

El arte de narrar en Agnès Varda

Sabrina Bevilacqua

UNLP - FAHCE - Departamento de Lenguas y Literaturas modernas

33.sabri@gmail.com

Resumen:

La presente contribución, enmarcada en el proyecto de investigación *Crear(se), reescribir(se), traducir(se): posturas literarias y posturas políticas en autoras y traductoras contemporáneas (2020-2024)*¹, propone estudiar la emergencia de la narración fílmica en la cinescritura vardiana. El corpus seleccionado se limitará al último documental y libro *Varda, par Agnès* (2019) y a entrevistas documentadas en distintas fuentes académicas o periodísticas. Partiendo de la noción de *ethos* entendida como “construcción discursiva” (Amossy, 2010) y como “puesta en escena” (Maingueneau, 2002), describiremos, primero, la funcionalidad de dos recursos artísticos-literarios que facilitan la “equivalencia entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje escrito” (Müller, 2019): el tiempo y la mirada. En palabras de Mc Guire (2004), dos pilares que definen la escritura, no como guion, sino como impulso que surge “cinemáticamente”. Luego, indagaremos en los principales tópicos a los que recurre la cineasta belga para entrecruzar, desde el cine de autor, modos de contar (se), de crear (se) y de decir (se).

Palabras clave: Agnès Varda, cinescritura, narración como ritmo, narración como mirada, montaje.

Introducción

Arlette Varda, conocida como Agnès Varda, fue una artista belga, sin duda, pionera en la apertura de la dirección cinematográfica a las mujeres. Nacida en 1928, desde muy joven se destacó como directora de cine, guionista, artista plástica, actriz y escritora. Siendo la única mujer que integrara la *Nouvelle vague*, Agnès Varda, fue pionera en la apertura de la dirección cinematográfica a las mujeres. Siendo la única mujer que integrara la *Nouvelle vague*, obtuvo un gran reconocimiento por su permanente activismo político y defensa de las causas sociales y feministas. Su vanguardia ha sembrado lazos y tensiones entre múltiples ámbitos del arte, de la

¹ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – IdIHCS (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales) – AIT (Área de Investigación en Traductología).

ideología, de la lucha política y de la inagotable capacidad de “contar (se)” y de “entretelar” percepciones del mundo por fuera de los lineamientos tradicionales de la producción cinematográfica.

En efecto, el posicionamiento enunciativo de Varda se vislumbra en el montaje de impresiones que capturan instantes al igual que se combinan palabras en una frase. Su cine sigue los pasos de una sintaxis cuidada, al son de su pluma abocada a entrelazar conceptos, figuras, colores y música para dar forma a su voz interna; una voz femenina que busca definir el lugar de la mujer y de lo cotidiano en el seno de lo social desde la espontaneidad de lo vivido, sentido y aprehendido en la sociedad que le ha tocado vivir. ¿Cómo entender el “narrar” y el filmar en Varda, sino como un arte que crea al ritmo de su cámara, que se posiciona discursiva-ideológica y políticamente mediante “impresiones filmadas” al tiempo que define el latido propio de su cinescritura, de su Yo singular colectivo e integrador?

La presente contribución, enmarcada en el proyecto de investigación *Crear(se), reescribir(se), traducir(se): posturas literarias y posturas políticas en autoras y traductoras contemporáneas (2020-2024)*, se propone describir, de manera general, la emergencia de la narración fílmica en la cinescritura vardiana a partir de un corpus reducido: el último documental y libro *Varda, par Agnès* (2019) y entrevistas documentadas en distintas fuentes académicas o periodísticas. Esta selección, sobre la cual se ha trabajado, brindará los lineamientos generales que caracterizan la narración fílmica o cinescritura.

El interés particular que este libro genera está en estrecha relación con la “necesidad”, por parte de la cineasta, de volcar en él sus experiencias vividas, sentidas e incluso “explicadas” desde su postura personal y artística. En *Varda por Agnès*, la cineasta belga realiza un recorrido biográfico que aborda historias acerca de su carrera y de su obra mostrando su evolución como artista al mismo tiempo que explicita su visión del arte y de la vida. El libro es una suerte de legado artístico y autobiográfico, donde Varda comparte su sabiduría y su experiencia como cineasta, escritora, fotógrafa, pintora e instaladora. Particularmente, en lo que podría llamarse la “introducción” a lo que será el libro, se observa un Yo singular, colectivo e integrador que se despliega y se da a conocer siguiendo las pautas del abecedario; un Yo que se describe sobre la base de una retórica comparativa (A como artista); un Yo, en fin, que se construye como poema introductorio a lo que será el relato de sí misma. Este aspecto singular nos interpela dado que, ya desde su título, asistimos a un desdoblamiento del Yo, a un *ethos*

intrínsecamente complejo y abarcador que juega con su propia (re) construcción y (re) presentación.

