

Una aproximación a Agnès Varda. Autorretratos de una espigadora con cámara digital

Agustín Gómez Gómez - Universidad de Málaga – aggomez@uma.es

Resumen

En *Los espigadores y la espigadora* (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000) de Agnès Varda el tema principal es el espiguelo, una forma tradicional agrícola en la que una vez hecha la recolección todo lo sobrante se podía recoger por quien quisiese. La autora comprueba lo que queda de esta forma tradicional y lo que al amparo de las nuevas formas sociales y comportamientos económicos se ha convertido en un medio para personas sin recursos, ya no solo en el campo, sino también en la ciudad. Estas conductas le permiten moverse entre una postura ética y estética, sin perder nunca de vista el lado humano de quien lo realiza.

No es difícil situarse en la inmoralidad de una sociedad del usar y tirar. Esta posición es la que hace que el film de Varda sea una denuncia al modelo económico basado en el consumo, aunque con algunas matizaciones, porque el interés es más humano que económico y con una pluralidad de discursos que, como señala Ben Tyrer, subrepticamente plantea cuestiones políticas pero con pocas respuestas.

Sin embargo, su película contiene algo que corre en paralelo con esa temática. Se trata de la aparición y protagonismo de la directora en una forma de autorretrato audiovisual. Su obra se integra en las cada vez más pujantes obras del yo en las que un narrador autodiegético es protagonista en pos de sí mismo. Nuestro artículo se centra en las maneras en la que Agnès Varda se

autorretrata. Utilizamos el plural porque no se trata de un solo autorretrato sino de varios que se desarrollan entre el realista y el conceptual.

Palabras clave: Autorretrato audiovisual, arte conceptual,

1. Introducción

Las estrategias de los directores de cine que trabajan en primera persona, aquellos que inscriben el yo, son tan variadas que la tradicional clasificación de autobiografía, diario y autorretrato se ha quedado pequeña. Cada uno de estos modos de representarse a sí mismo son tan diferentes, y en el seno de cada uno de ellos se encuentran tantas disparidades, que es imprescindible tratarlas de forma individualizada y buscar sus esencias constitutivas para poner un poco de orden. Paul de Man, lo señalaba cuando decía que “cada instancia concreta parece ser una excepción a la norma” (De Man, 1991).

Todavía es frecuente hallar los términos autorretrato, diario íntimo, autocinebiografía, diario filmado, documentalismo autobiográfico, autofilmación, autoficción, paisaje del yo, cineastas del yo, cine de la experiencia, cine en primera persona, autofilmación íntima, cuaderno de cineasta, estética del narcisismo, ensayo biográfico, ensayo personal, autobiografía impersonal, autobiografía imaginaria, relato de vida, cine autorreferencial, autorretrato fílmico, etc., en definitiva las denominaciones que se encuentran detrás del cine que indaga en el yo, englobadas dentro de la autobiografía¹. Philippe Lejeune ha señalado que “la palabra autobiografía es elástica” y cuando quiere precisar las diferencias de las formas y funciones entre autobiografía, autorretrato, diario y carta engloba a los dos primeros como íntimos por su

¹ Desde el comienzo hay que hacer hincapié en la deuda que todos estos conceptos tiene con la literatura. Desde ahí, y en ocasiones con derivas que llegan o tocan a lo audiovisual, podemos encontrar términos, a veces sorprendentes, asociados con la escritura del yo desde el siglo XIX sobre todo tras el hito marcado por *Las confesiones* de Rousseau, como *confesión* (San Agustín, Rousseau), *egotismo* (Stendhal), *autoconciencia* (Hegel), *conexión de una vida* (Dilthey), *autognosis* (Dilthey), *gnosis del yo* (Gusdorf), *autobiografema* (Barthes), *ontogénesis* (Lacan), *ipseidad* (Sartre, Ricoeur, Mattiussi), *identidad narrativa* (Ricoeur), *pacto autobiográfico* (Léjeune), *autobiotexto* (Magné), *egología* (De Monticelli), *autografía* (Bellemín-Noël, Derrida), *escritura de sí mismo* (Foucault), *escrituras del yo* (Gusdorf), *signos de vida* (Léjeune), *razón acolucética* (Scharlemann), *novela de la memoria* (Caballero Bonald), *ontopraxis* (Fullat).

