la casualidad, del cotidiano, del gesto. “A veces en el azar está el origen del film” (Varda 2012, citada por TVE, 2012). Su sello y el legado que nos hereda, tal vez sea la idea de que al trabajar con lo real “hay que ir fundamentalmente en busca de gestos individuales y gestos sociales, y que estos no se atrapan con la cámara como si esta fuera una caña de pescar, sino que se visualizan” (Catalá, 2010, p.50). La película en torno a los gestos que identifica Catalá (2010), se refiere al gesto que aparece de modo casual, pero que luego es intensificado, puesto en valor, y termina por consumir el significado visual de *lo real*. Es decir, “la realidad” se perfila visualmente por medio de gestos únicos y/o socialmente compartidos. La cineasta no solo presta atención a la palabra de los personajes sino a la acción, a aquella acción que *no* parece dispuesta en función de la presencia de la cámara, porque como bien sabemos “siempre que alguien se siente mirado por un objetivo, su comportamiento se transforma. La cámara tiene un poder transformador del mundo visible” (Machado, 2010, p.3-4).

Esos gestos casi imperceptibles se vuelven visualización cinematográfica. Así, en su película *Los espigadores y la espigadora* establece el prototipo del moderno film-ensayo, “nos muestra un ejemplo muy claro del alcance que puede tener esta decisión de trabajar con lo real” (Catalá, 2010, p.49). Podemos pensar y dicho con otros términos, “que el aporte del ensayo documental sería la representación conjetural de un espacio que, en consecuencia deviene un hecho de cultura, lo cual equivale a decir un documento cultural” (Gabrieloni, 2013, p.44). Y algo más para agregar, si aceptamos el ensayo documental como un pariente -más cercano o menos lejano- dentro de la familia del cine de lo real, las necesarias discusiones ontológicas, epistemológicas o estéticas que se generan a su alrededor, de algún modo se terminan zanjando en la negociación con el espectador porque “cuando una película se presenta como documental, genera un contrato diferente [...] la confianza que le solicita es no solo mayor, sino principalmente de diferente naturaleza que si un film se presenta como una ficción” (Catalá y Cerdán, 2008, p.12).

Implicada en todo el proceso de creación, Agnès Varda concibe el cine como una obra de arte y de artesanía. Para ella la autoría está ligada a la idea de *cinécriture* que termina por explicitar el lazo mencionado entre lo literario y lo audiovisual, el ensayo y el documental.

Un film bien escrito está igualmente filmado, 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, y terminan por afianzar la relación entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje escrito.

En *Los espigadores y la espigadora*, Varda entiende que en un film-ensayo no solo se construye el objeto, es decir, la realidad que se quiere mostrar -el acto de *espigar*, en un sentido amplio-, sino que también se deben componer los medios para representarlo (Catalá, 2010). Así, conjuga la realidad con la ficción, el documento con la narración. El ensayo documental, hereje por naturaleza, le da herramientas para hacer del contrapunto entre lo verdadero y lo falso su estrategia (Gabrieloni, 2013). La cámara suele asumir la perspectiva subjetiva de la protagonista -ella misma-, 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 documental con una modalidad de representación que combina lo interactivo y lo reflexivo. Bill Nichols (1998) en su conocida taxonomía de las voces del documental, se detenía en la instancia enunciativa de los documentales reflexivos. Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión sobre *cómo* hablamos del mundo histórico, y pone en evidencia la convención del género. Así, como argumentación irrefutable, Varda introduce varias veces la cámara en la escena, devela el dispositivo videográfico, la imagen dirige la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea.

La cineasta francesa trabaja, pues, con lo real hasta las últimas consecuencias. No se conforma con la versión óptica, y por tanto superficial de la realidad, sino que pretende comprender lo real a través de sus implicaciones ópticas y visuales, que es algo muy distinto. (Catalá, 2010, p.50)