Además, partiendo de la noción de *ethos* entendida como “construcción discursiva” (Amossy, 2010) y como “puesta en escena” (Maingueneau, 2002), mencionaremos, finalmente, los aspectos fundamentales que estos conceptos aportan a nuestro trabajo y concluiremos con una descripción sobre la funcionalidad de dos recursos artísticos-literarios que facilitan la “equivalencia entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje escrito” (Müller, 2019): el tiempo y la mirada. Se trata de los dos principales tópicos a los que recurre la cineasta belga para entrecruzar, desde el cine de autor, modos de contar (se), de crear (se) y de decir (se). En palabras de McGuire (2004), dos pilares que definen la escritura, no como guion, sino como impulso que surge “cinemáticamente”.

Ethos y cinescritura

Siguiendo el desarrollo de los estudios acerca del *ethos discursivo*, particularmente Ruth Amossy (2010) y Dominique Maingueneau (2002), podemos destacar algunas cuestiones que nos permiten entender la concepción de la cinescritura en Agnès Varda y el proceso de la puesta en escena de una película. Si bien, en el caso del cine, la reconstrucción del *ethos* se complejiza en la medida en que se trata de un arte combinado en el cual el texto propiamente dicho o discurso (escrito u oral) forma parte de un cúmulo de estimulaciones coexistentes, reinterpretar ciertas cuestiones teóricas propuestas por los autores mencionados abre la reflexión hacia otros horizontes.

En *Problèmes d'ethos*, Maingueneau (2002) indaga en la noción de *ethos* poniendo en relieve algunas características que le permiten delimitar gradualmente un concepto complejo. Así, el *ethos* es definido como acto de enunciación, como un efecto de discurso y en tanto tal, un comportamiento discursivo que involucra numerosos factores no solo textuales sino también ligados a la situación de comunicación. No se trata solo de una propuesta de imagen de sí. El *ethos* se reconstruye en la interacción dada entre interlocutores y la identificación del interprete-auditor con el *ethos* percibido se convierte, más precisamente, en *incorporación* (Maingueneau, 2002: 61), es decir, un proceso no uniforme por el cual, el interlocutor identifica un garante (la corporalidad del discurso construida en la enunciación) el cual remite a un conjunto de

representaciones éticas estereotipadas posibles acerca del modo en que habitamos el mundo. Podemos afirmar que

L'ethos d'un discours résulte d'une interaction entre divers facteurs : ethos prédiscursif, ethos discursif (ethos montré), mais aussi les fragments du texte où l'énonciateur évoque sa propre énonciation (ethos dit) (...) La distinction entre ethos dit et montré s'inscrit aux extrêmes d'une ligne continue puisqu'il est impossible de définir une frontière nette entre le « dit » suggéré et le « montré ». L'ethos effectif, celui que construit tel ou tel destinataire, résulte de l'interaction de ces diverses instances dont le poids respectif varie selon les genres de discours. (Maingueneau, 2002, p. 65)²

Sin dejar de considerar el abanico de aspectos que envuelven la noción de *ethos*, sobre las cuales no podemos explayarnos aquí, el matiz que nos interesa destacar para este trabajo es aquel que subraya el peso que diversas instancias adquieren a la hora de delinear el alcance del *ethos efectivo*. Como sostiene Esquoy Hutin (2011), citando a Ruth Amossy (2010: 219), mediante el *ethos* o la presentación de sí mismo se tiende, a través de diferentes discursos a incitar al auditorio a percibir la visión del locutor y esto por medios diversos que no implican solamente una identificación a ciegas o por empatía. Se trata más bien de un conjunto de estrategias verbales en donde el *ethos*, el *logos* y el *pathos* se imbrican mutuamente.