contenido pero públicos por su destino, y únicamente establece como diferencia entre ellos el hecho de que la autobiografía abarque el conjunto de la vida del autor, y de manera privilegiada su infancia y juventud. El término autorretrato lo denomina como “falso amigo” por prestar diferencias entre el literario y el pictórico, y lógicamente da a entender que su trasposición al cine presenta otros problemas (Lejeune, 2008: 14-16). No nos interesa precisar ni matizar las palabras de uno de los padres de la teoría de la autobiografía, sino únicamente incidir en esa idea de la falta de concreción respecto al autorretrato.

Nuestro principal propósito pasa por definir el autorretrato audiovisual como una forma específica de obra del yo, diferente a la autobiografía. Cuando se ha abordado el estudio del yo audiovisual se ha hecho principalmente desde el concepto de la autobiografía. Quizá no sobre recordar que en casi toda autobiografía hay un conjunto de autorretratos, pero en un autorretrato no hay necesariamente una autobiografía. Ésta tiene un origen en la literatura, y aunque se ha adaptado con más o menos fortuna a lo audiovisual, lo verdaderamente relevante es que se trata de una obra que aúna el *autos*, el *bios* y el *grafe*.²

Philippe Lejeune define la autobiografía como el relato retrospectivo que una persona hace de su propia existencia poniendo énfasis en su vida individual y en la historia de su personalidad, y al mismo tiempo deben coincidir la

² La autobiografía la inaugura Augusto con sus *Res Gestae Divi Augusti* (*Las obras del divino Augusto*) de 13 d.C. y posteriormente, en el año 93, Flavio Josefo escribió una autobiografía titulada *La vida de Josefo* (en griego *Bios Iosepou*). Después de este inicio la autobiografía tiene una larga historia, en la cual destacan algunas obras emblemáticas. Las *Confesiones* de san Agustín (397-401) nos lleva al ámbito de la introspección mística. El Renacimiento, muy en la línea antropocentrista impulsa el género abarcando tendencias filosóficas y humanísticas como los *Ensayos* de Michel de Montaigne (1580) La fundación de la filosofía moderna en el siglo XVII se escribirá en buena parte en forma de autobiografía con el *Discurso del método* (1637) de René Descartes. Después el género será refundado y remodelado por Jean-Jacques Rousseau con sus *Confesiones* (1782-1789), constituyendo la referencia de la autobiografía en la modernidad. El siglo XIX dará un giro con obras de Johann Wolfgang Goethe, *Poesía y verdad* (1830), Stendhal, *Vida de Henry Brulard* (1832), François-René de Chateaubriand, *Memorias de ultratumba* (1849), Alphonse de Lamartine, *Confidencias* (1849), Paul Verlaine, *Confesiones, notas autobiográficas* (1894), Miguel de Unamuno, *Diario íntimo* (1897). El siglo XX se ha prodigado en este género hasta atomizarlo con formas absolutamente variadas: Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1906), André Gide, *Si el grano no muere* (1920), Miguel Mihura, *Mis memorias* (1948), François Mauriac, *Memorias interiores* (1959) y *Nuevas memorias interiores* (1965), Jean-Paul Sartre, *Las palabras* (1964).

identidad del autor, la del narrador y la del personaje. Los tres conceptos lexemáticamente puestos en relación lo hacen de modo activo y dinámico (Lejeune, 1975). En un artículo de 1948 considerado por muchos como fundacional, "Conditions et limites de l'autobiographie", Georges Gusdorf indicó que la autobiografía es la construcción de los recuerdos, un yo que ha vivido elabora un segundo yo, creado en la experiencia de la escritura. La autobiografía sería una segunda lectura de la experiencia, más auténtica que la primera, porque es una toma de conciencia; así el énfasis de la autobiografía está en el "crear" y, al crear, "ser creado" (Gusdorf, 1956; 1975).

