

SUBJECTIVITAT I AUTOREPRESENTACIÓ EN EL
CINEMA D'AGNÈS VARDA

Imma Merino Serrat

TESI DOCTORAL UPF/2012

DIRECTORA DE LA TESI: Dra. Núria Bou i Sala

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ

A la Carne, per tot i més, per la vida viscuda i per la que vindrà.

Al meu pare, als seus noranta anys.

A la meva mare i a la meva tia Maria, que no hi són, però hi són.

Agraïments

A Núria Bou, la meva directora de tesi, per la seva lectura tan atenta i generosa del text; pels seus suggeriments, sempre estimulants; per donar-me ànims en els moments de defalliment; pel que està escrivint sobre Greta Garbo.

A Josep Maria Terricabras, desitjant que es recuperi definitivament de l'accident que va impedir-li assistir al seminari d'Agnès Varda que ell va fer possible a la Càtedra Ferrater Móra de Pensament Contemporani de la UdG. I a la Montserrat i a l'Anna-Maria.

A la meva família, per comprendre les meves absències i per tenir cura del pare.

A Mireia Llorens, per la seva atenció i sensibilitat, per les notes que em va escriure per orientar-me, pels seus llibres sobre Lawrence d'Arabia i Siegfried Sasoon.

A Roger Costa-Pau, per haver llegit i corregit una part substancial del text (l'altra part li dec, com tantes altres coses, a la Carme) amb cura i estima. I a Roser Bover, per haver llegit una part del text amb la mateixa cura i estima.

A Xavier Antich pels dinars a Au Port de la Lune, durant els quals li explicava els meus romiatges sobre la tesi; pels textos sobre la mirada que em va fer arribar; per convidar-me a llegir *Eloge de la main*, d'Henri Focillon; per dur-me una postal de Portugal amb una foto realitzada per Agnès Varda i per enviar-me un autoretrat juvenil de la cineasta en què sembla suspesa a l'aire; i per haver traduït al català "Confins", de Franco Rella.

A Carmen Castillo, per haver realitzat *La Flaca Alejanda* i *Calle Santa Fe*, que em van dur a visitar-la a París, on a partir d'aleshores va acollir-me a casa seva quan anava a la ciutat a la recerca d'alguna cosa sobre Agnès Varda; i perquè, després de llegir la traducció al francès del capítol "Una relació amb el cinema d'Agnès Varda", em va escriure aquest missatge encoratjador: "Vas-y mi querida, finis le travail, tout est là".

A Àngel Quintana, per la seva amistat, pels seus llibres, per l'encoratjament a escriure la tesi i pel seu suport a la UdG. I per haverme "donat" el seu vídeo de *Jane B. par Agnès V.*

A Margarida Casacuberta, per tots els ànims i les converses; i per haver escrit *Els noms de Rusiñol.*

A Joan Nogué, per les lectures recomanades sobre "cinema i paisatge".

A Lluïsa Faixedas, que em va enviar un correu amb suggeriments sobre "art i feminisme".

A la Pepa Balsach i a la Dolors Vidal perquè sempre s'han interessat per l'esdevenir incert d'aquesta tesi.

A la Núria Pujol i a en Félix Guruchari, per les traduccions al francès.

A Teresa Cabruja, perquè sempre ha estat empenyent i pels sopars a Begur.

A Joaquim Garriga, per haver identificat l'autoretrat de Rembrandt que Varda mostra en una postal a *Les glaneurs et la glaneuse*

A Mercedes Álvarez, per tantes converses, i a tots els altres que m'han convidat a parlar d'Agnès Varda en conferències i presentacions.

A Mercè Coll per fer-me còpies en DVD d'algunes pel·lícules de la Varda.

A Carlos Muguiro, per haver respost amablement a una pregunta fonamental.

A Carlos Losilla, per la correspondència que vam mantenir a propòsit de Varda-Demy i per la seva ajuda, tant en coses intel·lectuals com pràctiques.

A Esteve Riambau, per haver-me dut a Rennes a un col·loqui sobre Varda i també perquè em va dur una còpia en DVD de *Les glaneurs et la glaneuse.*

A Ramon Fàbrega, perquè em va fer les còpies de l'enregistrament de les lliçons del seminari "Le cinema mis en question par une cineaste"

A Isabel Banal, per haver fotografiat els efectes del pas del temps en una patata amb forma de cor que li vaig regalar.

A la Mercei, per enviar-me unes fustes cremades amb forma de cor que va recollir en una platja a prop de Boston passejant-hi com a artista espigoladora.

A la Montse, de la verduleria de Begur, perquè em va guardar i regalar unes patates amb forma de cor que he vist com es podrien.

A la Cristina Cervià, que una vegada em va dur d'Avinyó uns papers sobre unes exposicions d'Agnès Varda.

A la Rosa de Montpellier, pels seus acolliments i per haver-me enregistrat la sèrie *Agnès de ci de là Varda*.

A Teresa Figueres, per haver carregat amb el pes de l'edició integral dels films de Jacques Demy que em va comprar a Ciné-Tamaris.

Als "cuquis" per haver-me deixat un exemplar de *Mirall trencat* i pels arrossos; i als "xoios" per les passejades en barca que farem a partir d'ara.

A la Mònica i la Sílvia, perquè s'han preocupat per aquesta tesi.

A Kathy Barry, pel seu "projecte" i per la seva ajuda en anglès.

Als amics que no he vist durant un llarg temps.

Als meus alumnes, per haver escoltat pacientment les meves explicacions sobre la Varda mostrant a vegades fins i tot un cert interès.

A tots els que pugui haver oblidat en els agraïments.

A Agnès Varda, per la seva obra, i l'equip de Ciné-Tamaris per enviar-me documentació.

I d'una manera especial a Carlos, Marina i Blanca per la seva humanitat. A Carlos, a més, per acceptar llegir aquesta tesi i formar part del tribunal en unes circumstàncies que desijo que hagin passat en el moment de la lectura.

Resum

Agnès Varda ha deixat empremtes visibles de la seva subjectivitat en una filmografia desenvolupada en sis dècades. El propòsit d'aquesta tesi doctoral és abordar el conjunt de l'obra cinematogràfica de Varda rastrejant-hi aquestes empremtes subjectives, lligades a una manifestació de l'autoria i a la voluntat de fer present que el món es mostra des d'un punt de vista, a través dels comentaris en *off* de la cineasta; i també fer atenció a les diverses formes d'autorepresentació en relació amb la projecció de la cineasta en diversos personatges i la seva presència física a les imatges. Analitzant aquests elements, el text vol considerar les aportacions de Varda a la modernitat cinematogràfica en la mesura que, amb una gran llibertat creativa, ha inventat noves formes posant en qüestió les convencions genèriques, entre les quals la divisió entre documental i ficció.

Résumé

Agnès Varda a laissé des traces visibles de sa subjectivité dans une filmographie développée depuis six décennies. Le but de cette thèse est de répondre à l'ensemble de l'œuvre cinématographique de Varda en y traçant ces empreintes subjectives, liées à une démonstration de sa condition d'auteur et sa volonté de faire présent que le monde se montre à partir d'un point de vue, à travers les commentaires *off* de la réalisatrice; et aussi de prêter attention aux diverses formes d'autoreprésentation par rapport à la projection de la cinéaste sur divers personnages, et avec la présence physique en ses images. En analysant ces éléments, le texte veut considérer les contributions de Varda à la modernité cinématographique dans la mesure que, avec une grande liberté créatrice, elle a inventée des nouvelles formes et a mise en question les conventions génériques, y compris la division entre documentaire et fiction.