Según nuestra hipótesis, el trabajo de Varda ofrece un espacio de libertad al espectador en la construcción del *ethos efectivo*. Al mismo tiempo que intenta reducir las connotaciones que libera una imagen, incentiva el libre fluir de los pensamientos del espectador cuando este se enfrenta a las imágenes. En efecto, a la hora de pensar en una secuencia, Varda juega con las imágenes, con lo que tienen de representación denotativa y connotativa, con los clichés estereotipados. Así lo relata ella misma en su libro cuando define en la introducción, por ejemplo, en la letra *O comme Objectif*: la objetividad en la elección de lo que se verá en escena en una película. Dejando lugar a la mano creadora del cineasta, Varda afirma que la objetividad no existe incluso en los documentales. De hecho, ella considera que todo el material que será utilizado es elegido con minuciosidad y están “marcados” con la subjetividad no solo del creador sino también de los personajes que componen esas imágenes. Tal lucidez en la percepción de este acto creador es aún más clara cuando Varda alude a la diferencia entre la capacidad de nuestros ojos de ver hacia todos lados, de tener una vista casi

² “El ethos de un discurso resulta de la interacción entre diversos factores: ethos prediscursivo, ethos discursivo (ethos mostrado), pero también los fragmentos del texto en donde el enunciadorevoca su propia enunciacióndicho) (...) La distinción entre ethos dicho y mostrado se inserta en los extremos de una línea continua dado que es imposible definir una línea continua entre lo “dicho” sugerido y lo “mostrado”. El ethos efectivo, el que construye tal o tal destinatario, resulta de la interacción de estas diversas instancias cuyo peso respectivo varía según los géneros discursivos”. La traducción es nuestra.

panorámica y los que efectivamente se muestra a través el objetivo de la cámara. En esta última, el mirar se limita, pero esa limitación puede generar la expresión libre de otro punto de vista acerca de lo que se desea mostrar, lo que podríamos calificar, técnicamente, como el *ethos efectivo* mencionado antes. En el siguiente ejemplo con el que la autora ilustra su estilo en *O comme Ojectif*, podemos entender con mayor claridad la estrategia enunciativa voluntariamente elegida

ya desde el primer plano en *La Pointe courte* hice cine y no fotografía. (10 de agosto 1954, 9.30 hs, objetivo 40, apertura f. : 3,5. Imagen: los niños Birbe jugando en su pobre cocina. Travelling lento encuadrando el debajo de la mesa. Sonido: ellos lloran pero se filma sin sonido. Duración del plano: 40 segundos).
¿Soy objetiva pretendiendo eso? (Varda, 2019)

Cinescritura: narrar a través del tiempo y mirada

La cinescritura de Agnès Varda se apoya en dos grandes pilares para construir su propia sintaxis y narrativa: el tiempo y la mirada. Estos dos elementos pueden manifestarse de distintas formas dentro de las secuencias fílmicas interactuando de manera compleja entre ellos y con lo específicamente anecdótico. De hecho, la anécdota en las obras de Varda cobra vida a través del “filtro” del tiempo y de la mirada dado que estos aportan, a la experiencia del mirar una película, un ritmo y una puesta en escena particulares. Es aquí en donde encontramos el posicionamiento enunciativo central de la propuesta artística de Varda. Más precisamente, el tiempo otorga a la narrativa, ya sea, la quietud en el fluir de las historias que se cuentan, ya sea, el dinamismo o movimiento de esas historias. El tiempo agrega profundidad a toda imagen capturada por el lente. El tiempo permite que la mirada aparezca en su esplendor y viceversa. La mirada, por su parte, contribuye a estructurar el tiempo y a construir el sentido de una escena gracias al montaje y a la composición de los elementos que integran el cuadro visual capturado.

Cuando la cineasta belga metaforiza, en la introducción a su libro, su experiencia acerca del narrar desde el cine, deja en claro cómo estos dos pilares mencionados tienen un rol fundamental en su concepción del cine. Tanto es así que, en *Varda par Agnès* deja vislumbrar una cierta inquietud al saber que en su libro ella será “sencillamente leída” y que esa experiencia pone al lector en un lugar diferente de aquel que mira una película. Ciertamente, coincidimos con ella cuando dice

ahora que estoy, por un tiempo, en el rol de escritora, temo por ese lector de quien no veré jamás la cara, porque él o ella leerá en su casa, solo o sola, y es casi seguro que no lea este libro en su totalidad de una sola vez. Contrariamente sucede con los espectadores que yo amo, encerrados en la oscuridad, abocados a mirar mis películas, a verlas desde el principio hasta el final, al ritmo que he propuesto, a suspirar, a sonreír juntos cuando perciben y experimentan lo que la película les propone a la vista o les susurra al oído; ese público como un campo de trigo que ondula más o menos cuando un viento, de pronto, o una brisa acaricia irregularmente las cabezas llenas de espigas de trigo maduro. (Varda, 2019)³