Sintetizando, mucho, podemos decir que la autobiografía se enfrenta al problema de la ficción y la objetividad y a la manera en el que se integran el *autos* y el *bios* en el *grafe*. Trasladado esto al audiovisual, el problema está en el recorrido que se hace de la ficción al documental, o viceversa, y en lo que tiene de cada uno, y en la manera en la que se materializan autor, narrador y personaje. Elizabeth W. Bruss, que construyó una teoría sobre la base de la imposibilidad de construir una autobiografía audiovisual, indicó que las tres características del acto autobiográfico escrito, el valor de verdad (enunciado como verificable), el valor de acto (enunciación reveladora del sujeto) y el valor de identidad (unión de la enunciación y el enunciado) no tienen lugar en lo cinematográfico (Bruss, 1980). Excepto el primero, que no es relevante y que se puede aplicar en la misma dirección a lo literario, los otros dos valores tienen una perfecta materialización en el cine y aún más en los actuales modelos audiovisuales que la escritora norteamericana no pudo conocer (Lejeune, 2008: 18-22).

El autorretrato tiene unos problemas parecidos, pero no iguales. Un autorretrato es la imagen de uno mismo. El que el punto de partida sea la imagen lo vincula, especialmente, a la pintura y fotografía, lo que en apariencia es más próximo a lo audiovisual. Las estrategias son más reducidas que en la autobiografía, porque el yo tiene que estar presente, no puede estar delegado. En un autorretrato, por ejemplo, un álter ego no tiene cabida. En una primera instancia se trata de una narración homodiegética en el que el yo-narrante (personaje narrador) y el yo-narrado (personaje actor) desempeñan la misma

función. En un autorretrato, el enunciador fílmico, lo que Casetti identifica con el yo, y el enunciado, el él de Casetti, coinciden (Casetti, 1989). Jesús García ha incidido en la diferencia al señalar que el seudorreferente –la autorrepresentación aquí aplicada a la autobiografía– y el autorretrato difieren en que este último es un verdadero referente, el autorretrato es una autorrepresentación del autor en cuanto persona, en cambio el seudorreferente es una autorrepresentación del autor en cuanto autor (García, 1994: 111-112).

Otra de las grandes diferencias reside en el *bios*, ausente en un autorretrato. Mientras la autobiografía es un relato retrospectivo que se construye desde el presente hacia el pasado para responder al *he sido y he hecho*, el autorretrato es presente para interrogarse sobre *quién soy*. Esta diferencia hace que en el autorretrato o bien se adopte un plano secundario o cuando es principal la exposición del yo se caracteriza por la discontinuidad y por la adopción de modelos narrativos fragmentarios, polifónicos y, muchas veces, aparentemente incoherentes (Schefer, 2008), mientras que en la autobiografía, sea literaria o audiovisual, hay una preponderancia de la continuidad narrativa y de valores cronológicos que se identifican con la vida del sujeto narrado, como ocurre por ejemplo con *Porto da minha infancia* (2001) de Manoel de Oliveira en la que nos hace un recorrido lineal desde su nacimiento hasta que rodó su primera película, *Douro, faina fluvial*, en 1931.

En el primero de los casos podríamos citar a Pedro Almodóvar, que en cinco de sus primeras seis películas, las que se corresponden con el periodo de la llamada Movida Madrileña, aparece en todas ellas de manera puntual, casi como un clip que se inserta en la narración sin que altere o transforme excesivamente el relato (Gómez, 2013). Un planteamiento parecido es el que suele hacer Win Wenders en algunas de sus películas, documentales o de ficción, en las que inserta su imagen como un pintor en su atelier para hablar de cine (Gómez, 2012).

En el segundo caso, tenemos el ejemplo de Jean-Luc Godard en su película *JLG/JLG* (1995) cuyo subtítulo es *Autoportrait de décembre*, en el que compone un relato formado por citas literarias, históricas, artísticas, filosóficas,

cinematográficas, etc. que parecen inconexas, pero que le dibujan como ser cultural o, como ha expresado Imanol Zumalde, construyendo un “autorretrato del pensamiento” (Zumalde, 2011: 148). Incluso el propio Godard llega más lejos cuando señala que se trata de una película ensayo, porque una autobiografía es imposible, en todo caso –añade– podría ser un autorretrato (Godard, 1998: 287).