Prefaci

En un fragment de *Les plages d'Agnès*, el documental autobiogràfic que Agnès Varda va realitzar l'any 2008, una fotografia de la cineasta ocupa la part central d'un *collage* envoltada dels directors de la *nouvelle vague*: Rohmer, Godard, Chabrol, Truffaut, Demy, Rivette, entre altres. En aquesta fotografia, que podria datar-se en el període d'eclosió del moviment, Varda té els ulls tancats i, a més, fa la mena de gest amb el dit als llavis amb què es demana silenci. Aquest fotomuntatge remet a un cèlebre *collage* que, al desembre de 1929, va ser publicat originalment a la pàgina 73 del número 12 de la revista *La Révolution Surréaliste*: Al centre hi ha una dona nua pintada per Renée Magritte i entorn seu hi ha setze fotografies de petit format corresponents a bona part dels homes que aleshores conformaven el grup surrealista, entre els quals André Breton, Louis Aragon, Max Ernst, Yves Tanguy, Luis Buñuel, Salvador Dalí i el propi Magritte. En cadascuna de les fotografies, realitzades segons la llegenda en un mateix *photomaton* del bulevard Saint Michel, els surrealistes apareixen amb els ulls tancats i, de fet, damunt de la figura de la dona nua, que alhora substitueix la paraula *femme*, hi ha escrit "*je ne vois pas la*" i, a sota, "*cachée dans le forêt*". Aquells homes surrealistes, més fascinats per la dona somiada que per les dones reals, no veuen, doncs, "la dona amagada al bosc". És una actitud vanitosa que, reproduint la distribució original del *collage* surrealista pel que fa al femení/masculí, Varda es col·loqui en la part central del seu fotomuntatge? No ho crec. És un joc visual amb el qual, a propòsit d'una imatge que la fascina i que la intriga¹, fa present que és l'única dona relacionada amb aquella *nouvelle*

¹ La cineasta també juga amb aquesta imatge en un altre moment de *Les plages d'Agnès* en què recorda els seus problemes de relació amb els homes en un període en què desitjava descobrir la sexualitat. Varda explica que coneixia poc els nois, que ella era secreta i acomplexada, que tot l'intimidava i que havia d'afrontar un problema: com abordar l'arribada dels homes que em feien por i m'intimidaven tenint-ne una mala imatge. Això no obstant, volia deixar de ser verge. Mentre ho explica, la imatge fa visible una variació del mateix *collage*: Als laterals hi ha les fotografies dels surrealistes, però enmig s'hi reproduïx una pintura de Francis Bacon amb un home nu d'esquenes entre unes cortines.

vague que va renovar el cinema. No sé si de manera implícita apunta que ella és, precisament, la dona amagada i sovint invisible entre tants homes de la *nouvelle vague*.² Potser aquest no és el seu missatge, però aquesta és la meva lectura intencionada de la imatge. A hores d'ara, sobretot arran del reconeixement a *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) com una pel·lícula que reflecteix qüestions fonamentals de la nostra època relacionades amb les contradiccions de la societat de consum, Agnès Varda no necessita vindicar-se. I tampoc necessita la meua vindicació. Això no obstant, tot i que *Cléo de 5 à 7* (1962) o *Sans toit ni loi* (1984) suggereixen que algunes pel·lícules de la cineasta han estat a l'aparador del cinema d'autor europeu, una part interessantíssima de la seva filmografia atípica i irreductible a les definicions encara es força desconeguda, si s'exceptua França, on, a través de l'edició en DVD, la mateixa cineasta ha emprès una tasca de difusió de la pròpia obra. Aquest desconeixement fa que sovint no es tingui prou present que, molt abans de *Les glaneurs et la glaneuse*, Varda havia dit ella mateixa els propis comentaris i s'havia fet visible a les imatges, de manera que fa temps que aborda de manera renovadora el documental posant-ne en qüestió les formes i les convencions pretesament "objectives" a través d'una pràctica que no amaga, sinó al contrari, les empremtes de la subjectivitat. Aquesta pràctica fa una aportació al cinema per la qual Varda és una cineasta fonamental del cinema modern. Mostrar-ho és un propòsit bàsic d'aquesta tesi doctoral.

Encara que tingui les parpelles tancades en la fotografia amb la qual es posa en relació amb els membres de la *nouvelle vague*, Agnès Varda³ ha mantingut sempre oberta la mirada al món confrontant-lo amb la seva subjectivitat. Bona part del cinema de Varda es crea en la tensió entre el real i l'imaginari: la voluntat d'aportar un testimoni de la realitat d'una la consciència de fer-ho des d'un punt de vista; però també el desig d'inventar i posar en escena "realitats" imaginàries.

² És una mica irritant que, des de fa uns anys, Agnès Varda sigui etiquetada com l'"àvia de la *nouvelle vague*". Per esmentar els supervivents més destacats del grup, és imaginable que Jean-Luc Godard o Jacques Rivette siguin definits com els "avis de la *nouvelle vague*"?

³ A part del fet que ella "veu" aquests homes i, havent-hi conviscut durant trenta anys, d'una manera particular Jacques Demy,

Tant en un cas com en l'altre hi ha les empremtes de la subjectivitat. Observant-hi aquesta constant en la seva obra cinematogràfica, desenvolupada durant gairebé sis dècades, vaig considerar que obria una possibilitat d'abordar-la en el conjunt per reflectir-hi la coherència que presenta en la seva diversitat. Això perquè existeix una abundant tasca crítica sobre la seva filmografia i, a més, algunes pel·lícules concretes s'han analitzat d'una manera molt precisa tant en l'àmbit divulgatiu com en l'acadèmic⁴, però hi ha pocs treballs que assagin una visió global del cinema d'Agnès Varda. A més d'escasses, part de les monografies dedicades a la cineasta es configuren amb les aportacions de diversos autors⁵ i l'única d'un sol autor, que en aquest cas és una autora⁶, té un enfoc diferent del meu, a més de ser publicada abans de l'aparició de *Les glaneurs et la glaneuse* i *Les plages d'Agnès*, les dues pel·lícules que estructuren la meua recerca perquè, donant molt de joc a la subjectivitat i l'autorepresentació, conviden a realitzar una revisió i reconsideració de la filmografia precedent. De fet, hi ha una altra monografia d'una sola autora i és excepcional: *Varda par Agnès*⁷, escrita i il·lustrada per la pròpia cineasta, que, a més d'esbossar-hi unes memòries fragmentàries, hi reflexiona sobre la pròpia obra i n'explica el procés de creació. Aquest llibre és un referent de pes si, com és el meu cas, es tenen presents les consideracions de l'autor respecte la seva obra, però, evidentment, no exclou la possibilitat d'una interpretació aliena portadora d'una visió personal. La que presento fa explícites les marques de la subjectivitat amb què està escrita. Encara que pugui discutir-se l'argument, perquè el fet d'investigar sobre

⁴ Pot destacar-se que, pel que fa al divulgatiu, René Predal ha publicat un estudi sobre *Sans toit ni loi* i que, en relació amb els escassos treballs universitaris, Bernard Bastide ha escrit la seva tesi doctoral sobre *Genèse et réception de Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda* (Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2006)

⁵ Com ara l'editada per Sara Cortezallo i Michele Marangi, al llunyà 1990 a Edizioni Di Torini, o la més recent que, publicada el 2009 amb el títol *Agnès Varda: le cinéma et au-delà* en una edició de Antony Fiant, Roxane Hamery i Éric Thouvenel, recull els textos de les conferències d'un col·loqui celebrat a la universitat de Rennes al novembre del 2007. A més, amb edició de Michel Estève hi ha un monogràfic de la revista *Études cinématographiques* (179-186) datat l'any 1991.

