

ALEJANDRO TARRAB

Entrar al espacio brusco. Una mirada ensayística a partir de Agnès Varda

La escena es la siguiente: una niña de diez años va al encuentro de su abuelo, le han dicho que sufrió un accidente y que ahora está en silla de ruedas; el abuelo pasó varios días grave en el área de urgencias y recuperación; el abuelo estaba bailando en otra ciudad que no era la suya; el abuelo no solía bailar, pero ese día decidió hacerlo o se vio orillado, tal vez porque dos seres, para él entrañables, celebraban su matrimonio y le pareció importante moverse a otro ritmo para festejarlos; el abuelo entró al *espacio brusco* con



Fotogramas de *Los espigadores y la espigadora*, 2000.

su baile, un “evento cerebrovascular”, dice el parte médico. La niña lo recuerda sentado, comiendo aceitunas y rábanos y tomando jocoque con hierbabuena; recuerda su tendencia a compartir —la aceituna completa, el rábano dividido, una y otra vez—, una costumbre que heredó su propio padre, pero que practicaba de manera menos cariñosa; el abuelo, en cambio, departía con susurros tiernos y hacía vivir la comunión.

La niña va ahora al encuentro de otras maneras de estar sentado, otras maneras de comer rábanos y de pasarse el amargor por la garganta. La niña solía ser niño, pero ahora ya no sabe si lo es, duda de ella misma, no sabe cómo nombrarse, aunque, ahora, se olvida de sí y va a toparse con la muerte o con algo innombrable que está a medio camino entre estar sentado y permanecer sedente durante diez años. Con más de medio cuerpo paralizado, el abuelo tendrá que aprender a hablar para pedir su respirador y escupir en una servilleta; alguna vertiente entre oler la hierbabue-

na, pasearla por la boca e intentar que los alimentos no se queden atascados.

La niña llega al lugar del encuentro sin recordar su nombre, no sabe por qué teme ni por qué está ahí, pero está presente: lo ve sentado al fondo, mucho más delgado y pálido, como si algo hubiera huido de su pecho y su cabeza. El abuelo viste un suéter mostaza tejido a mano que, en varios sentidos, rebasa la materia de su cuerpo; tal vez, en las largas horas de espera, en la antesala del hospital, la abuela tejió todo ese capullo mostaza —casi miel— para envolver el cuerpo enfermo, para darle otro nacimiento. Lo cierto es que la prenda, holgada y colgante, le impresiona o le conmueve, pues parece sacudir aquello que se ha ido del cuerpo de su abuelo; lo ve postrado, flotando entre la dureza y el aire, sostenido apenas por una débil rama, ipero sostenido!; es un tejido, un fardo como una mariposa o un papalote que vuela bajo. Nada está ausente. Ese cuerpo la mira y la mirada no le exige comprensión, le dice simplemente, le susurra un secreto



para ellos solos, le dice “veo que, como yo, también cambiaste”, le dice “estamos en este espacio de incomprensión”, le dice “hay que aprender a habitar distinto”, le dice “hay que ser, hay que trabajar y callar distinto”, le dice contradictoriamente, tiernamente, “tengo miedo, pero no siento la soledad en el ahogo”, le dice también cosas incomprensibles, le dice “los peces brincan en la ebullición y se pegan a mis ojos”. La niña avanza, va al encuentro sin retorno. Ha entrado al espacio brusco.

Pero, ¿de qué trata esa brusquedad?, ¿cómo es entrar al espacio brusco? De manera resumida puedo decir que es entrar a un campo en donde hallaremos una papa corazón. ¿Cómo es esto?

A punto de cumplirse el año dos mil —fecha que para muchos marcó el final de los tiempos o al menos de una era— Agnès Varda vio desde su muy particular encuadre, desde su ventana inusitada, a unos indigentes recogiendo basura en un vertedero. Algunos de estos “desperdicios” (*dis- perdère*) se los llevaban a la boca, otros los almacenaban en cajas o costales para aprovecharlos más tarde. La escena le recordó a las espigadoras de otros tiempos, esas mujeres que irrumpían en los campos una vez

realizada la cosecha. Grupos de mujeres que recogían los frutos o tubérculos que los terratenientes —movidos por las dinámicas de consumo y sus estándares de calidad, “salud en la belleza”— habían desestimado. Varda comenzó a pensar en un mismo fenómeno: lo que antes espigaban las mujeres en el campo, ahora se espigaba en solitario, no sólo en los huertos y en los labrantíos, también en los espacios urbanos. Ella misma, con su cámara y su mirada, era una espigadora porque recogía lo ignorado, aislado y desatendido. Así nació *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000).