2. Espigar como metáfora del documental

En *Los espigadores y la espigadora* (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000) de Agnès Varda el tema principal es el espiguelo, una forma tradicional que se basa en la recogida de lo sobrante, o desechado, una vez hecha la recolección. Esto permitía conseguir un aporte económico a los que menos recursos tenían. La autora comprueba lo que queda de esta forma tradicional, incluso lo que dicen las leyes francesas al respecto, y lo que al amparo de las nuevas formas sociales y comportamientos económicos se ha convertido en un medio para personas sin recursos, ya no solo en el campo, sino también en la ciudad. Estas conductas le permiten moverse entre una postura ética y estética, sin perder nunca de vista el lado humano de quien lo realiza³. Éstos son entrevistados, y quedan englobados en tres categorías: como recordatorio de una actividad que realizaron en el pasado; como una necesidad ante la precaria situación económica en el presente; y como reivindicación ante las formas económicas y sociales dominantes. El espectador es situado en la inmoralidad de una sociedad del usar y tirar. Esta posición es la que hace que el film de Varda sea una denuncia al modelo económico basado en el consumo, aunque con algunas matizaciones, porque el interés es más humano que económico y con una pluralidad de discursos que, como señala Ben Tyrer, subrepticamente plantea cuestiones políticas pero con pocas respuestas (Tyrer, 2009).

³ El interés por los personajes que participaron en su película queda de manifiesto cuando dos años después hizo la secuela *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* (2002).

Trasladar el concepto de espigar al de la imagen no es difícil. La propia directora lo indica cuando deja las espigas de trigo en el Museo de Arras para coger la cámara y “atrapar” las imágenes: “Hay otra mujer espigando en esta película: soy yo. Estoy encantada de dejar las espigas y coger otra vez la cámara”. No hemos de olvidar que *Los espigadores y la espigadora* es un documental que se mueve dentro de los cánones tradicionales en la categoría del performativo, que no pierde nunca su contrato con lo real y cuyas estrategias discursivas están encaminadas a dar verosimilitud a lo narrado.

En el museo d’Orsay la imagen que captura Varda es la Millet, pero además es la del cuadro de Millet siendo fotografiado por los turistas japoneses, que a su manera también espigan imágenes de imágenes. En el Museo de Arras, lo que hace es un *tableau vivant* de la espigadora de Breton, es decir, construir una imagen de otra imagen. En su recorrido por el autopista ve una tienda de segunda mano llamada “Hallazgos” (*Trouvailles*) y encuentra un cuadro moderno de unas espigadoras que había copiado el de



Millet y el de Breton [figura 1], lo que no deja de ser un nuevo espigado de imágenes. Incluso al final del documental vuelve a tomar una imagen de un cuadro de Hedouin que sacan del depósito del Museo de Villefranche, que dice haber visto reproducido en blanco y

negro, para grabarlo con su cámara. Se trata de *Espigadores huyendo antes de la tormenta* [figura 2]. Lomillos plantea la película de Varda en la que “todos los sujetos de la película, en sentido literal o figurado, son reconocidos como espigadores” (Lomillos, 2005: 78), y la directora espiga imágenes, incluso podríamos ampliarlo a la idea de que un documental es una forma de espiguelo. Ella misma lo expresa en un momento de su documental:

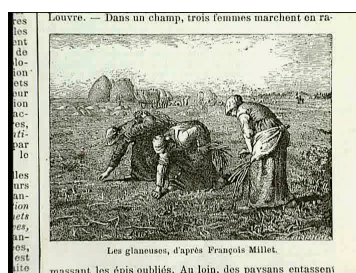
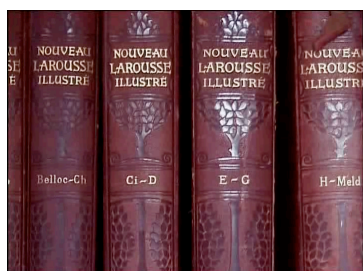
“Para este tipo de espiguelo, de imágenes, impresiones, no hay ley, y espigar se define abstractamente como una actividad mental. Para espigar hechos actos y obras, espigar información. Y con lo olvidadiza que soy, esto que he espigado me dice dónde he estado. De Japón, traje *souvenirs* que espigué.