⁶ Smith, Alison, *Agnès Varda*, Manchester University Press, coll "French Film Directors", 1998.

⁷ Publicat l'any 1994 per Cine-Tamaris i *Cahiers du Cinema*.

un assassí no justificaria la pràctica de l'assassinat, m'emparó en la naturalesa del tema que afronto per manifestar la pròpia subjectivitat. De fet, el meu interès pel cinema de Varda té a veure amb la idea de la cineasta que suposa que sempre es parla dels fets, dels éssers, de les coses i de les obres des d'una visió subjectiva, però que això no representa perdre de vista el referent i tampoc una actitud superba: evidenciar la subjectivitat pot ser un senyal d'honestedat i un reconeixement dels límits del propi punt de vista posant-lo fins i tot en qüestió. La subjectivitat en el cinema de Varda, i espero que també sigui la d'aquesta recerca entorn seu, no es deriva d'un jo absolutista i entotsolat que mira el món per sobre, sinó d'un jo que està en el món compartint el seu esdevenir amb un sentiment de fragilitat i d'incertesa pel que fa al coneixement. D'altra banda, l'expressió de la subjectivitat per a mi és indestruïble d'una experiència del cinema lligada a la vida i per tant a la formació moral i estètica. Ho va dir Serge Daney: "La cosa és senzilla. L'ésser humà produeix obres i, bé, es fa allò que s'ha de fer: les aprofitem per a nosaltres". Tant de bo que aquest treball sobre el cinema d'Agnès Varda pugui aprofitar-se. Sí l'he escrit és considerant l'interès creixent pels discursos subjectius sobre el món que reconeixen que aquest no pot posseir-se, però que no renunciïn a dir-ne alguna cosa que pot ajudar a comprendre'l i a viure-hi. I també l'interès per les autorepresentacions com una manera d'interrogar la pròpia identitat, però també la dels altres: parlar d'un mateix i representar-se també és parlar dels altres i representar-los.

Aquesta tesi doctoral ha estat redactada⁸ fonamentalment en dues etapes (una a l'estiu del 2011 i una altra a l'estiu del 2012) separades per la visita d'Agnès Varda a la Universitat de Girona com a professora convidada de la Càtedra Ferrater Móra de Pensament Contemporani que dirigeix Josep Maria Terricabras: hi va fer un seminari, del 10 al 15 d'octubre del 2011, amb el títol "*Le cinema mis*

⁸ La seva gestació, però, és molt més llarga i tinc la sensació que en certa manera va començar amb els primers textos que vaig escriure a propòsit de *Les glaneurs et la glaneuse*. En tot cas, la gestació passa de manera fonamental per l'elaboració del meu treball de recerca: *Agnès Varda: de Millet al reciclatge. Presències i referents estètics de "Les glaneurs et la glaneuse"*.

*en question par une cineaste*⁹. La mateixa Varda va reconèixer que no havia tingut abans una experiència similar: mai no havia reflexionat sobre la pròpia obra (i sobre el cinema en general) durant una setmana com a professora convidada d'una universitat. Varda, sempre interessada en la recepció de la seva obra, ha participat en presentacions i col·loquis sobre les seves pel·lícules, però no havia realitzat, i encara menys a l'àmbit acadèmic, una revisió pública tan àmplia de la seva tasca creativa. Tot i que, evidentment, va exposar algunes idees expressades en entrevistes i textos seus, el format del seminari li va concedir una nova perspectiva amb la qual abordar la pròpia obra. Per això, encara que de manera fragmentària i integrades en el meu discurs, vaig decidir recollir i incorporar a la tesi algunes reflexions de Varda exposades al seminari considerant el seu valor i interès. Però, com si volgués conservar en el text els estrats temporals de la seva escriptura, les cites de Varda relatives al seminari a la UdG s'incorporen a partir del segon capítol, és a dir en les parts que van ser redactades després de la seva estada professoral a Girona. De fet, el primer capítol, en què relato la meua experiència en el temps amb el cinema d'Agnès Varda, és un text que podria llegir-se de manera autònoma, però a la vegada explica la gènesi de la tesi i conté els elements que s'hi desenvolupen amb l'intent d'aportar una interpretació del cinema d'Agnès Varda considerant-ne unes constants: la manifestació de la subjectivitat a través dels comentaris dits per ella mateixa, la reflexió sobre la memòria i el pas del temps, la tendència a la fragmentació narrativa, la voluntat de testimoniar el real i alhora d'expressar l'imaginari, les diverses maneres d'autoretratar-se i d'autobiografiar-se en companyia dels altres.

⁹ Aquests són els títols de cadascuna de les sessions: "*Réalité, quelles réalités?*", "*Portraits et autoportraits*", "*Photo et Cinema. Films et Installations*", "*Un film comme un puzzle. La mémoire comme un puzzle*" i "*Une cineaste filme les femmes*".

Índex

Resum.....	ix
Prefaci.....	xi
1. UNA RELACIÓ AMB EL CINEMA D'AGNÈS VARDA: EL PAS DEL TEMPS I LES SEVES EMPREMTES.....	1
2. SUBJECTIVITAT, MEMÒRIA I FRAGMENTACIÓ.....	81
3. EL CINEMA COM A TESTIMONI DEL REAL I EXPRESSIÓ DE L'IMAGINARI.....	145
4. LA VEU COM UNA TRAÇA CARNAL.....	185
5. AUTORETRATAR-SE AMB ELS ALTRES.....	231
6. EPÍLEG: A LA MANERA DE MONTAIGNE.....	279
Bibliografia.....	287
Filmografia d'Agnès Varda.....	293

UNA RELACIÓ AMB EL CINEMA D'AGNÈS VARDA: EL PAS DEL TEMPS I LES SEVES EMPREMTES

Ningú no va demanar el seu cos. De la rasa va passar a la fosa comuna. Aquesta morta, de mort natural, no va deixar traces. Em pregunto qui la recorda entre aquells que la van conèixer quan era petita. Aquells que la van conèixer recentment sí que se'n recorden. Aquests testimonis m'han permès relatar les últimes setmanes del seu darrer hivern. Els havia impressionat. En parlaven sense saber que estava morta. No els hi vaig dir. Tampoc que es deia Mona Bergeron. Jo mateixa en sé molt poc, però em sembla que venia del mar¹⁰.

La primera vegada que, veient *Sans toit ni loi* en una projecció al cine-club d'Olot,¹¹ vaig sentir la veu d'Agnès Varda no me'n vaig adonar, tot i que el comentari en *off* al principi de la pel·lícula convida a intuir que la cineasta se'ns adreça a través d'una discreta afirmació d'autoria: Es presenta com una narradora que, renunciant a l'omnisciència, no ho sap tot i així reconeix les limitacions d'una subjectivitat en abordar un personatge, del qual (re)construeix fragments del final de la seva vida a partir dels testimonis parcials que articulen el relat. *Sans toit ni loi*, d'acord amb una manera de fer molt pròpia de la cineasta, és una ficció empeltada de procediments del documental, en la mesura que es desenvolupa com una investigació que recull el testimoni de personatges que, en part, es construeixen a partir de les circumstàncies dels seus intèrprets¹².