Sin embargo, lo real visible en la obra de Varda no es un fin, sino un punto de partida. 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 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 que la circundan. “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, muestra sus canas, sus manos arrugadas, niega la vejez como enemiga. Pero es en *Las playas de Agnès (Les Plages d’Agnès, 2008)* -César a la Mejor Película Documental y premiada por la National Society of Film Critics Award como Mejor Película de No Ficción- donde mejor desarrolla su derecho a narrarse, donde se anima a poner en imagen lo que sabe sobre ella misma. “Represento el papel de una ancianita gordita y habladora que cuenta su vida” (Varda, 2008). La ambientación de la playa con objetos y música que la remontan a su niñez, pero sin nostalgias; el paso de Arlette a Agnès reinventando su identidad y la búsqueda de las raíces. Su relación con los puertos y las redes, el éxodo de la guerra. La juventud rodeada de pintores surrealistas y poetas, la amistad con su

vecino Calder. Contadora de la propia historia y la de otros, como la pareja que colecciona trenes, la esposa del panadero, el tendero tunesino... En su voz, la necesidad de pasar de la fotografía al cine. “Me la pasaba deseando palabras. Creía que si emparejaba imágenes con palabras llegaría al cine. Usé mi imaginación y me lancé” (Varda, 2008). Su amor por Jaques Demy, lo compartido como fragmentos de la memoria, como piezas de los rompecabezas que tanto le encantan. Los hijos, las familias ensambladas, los gatos, los reencuentros, los lunares incontables, las escapadas para refugiarse en playas de pescadores -de preferencia desiertas y ventosas-, muelles, carnadas, plomadas, trasmallos, el sueño de envejecer juntos, la intimidad compartida, las vacaciones solos -más adelante con los nietos-, la espera de la luna llena, el manto del cielo que da claustrofobia repleto de constelaciones de tamaños y brillos distintos. También aparece su parte más política, el *Manifiesto de las 343 putas*, comprendiendo que la lucha feminista tenía que ser colectiva. Un guiño a *Nuestro cuerpo, nuestro sexo (Notre corps, notre sexe, 1975)* cortometraje o cinepanfleto -como define al comienzo del film- que denuncia sin medias tintas la opresión, la desigualdad, los estereotipos de género. Una crítica dura a la cosificación del cuerpo femenino, a las violencias a las que somos sometidas las mujeres por el solo hecho de serlo. “Intenté vivir el feminismo con alegría, pero estaba encolerizada” (Varda, 2008). Las playas como telón de fondo de todos los relatos.

Unas pocas palabras dedicadas a *Varda por Agnès (Varda by Agnès, 2019)* donde, como no podía ser de otro modo, sigue difuminando la frontera entre ficción y documental. Comienza con fotogramas de sus películas, un adelanto de la despedida. Todo el film se convierte en una clase magistral donde comparte con su público las tres palabras que guiaron su obra: Inspiración -la motivación, las circunstancias y el deseo que dan inicio a un nuevo proyecto-; Creación -las decisiones que se toman, cómo hacerlo, qué quiero decir, la estructura, el complejo trabajo de la filmación y del montaje-; y Compartir -porque como bien dice, “uno no hace una película para mirarla sola, uno hace una película para mostrarla” (Varda, 2019). Conocedora de los sinsabores de trabajar con poco presupuesto, pone en valor la imaginación y la paciencia para sortear obstáculos. Declara también que le encantan los grandes documentales pero que le resultan lejanos, distantes, que siempre quiso acercarse el documental y hacerlo propio, trabajar con lo que conocía. Confiesa que le gusta preparar las puestas en escena, y que la inspiración muchas veces nace de casualidad. Festeja las cámaras pequeñas que le permitieron acercarse y conocer a la gente, sin molestarlos, sin intimidarlos, porque *La gente* -sus historias, sus gestos, sus testimonios, sus individualidades- siempre fue el corazón de sus películas. La necesidad por capturar momentos, traer a la vida recuerdos, y que el amor por lo que se filma hace que una película sea extraordinaria. Y como marco otra vez la playa, nuestro paisaje favorito, el cielo, el mar y la arena.

“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).

Reflexiones finales

“El documental comienza a tornarse interesante cuando se muestra capaz de construir una visión amplia, densa y compleja de un objeto de reflexión, cuando se transforma en ensayo” (Machado, 2010, p.4). Y justamente es en el ensayo donde las características genéricas se tornan más sutiles y pierden su pureza, y es eso mismo lo que permite la reflexión sobre el mundo, la creación de un discurso sensible que termina por dismantelar la idea de *lo real*. La cámara convertida en dispositivo hermenéutico que permite descubrir los entramados, los intersticios de esa “realidad” registrada.