3. Idea conceptual

Agnes Varda adopta una doble dirección que converge en la misma idea conceptual. Al comienzo de su documental su propósito es mostrar desde tres ópticas diferentes la idea del espigador. Para ello al igual que en 1965 el estadounidense Joseph Kosuth creo su obra *Una y tres sillas* con la palabra,



la imagen y el objeto –una silla, su fotografía y el texto con la definición de silla sacada del diccionario [figura 3]–, comienza con la definición del espigador extraída de la enciclopedia *Nouveau Larousse Illustré* [figura 4]: “Espigar es recoger después de la cosecha. Espigador es alguien que espiga”. La enciclopedia ilustra el texto con dos imágenes, una *copia* de la conocida obra de Millet [figura 5], que se encuentra en el Museo Orsay de París, a donde se traslada la directora para ver el *original* [figura 6], subrayo la idea de copia y



original porque ambos conceptos están también detrás del arte conceptual, y otra de Breton [figura 7].



Para fortalecer la definición del término recoge las definiciones que dan tres personas que en el pasado fueron espigadoras, y mientras cuentan cómo lo hacían inserta dos tipos de imágenes, en este caso un documental antiguo en blanco y negro que muestra a mujeres que espigan [figura 8] y otra realizada por ella que recoge el espiguelo en la actualidad, aquí también en dos direcciones, en el campo como se había hecho siempre [figura 9] y en la ciudad en una modalidad nueva [figura 10]. Esta es la manera en la que Varda identifica la imagen cinematográfica documental con la realidad. La otra



ilustración que aparece en el Larousse es la del cuadro de Jules Breton en el Museo de Arras. También se traslada a la localidad del departamento de Pas-de-Calais para ver *Mujer espigando*. Esta escena es especialmente relevante porque es la primera vez que vemos a la directora que adopta la pose de una

espigadora [figura 11], pero que rápidamente cambia el trigo por la cámara de video [figura 12].



Idea conceptual de Varda: Nouveau Larousse Illustré → imágenes pictórica de Millet (y Breton) → imagen audiovisual documental.

Una vez que deja las espigas la directora dice que está encantada de volver a coger la cámara. De esta manera Varda comienza su segunda obra conceptual. Primero con la imagen “real” de ella misma con la cámara [figura 13] y después con la construcción que de ella misma hace con la cámara [figura 14], imágenes que denomina narcisistas, hiperrealistas y con efectos estroboscópicos: “Estas pequeñas cámaras son digitales, fantásticas. Tiene efectos estroboscópicos, narcisistas y, por supuesto, hiperrealistas”. Mientras comenta esto vemos una imagen de su rostro pixelado (mientras dice lo de estroboscópico), otra con un espejo en el que no se mira (mientras dice lo narcisista) y cuando le da la vuelta para mirarse aparece en él la imagen de una pintura que representa un rostro apenas esbozado (mientras dice lo de hiperrealista). Finalmente vemos el manual de uso de la cámara [figura 15].