¹⁰ L'opció adoptada és la de traduir al català els comentaris i diàlegs originals, majoritàriament en francès, de les pel·lícules d'Agnès Varda. En canvi, les declaracions en entrevistes i els escrits de la cineasta, com també les cites de llibres i articles, es reproduiran en la llengua original. No obstant això, també he traduït al català les citacions de les lliçons que, alternant el castellà i el francès, Agnès Varda va fer al seminari *Le cinéma mis en question par une cineasta* com a professora convidada de la càtedra Ferrater Móra de la Universitat de Girona.

¹¹ Sempre amatent, Toni Mayans, director de l'Arxiu comarcal de La Garrotxa, em va concretar la data: 10 d'abril de 1987.

¹²«*Sans toit ni loi* est une fiction, une fiction méchamment réelle, où j'ai utilisé de façon faussement documentaire des vrais gens (...). Mona qui, finalement, meurt de froid est décrite par ceux qui l'ont vue passer. Ce personnage de fiction devient réel parce qu'il est décrit par des 'vrai gens': Un berger, un garagiste, un cantonnier, un plâtrier, un paysan, un travailleur

El cas és que, després que un treballador del camp descobreixi el cadàver d'una noia en una rasa i que la policia resolgui rutinàriament i sense afectació que, per la posició del cos, es tracta d'una "mort natural"¹³ per congelació, la cineasta s'adreça com a narradora a l'espectador amb el comentari transcrit a l'encapçalament del text. Tot seguit, com si les imatges volguessin complir amb el desig de la narradora de concedir-li al personatge un origen mític, *Mona ressuscita* sortint nua del mar¹⁴.

La veu, certament, és la d'Agnès Varda, l'autora d'aquesta pel·lícula sobre una rodamón esquerra que, intentant viure lliurement, fa un camí que la du (ho apunto sense moralisme, més aviat amb una mena de sentiment de la fatalitat) a

tunisien... Ils n'ont pas inventé leur texte, puisque leur témoignage était écrit par moi, mais je ne l'ai écrit qu'après avoir imaginé que je ferais un documentaire sur eux et sur ce qu'ils auraient eux-même pensé ou dit, comment ils parlent, comment ils se tiennent, comme ils sont. C'est le B.A.-B.A du documentaire : pour que les gens soient à l'aise, les laisser dans leur costume, dans leur maison et dans leur travail. On n'obtiendra jamais une parole vraie d'un paysan qu'on amènera au studio B de la SFP. Il ne pourra pas parler là, mais il pourra parler chez lui, dans son hangar, ou dans sa cuisine, en train du filtrer du café, ou dehors entre deux tailles de vigne" (Text d'Agnès Varda reproduït a *Cinema du Réel*, Marie-Christine de Navacelle i Claire Devarrieux (eds), Autrement, Paris, 1988).

¹³ El comentari en *off* de la narradora Varda repeteix intencionadament la conclusió de l'informe policíac: una "mort natural". És "natural" una mort per congelació? El film traspua una crítica social que no és aliena al comentari que, anys després, la cineasta farà en un dels complements del DVD de *Sans toit ni loi*, editat per Cine-Tamaris, productora de la cineasta: "Encara ara hi ha qui es mor de fred. . Els pobres, els rodamóns, els vells. Una noia sola (...) El fred mata Mona. Ella està revoltada? El film també".

¹⁴ "Le reportage engendre la fiction comme la fiction s'était muée en reportage. Mona, la morte anonyme, l'inconnue au destin solitaire, vient d'être ressuscité par le pouvoir du cinema de fiction et sa capacité à redonner une impression de vie à des personnes cependant disparues" (Daniel Serceau: *Les synthèses d'Agnès Varda*, a *Agnès Varda: le cinema et au-delà*, Antony Fiant, Roxane Hamery et Eric Thouvenel (eds), Presses Universitaires de Rennes, 2009). Pel que fa a la concessió d'un origen mític a Mona, les imatges la mostren com una "deessa" creada amb l'escuma del mar, com si fos una reencarnació d'Afrodita, independentment del fet que el capteniment del personatge no convidi posteriorment a relacionar-la amb la divinitat de l'Amor. Fins i tot és possible pensar en *El naixement de Venus*, de Botticelli. A més, si l'aigua purifica i regenera, Mona torna a la vida (a l'inici del relat) neta i innocent. A parer de Varda, sempre ho és: "Elle reste un peu innocente comme une enfant. On n'arrive pas à tuer cet enfant qui sort de la mer. Ça paraît tres symbolique tout ça, à être ainsi raconté. Mais c'est en fait tres pratique et réel, à l'image, une fille qui campe à la plage, se lave à la mer, puis elle campe seule, de plus en plus crasseuse, c'est l'hiver; et un beau matin en ouvrant sa tente, elle decouvre la neige. Cet émerveillement d'enfant davant la neige, Sandrine l'a rendu dans un sourire splendide" (*Cahiers du Cinéma*, nº 378).

morir congelada a la rasa d'un camp al costat d'una vinya i a prop d'un monticle amb dos xiprers¹⁵, una presència que evoca un cementiri: impossible oblidar Mona perquè, com passa als personatges amb els quals es creua al final de la seva existència, remou alguna cosa en cadascun dels espectadors i ens fa pensar sobre la pròpia vida, sobre les eleccions i els atzars que marquen l'esdevenir, sobre la relació amb els altres i sobre com ens reflectim en la manera de veure'ls. De fet, essent a la vegada un possible mirall dels espectadors, cada personatge percep (o construeix, imagina) Mona d'acord amb els seus desigs, prejudicis, pors, remordiments i mancances. Per això, *Sans toit ni toi* és una reflexió sobre la subjectivitat. També sobre el fet que l'*Altre* (com ho és un mateix) és inabastable o irreductible en la mesura que la identitat no és una cosa feta, sinó sempre en procés, canviant, escàpola en el seu esdevenir. La pel·lícula, la primera que vaig veure de la cineasta i durant temps l'única, va impressionar-me i la seva protagonista va trasbalsar-me. No puc dir, però, que hagués retingut el comentari inicial dit per la pròpia Varda i que, a partir d'aquí, intuís que, a través de la inclusió de la seva veu, l'autor(a)¹⁶ volgués imprimir d'entrada l'empremta manifesta de la seva subjectivitat. La veu de Varda no torna a sentir-se perquè no fa cap més comentari en el curs de la pel·lícula, però el gest inicial de la "narradora" vol tenir un efecte *gravitacional* i, a més, defineix un compromís moral amb allò que se'ns mostra i relata. Tanmateix, formant part

¹⁵ Aquests xiprers es poden veure des de l'autopista abans de la sortida sud de Montpellier. Sempre hi faig atenció, i penso en Mona, quan vaig en cotxe a aquesta ciutat o quan passo per aquest tram de l'autopista en direcció a Canes: són molt visibles.

¹⁶ Tot i el fet que la veu narradora sigui la de l'autora del film, podria considerar-se que l'"autor" no s'ha d'identificar amb el narrador. I ni un ni l'altre amb un "jo" personal. Tanmateix, atenent a la idea que la cineasta evidencia les marques de la subjectivitat en la seva filmografia, he optat generalment per assumir el risc d'identificar el narrador amb l'autor i amb el "jo" d'Agnès Varda, tot i els seus propis jocs amb la identitat i la frontera incerta entre la construcció personal i la d'un personatge a través de la creació d'una obra. De fet, en anomenar "Agnès Varda" penso que també pot ser una convenció amb la qual referir-me a un personatge construït per la cineasta Agnès Varda a través de la veu narrativa i la presència física en el curs de la seva filmografia. En tot cas, també tindrà present els comentaris de la cineasta sobre la pròpia obra. Comparteixo la idea que, a *Siegfried Sassoon. L'experiència de la Gran Guerra i la seva transformació literària* (Pagès Editors, Lleida, 2011), Mireia Llorens exposa: "La fal·làcia intencional, que atorgava un privilegi excessiu a la intencionalitat de l'autor a l'hora d'interpretar la seva obra, va donar lloc a la fal·làcia de l'autor abolit".

d'una estratègia narrativa, també podria haver estat que la veu fos d'una altra. Havia de passar un temps, però sobre tot havia de mantenir una experiència amb el seu cinema, abans no m'adonés de la importància significativa del fet que la veu sigui de la pròpia Varda. Passat un temps carregat d'aquesta experiència, en una revisió relativament recent de *Sans Toit ni Loi*, no només vaig reconèixer la veu de la cineasta, sinó també que, en la construcció d'aquesta ficció, s'hi entreveuen traces de la mateixa subjectivitat que, expressada a través de comentaris i així volgudament manifestada, havia anat percebent en els documentals subjectius d'Agnès Varda. Una subjectivitat contemporània que no correspon a una identitat compacta i impermeable, sinó en procés de construcció¹⁷ i de transformació en contacte amb la realitat, a la vegada mudable, que filma. Una subjectivitat sense certeses que reconeix que la realitat és inabastable, però que vol saber i, per tant, no renuncia a l'aventura permanent d'un coneixement que enriqueix i eixampli la perspectiva i així la capacitat de comprensió i de raonament¹⁸ sobre els éssers, les coses i el món en què vivim. Una subjectivitat que pretén testimoniar el real, però que, a part de ser-ne conscient que ho fa a través d'una representació, deixa fluir la imaginació i el desig de (re)inventar la realitat. Una subjectivitat que no s'entotsola i es complau en ella mateixa, sinó que s'obre amb curiositat i sensibilitat cap els altres, mantenint-s'hi atenta i receptiva a les seves paraules, els seus gestos, la seva experiència, la seva memòria. Una subjectivitat que, per tant, també es construeix i es transforma en la relació amb els altres. Una subjectivitat que es manifesta amb un propòsit d'honestedat que vol fer present que allò que mostra ho fa des d'un lloc, que és un cos, una mirada, una experiència viscuda i per tant variada en el temps. Una subjectivitat que també amaga, creant un fora de camp que preserva el misteri del que som, i que possiblement s'amaga en el moment

¹⁷ A *Historia del nombrar. Dos Episodios de la subjetividad* (La Balsa de la Medusa, Madrid, 1990), el filòsof Carlos Thiebaut apunta que, a diferència del món antic, en el món modern la identitat ha deixat d'estar definida i que és una construcció en procés obert on tot és més incert, però també més lliure: Una creació constant.

¹⁸ Reconec en aquesta consideració una mena de variació d'una idea de Paul Ricoeur: L'home tant es mostra com a raonament que com a perspectiva, com a exigència de totalitat que com a caràcter limitat. (*Finitude et culpabilité*, Edicions Montaigne, Paris, 1960)

que s'exposa en l'autorepresentació i, finalment, en l'assaig autobiogràfic¹⁹. Una subjectivitat que, sense diluir-se, inscriu i relata l'experiència autobiogràfica en la Història²⁰. Una subjectivitat construïda amb els textos, les imatges i les obres rebudes o amb les quals, formant-la i conformant-la, s'ha relacionat; però que també va construint-se amb els seus textos, els seus relats, les seves imatges.²¹ Una subjectivitat que tendeix a construir un relat de manera fragmentaria, a la manera d'un puzzle sempre incomplet que convida l'espectador a posar-hi peces o a recol·locar-les. Una subjectivitat que no pretén imposar-se, sinó que exposa un punt de vista per compartir-lo i posar-se en qüestió a través de la mirada i la reflexió dels espectadors o potser s'hauria de dir de cada espectador en la mesura que pot sentir-se que els seus films són cartes que busquen una recepció íntima. Una subjectivitat que, més que mostrar i, en tot cas, sense voler demostrar, dóna a veure i potser fa veure d'una altra manera. Una subjectivitat sensible a l'extraordinari, l'inesperat, la poesia de la quotidianitat. Una subjectivitat solidària, però mai paternalista, amb els marginats socials, és a dir aquells que són exclosos, que pateixen solitud i pobresa, que tenen un peu fora de camí. Una subjectivitat que inventa les seves regles de joc cinematogràfiques. Per això, com en el cas d'altres cineastes del "jo", malgrat que aquest només

¹⁹ Amb *Les plages d'Agnès*, realitzada l'any 2008 i fins ara la seva última pel·lícula, Varda aborda, encara que sigui de manera particular com és propi d'una filmografia reticent a les classificacions, l'autobiografia, un gènere poc sovintejat i fins problemàtic en el cinema. D'altra banda, entre 1993 i 1994, la cineasta va escriure un llibre (*Varda par Agnès*, edicions Cahiers du Cinema et Cinema-Tamaris, Paris, 1994) amb una dimensió autobiogràfica lligada a la reflexió sobre la pròpia obra i els seus processos de creació. També es podria considerar una forma feliçment atípica d'escriptura memorialística i assagística. Essent Varda una amant de les dualitats, com reconeix al·ludint al fet que va néixer sota el signe de bessons, la pel·lícula i el llibre presenten moltes afinitats i coincidències, fins i tot en la seva construcció fragmentària i, entre molts altres detalls, el gust pel *collage* que hi exhibeix.

²⁰ A *En la era de la intimidación seguido de: El espacio autobiográfico* (Beatriz Viterbo editora, Rosario, 2007), Nora Catelli desenvolupa la idea que, en la contemporaneïtat, s'ha invertit la necessitat de justificar l'escriptura biogràfica en la Història: "Hoy quizá el movimiento sería el contrario: la Historia se validaría a partir de la escritura autobiográfica". En el cas de Varda, sobre tot amb *Les plages d'Agnès*, però també quan els seus films testimonien fets de la seva època, el "jo" encara se sent vinculat a les circumstàncies històriques i es relata explicant-les.

²¹ Carlos Thiebaut (op.cit) també exposa que som els autors del text de la nostra vida i que a la vegada ens construïm a través dels textos, de la manera en què ens relatem.

pugui ser fràgil, una subjectivitat que, paral·lelament als mitjans industrials, desenvolupa una representació poètica del món que encara és portadora d'una "mirada amb visió".²² Una subjectivitat que, al capdavant, reflexiona sobre la Subjectivitat.

D'altra banda, una subjectivitat que, això sí, s'afirma a través de l'autoria, que, en el seu cas, és d'una cineasta que ha escrit el guió, gairebé sempre en solitari, de totes les pel·lícules que ha dirigit, intervenint més o menys activament en el muntatge, a més de produir-les en bona part. Una autoria que no és aliena a l'esperit de la *Nouvelle Vague*, de la qual Varda no forma part del nucli més emblemàtic, si bé navega singularment dins d'aquest corrent del qual, amb el film *La Pointe Courte* realitzat l'any 1954, va ser-ne a la vegada una precursora sempre insuficientment reconeguda²³. A més, s'ha de tenir present el vincle de

²² A "Le je a la caméra", Yann Beauvais i Jean-Michel Bouhours (text inclòs a un llibre editat pels mateixos autors: *Le je filmé*, Centre Pompidou, Paris, 1995) analitzen dietaris, i altres pràctiques d'un cinema del "jo", com a exemples d'una subjectivitat o d'una expressió identitària que, refusant entrar en el flux d'imatges mercantils, es un acte de resistència al que Paul Virilio anomena la "mirada sense visió" lligada a les formes de la indústria audiovisual que afavoreixen la mecanització de la percepció (*La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988)

²³ Aquesta injustícia va observar-la Jean Douchet quan tot just esclatava la *nouvelle vague*. En un article titulat *Le "jeune cinema" lui doit tout* (Arts, nº 726, 10 juny 1959) a propòsit d'una multitudinària projecció a la Cinemathèque de Paris dels quatre films (*La Pointe Courte*, *Ô saisons*, *Ô châteaux*, *L'Opera-Mouffe*, *Du côté de la Côte*) fins aleshores realitzats per Varda, Douchet va escriure: "Plus qu'une consécration (le public, venu en masse, savait déjà qu'Agnès Varda est un tres grand cineaste), ce triomphe se voulait réparation d'une injustice par trop flagrante. Il est injuste, en effet, qu'à l'heure de la victoire de la jeune generation cinématographique le nom d'Agnès Varda ne soit pas meme murmuré, injuste d'autant que c'est elle le veritable précurseur et promoteur de ce renouveau (...) Or on se rend compte aujourd'hui qu'Agnès Varda a innové en tout. Jusque dans la façon de produire son film". Tanmateix, sense haver-se reparat la injustícia de la qual Douchet parlava fa més de cinquanta anys, encara pot considerar-se poc reconegut el paper de Varda pel que fa al camí que va obrir per a la *Nouvelle Vague*. De fet, en el curs del temps les diferents aproximacions o estudis sobre Varda acostumen a convertir-se en una vindicació de l'aportació de la cineasta al moviment, considerat d'una manera extensa. Com a exemple, la introducció de Sara Cortellazzo a *Agnès Varda* (Edizioni di Torino, 1990, pag. VII), un llibre que, a cura d'ella mateixa i de Michele Marangi, reuneix diversos textos sobre la cineasta i de la pròpia Varda en relació amb el seu procés creatiu: "Ma nel complesso si può parlare di un appuntamento mancato o rimandato e di una sconcertante dissantenzione critica, e ci riferiamo soprattutto alle numerose pubblicazioni uscite in Francia agli inizi degli anni'80, venticinque anni dopo la Nouvelle Vague, che si ricordano, si ricordano, solo marginalmente della Varda, che invece ne fu una protagonista, forse una madre illegittima, certo una pionera, se non altro per la dimensione produttiva dei suoi esordi".

Varda amb alguns cineastes emergents a la mateixa època (d'una manera particular amb Jacques Demy, el seu company durant una relació de trenta anys que s'acaba amb la mort del cineasta l'any 1990; però també amb Alain Resnais i Chris Marker, amb qui van associar-la com a membres de l'anomenada *Rive Gauche*²⁴) que configuren l'extensió d'un moviment en què, en qualsevol cas, ella adquireix l'excepcionalitat de ser-ne l'única dona, cosa que li procura una sensació de solitud i estrangeria²⁵, però a la qual, al capdavant, s'aferra amb la voluntat d'aportar una mirada *altra* dins d'un territori tradicionalment tan masculí com ho és el de la direcció cinematogràfica. D'aquí, la subjectivitat de Varda també ha fet una atenció preferent a personatges femenins desenvolupant formes de representació de les dones, i maneres de mostrar el seu cos, diferents a les creades i exhibides per l'imaginari masculí. A *Filmer le desir* (2000), un documental de la belga Marie Mandy que recull el testimoni de diverses cineastes en relació amb la manera com aborden la representació del cos femení i de la sexualitat, Agnès Varda afirma: "Una dona no ha d'estar definida per qui la mira, és a dir pels ulls dels homes, que l'han oprimida: el pare, el marit, l'amant, el germà. Les dones s'han acostumat a existir a través d'aquesta mirada. Però el primer gest feminista és dir: d'acord, ells ens miren, però jo també miro. És l'acte de decidir mirar i de considerar que el món no es defineix per com em mira, sinó per com el miro". Al respecte, fet que demostra que aquesta teoria la posa en

²⁴ En la seva guerra amb *Cahiers du Cinéma*, la revista *Positif* va voler oposar la *nouvelle vague* als cineastes de la *Rive Gauche*, entre els quals Alain Resnais, Chris Marker i Agnès Varda, a més dels escriptors Marguerite Duras i Alain Robbe-Grillet, primer guionistes i després també directors de pel·lícules. L'oposició suposadament es fonamentava en el fet que els cineastes de la *rive gauche* eren suposadament més avantguardistes, més formalistes, més inspirats per la literatura i més compromesos políticament a l'esquerra.

²⁵ Bernard Bastide: "Dans l'ouvrage *Varda par Agnès*, la cinéaste s'amuse a poser d'emblée son identité féminine comme un élément à la fois distinctif et dépréciatif par rapport à ses camarades de la Nouvelle Vague. 'J'étais là *comme par anomalie*, me sentant petite, ignorante et seule fille parmi les garçons des Cahiers', écrit-elle à propos d'une soirée où, dans l'hiver 1954-1955, Alain Resnais lui présente *la bande* d'aspirants cinéastes des *Cahiers du cinéma*. La situation perdurera, au point que c'est bel et bien sa place au sein de la génération de la Nouvelle Vague qui peut être définie comme une *anomalie*, comme un écart par rapport à la norme". ("Agnès Varda, une auteure au féminin singulier (1954-1962)", a Agnès Varda: le cinéma et au-delà)

pràctica des dels seus inicis com a cineasta, és paradigmàtic el canvi de Cléo²⁶ a partir d'un determinat moment de la seva vida de 5 a 7 en una tarda d'estiu de 1961: de ser l'objecte de totes les mirades, preferentment masculines, es converteix en subjecte que mira els altres mentre deambula pels carrers de París, aquesta ciutat d'on va sortir el concepte de "flâneur", el passejant de la vida moderna que es perd entre la multitud. La càmera manté l'atenció sobre aquesta *flâneuse*, singularitzant-la entre els vianants, i a la vegada adopta el punt de vista de Cléo. Al documental de Marie Mandy, Agnès Varda també hi exposa que les cineastes van arribar al món de la imatge cinematogràfica quan la representació de la dona ja estava codificada, de manera que o bé havien d'afirmar un altre codi o bé reaccionar amb còlera o bé, d'una manera discreta, definir les sensacions femenines. Quina opció ha triat Varda? Potser una mica totes. El cas és que, concedint el protagonisme de bona part dels seus films a personatges femenins, s'ha plantejat com filmar el cos de les dones, que sobretot han sigut objecte d'una mirada masculina tendent a la fragmentació fetitxista i d'una instrumentalització eròtica que ha pogut excloure determinats cossos i encara més quan el temps hi ha passat. Varda, en canvi, ha filmat cossos femenins d'edats diverses, fent atenció al d'algunes dones velles.

Sans toit ni loi és un exemple del protagonisme dels personatges femenins en el cinema de Varda, l'autoria és la d'algú que concep una ficció sense certeses²⁷

²⁶ La protagonista de *Cléo de 5 à 7*, pel·lícula de l'any 1961 amb la qual Agnès Varda va aconseguir el seu primer reconeixement internacional després de presentar-la amb notable èxit al festival de Canes del 1962. Interpretada per Corinne Merchand, Cléo, una bella cantant a la flor de la vida, espera els resultats d'unes proves mèdiques tement que li confirmin que té càncer. Com a mostra de la influència de la pintura en el seu cinema, Varda ha reconegut que va inspirar-la l'obra de Baldung Grien, pintor alemany del segle XVI que va desenvolupar com a tema preferent la *Vanitas*, símbol de la fugacitat de la vida i la inutilitat dels plaers mundans davant de la certesa de la mort. Varda va imaginar Cléo com una de les joves figures femenines abraçades per un esquelet, per tant amenaçades per la Mort, recurrents en l'obra del pintor: "Les peintures de Baldung Grien, belles et effrayantes, sont tres vite devenues le sens du film et son ressort: la beauté et la mort. On y voit des femmes, belles dans leur chair blonde, enlacées par un squelette qui les malmene ou les effraie. Dans une des toiles, le squelette tire la femme par les cheveux. C'est la peur, la vraie grande peur, celle de mourir parce que le cancer menace" (*Varda par Agnès*, p.48)

²⁷ "Dans les débats, quand un spectateur me demande: *D'où vient Mona? Qu'est-ce qui l'a poussée sur la route?*, je reponds honnetement: *Je ne sais pas* et les gens rient. Je répète alors:

construint un puzle a través del testimoni d'altres personatges que a vegades complementa i fins a vegades contradiu a través d'una hipotètica reconstrucció dels fets explicats. Aquesta autora no ho sap tot, però sap una mica més de cadascun dels personatges i fins i tot sap o potser imagina situacions (com ara una violació de Mona al bosc) que ningú pot haver-li explicat, exceptuant que la mateixa Mona li hagués fet confidències. De fet, a partir d'un moment, la narració abandona els testimonis i imagina com han pogut ser els últims moments del personatge. És així que, construint el relat, la imaginació omple els forats oberts pel desconeixement dels fets. Al capdavall, el coneixement de l'autora és el de qui ha imaginat el personatge i ha construït la narració. Però també és cert que no n'exhibeix un coneixement total i que presenta Mona com un enigma, però no precisament lligada a un misteri que, en un gest final demiúrgic, acaba revelant-se. Ho apunto perquè l'estructura narrativa de *Sans toit ni loi* pot fer pensar en algunes ficcions articulades com una recerca a propòsit d'un personatge en què diversos testimonis l'expliquen a través dels seus records sense arribar a una "veritat" que el narrador demiúrgic finalment revela a l'espectador. Un exemple podria ser *Citizen Kane*, el film d'Orson Welles que es tanca amb la imatge d'un trineu que revela un misteri (el significat de l'última paraula de Kane abans de morir: Rosebud) que cap testimoni, i per tant tampoc el periodista que els entrevista, ha sabut desxifrar. És cert que la significació de "Rosebud" no es redueix merament a l'objecte perquè aquest, és a dir el trineu consumit pel foc al final de la pel·lícula com una representació d'una "veritat" que ha estat destruïda o que s'ha escapat, simbolitza alguna cosa que pot identificar-se com una experiència de la felicitat que Kane va perdre en un moment de la infantesa. L'espectador té, doncs, la possibilitat d'imaginar part del sentit, però la revelació última defineix un narrador que planteja un enigma coneixent la solució, que també ho és respecte la clau d'una personalitat. En canvi, Mona és un enigma per a la seva mateixa creadora. En tot cas, des del seu posicionament com a narradora, Varda no és ni vol ser l'Autor-Déu que Roland Barthes va voler matar,

Je ne suis pas Madame-je-sais-tout. Ce qui m'intéresse, c'est comment Mona vit ses journées, comment elle supporte le froid et la solitude et pourquoi elle marche et vers où. Je me veux un auteur sans certitudes" (Varda par Agnès, p. 159)

perquè pogués néixer el lector²⁸, i ni molt menys pot relacionar-se amb aquella figura fal·logocèntrica (identificada amb la figura paterna i amb l'ordre i la jerarquia masculines) de la qual va parlar Jacques Derrida. L'autoria encarnada per Varda no és absolutista i, en tot cas, concedeix un ample marge de llibertat a l'espectador. Pot resultar curiós que, mentre els escriptors del *Nouveau Roman* feien desaparèixer les empremtes autorals i pocs anys abans que diversos filòsofs francesos possessin en qüestió el concepte d'autor, els cineastes a l'entorn de la *nouvelle vague* (precedits d'una tasca crítica deguda a una part d'ells mateixos) vindiquessin l'autoria cinematogràfica. És un tema complex respecte el qual només apunto que aquesta vindicació va fer-se a la recerca d'un reconeixement estètic del cinema; i també que, en tot cas, aquests autors de la modernitat cinematogràfica interpel·len obertament l'espectador perquè participi en la creació del sentit de l'obra fílmica.

Quan vaig veure per primer cop *Sans toit ni loi* tampoc no me'n vaig adonar que, al final dels títols de crèdit i juntament amb una dedicatòria a l'escriptora Nathalie Sarraute, hi apareix aquesta *signatura*: "Cinécrit et réalisé par Agnès Varda". M'hi vaig fixar molts anys després quan, en una nit que es feia matinada de finals del segle XX, vaig retrobar-me atzarosament amb la pel·lícula arran d'una emissió televisiva. Aleshores també vaig "reconèixer" la veu de Varda, però encara no la importància que ho sigui. En tot cas, havia passat el temps i jo havia canviat. Per tant, la meva relació amb la pel·lícula també va variar i no ha deixat de fer-ho. La primera vegada que vaig veure *Mona* tenia pocs anys més que ella i la seva existència errant em va semblar una possibilitat del meu destí. En reveure-la per primer cop, iniciant així una relació continuada en el temps fins creure que la pel·lícula m'acompanya²⁹, em vaig sentir pròxima a Madame Landier, la biòloga

²⁸ Com va exposar, amb una radicalitat que va matisar amb el temps, en el cèlebre article *La mort de l'auteur*, de 1968, i recollit al llibre *Le bruissement de la langue* (Seuil, Paris, 1984)

²⁹ Explicar la relació canviant amb una pel·lícula (i, evidentment, amb qualsevol altra mena d'obra de creació) pot convertir-se en una crònica autobiogràfica. Com una crònica autobiogràfica ha explicat el poeta i filòleg Jordi Cornudella la seva relació canviant amb el poema *Posseït*, de Gabriel Ferrater: "El poema, finalment, només ens pertany en la mesura que fa via en nosaltres i amb nosaltres, és a dir en la mesura que s'ha convertit en la nostra companyia. I això vol dir que, a la curta o a la llarga, mentre varien els dies i se'ns muden els sentits, també canvia la relació

que intenta salvar els plàtans afectats per una epidèmia causada per les caixes de fusta amb armament desembarcades per l'exercit nord-americà durant la II Guerra Mundial, però que és incapaç de "protegir" Mona. Hi sent una mena de simpatia, tot i que li repugna la pudor que diu que fa la noia, i procura alimentar-la i cuidar-la mentre la du en cotxe durant un trajecte en què visita plàtans malalts, però, quan acaba el viatge, l'abandona a la carretera. Això farà que, per un sentit moral, tingui remordiments i que vulgui trobar-la, però de fet pertany a un món diferent a Mona des del qual experimenta empatia i alhora rebuig, comprensió afectiva i estranyesa, desig de protecció i impotència.