En este videoensayo, que va mucho más allá de lo documental, Varda concretó de manera definitiva algo que propició durante toda su carrera como fotógrafa, guionista, cineasta y artista plástica: la creación mediante el azar. Varda llama *cinescritura* (*cinécriture*) a todas las decisiones tomadas a favor de la obra, incluidas: la elaboración del guion, la elección de los actores —profesionales o no—, la determinación de aparecer ella misma ante la cámara, la composición de los encuadres, la selección de los planos, la decisión frecuente de romper la cuarta pared... esto es, todo aquello que conforma su estilo cinematográfico-documental. Pero en su *cines-*





critura siempre hay un espacio holgado para explorar lo no previsto (*le hasard*).

Después de ir en busca de *Las espigadoras* de Millet y de *La espigadora* de Breton, en los museos de Orsay y Arras, respectivamente, y después de espigar-se a sí misma (“debería ser la vejez mi amiga”), Varda viaja al norte de Francia, a la región fértil de Beauce, en donde se siembra trigo, papa y remolacha azucarera. Ahí, una vez terminada la cosecha realizada por máquinas de alta gama que extraen, limpian y separan los tubérculos, se encuentra con algunos espigadores —aquí y allá— escogiendo patatas entre los montones que descartó la industria por no cumplir con los estándares esperados: papas ovaladas, blancas y sin mácula, con un diámetro entre 25 y 45 mm.

En los fríos campos de Beauce, cierto espigador afirma haber recogido 125 kilos de papa.

Los niños espigadores se avientan los tubérculos mientras cantan: “jueves de patatas, viernes de patatas, sábados de patatas de nuevo...”

Otro espigador solitario ha recogido 100 kilos de papas enormes, descartadas precisamente por su exacerbado gigan-

tismo. También hay algunas que han cobrado formas disimétricas y caprichosas.

Ahí surge, precisamente, la papa corazón.

Varda se abalanza sobre ella (“El corazón, quiero el corazón”), la mira y la guarda.

Se encuentra otras semejantes y las guarda también.

Escuchamos su voz fuera de cámara: “Estaba encantada. Inmediatamente las filmé de cerca y me puse a filmar, peligrosamente con una mano, a la otra que espigaba patatas en forma de corazón”.

¿Qué hay en ese corte, en ese umbral en el que podemos encontrarnos un corazón en medio de un campo previamente cosechado? Varda sabe que está ante un símbolo excedido. El corazón es el centro de nuestras experiencias y el reflejo de nuestra vida interior; se vincula con lo afectivo, el pensamiento y la intuición; en él residen los pensamientos más secretos y el espíritu, y es ahí en donde ocurre la actividad divina; se puede mirar con el corazón, se habla del ojo o de la ceguera del corazón. Hay una plétora de corazones, racimos de corazones representados, ofrecidos, reproducidos y vendidos. Pero, en este caso, la papa corazón es un cuerpo excluido, que irrumpe la norma. Está cargado de significados previos, sí, pero también está pidiendo ser reconfigurado, restituido.

La papa corazón es un corte tan significativo para Varda que se convirtió en el afiche de su siguiente videoensayo: *Dos años después* (*Deux ans après*, 2002), en donde explora todas las reacciones que propició *Los espigadores...* En el cartel pueden verse las mismas papas que espigó en los campos de Beauce, pero ya deslucidas y con pequeños bro-

Varda llama *cinescritura* (*cinécriture*) a todas las decisiones tomadas a favor de la obra, incluidas: la elaboración del guion, la elección de los actores —profesionales o no—, la determinación de aparecer ella misma ante la cámara, la composición de los encuadres, la selección de los planos, la decisión frecuente de romper la cuarta pared...



Jean-François Millet, *Las espigadoras*, 1857. Musée d'Orsay ©.

tes y raíces. Lo cual hace pensar en el propio centro espigado, en esas tomas tan recurrentes en su obra: acercamientos extremos a la vida y a la muerte del cuerpo y de sus partes —visible en las arrugas, las canas, las manchas y los lunares—; la fragilidad y la dureza.

Encontrar una papa corazón es, pues, entrar al espacio brusco, una dimensión de sospecha o de peligro en donde se producirá el derrumbe.

Uno de los hallazgos más absolutos de Michel de Montaigne fue el siguiente: el reconocimiento de no poder ir más allá en cierto tema o asunto es ya, en sí, un hecho ensayístico. Esto es, si una persona advierte su angustia, pero no puede agregar nada sobre ella, la nombra, pero no puede siquiera rozarla en su superficie —mucho menos penetrar en sus tensiones y sacudidas— ahí, en ese punto de confesión, está ensayando. En el solo reconocimiento de que *algo* está ocurriendo e incidiendo se encuentra, para Montaigne, el germen de lo ensayístico. La idea aparece en “De Demócrito y Heráclito”, uno de los textos fundacionales del género.

Entrar al espacio brusco es burlar los eufemismos, entrar de cuerpo entero a la crudeza. El espacio brusco permite ir más allá del estado representativo, prototípico, para reconocer —como diría Montaigne— algo que me sucede y que me deja sin lenguaje. La papa corazón surge en el espacio brusco cuando somos capaces de reconocer, no su conformación emblemática, sino sus posibilidades contrahechas.

Entrar al espacio brusco es adentrarse en una zona de grandes impre-

siones, internarse en el corte mismo, la herida del paisaje o de la nuca.

Si hago un examen *a posteriori* de mis espacios bruscos, descubro que el primero fue quizá la enfermedad o, para decirlo mejor, el cuerpo castigado como enfermo. Porque una cosa es la afección y otra, muy distinta, es cómo se señala y se construye su narrativa. El cuerpo castigado como enfermo es la papa deformada en los campos fríos de Beauce: una materia contrahecha que bordea las líneas del peligro y exige ser reconfigurada. Así lo entendió mi cuerpo de niña en ese encuentro con mi abuelo después de su derrame cerebral, en esos diez años de hemiplejía en los que nos rondó la muerte.

Aun hoy, a mis 53 años, guardo ese suéter mostaza que tejíó mi abuela en la antesala del hospital y que usó mi abuelo durante buena parte de su fallida convalecencia. La prenda es de estambre grueso, tiene una bolsa pequeña en el lado izquierdo y cuelga por los lados como un panal de avispas. En todo este tiempo, no lo he lavado nunca. Lo guardo en una de las repisas del armario, dentro de un forro de plástico para protegerlo de las plagas y el frío. Sí, el frío. Un capullo dentro de otro capullo.

¿Es de una retórica inservible preguntarme si ahí dentro hay algo de lo que fue mi abuelo, algo nuestro que está contenido más allá del espacio brusco?

Reconozco, a partir de estas palabras ciertos matices que no he sido capaz de enunciar. Si me aparto lo suficiente de esta narrativa neutralizada, repetitiva, puedo volver a su mirada que me llama en nuestro propio lenguaje: “hay peces en las aguas bullentes saltando hacia los ojos.

Varda lo entendió muy bien (está en *Daguerrotipos*, en *Cleo de 5 a 7*, en *La felicidad* y en *Sin techo ni ley*; está en todo *Varda por Agnès*): espigar es ensayar y ensayar no es buscar el hecho conclusivo, sino reconocer el espacio de peligro y adentrarse en esa naturaleza como se entra en la muerte.



Fotogramas de *Dos años después*, 2002.

Quisiera terminar con lo primero que escribí sobre el espacio brusco. El texto pretendía ser autobiográfico, pero cobraba siempre un tono afectado que me disgustaba. Decidí entonces escribirlo desde la óptica de una mujer, que ciertamente soy yo. Juana Coraje es, quizá, la misma niña que se encontró con su abuelo en pleno curso de la afición. Sólo que, aquí, el contexto cambia. Al interior de la familia, del espacio íntimo, hay un padre que ama y violenta. En una de esas tomas en las que el padre va en busca de la madre Coraje, la hermana se atraviesa. El padre ama a la hermana con un hacha tomahawk a la hermana Coraje. Reproduzco aquí este otro encuentro a manera de epílogo.

Si venimos de un movimiento asimétrico en el que los elementos están trastocados y las piedras se agrupan libremente por los aires, como enjambres de abejas rodeadas por globos de fuego, para después configurar otros cuerpos, si venimos realmente de esas tensiones y de esas catástrofes, podría asegurar que mi hermana Coraje encontró en ese amagamiento con el hacha tomahawk, por parte de mi padre, su propio nacimiento. Su propia gravedad y formación. Pero no puedo más que suponerlo. No volvimos a hablar de esos años aciagos y, por demás, terroríficos, hasta hace muy poco y de manera parcial; aunque estremecedora, debo decirlo.

Teníamos la costumbre de vernos en cantinas o antros desprovistos para desafiar nuestro destino de mujeres solas. Ella estaba casada y había parido dos hijos. Yo, en cambio, había corrido por varias relaciones, a veces permaneciendo por años, otras cursando de manera bastante fugaz. Nos veíamos para beber negronis y cerveza en espacios hechos para toros y banderilleros. Nos gustaban los salones con luces blancas, despojados de música, pero no de televisores ni de cabezas arrancadas de animales bravos. En esas mesas cuadradas para el juego —que en las extremidades tienen soportes para los vasos y que contribuyen a crear un universo más amplio en el que se arrastran las fichas o se enredan las cartas— esquivábamos las miradas y nos fundíamos en la vida, cada una, de la otra. Aunque no comulgábamos con la fiesta, disfrutábamos del amplio salón de La Faena, una cantina del Centro Histórico en donde se reunían novilleros, boxeadores y amantes de la tauromaquia, o simples aficionados —como nosotras— a esos “templos de dos puertas”, como los llamó Salvador Novo.

En uno de los óleos centrales de La Faena se ve a un novillero abriendo



un hueco en la alambrada para entrar al espacio brusco, esto es, a la escena misma de la tauromaquia: mientras inclina el cuerpo para adentrarse en el terreno implacable, el toro lo mira de frente. Lo ha estado esperando. En ninguno de los dos cuerpos —ni del novillero ni del novillo—, se adivina la angustia, aunque a ambos los recorre la muerte. En el cuadro predomina un tono verde cobalto, que me hipnotiza y me altera. Cada vez que estoy en esa nave del templo, no puedo dejar de verlo. Bebo, converso y volteo cada tanto. Así, mientras me pierdo en la neblina de pastos y de algas sumergidas, aún no salpicadas por la sangre, atravieso a mi hermana con una pregunta. Han pasado veinticinco años desde el amagamiento y le pregunto, por primera vez en todo ese trecho, si lo recuerda: “¿recuerdas cuando tu padre...?” (Para entonces, yo ya lo había matado y sólo podía verlo de espaldas.) Estamos sentadas frente a frente —como el novillero y el animal callado— en una mesa cuadrada, rodeadas por cabezas y picas y estoques que pertenecieron a dis-

tintos toreros y picadores que desconocemos. Nos corre la sangre por las venas. La sentimos golpetear en la cabeza y en las paredes corporales y formamos ahí —por unos instantes— un solo cuerpo mitológico. Si yo soy una masa anómala, monstruosa, formada entre marcas y cicatrices, ella es el tiento de coral que nos sostiene.

Mira fijamente hacia mi ojo bueno y me responde “sí”. Un llano *sí* rodeado de faenas hechas para nosotras: pases de fondo entre capotes y muletas y el barullo entusiasmado de los comensales que gritan y brindan detrás nuestro. Callo, doy un sorbo a mi cerveza y volteo a ver el pasto vertiginoso del cuadro y vuelvo a ver, ahí, amagada, a mi hermana Coraje, con el hacha hincada bajo la barbilla. Nos miramos de frente y yo paso. Dejo caer la alambrada tras de mí y penetro en el espacio brusco, en la rotunda suave del desequilibrio, donde ella me espera. *AM*