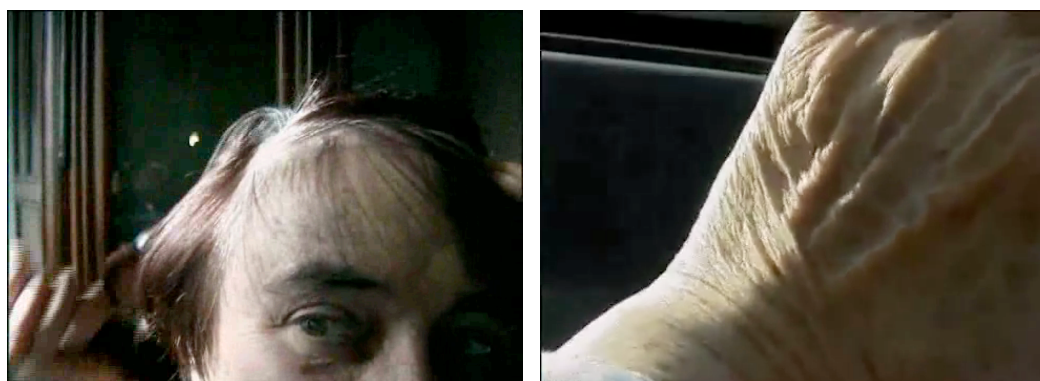


Idea conceptual de Varda: Manual de la cámara → imágenes realizadas con la cámara → imagen de la directora con la cámara

Aunque estas dos obras conceptuales que construye Varda presentan una semejanza en su construcción, el planteamiento es diferente. En la primera es un pacto con la historia y la realidad, en la segunda con el cine, y concretamente con el cine documental, y dentro de este con un autorretrato.

4. El autorretrato

De los muchos discursos que posee la película de Agnès Varda, uno de ellos es el de aunar la idea de la imagen pictórica y la audiovisual en una sola idea. La pintura le sirve inicialmente para mostrar la forma de espiguelo en el siglo XIX y para construir una obra conceptual. Pero desde el principio ella se presenta en primera persona: “Hay otra mujer espigando en esta película: soy yo”. Autora, narradora y personaje son una misma persona. Esta declaración va acompañada de su imagen con la cámara, es decir, su yo directora de cine. Así, aúna el auto y la imagen de sí misma en un perfecto autorretrato. Pero ahonda más en su imagen. Esta es crepuscular. Su pelo [figura 16] y sus manos [figura 17] le dicen que “el final está cerca”.



Sobre esto vuelve más tarde. Cuando llega a su casa abre la maleta de su viaje a Japón. Va sacando algún objeto comprado allí pero sobre todo imágenes de postales y libros, uno sobre ella misma y una serie de contactos fotográficos en los que se la reconoce. Pero también abre un sobre con postales de cuadros de Rembrandt y comenta lo inaudito de encontrar en un gran almacén de Tokio cuadros originales del pintor holandés [figura 18]. Se detiene en un retrato de Saskia, y dice “Un retrato de Saskia de cerca. Y después mi mano de cerca”, en la que su mano izquierda muestra el anillo de casada [figura 19], ya viuda del también director de cine Jacques Demy (1931-1990), a quien rindió homenaje cinematográfico en sus películas película *Jacquot de Nantes* (1991), *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1993) y *L'Univers de Jacques Demy* (1995), en lo que podría ser un doble autorretrato Rembrandt-Saskia, Varda-Demy. Luego continúa con la idea de la decrepitud a través de primer plano de su mano: “Veamos, esta es mi idea: filmar con una mano la otra. Para encontrar su horror. Lo encuentro extraordinario. Me siento como si fuese un animal, peor, soy un animal que no conozco. Y aquí el autorretrato de Rembrandt, pero de hecho es lo mismo, siempre un autorretrato” [figura 20].





El modelo de autorretrato que hace Agnès Varda entronca con la idea del oficio que tiene. Varda se autorretrata construyendo imágenes y pensando en imágenes. Desde el principio recoge patatas que tienen forma de corazón. No son patatas cualquiera sino con una forma concreta, e incluso cuando llega a su casa y ve las manchas que han dejado las goteras en el techo, les pone marco y las compara con obras abstractas de Tapies, Guo Qiang y Borderie. Igualmente, a lo largo de su recorrido por toda Francia, se detiene en los museos u obras que le parecen relevantes. De esta manera cuando llega a la Borgoña nos enseña *El juicio final* de Van der Weyden, cuando va a Herve el autorretrato de Maurice Utrillo en el Museo de Sannois; y cuando llega a La Folie los viñedos de Marey para decir que fue el precursor de todos los cineastas. También del reciclaje toma a varios artistas, uno con un cierto reconocimiento –Louis Pons–, otro con menos –VR99–, y otro que hace tótems, todos hacen obras con desechos de la basura. Y ella, nos lo dice al comienzo de la película, y ahora volvemos a la idea de espigar, construye imágenes con lo que encuentra de la realidad. Con todo esto nos está indicando que su autorretrato, y su mirada, está ligado a la construcción de imágenes.

A lo largo del documental en ningún momento hace referencia al pasado. Únicamente se autorretrata junto a una foto antigua, posiblemente de ella misma cuando era niña [figura 21], que vuelve a incidir en el autorretrato como forma de verse a sí misma en lo que soy a través de



lo que fui. El *bios* está ausente. Para él esperará seis años cuando ruede *Les plages d’Agnès* (2008) [figura 22], en la que ahora sí construirá una verdadera autobiografía audiovisual.

Referencias bibliográficas

- Bruss, Elizabeth W. (1980): “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”. En James Olney, (ed.) *Autobiography: Essays Theoretical and Critica*. Princeton University Press, pp. 296-320.
- Casetti, Francesco (1989): *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- De Man, Paul (1991): “La autobiografía como desfiguración”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos, Suplementos Anthropos*, 29, pp. 113-118.
- García Jiménez, Jesús (1994): *La imagen narrativa*. Madrid: Paraninfo.
- Godard, Jean-Luc (1998). “JLG/JLG. Autoportrait de décembre”. En *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 (1984-1998)* (Alain Bergala ed.). París: Cahiers du Cinéma.
- Gómez Gómez, A. (2011): “Lecciones autobiográfica del maestro Oliveira”. En *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas* (Ramón Esparza y Nekane Parejo coord.). Barcelona: Luces de Gálibo, pp. 113-120.
- Gómez Gómez, A. (2012): “Win Wender, apuntes sobre ciudades, moda y, naturalmente, cine”. En *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine*. Tenerife: Cuadernos artesanos de Latina/26, pp. 13-35.
- Gómez Gómez, A. (2013): “Del autorretrato a una cierta autobiografía”. En *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “Trans”*. Jaén (Baeza): Universidad Internacional de Andalucía.
- Gusdorf, Georges (1956): “Conditions et limites de l’autobiographie”, En G. Reichenkron y E. Haase, (éds.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe fur Fritz Neubert [Formes de l’expression de soi. Mélanges pour une histoire de l’autoportrait littéraire. Hommage pour F.N.]*. Berlin: Duncker & Humblot, pp. 105-123. Versión española: “Condiciones y límites de la autobiografía”. En Loureiro, Ángel G., coord. (1991): *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, nº 29, 9-18.
- Gusdorf, Georges (1975): “De l’autobiographie initiatique à l’autobiographie genre littéraire”. En *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº LXXV/6, pp. 957-994.

- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil [trad. *El pacto autobiográfico*, Megazul, 1994].
- Lejeune, Philippe (2008): “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”. En *Cineastas frente al espejo* (Gregorio Martín Gutiérrez ed.). Madrid: T&B Editores, pp. 13-26 [publicado originalmente en *Revue Belge du Cinéma*, 19 (1987), pp. 7-12].
- Lomillos, Miguel Ángel (2005): “Reconstruyendo la identidad. Agnès Varda se pasea con su cámara digital”. En *Trama y Fondo*, pp. 77-88.
- Schefer, Raquel (2008): “Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos”. En *Historia crítica del video argentino* (Jorge La Ferla coord.). Buenos Aires: Fundación Eduardo Constantini y Fundación Telefónica.
- Tyrer, Ben (2009): “Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000)”. En *Studies in French Cinema*, vol. 9, nº 2, pp. 161-176.
- Zumalde, Imanol (2011): “Godard a través del espejo, JLG/JLG. Autoportrait de décembre”. En *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas* (Ramón Esparza y Nekane Parejo coord.). Barcelona: Luces de Gálibo, pp.147-156.