



Director de la colección: Jenaro Talens

Carlos Tejeda



Cátedra



Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.ª edición, mayo de 2025

Diseño de cubierta: aderal

Imagen de cubierta: Fotograma de *Varda por Agnès* (2019)

© Ciné-Tamaris

Imagen de cuarta de cubierta: *Agnès de-ci de-là Varda* (2008-2011)

© Ciné-Tamaris

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Carlos Tejeda, 2025

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 3.707-2025

I.S.B.N.: 978-84-376-4906-1

*Printed in Spain*

*A Delphine y Alma*



## Agradecimientos

En primer lugar, expresar mi agradecimiento a Rosalie Varda y a Claire Garate, de la productora Ciné-Tamaris —fundada por la cineasta en 1954 y que hoy en día se dedica a preservar tanto su legado como el de Jacques Demy—, por la documentación y las facilidades proporcionadas. A Raúl García Bravo, por su paciencia, y también a Elsa Otero y Esther Moñita. A Noelia Martín, Micol Largarde y Miguel Ángel Martínez, responsables de la Biblioteca Dolores Devesa de la Filmoteca Española, por la ayuda prestada y el tiempo que han dedicado a proporcionarme documentación, así como al resto del personal de la casa que, de una manera u otra, se ha visto implicado en este proyecto. A Delphine Valadié, por las horas que ha dedicado a la traducción de los textos en francés y cuya ayuda, además, fue crucial para captar mejor los juegos fonéticos a los que era tan aficionada la cineasta y con los que salpicó sus películas y sus textos. A José Ángel Barrueco, Israel Paredes, Raúl Álvarez, Araceli Rodríguez Mateos, Raquel Sardá y Vicente Alemany, que siguieron de cerca el proceso de escritura y me prestaron sus consejos, y a María Martínez de Ubago y Tomás Zarza. A Emma y Magnus, Judie y Luis, Almudena e Iván, Mate y Toni, Raquel, Elizabeth y Raúl, Lali, Carlos Atanes, Marta Timón y Marta Villarreal, y a todos los demás que, de alguna manera, os habéis visto salpicados por el libro y que, como sois bastantes, si lo tenéis en vuestras manos, y puesto que me conocéis de sobra, sabéis quiénes sois.



## Nota del autor

Por expresa indicación de los responsables de Ciné-Tamaris, en el presente estudio se han seguido los títulos, años y datos que figuran en el libro autobiográfico de Agnès Varda: *Varda par Agnès. L'intégrale* (París, Éditions de La Martinière, 2023), que consta de dos volúmenes: el primero, *1954-1994*, que es una reedición del publicado en 1994 por Ciné-Tamaris y Cahiers du Cinéma, y el segundo, *1994-2019*. Por esa razón, desde un principio se optó por mantener los títulos originales en francés, que son los que figuran en la mayor parte de la documentación que se ha consultado. Solo están traducidos aquellos que se estrenaron en su día en salas españolas.

En Madrid, a 20 de julio de 2024



## INTRODUCCIÓN

### Antes de ir a las playas...

En otra escena, Marie-France Boyer, tumbada en su cama, cierra un libro. Aquí hay otro plano que volví a grabar. Había cogido un libro al azar de la estantería: era *L'amour conjugal* de Moravia. Al principio, me pareció gracioso, pero, en el montaje, pensé que realmente parecía que lo había hecho a propósito. Así que cambié el plano por uno con un libro anodino. Es terrible cómo la imagen es significativa...<sup>1</sup>.

Esta reflexión de Agnès Varda referente a su film *La felicidad* (*Le bonheur*, 1965) me hizo recordar una etapa en la que, tras terminar mis estudios en Bellas Artes, me dediqué de lleno a la pintura. Recuerdo mi primera exposición individual en una galería pequeña cuando el día de la inauguración recibí varios comentarios que eran interpretaciones personales de visitantes sobre lo que les sugerían mis cuadros. Lo interesante fue que ninguna de ellas coincidía con mis intenciones reales durante el proceso creativo, en el que

---

<sup>1</sup> Jean-André Fieschi y Claude Ollier, «La grâce laïque. Entretien avec Agnès Varda», *Cahiers du Cinéma*, núm. 165, abril de 1965, pág. 50.

el azar también estuvo muy presente. Incluso de una misma pintura recibí explicaciones diferentes. Mi asombro fue que todas ellas encajaban a la perfección. Con permiso de Agnès, «es terrible cómo la imagen es significativa». Quizá sean cosas del subconsciente. No lo sé, y se podría divagar sobre este tema durante días, pero eso es otra historia, como decía la muletilla de aquel personaje de *Irma la dulce* de Billy Wilder. La cuestión es que este asombro, que puede parecer insignificante, o incluso hasta una nadería, se me quedó grabado a fuego. Tanto, que desde entonces actúa como un mecanismo interior que salta como un resorte cada vez que me enfrento a una obra cinematográfica, literaria, musical o artística. Una cosa son las intenciones del artista y otra cómo las interpreta el espectador. Y es en esta tesitura en la que se ha concebido este libro que tiene usted en sus manos. Algo que adquirió, al menos para mí, una especial importancia durante el proceso del estudio de una obra que, a pesar de su aparente sencillez, posee una enorme profundidad por las numerosas cuestiones que plantea sobre los diversos aspectos de la naturaleza humana —la memoria, el paso del tiempo, la vejez, la muerte, el azar, etc.— y del arte —la imagen, la creación artística, la fotografía, el cine, etc.— y que está salpicada con infinidad de detalles entre juegos fonéticos, asociaciones y metáforas, como es la de Agnès Varda, una cineasta de carácter independiente que siempre navegó a contracorriente.

El presente estudio se ha concebido como un cuaderno de apuntes, pero en consonancia con el espíritu de la cineasta. Es decir, entre el puzle, el *collage*, el atlas, el juego y esa sensación de *work in progress* que emana su cine, algo que parece enfatizar la ausencia de la palabra «fin» en sus películas, su obra fotográfica, sus videoinstalaciones, su libro autobiográfico, *Varda par Agnès*, así como sus catálogos de exposiciones o sus ediciones en DVD, como ponen de relieve los materiales de muy diversa índole que incluye en ellos,

desde fotografías, guiones, dibujos, mapas y material de archivo hasta extras o bonus, que ella llamaba *boni*, o folletos.

En *Jane B. par Agnès V.*, Jane Birkin pregunta a la cineasta si cree que va a conseguir lo que busca con los fragmentos que introduce en la película y esta responde: «Es como cuando hacemos un puzle, colocamos pequeñas piezas aquí y allá, y después se dibuja lentamente y hay todavía un agujero en el medio, un vacío». Por ello, se ha viajado hacia adelante y hacia atrás a lo largo de estas páginas para incorporar nuevas piezas «aquí y allá» que surgían durante el camino para tratar de completar ese otro gran puzle que es la figura de Agnès Varda y su obra, aun siendo consciente de que siempre queda un «agujero en el medio» o, más bien, agujeros. En otro momento de *Caras y lugares*, tras visitar a la centenaria abuela de JR, este comenta: «Ella no te dirá nada más. Cada uno tiene sus secretos». Como Agnès Varda habrá tenido los suyos.



Convertida en cineasta, es mi deber llevar al público a sensaciones, no sensaciones fuertes con efectos especiales, sino sensaciones sutiles con efectos casi invisibles.

AGNÈS VARDA<sup>2</sup>

Lo que más me irrita en el cine francés del momento es sentir el esfuerzo, el trabajo duro, la obstinación forzada, el miedo a filmar. Nada de eso se percibe en Agnès Varda, quien se divierte filmando sus películas para que nosotros podamos divertirnos viéndolas.

FRANÇOIS TRUFFAUT<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Agnès Varda, *Varda par Agnès. L'intégrale, vol. 1954-1994*, París, Éditions de La Martinière, 2023, pág. 62.

<sup>3</sup> François Truffaut, «Ô saisons! Ô châteaux», *Cahiers du Cinéma*, núm. 84, junio de 1958, pág. 42.





## Contexto: Agnès Varda y su tiempo

Al contrario que sus coetáneos de la *Nouvelle Vague*, devotos cinéfilos que se curtieron primero como críticos en las páginas de la revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer o Jacques Rivette, Agnès Varda (Ixelles, Bélgica, 1928-París, 2019), ajena a todo ese ambiente, recibió formación en la L'École du Louvre<sup>4</sup>, donde cursó estudios superiores

---

<sup>4</sup> Fundada en 1882 en un ala del Museo del Louvre, es un centro de educación superior del Ministerio de Cultura que imparte cursos de his-

en historia del arte y, más tarde, de fotografía en la École de Vaugirard<sup>5</sup> para después iniciar su trayectoria profesional como fotógrafa en el Théâtre National Populaire (TNP) fundado por Jean Vilar<sup>6</sup> en 1947. Además, confesó que apenas había visto una decena de películas cuando inició el rodaje de su primer largometraje, *La Pointe Courte* (1954), protagonizada por los aún por aquel entonces desconocidos Philippe Noiret y Silvia Monfort, que en aquella época formaban parte de la compañía de Vilar. Un título en el que, además, y quizá de manera inconsciente, la joven cineasta comenzó a prefigurar los rasgos conceptuales y estéticos por los que después transitarán los *enfants terribles* de *Cahiers du Cinéma*.

El término *Nouvelle Vague* fue utilizado por primera vez por Françoise Giroud en un artículo sobre el auge de un nuevo espíritu en la juventud francesa publicado en *L'Express* el 3 de octubre de 1957 —al año siguiente vería la luz su libro, *La Nouvelle Vague, portrait de la jeunesse* (L'Air du Temps, 1958)—, cuando, en ese mismo año, el crítico Pierre Billard, en el número de febrero de 1958 de *Cinéma 58*, propone una encuesta para analizar el estado del cine francés y utiliza dicha expresión, aunque solo una vez y de paso, tal

---

toria del arte, arqueología, antropología o museografía. Su página web oficial: [www.ecoledulouvre.fr](http://www.ecoledulouvre.fr).

<sup>5</sup> Creada en 1926 por iniciativa de un grupo de industriales e ingenieros entre los que se hallaban Louis Lumière y Léon Gaumont, entre otros, L'École Technique de Photographie et de Cinématographie (ETPC), tras varias etapas, en 1991 se convirtió en L'École Nationale Supérieure Louis-Lumière, situada actualmente en La Cité du Cinéma en Saint-Denis: [www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr).

<sup>6</sup> Natural de Sète, Jean Vilar (1912-1971) fue además el fundador del Festival de Aviñón de teatro, cuya primera edición tuvo lugar en 1947. En cine participó en algunos títulos como *Las puertas de la noche* (*Les portes de la nuit*, Marcel Carné, 1947). Para más información sobre Vilar: <https://maisonjeanvilar.com>.

como recoge Michel Marie, para expresar que «La prudencia con la que esta *Nouvelle Vague* sigue los pasos de sus mayores es desconcertante»<sup>7</sup>. Asimismo, el historiador de cine constata que es *L'Express* el que recurre de nuevo a esa etiqueta para englobar las películas producidas en 1959 y, sobre todo, las presentadas en el Festival de Cannes de ese mismo año, como fue el caso de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre Cents Coups*, François Truffaut, 1959). Marie reproduce unas declaraciones del propio Truffaut al *France Observateur* el 3 de diciembre de 1959 en las que afirma que

creo que la *Nouvelle Vague* ha tenido una realidad anticipada. Empezó como un invento de los periodistas y se acabó convirtiendo en algo efectivo. En todo caso, si no se hubiera creado ese eslogan periodístico en el momento del Festival de Cannes, creo que habría surgido esta denominación o cualquier otra, por la fuerza de las cosas, en el momento en que hubiésemos tenido conciencia del número de «óperas primas»<sup>8</sup>.

Sea como fuere, y aunque entre esos jóvenes cineastas que surgieron bajo esta etiqueta hubo ciertos rasgos comunes en cuanto a la concepción cinematográfica —el director es el autor, rodajes en escenarios reales, bajos presupuestos, equipos reducidos, etc.—, en realidad, cada uno de sus integrantes concibió su obra siguiendo sus propios intereses estéticos y conceptuales. Agnès Varda, simplemente, coincide en el tiempo y en el espacio bajo el paraguas de esos nuevos aires de renovación. Tiene amistad con algunos, y, como ellos, es otro espíritu libre que siempre se mantuvo ajeno a tendencias y modas, que defendió su condición de cineasta independiente, incluso de *outsider*, imagen

---

<sup>7</sup> Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, pág. 21.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 19.

que la propia realizadora se encargó de cultivar si cabe aún más en sus dos últimas décadas con la aparición de las cámaras digitales y el inicio de su *tercera vida* como artista visual. Sin embargo, Flitterman-Lewis afirma que es en los escritos de Alexandre Astruc, aunque Agnès Varda nunca los leyó, según apunta la historiadora, donde se pueden detectar sus «afinidades teóricas y conceptuales»<sup>9</sup> con los miembros de la *Nouvelle Vague* por cuanto su forma de entender el cine, que definió como *cinécriture*, está en consonancia con las hipótesis que expuso aquel en su artículo «Nacimiento de una nueva vanguardia: la “Caméra-stylo”», publicado en 1948. En este texto Astruc defiende el cine como un acto de escritura y, por tanto, la noción de autor-director, es decir, el cineasta es un autor que «escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica»<sup>10</sup>. Ideas que suscriben los miembros del movimiento, aunque el punto de partida sobre las teorías de la «política de autor» se halla, según Marie<sup>11</sup>, en el célebre y polémico artículo de François Truffaut «Una tendencia del cine francés» publicado varios años después, en 1954, en *Cahiers du Cinéma*<sup>12</sup>.

Y aunque Agnès Varda tuvo amistad con Jean-Luc Godard, quien protagonizó junto a Anna Karina su cortometraje *Les fiancés du pont Mac Donald*, incluido dentro del

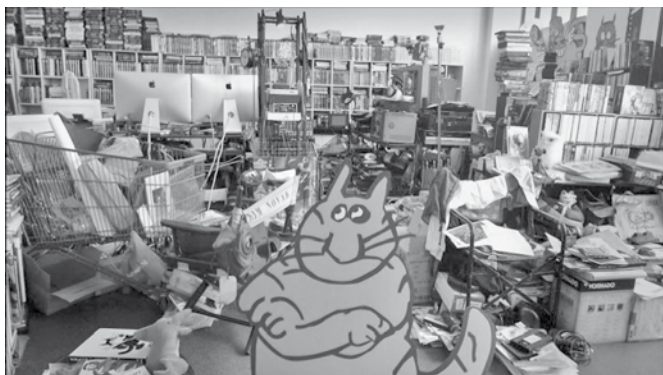
---

<sup>9</sup> Sandy Flitterman-Lewis, *To desire differently. Feminism and the French cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 1996, pág. 251.

<sup>10</sup> Alexandre Astruc, «Nacimiento de una nueva vanguardia: la “caméra-stylo”», recogido en Joaquim Romagera y Homero Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 224.

<sup>11</sup> Michel Marie, *La Nouvelle Vague, op. cit.*, pág. 53.

<sup>12</sup> François Truffaut, «Une certaine tendance du cinéma français», *Cahiers du Cinéma*, núm. 31, enero de 1954, págs. 15-28. Hay una traducción en español a partir de la edición francesa, *Le plaisir des yeux*, publicada por Cahiers du Cinéma en 1987: *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 2002, págs. 227-244.



*Agnès de-ci de-là Varda* (2008-2011), episodio 01:  
estudio de Chris Marker, © Ciné-Tamaris.

largometraje *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1961), y luego le dará plantón cuando va a visitarlo con JR en *Caras y lugares* (2017) a Rolle, localidad suiza donde vivía, sus amistades más cercanas fueron sobre todo algunos cineastas de la *rive gauche* parisina como Alain Resnais, quien realizó el montaje de su primer film, *La Pointe Courte*, o el propio Chris Marker, con quien compartió rasgos comunes, como su autonomía creativa, ya que no se adscribieron formalmente a grupo alguno. Incluso ambos tuvieron su propio avatar «gatuno»: si el del primero fue el atigrado Guillaume-en-Égypte, al que utilizaba como portavoz —son escasas, como es bien sabido, las fotografías existentes de su rostro real—, la cineasta incluyó en algunos films la imagen de su gata Zgougou<sup>13</sup>, cuyo rostro forma parte del logotipo de su productora Ciné-Tamaris.

---

<sup>13</sup> En la página 24 del catálogo de la exposición *L'île et elle* (París, Actes Sud, 2006) se incluye la filmografía de Zgougou: *Hommage à Zgougou* (2001), *boni* incluido en el DVD de *Los espigadores y la espigadora*;

El historiador y profesor Bernard Bastide, quien además fue asistente de la cineasta entre 1993 y 1998 en su productora, constata que, en el año 1954, solo dos de las setenta y siete películas que se rodaron ese año fueron realizadas por mujeres<sup>14</sup>. Una era *La Pointe Courte* y la otra fue *Huis-clos*, que, protagonizada por Arletty y Frank Villard, dirigió Jacqueline Audry (1908-1977), cuya carrera se había iniciado con el mediometraje *Les chevaux du Vercors* en 1943 y quien, hasta esa fecha, había firmado *Les malheurs de Sophie* (1945), *Sombre dimanche* (1948), *Gigi* (1949), *Minne, l'ingénue libertine* (1950), *Olivia* (1951) y *La caraque blonde* (1953).

De ahí, según Bénézet, la importancia que posee la figura de Varda en el momento en que comienza su carrera, y por un doble motivo: su condición de joven principiante y el hecho de entrar en un ámbito como el cinematográfico, dominado en aquella época enteramente por hombres. Bénézet recoge una cita de Vincendeau:

Dado que el modelo del autor sigue siendo el genio individual, o al menos el artista impulsado por una «necesidad interna» hacia la autoexpresión, esto ha tenido el resultado paradójico de empujar a las directoras francesas hacia un individualismo exacerbado por un lado y una alineación con «colegas» masculinos por otro<sup>15</sup>.

---

*Dos años después*, en la que aparece junto a la propia Varda; *L'univers de Jacques Demy*, en un momento con Jacques Demy mientras este está escribiendo sus recuerdos, y *Le lion volatil*, sobre el pedestal del León de Belfort.

<sup>14</sup> Bernard Bastide, «Agnès Varda, une auteure au féminin singulier (1954-1962)», en Antony Fiant, Roxane Hamery y Éric Thouvenel, *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pág. 17.

<sup>15</sup> Delphine Bénézet, *The cinema of Agnès Varda: resistance and eclecticism*, Nueva York, Wallflower Press, 2014, pág. 61.



Silvia Monfort y Philippe Noiret en *La Pointe Courte* (1954),  
© Ciné-Tamaris.

De hecho, otra prueba de esa independencia es que para llevar a cabo *La Pointe Courte*, y a falta de productor, Agnès Varda creó su productora, que inicialmente se llamó Tamaris, para hacer frente a los gastos de la producción, circunstancia de la que ella misma deja constancia<sup>16</sup>.

En este sentido, varias décadas después, cuando ya es una cineasta reconocida, en una entrevista concedida a Barbara Quart en 1986 para *Film Quarterly*, confiesa que «con cada película tengo que luchar como un tigre. No me quieren». A lo que la entrevistadora le pregunta: «¿Con todo lo que has hecho? ¿Con la magnitud de tus logros?». Y responde: «Soy un perfecto artilugio cultural, me tienen

---

<sup>16</sup> Agnès Varda, «Comment j'ai fait *La Pointe Courte*», reeditado en *Positif*, núm. 575, enero de 2009, pág. 58. El artículo se publicó originalmente en *Ciné-Club Méditerranée*, núm. 8, enero de 1956.

en todas las librerías y cinetecas. Seré inolvidable. Pero no me quieren para hacer películas»<sup>17</sup>.

Sea como fuere, y pese a las dificultades, Agnès Varda concibió una sólida filmografía que gira en torno a cuarenta y cinco títulos, entre cortometrajes, medimetrajes y largometrajes, todos ellos con el rasgo común, incluidos sus encargos, de que sus guiones son de autoría única, original y exclusiva de la propia cineasta, es decir, nunca realizó adaptación alguna de una obra literaria ni filmó guiones escritos por otros. Además, continuó su actividad como fotógrafa, a lo que se sumaría su trayectoria como artista visual, que se inició con la videoinstalación *Patatutopia*, exhibida por primera vez en la Bienal de Venecia de 2003 cuando contaba ya con 75 años de edad. «La vieja cineasta se transforma en joven artista plástica», apostilla en *Las playas de Agnès (Les plages d'Agnès, 2008)*. Una obra que controló en su totalidad desde el proceso creativo hasta las ediciones en DVD de sus películas o sus catálogos de exposiciones.

---

<sup>17</sup> Barbara Quart, «Agnès Varda: a conversation», *Film Quarterly*, vol. 40, núm. 2, invierno de 1986-1987, pág. 10.