Nos encontramos ante “la necesidad de repensar de arriba abajo los parámetros en los que se ha sostenido el llamado cine de lo real” (Catalá y Cerdán, 2008, p.24). Es decir, problematizar lo real y el significado de la realidad -incluso con elementos que reconocemos de la ficción-, “ponerla de manifiesto en todas sus dimensiones, no como objetivo perfilado de una vez por todas, sino como etapa en una conversación interminable” (Catalá, 2010, p.56).

Agnès Varda sabía que la intrincada combinación de elementos reales, autobiográficos y de ficción es de lo más efectiva. No se trata de sustituir la verdad objetiva sino de complementarla, y es en ese mestizaje donde el producto es más potente. “Un film-ensayo, un verdadero cine de la realidad, ofrece muchas más herramientas para trabajar [...], herramientas capaces de mostrar los fenómenos complejos que están implícitos en ella, siempre que el cineasta se lo proponga” (Catalá, 2010, p.54).

La exigencia para los nuevos cineastas documentalistas será pensar la película en torno a los gestos pequeño, al mismo tiempo gigantes, casuales y azarosos, y a la vez poder vislumbrarlos. Esos gestos a los que aludimos no son solamente fragmentos de *lo real*, sino que son determinantes ya que acaban engarzados en una interconexión para distribuir el significado genuino de la imagen registrada. Son el paso de la epistemología del hecho -tradición fundante del documental- a la epistemología del gesto: único, propio, irreplicable del ensayo.

Bibliografía

- Abinal E.; Varda, R.; Turincey, N. et al. (co productores). JR y Varda, A. (directores). (2007). *Visages villages*. Francia: Ciné Tamaris, Social Animals, Rouge International, Arte France Cinéma, Arches Films.
- Catalá, J. M. (2010). La necesaria impureza del nuevo documental. *Líbero*, 13, (25), 45-56.
- Catalá, J. M. y Cerdán, J. (2008). Después de lo real. Pensar las formas del nuevo documental, hoy. *Archivos de la filmoteca*, 57-58.
- Gabrieloni, A. L. (2014). *El ensayo documental, la poética del disenso*. Ponencia en IX Argentino de Literatura, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *La Fuga*. Disponible en <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409> Fecha de consulta: 13/02/2019

Nichols, B. (1998). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Ponti C. Y Beauregard G. (productores). Varda, A. (directora). (1962). *Cleo de 5 a 7*. Francia e Italia: Ciné Tamaris, Rome Paris Films.

Riambau, E. (1998). *El cine francés 1958-1998*. Barcelona: Paidós.

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), 101-117.

Varda, A. (directora). (1955). *La Pointe Courte*. Francia: Ciné-Tamaris.

_____ (directora). (1975). *Notre corps notre sexe*. Francia: Ciné Tamaris.

_____ (directora). (1984). *Les dites cariátides*. Francia: Ciné Tamaris/ TF 1.

_____ (directora) (2002). *Les glaneurs et la glaneuse*. Francia: Ciné Tamaris.

_____ (productora y directora). (2008). *Les Plages d'Agnès*. Francia: Ciné-Tamaris, Arte France Cinéma.

_____ (directora) (2019). *Varda by Agnès*. Francia: Ciné-Tamaris.

Abstract: “The film-essay exceeds the limits of the documentary [...] because its truth does not depend on any immaculate” register “of the real” (Machado, 2010, p.6). Agnès Varda manages the reflection on the image, writes through the camera and montage in the same way as the writer with his fountain pen.

Keywords: Documentary essay - cinema of the real - Videogame epistemology

Resumo: “O ensaio cinematográfico excede os limites do documentário [...] porque sua verdade não depende de nenhum” registro “imaculado do real” (Machado, 2010, p.6). Agnès Varda gerencia o reflexiona imagem, escreve através da câmera e montagem da mesma maneira que o escritor com sua caneta-tinteiro.

Palavras chave: Documentário ensaio - cinema de ficção - epistemologia do videogame

(*) **Sara Müller**. Productora y directora nacional de Radio y TV (ISER 1996), Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM 2001), Especialista y Magíster en Educación, Lenguajes y Medios (UNSAM 2013), Profesora en Docencia Superior (UTN 2014). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación.