

## EL ENSAYO EN DÍPTICO. AGNÈS VARDA Y JOAQUÍN JORDÁ

**Pilar Pedraza**

**Universitat de València**

**Pilar.Pedraza@uv.es**

El cine clásico de ficción es un cine de espacio/tiempo horizontal, que va desvelando y narrando, justificadamente o no, historias que tienen un tiempo propio, generalmente serial, paralelo al real y coherente consigo mismo. Pero hay también un gran género, el del cine de ensayo, impensable antes del cambio que supuso en todo el mundo la adopción de un modo de representación que no se basaba en el cine de ficción clásico y sus estilos, sino en un juego lingüístico donde el espacio no era necesariamente tridimensional ni el tiempo corría hacia adelante desde el pasado hacia el futuro, ni una historia duraba hora y media, ni una vida o una muerte tenían un principio o un fin, ni se representaban una y mil veces los avatares melodramáticos o jocosos de la constitución de la pareja heterosexual. El gran tema del nuevo cine de los años 60 y 70 ha sido el tiempo. Y sus panteones: la memoria, tanto la aparentemente viva como la petrificadora o petrificada. En esta comunicación vamos a tratar de dos películas dobles, europeas, donde se reflexiona sobre el tiempo y sobre la historia, aunque aparentemente su tema no sea ése.

Dentro de la tradición internacional del ensayo, del que hay tantas muestras excelentes en el cine europeo, existe un subgénero en el que el tiempo se reduplica para pasar a ser espejo y comparación, díptico donde un solo autor reúne dos épocas de un grupo humano o de un concepto. Lo diferenciamos de la secuencias de obras sobre el mismo tema por diferentes autores, como la saga de los Panero (*El desencanto* de Jaime Chavarrí, 1975, y *Después de tantos años*, de Ricardo Franco, 1994) o *Raza* de 1941 de José Luis Saenz de Heredia, y *Raza, el espíritu de Franco* de Gustavo Herralde y Román Gubern (1977), por ejemplo. Se trata de dos operaciones creativas diferentes.<sup>1</sup>

Vamos a centrarnos en estas líneas en cuatro películas –dos y dos- *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), y *Deux ans après* (2002) de Agnès Varda por una parte, y *Numax presenta* (1980), y *Veinte años no es nada* (2005), de Joaquim Jordá. Constituyen una buena muestra de cine moderno que contiene la esencia del espacio y del tiempo

---

<sup>1</sup> Para las cuestiones teóricas, remito al libro de Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.

cinematográficos y pretendidamente vitales. Cada vez que vemos uno de estos dípticos, caemos sin remedio en un abismo del que nos cuesta trabajo recuperarnos, porque en sus salientes y anfractuosidades vamos perdiendo pie y dejándonos construir como espectadores de un ensayo sobre el tiempo que tiene algo de *vanitas*.

Empecemos por el díptico de Agnès Varda. Quizá lo primero que hay que hacer para estudiarlo y entender su enigma, su blason como decía Jean Cocteau<sup>2</sup> es calificarlo inmediatamente de texto de ensayo sobre el arte y sus mecanismos. La propia Varda<sup>3</sup>, intenta desviar nuestra atención, como es su deber de creadora, y dice que trata de los pobres del mundo que espigan lo que arrojan o desdeñan los ricos o simplemente los que producen una clase de basura que puede ser consumida por otros. Hay que limar el barniz humanista y de bonhomía que se le ha pegado cual aureola de santidad en virtud de la mala conciencia de una clase media francesa que se resiste a ser tan derrochadora y frívola como aparece ante sí misma en el espejo de la cineasta. La película dice querer la reutilización de los productos y mercancías sobrantes, o su reciclaje, pero trata de la utilización de los desechos por parte del artista.

Pone el dedo en la llaga muy francamente cuando los espigadores son o pretenden ser artistas a su vez, acentuando la faceta *kitsch* –en el caso del coleccionista de botones, al que llama M. Bouton o del “arquitecto”-, o cuando el tema de la obra es el espiguelo, como el cuadro *Les Glaneuses* de Jean-François Millet (Musée d’Orsay) o su propia película. O cuando sus manos o sus dedos encuadran el mundo, o muestra sus canas bajo el tinte del pelo para componer una alegoría un tanto obvia de la vejez como experiencia y no sólo como decadencia. La decadencia y putrefacción de los hijos de la naturaleza, como esa patata en forma de corazón que tanto entusiasma y tanto irrita a según qué espectadores, o les pone en guardia frente al sentimentalismo como al psicoanalista vinatero Jean Laplanche, espigador del alma humana y a su vez dueño permisivo de unas vides que pueden espigarse en los términos de la ley.

La de Varda no es, por otra parte, una obra simplemente de denuncia, sino un ensayo y un recordatorio, y no deja de mostrarse en ella la bonhomía ilustrada de quien parece contemplar con benevolencia la “natural” y hasta legal redistribución de las cosas que no tienen dueño, o las que perecerán si no son consumidas por no adecuarse al formato comercialmente adecuado, tanto en el rico campo francés como en

---

<sup>2</sup> *Le sang du poète*, film de 1932.

<sup>3</sup> Nacida el 30 de mayo de 1928, en Bruselas.

los mercados y basureros de las ciudades y en los criaderos de mariscos de la costa. En la primera película, los juristas, con el código civil en la mano entre cardos y basuras, hablan de estas cosas “de relictæ”, sin dueño, que pertenecen al primero que las tome.

La primera de las dos películas de Varda es un auténtico ensayo sobre el espiguelo, inspirado quizá en el cuadro de Millet y en el de Jules Romain, y paralelamente discurre sobre el carácter de espiguelo del arte en general y de esta artista en concreto, como un autorretrato de Arcimboldo. La insistencia incluso pesada del espiguelo de los campos de frutales, de las viñas y de las patatas no ha perdido su carácter real y físico. Los cubos y cestos rebosantes de buenas frutas contrahechas y sin formato pesan, seguidos por la leve cámara digital de la creadora. Algunos personajes ya apuntan aquí como auténticos hallazgos de la espigadora, que luego volverá sobre ellos, en la segunda película, porque entre tanto se han convertido incluso en pequeños héroes conocidos por el público. Un público en el que nosotros también espigaremos en la segunda entrega, gracias a una operación de *feed-back* arriesgada y quizá falsa o excesiva en un contexto tan ambiguo y a veces indeciso como el de estos filmes.

Uno de los personajes que pugnan ya en la primera película por salir del anonimato absoluto es Claude, un ex camionero cuarentón alcohólico que vive con otros en caravanas, entregados a la supervivencia y al vino, perdidas ya las relaciones familiares y laborales. Claude llena su cubo de patatas y se refiere a su vida con un habla educada. Es alto, flaco y de ojos azules. Sería notablemente apuesto si no fuera por la marca abyecta de los pobres del mundo: la dentadura precozmente arruinada. En la segunda película ha ido a mejor. Aparece peinado, menos andrajoso y bebe mucho menos. Le gustaría cambiar y volver con su familia, aunque sabe que no es posible porque los dejó hace mucho tiempo. Varda descubre que algo importante ha cambiado en su personaje: ahora vive de la caridad controlada e institucional de una organización católica, que le da bien de comer, le proporciona un lecho cómodo, calor e higiene. Por el camino ha dejado a su anterior amante, Cislaine, desdentada borracha y simpática mujerona de 49 años, que continúa instalada en la mala vida y se ha echado un amigo martiniqués veinte años más joven que ella.

El otro gran espigador de Varda también tiene un pie en cada una de las dos películas. Se trata de Alain F., vegetariano que vive de desechos de los mercados de París. Sabe lo que come y se mantiene saludable, porque es biólogo y deportista. Por la tarde practica la pedagogía social con los emigrantes -nigerianos y somalíes- más pobres y marginales en un local de acogida. Les enseña a leer y les ayuda a pensar. El público

que vio la primera película quedó enamorado de Alain F. ¿Qué era, un santo o un libertario escapado de una novela histórica? La gente quiso saber más y Varda se lo dio. Los artistas espigan a muerte en los campos y objetos en los que hay cosas de valor. Qué se lo digan a Resnais en *Nuit et bruillard*. Hubo quien empezó a reconocer a Alain F. espigando en las cajas de frutas y perejil en los mercados, quien le compró su fanzine, y avispados exhibidores de cine que le invitaron a presentar la película y dirigir un cine-forum sobre su especialidad: la pobreza en el mundo.

Varda se hizo amiga suya y nos proporciona un reencuentro con él en la segunda película, donde Alain F. participa en una Maratón París-Versalles sin perder su aire reconcentrado y serio, y aunque llega de los primeros no se entrega a expresiones de júbilo. Le quedan cuatro horas de marcha hasta su alojamiento, donde repondrá energías con un yogourth. Pero lo importante de su segunda aparición no es esto. Lo importante es que Alain confiesa a Varda ante su cámara que si bien la primera película ha tenido éxito y ha gustado, a él hay algo que no le ha acabado de parecer un acierto. Y es la presencia de la directora en la película, el hecho de que ella salga, lo cual él considera inútil, sobre todo cuando expone sus manos a la mirada del espectador o las raíces canosas de su pelo para mostrar su envejecimiento.

Quizá es un tipo de molestia –modestia, pudor- que el que yo misma siento en la segunda película cuando cuenta, entre el gato y la patata en forma de corazón y con un cuadro sintético kitsch de *Las espigadoras* en la pared sobre la cabeza. Cuenta que cuando vio proyectadas esas imágenes a las que se refiere Alain F., vio algo más de lo que había en ellas. Vio que las había puesto en escena igual que lo había hecho con Jacquot (Jacques Démy) en su último retrato cinematográfico, *Jacquot de Nantes*, poco antes de la muerte de su marido. Y que cuando lo comentó con los más amigos del equipo, todos le dijeron que claro, que lo habían visto y que no dijeron nada porque creyeron que lo estaba haciendo a propósito. La espigadora trata de espigar también sus propias lágrimas.

\*\*\* \*\*

La película *Numax presenta* de Joaquim Jordá, por el contrario, habla de un mundo industrial en el que cuenta la producción, teóricamente no hay excesos ni anomalías, o no debe haberlos, y el protagonista colectivo no es el espigador humildemente agachado o inclinado como las espigadoras de Jean-François Millet,

fetiches artísticos de la Varda<sup>4</sup>. Aquí los protagonistas son los trabajadores de una fábrica de motores ligeros de Barcelona, que ante el peligro inminente que corre su empleo, se hacen cargo de la fábrica, la gestionan, la hacen producir durante dos años y finalmente encargan a Jordá un testimonio cinematográfico con las 600.000 pesetas que quedan en la caja de resistencia. La obra se abre con un prólogo: una claqueta que señala el comienzo del documento como tal, construido y reconstruido por Jordá. La primera escena de esta claqueta recompone el colectivo de los trabajadores más activos de Numax, reunidos en círculo en torno a una mesa. Una asamblea que será rodeada por la cámara y cuyo centro de atención es una obrera que lee un comunicado. La forma de asamblea en las oficinas en círculo se repite y es una forma buena para hacer retratos y parlamentos muy controlados desde el punto de vista de la puesta en escena. Aplausos. Se levantan y se van. Aparece el genérico *Numax Presenta*, escrito y dicho por la voz de Jordá.

Una invención de puesta en escena confiere a la primera película un matiz distanciador, brechtiano. Se trata de un teatrillo al estilo de los escenarios de Meliès y de Segundo de Chomón<sup>5</sup>, animado en la parte izquierda por una atracción acrobática, y a la derecha una mesa y sillas donde hablan y discuten representante del capital: los alemanes fundadores de Numax, los propietarios, la inmobiliaria, el director gerente (que se presenta a sí mismo a un Santiago Carrillo con preluca roja, como Pere Jaume, “derecha civilizada”). La primera vez que aparecen brindan por Franco, por el Rey, por Hitler y por Adolfo Suárez. Hay que decir que los catalanes no brindan por Hitler y además reaccionan alérgicamente a su nombre.

En las partes documentales de esta obra no hay complacencias estéticas, sólo una insinuación de ballet mecánico cuando se muestran las máquinas en movimiento. Tampoco hay personajes ni intención de crearlos. Visto ahora, *Numax* es un excelente fresco de la memoria incluso sobre la estética obrerista, sobria, acorde con una ética de izquierdas documental propia de la época. Tiene discurso elaborado por los propios trabajadores y dicho por ellos a su manera, que suele ser muy clara y competente, aunque a veces emerge la vacuidad de un discurso marxista simplificado. La utopía

---

<sup>4</sup> Las dos películas de Varda contienen *Les Glaneuses* de Jean-François Millet (1857) del Museo Orsay de Paris. Jules Breton, *La Glaneuse* (1877), del Museo de Bellas Artes de Arras; *La Petite Glaneuse* de Hugo Salmson (1864), del Museo de Bellas Artes de Nantes; y *Glaneuses Fuyant l'Orage* de Pierre Edmond Hédouin (1852), del Museo de Villefranche-sur-Saone.

<sup>5</sup> Como en *Monos como Becky* el teatrillo minimalista que pone en escena la muerte de Egas Moniz. Sobre esta obra de Jordá, véase entre otros, Santos Zunzunegui, “Corregir y dirigir. Monos como Becky”, en *Imagen, memoria y fascinación*, cit., págs 313 y ss.

revolucionaria está presente en los más jóvenes, pero no es de eso de lo que se habla a lo largo del film. Se habla de la organización de la producción y del problema de la autogestión y del igualitarismo, a propósito de una alternativa al modo de producción capitalista implícitamente. Con el giro sibilino con que Jordá enriquece a menudo sus obras, resulta que en el teatrillo del capitalismo se habla más de política que en las asambleas de los obreros en lucha, donde la preocupación mayor es la forma de producir. Santiago Carrillo con pelucón rojo promete a los representantes del capital que les ayudará, que Marcelino (Camacho) les solucionará los problemas. Los obreros de Numax están agobiados por sus relaciones con los Sindicatos, por lo que les afectan los pactos de la Moncloa y por sus relaciones con la coordinadora de empresas en crisis, además de su lucha diaria por salir adelante en un mercado que no siempre ve con simpatía su iniciativa autogestionaria.

Después de largas secuencias duras de ver y sin concesiones ficcionales sino sólo los cuatro actos de la obrita brechtiana donde los que están por encima dicen la verdad sin complejos sobre los de abajo, la película acaba en una fiesta de despedida a la empresa, a una experiencia que a fin de cuentas ha sido enriquecedora, y al propio equipo de Jordá, al que sin duda se dirigen los aplausos de los obreros a la cámara. Con canciones tan alusivas como “Adios muchachos” y unos porros compartidos, los numantinos expresan ante el micrófono de Jordá sus expectativas de futuro.

Esta primera película es dura, severa formalmente. Combina el docudrama con la asamblea más o menos preparada y con las confesiones y las memorias. Apenas despuntan en ella los líderes, casi todos muy jóvenes, que dramatizan una escisión entre los conservadores y los que enarbolan una alternativa progresista revolucionaria. Habrá que esperar a la segunda película para verles crecidos y convertidos en personajes.

La segunda parte de *Numax presenta, Veinte años no es nada* enlaza la fiesta de despedida con otra organizada como reencuentro.

Iniciativa del Master de Documental y cortometraje de la universidad Pompeu Fabra de Barcelona dirigido por Jordi Balló, este film recupera lo esencial de *Numax presenta* y lo ofrece enmarcado y abismado en un nuevo texto, de distinto formato, también documental pero envuelto en la ficción -o la performance provocada- de una reunión de los principales personajes del primero, que aquí se comportan como tales, veinticinco años después.

En cuanto a la relación con la actualidad, es significativo que al principio y al final de *Veinte años no es nada* se cuente la historia de *Numax* a un muchacho

sordomudo, hijo de uno de los dirigentes de la lucha de la primera película, ya fallecido, y que el chico se emocione y llore mirando la imagen de su padre en la pantalla mientras pasan la película en abismo en el banquete del reencuentro. Un reencuentro que es ya de personas y no de activistas. Unas personas que en la primera película de Jordá sólo se destapan como tales, sólo abandonan el discurso político y laboral en la última fiesta, cuando cada uno responde a Jordá lo que pretende hacer en el futuro. Ahí empezamos a discernir cuerpos y no sólo figuras. Unos cuerpos que salen de taxis y de coches al principio de la segunda película como vomitados por la primera. A partir de aquí, las dos fiestas se interpenetran y sirven de marco barroco e incluso paisajista a los pequeños docudramas que van dando cuenta de lo que ha sido en los veintitantos años la vida de los que tuvieron la singular experiencia de pasar dos años volcados completamente en la empresa de la que se habían hecho cargo y que les quemaba como la túnica de Neso.

Si *Numax presenta* es un documental que se atiene férreamente a su propósito de dejar hablar a un singular actante que es precisamente Numax, su problema, sus soluciones, sus intentos de autogestión y su “fracaso” en el marco de una ideología de izquierdas, revolucionaria en su extremo juvenil y de liderazgo y claudicante en su parte ideológicamente más débil –los 80 trabajadores que abandonan al principio.

Las mujeres ocupan un lugar muy importante en ambas películas, sobre todo en la segunda. En la primera una dirigente llega a quejarse del machismo de uno de sus compañeros líderes y a decir que no le hacen caso por ser mujer. Jordá sí la escucha, pero sobre todo en la segunda película es donde traza retratos más poderosos de mujeres en las que ya se transparentaba una personalidad característica. Las que en Numax veíamos diluidas en el discurso, “compañeras” inmersas en una atmósfera de taller y asamblea, adquieren vida propia y se presentan con veinticinco años más y con Numax como denominación de origen: la aventura les ha dejado huella, pero han continuado viviendo intensamente otras circunstancias, desde las más cotidianas y banales hasta las más tremendas. La monja obrera que habla en catalán y que quiso dar testimonio de su fe y ganarse la vida como ciudadana, tenía cincuenta años en Numax y estaba en las asambleas cerca de los líderes. Ahora la vemos dirigir con la misma sencillez y autenticidad unas reuniones de cristianas de base. Como dice su amiga “tu lo que eres es una buena persona”. Buenas y malas experiencias en la vida familiar, accidentes, enfermedades, suicidios. Todos son iguales a sí mismos y todos han ganado en profundidad. Un anodino muchachito de pelo largo se ha convertido en un curioso

taxista políglota. Los personajes aparentemente más fuertes –Fernanda y la truculenta Pepi- están trazados con una fuerza que va más allá del docudrama y roza la ficción, sobre todo Pepi, la chica progre convertida en pesada matrona, su monólogo magistral en el paisaje nevado y la inserción del atraco al banco de Valls y del juicio a Juan Manzanares. Figuras más borrosas o planas emiten sin embargo destellos, como las trabajadoras emigrantes que declaran que para ellas fue crucial ir a trabajar a Barcelona en los años sesenta y respirar otro ambiente que el de sus pueblos, o que el estado de la democracia en la actualidad es poco satisfactorio y poco acorde con lo que ellos soñaron para España en la transición (“Me dejan hablar, pero no me escuchan”). Hay un desánimo general, o un desencanto, pero todos viven. En una comida brindan por que “el pueblo se rebele contra el tío del bigote” (José María Aznar).

El banquete final de *Veinte años* es preparado y servido en su restaurante por el ex abogado laboralista comunista de Bilbao, sobrino de un ministro de Franco. Tiene trabajadoras extranjeras, a las que da doctrina izquierdista. En el banquete, se suceden las muestras de amistad y afecto. Sobre Numax planea un aura de buenas relaciones entre hombres y mujeres y de un cariño natural y desinhibido. Suenan las canciones *Cuando calienta el sol* y la *Internacional*. Jordá transita levemente por la película, sin el pelo negro de Numax que le hacía tan imponente, más mayor pero también más atractivo, porque para él, como para Agnes Varda y sus patatas en forma de corazón, envejecer es echar nuevos brotes.

A la vista de las películas analizadas, creemos pertinente la consideración del díptico como algo que, quizá sin ser propiamente un género del ensayo, es una variante con estrategias textuales propias, que a su vez contiene potencialidades interesantes sobre el tratamiento del tiempo filosófico y del tiempo cinematográfico. Agnes Varda realiza en la segunda puerta de su díptico una operación de espiguelo de la primera, de los resultados de la primera ofrecidos a un público de espigadores que a su vez le devuelven modificado lo que ella ha ido sembrando al recogerlo en los campos de lo sobrante o lo inútil.

La riqueza del procedimiento se muestra en todo su esplendor cuando se comparan dos o más obras en díptico. Las de Joaquim Jordá tienen en común el tiempo con las de Varda, porque el tiempo es el eje vertebrador del díptico sobre el que se mueven sus dos hojas. Pero el díptico de Jordá no es filosófico o de reflexión estética sino histórica. Dos épocas se contemplan en este espejo de dos puertas; lejana y escueta la primera, espacio con figuras y sobre todo episodio de una utopía; y mundo con

personajes que han crecido, la segunda. Lo suficiente como para que aumente la rica tipología temporal del cine contemporáneo y sus matices artísticos e ideológicos.

El cine español es rico en calidad, no tanto en cantidad, en el documental cinematográfico y en la ficción que roza al documental o que dialoga con él<sup>6</sup>. Siempre en condiciones de producción azarosas o al menos accidentadas y precarias, desde *Las Hurdes, tierra sin pan* de Luis Buñuel hasta *En construcción* de José Luis Guerin, pasando por obras tan poco conocidas como *Cada ver es* de Angel García del Val<sup>7</sup>, y la importante ficción falsamente documental *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* de Agustín Villaronga<sup>8</sup>. Sin una tradición como la francesa del Grupo de los Treinta y sin una auténtica renovación profunda en los años 60 como en otras cinematografías europeas y americanas, sin embargo cuenta con piezas que podrían parangonarse con muchas de aquellas si el cine español no estuviera lastrado doblemente por una producción precaria y por una imagen de sí mismo mal configurada, en la que no se reparten correctamente los méritos ni los hallazgos.

---

<sup>6</sup> Véase al respecto *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, VV.AA., coordinado por José María Catalá, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro, IV Festival de Cine Español de Málaga, Ocho y Medio, Madrid, 2001.

<sup>7</sup> Véase P. Pedraza y J. López Gandía, "A propósito de Cada ver es" en *Banda Aparte*, 12, octubre de 1998, p. 47.

<sup>8</sup> Tenemos en prensa una monografía sobre Villaronga en la editorial Akal.