También, siguiendo estas líneas de pensamiento, en *C comme Cinécriture*, Varda (2019) intenta construir una definición acerca de la cinescritura como una palabra que ilustra el arte del cineasta, el trabajo del guionista que escribe sin filmar y al del director quien se ocupa de poner en escena el guion. Además, agrega la cineasta, puede ser la misma persona quien asuma todos los roles, aunque existe todavía la confusión entre las tareas de cada uno. Tanto es así que, admite Varda, los cumplidos normalmente se orientan a alabar ya sea el guion, ya sea los diálogos, sin considerar el hecho de que una película

bien escrita es igualmente bien filmada, los actores son bien elegidos, los lugares también. El recorte, los movimientos, los puntos de vista, el ritmo de la película y el montaje han sido sentidos y pensados como las elecciones de un escritor, frases densas o no, tipos de palabras, frecuencia de los adverbios, sangrías, paréntesis, capítulos, continuando el sentido del relato o contrariándolo, etc. En la escritura, es el estilo. En el cine, el estilo es la cinescritura. (Varda, 2019)⁴

Desde nuestra perspectiva, “escribir el cine” nos sumerge en una enunciación cinematográfica que, como expresa Martínez Bonilla (2023: 73) manifiesta “una crítica a los modelos narrativos hegemónicos e industriales”. En una época en donde el cine de autor, que es fruto de la *Nouvelle Vague*, juega con la puesta en escena del mismo modo que han experimentado los exponentes del *Oulipo*. Experimentar sobre las estructuras del lenguaje, la combinación sistemática de las palabras, los juegos de sentido, todo se asemeja al acto creador del montaje significativo de las escenas en el cine. Pero este acto creador deja en evidencia un posicionamiento enunciativo decidido y pensado con un claro objetivo crítico y cuestionador del orden del discurso cinematográfico hegemónico:

³ La traducción es nuestra.

⁴ La traducción es nuestra.

La enunciación cinematográfica que, en este caso, se reconoce a sí misma como un medio para incitar al pensamiento crítico deviene en la potencia político-afectiva de la autora. Ésta, a su vez, está relacionada con un cierto condicionamiento de la mirada (...) que responde a un ímpetu ético del ver y el hablar con el otro, un encuentro de miradas y palabras desde el cual Varda propone una disciplina del entendimiento tanto de su obra como de las emociones de su audiencia. (Bonilla, 2023, p.80)

A través de la cinescritura, siguiendo al autor, se potencia la mirada ya que

condiciona un punto de vista, una manera de aprehender el mundo, de encontrarse con la mirada del otro. Se trata de la ejecución de un cierto ordenamiento de lo sensible, del material audiovisual, de la dupla imagen-narración que determina el lugar de lo real y de los sujetos que encarnan esa realidad como el principal eje de enunciación de la directora. (Bonilla, 2023, p. 81)

Se trata de mostrar que existe algo más detrás de la imagen, algo más profundo que cuestiona los modos de mirar, de interpretar como suelen ser los clichés asociados a ciertas combinaciones de elementos (colores, gestos, sonidos, objetos y personas). Varda (1976: 35) lo expresa elocuentemente en una de las tantas entrevistas publicadas en *Cahiers du Grif* cuando alude a esta voluntad de emplear, para el ámbito del cine, las palabras “lenguaje” y “escritura” con el fin de trazar un paralelo entre lo escritural y el vocabulario visual e imaginario. La artista echa luz sobre esas grandes metáforas lexicalizadas que forman del pensamiento común instalado, de las creencias indiscutidas sobre las significaciones que transmiten las imágenes, ya sean nacidas en la pintura, ya sea en la cultura en general, despojadas de explicaciones que orienten las interpretaciones. Así, por ejemplo, una mujer con un niño en sus brazos puede evocar numerosas asociaciones mentales, pero podríamos solo restringirnos a los elementos constitutivos y reducir las evocaciones a una suerte de “contenido puro” o neutro y reorientar sus interpretaciones por fuera de los esquemas mentales reiterados socialmente. En este sentido, la cineasta supo expresar sus más íntimos conocimientos y experiencias que la fotografía, su primer gran arte, ha podido brindarle para el desarrollo y reinterpretación del cine. La fotografía fue un puente esencial en este proceso ya que para Agnès Varda

Il s'agit d'utiliser la photographie non comme un mode d'expression mais au contraire d'exploration. Pourtant, quoique simple en apparence, cette opposition est bien plus didactique que réelle – aucune frontière nette entre les deux

domaines. Mais il existe de nombreuses manières d'utiliser la photographie dans son lien au « réel ». (Gautreau, M. et Kempf, J. 2019, p. 1)⁵

Narrativa implícita y subjetiva⁶

El arte de la composición se constituye en narrativa implícita. La composición resignifica diversos elementos de la escena o foto: luz/ sombra/ color, miradas/ pensamientos/ emociones, sonido/ silencio, música/ ruido, discurso o palabra/ gestualidad, tiempo/ espacio, movimiento/ quietud, argumento/ anécdota/ montaje. Se sugieren historias a través de la composición, el manejo de la luz, la mirada de los sujetos y el contexto de la foto. La yuxtaposición de elementos, del mismo modo que la yuxtaposición de los colores en una tela, permite al espectador tejer la historia en su conjunto en un diálogo permanente con la propuesta de una *mise en scène* reflexiva y sugerente. El cine se presenta en sí mismo como una película fotográfica, como un lenguaje heterogéneo en donde cada plano es una foto y cada foto es una toma de posición, una forma de aprehender el mundo; el cine permite agregar “tiempo” a la foto para recorrer su profundidad en tiempo y espacio; la mirada de la cámara acompaña los movimientos desde un punto fijo jugando únicamente con los desplazamientos de los elementos de la foto; la música adereza la foto incorporando pensamientos y estableciendo, así, la continuidad de las palabras. Así, entre los procedimientos o tópicos más usuales que describe Varda encontramos:

- **Secuencias fotográficas:** se trata de secuencias de fotos que cuentan una historia o evocan una emoción. Incluso, cada plano constituye en sí mismo una foto. Otra forma de secuencia en la quietud del tiempo es el uso de dípticos o trípticos que permiten mostrar simultáneamente diferentes tiempos en uno solo. En ellos se reprime, se condensa o se repliega el tiempo, pero se despliegan los cambios físicos de los elementos que componen esa imagen;
- **Retratos y miradas:** este tópico se refiere a la voluntad de privilegiar los retratos y las miradas para capturar la esencia de las personas, cualquiera sea su estatus social o apariencia. Hay juegos de “acercamientos o alejamientos, primeros planos, planos medios” (Bonilla, 2023: 80) según la perspectiva que se quiera dar de la gente

⁵ “Se trata de utilizar la fotografía no como medio de expresión sino al contrario como exploración. Sin embargo, aunque simple en apariencia, esta oposición es más didáctica que real – ninguna frontera neta entre los dos ámbitos. Pero existen numerosas maneras de utilizar la fotografía en su lazo con lo real”. La traducción es nuestra.

⁶ Remitimos al lector al documental en donde se pueden apreciar fotos y escenas claves en varias de las películas de la cineasta: Denise Roldán. (2020). Agnès Varda: Las claves para entender su cinescritura. <https://youtu.be/x7iWxYfXhq0?si=bfjzC7-JSZFC3qpU>

que forma parte del cuerpo de actores elegidos. La técnica de la anamorfosis, una estrategia de deformación de las medidas objetivas de un elemento, es también un recurso que introduce nuevas perspectivas de los objetos o de los rostros;

- **Fotografía en movimiento:** combinación de fotografía y cine, utilizando la fotografía como base para crear secuencias cinematográficas que agreguen a la imagen el relato del momento anterior o el posterior a la captura de la foto. En algunos casos, en la foto o cuadro enmarcado, el tiempo se inserta para dar profundidad y dinamismo a la imagen y así, de esta manera, se pueden observar, por ejemplo, el caminar de las personas hacia el horizonte sin por ello cambiar el encuadre;
- **Instalaciones fotográficas:** creación de instalaciones que combinan fotografía, objetos y sonido para crear experiencias inmersivas, como en su instalación en donde la escena adquiere un gran realismo o bien ayuda, a modo de pleonasma, a ilustrar una problemática emocional que los personajes atraviesan en la historia. Por ejemplo, una pareja que, a punto de separarse, es retratada en un muelle que “divide” sus cuerpos en la pantalla y explicita el conflicto emocional que el relato expone en la película. El montaje es la narrativa misma
- **Títulos y textos:** con este tópico se señala la simultaneidad de los códigos simbólicos que coexisten en toda imagen, ya sea a través de elementos lingüísticos, ya sea a través de otros sistemas. Así, se recurre al agregado de títulos o de textos que proporcionan contexto y narrativa a la foto;
- **Sonido y música:** se trata de una estrategia que permite acompañar a las fotos con sonido o música para evocar emociones y reforzar la narrativa. En efecto, del mismo modo en que funciona el pleonasma en el discurso, la música o sencillamente sonidos, ruidos o silencios, colaboran en el engranaje de las imágenes y aportan impresiones y emociones a los hechos narrados. Los personajes, incluso, se configuran gracias a la música que, a veces, refuerza la emoción explicitada por el personaje y otras veces, ironiza la caracterización de una escena apelando a un tono musical contrario o alejado de los sentimientos que se desean transmitir. Podemos decir que el sonido adjudica pensamiento a la mirada del mismo modo que la voz omnisciente, muy frecuente en las películas, es el ritmo interior de la imagen ya que intenta mostrar la historia como si fuese una declaración directa en lugar de hacerlo mediante diálogos.

El arte de narrar

En este breve trabajo hemos intentado explicar la narrativa vardiana, también llamada cinescritura como una propuesta de sintaxis propia ligada tanto a la mirada como al tiempo. En otras palabras, se trata de un modo de contar cuyas estrategias prioritarias son el montaje y el ritmo. La narración se constituye y cobra forma en el ver, es decir, con la mirada y con el tiempo propuestos por la enunciadora y los que el interlocutor recrea desde su propia subjetividad. Como hemos explicado, Varda se apoya más precisamente en las estructuras de montaje que en los argumentos en sí mismos para narrar, pues, desde el momento en que lo argumental se entiende desde la experiencia del “ver”, existe la posibilidad, para el espectador, de reconstruir la complejidad de un ethos efectivo. En este sentido, una foto puede ser un punto de partida para una historia más amplia; la narrativa puede surgir de la interacción entre la imagen, el contexto y la imaginación del espectador. En suma, en el cine de Agnès Varda se escribe con la cámara. El arte de contar (se), de crear (se) y de decir (se) es el arte de mostrar el mundo desde un posicionamiento enunciativo ético, político y artístico.

Referencias bibliográficas

- Amossy, R. (2010). La présentation de soi. Ethos et identité verbale. Paris: PUF.
- Gautreau, M., Kempf, J. (2019). La photographie documentaire contemporaine dans les Amériques, *IdeAs*, 13.
- Equoy Hutin, S. (2011). Ruth Amossy, La présentation de soi. Ethos et identité verbale. *Semen*, 31. : <http://journals.openedition.org/semen/9159> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.9159>
- Mangueneau, D. (2002). Problèmes d'ethos. *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 113-114, 2002. pp. 55-67. DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.2002.1945>
- Martínez Bonilla, M. (2023). La potencia del mirar: la poética ética en el cine no-ficcional de Agnès Varda. *Dixit*, 37(1), 72-81. <https://doi.org/10.22235/d.v37i1.3223>
- Mc Guire, Sh. (2004). Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda. Dalhousie University.
- Muller, M. S. (2019). El cine como escritura. I Congreso internacional de Ciencias humanas- Humanidades entre pasado y futuro. Escuela de Humanidades. UNSAM.
- Roldán, D. (2020). Agnès Varda: Las claves para entender su cinescritura. <https://youtu.be/x7iWxYfXhq0?si=bfjzC7-JSZFC3qpU>
- Varda, A. (2019). Varda par Agnès. Documental. Ciné Tamaris.
- Varda, A. (1994). *Varda par Agnès*. Cahiers du Cinéma y Ciné -Tamaris. Paris
- Varda A. (1976). Je t'écris, te parle cinéma. Les Cahiers du GRIF, 13. Elles consonnent. *Femmes et langages II*, 34-40.