A la segona visió de *Sans toit ni loi*, doncs, vaig fixar-me en la signatura, però també havia de passar una mica més de temps abans no descobrís que remet a un concepte³⁰, la *cinécriture*, que la pròpia Varda va inventar: "J'ai lancé ce mot et maintenant je m'en sers pour indiquer le travail d'un cinéaste. Il renvoie à leurs cases le travail du scénariste qui écrit sans tourner et celui du réalisateur qui fait sa mise en scène. Cela peut être la même personne mais la confusion persiste souvent. J'en ai tellement assez d'entendre: C'est un "film bien écrit", sachant que le compliment est pour le scénario et pour les dialogues. Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, chapitres continuant le sens du récit ou le contrariant, etc. En écriture c'est le style. Au cinéma, le style c'est la *cinécriture*³¹. Définint la *cinécriture*, Varda es presenta

que ens uneix amb el poema, perquè anem fixant gradualment, o desplaçem a batzegades, el valor que té per a nosaltres, les significacions que hi descobrim".

³⁰ "Cette idée très forte de l'auteur, qu'elle a d'ailleurs elle-même contribué à fonder dans ses premiers films, en tant qu'artiste à part entière, consciente de l'être, qu'elle revendique par sa notion de *cinécriture*. Seuls deux cinéastes ont jugé bon de se démarquer du cinéma de flot en forgeant un terme spécifique pour définir leur propre démarche: ce sont Bresson qui ne fait pas du *cinématographe* et Agnès Varda qui n'emploie pas le langage cinématographique des autres scénaristes ou réalisateurs mais une *cinécriture* forgée à son usage" (René Predal, 2003, p.81)

³¹ *Varda par Agnès*, p. 15.

com un autor, en la mesura que aquest procura deixar la seva empremta a l'obra a través d'unes eleccions que conformen un estil. Com que considera l'estil un concepte molt lligat a la literatura, Varda prefereix dir-ne *cinécriture*, fet que no exclou que creï un símil entre les eleccions del cineasta i les de l'escriptor. El cas és que, a través de la *cinécriture*, Varda vindica el concepte d'autor cinematogràfic en relació amb aquell que intervé en tot el procés de creació d'una pel·lícula. Ella n'és un exemple. Simplificant moltíssim, podria considerar-se que un film d'autor és aquell en què algú, amb mitjans propis del cinema, se'ns adreça exposant una visió del món a través d'uns temes i d'un treball formal que configura un estil. En tot cas, a propòsit d'Abbas Kiarostami³², Alain Bergala exposa una manera de ser autor que em sembla molt suggerent: no com un cineasta que imposa les seves imatges obsessives a la seva obra, sinó com algú que acaba per trobar les seves imatges obsessionants en el món fins i tot sense haver-les buscat, com si rebés un regal del real. Una definició que, com intentaré fer present, em sembla que pot aplicar-se al cinema de Varda.

La subjectivitat es manifesta en l'estil cinematogràfic i les formes visuals, que en el cas de Varda revela una poderosa influència de la tradició pictòrica, de la pràctica fotogràfica, dels *collages* surrealistes i altres elements reveladors d'una àmplia cultura visual que, lligada a la seva experiència vital, ni molt menys es redueix al cinema. No sé fins a quin punt aquest treball sobre el cinema de Varda afronta la qüestió de l'estil (o de la *cinécriture*) perquè, de manera fonamental, es proposa considerar la manifestació de la subjectivitat a través dels comentaris explicatius, narratius, reflexius, confidencials, digressius, poètics, *rêveurs* de la cineasta i de la seva presència en la imatge fins a aportar diverses formes d'autoretrat. Tanmateix, és significatiu que Agnès Varda consideri que el seu cinema es va fer més personal³³ amb *L'Opera-Mouffe*, que va rodar l'any 1958 a l'entorn de la rue Mottetard, aleshores una zona del districte V de París poblada per pobres i vells desvalguts, mentre estava embarassada de la seva filla

³² Bergala, Alain, *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

³³ També hi fa referència com "le premier ou j'ai senti que je faisais le beau métier du cinéaste" (*Varda par Agnès*, p. 115)

Rosalie. Fins aleshores, essent una fotògrafa professional, havia realitzat i produït l'any 1954 *La Pointe Courte* (el seu primer llargmetratge de ficció amb una parella en crisi interpretada per Philippe Noiret i Silvia Monfort, però a la vegada un document sobre el barri de pescadors de Seta que consta en el títol) sense haver vist pràcticament cinema i amb la idea que una pel·lícula es fa ajuntant imatge (fotografia) i paraules³⁴, i el curt d'encàrrec³⁵ *Ô saisons, Ô chateaux* (1957), que la sinopsi presenta com una passejada pels castells del Loira mostrats per ordre cronològic (de construcció) amb comentaris dits per Danièle Delorme³⁶, poemes del segle XVI llegits per Antoine Bourseiller³⁷ i reflexions de jardiniers. Realitzat tres anys després de *La Pointe Courte*, que va haver de rodar sense permisos en no tenir el carnet professional de director que aleshores s'exigia, *Ô saisons, Ô chateaux* és un film d'encàrrec que va assumir

³⁴ “Mon ignorance totale des beaux films tres anciens ou recents m'a permis d'être naïve et culottée quand je me suis lancée dans le metier d'image et de son. Le photographie me semblait par trop muette. C'était un peu *Sois belle et tais-toi*. Belles photos, beaux cadres, cel-la puait déjà. J'aimais LES MOTS depuis toujours. Sans doute ai je pensé (c'était stupide, dis-je maintenant) qu'images muettes plus mots dits à voix haute, c'était du cinema” (*Varda par Agnès*, p.39)

³⁵ Pierre Braunberger, que va ser productor de Jean Renoir als anys trenta del segle passat, va proposar-li fer aquest film pagat per Le Bureau du Tourisme. Braunberger va produir també curts a Marker, Resnais, Franju, Godard (*Histoire de l'eau*) i Truffaut (*Les mistons*). En canvi, va negar-se a produir una sèrie de llargmetratges que van representar l'eclosió de la *Nouvelle Vague*: *Les Quatre Cents Coups*, *Lola*, *Hiroshima mon amour*. *À bout de souffle*.

³⁶ Actriu i productora nascuda el 1926. Ha treballat, entre altres, amb Marc Allegret, Jean Delannoy, Henry-Georges Clouzot, Sacha Guitry i Yves Robert, amb qui va casar-se i va fundar una productora. En relació amb Varda i per un gest d'amistat, també va encarnar el petit paper d'una venedora de flors en el curt *Les Fiancées du Pont Mac Donald* integrat a *Cleo de 5 a 7*.

³⁷ Antoine Bourseiller, nascut a Paris l'any 1930, és un reconegut actor i director teatral, que ha treballat amb figures tan rellevants del teatre francès com Maria Casares, Suzanne Flon, Gerard Philippe i Jean-Louis Barrault. També ha fet algunes aparicions al cinema, entre les quals a *Masculin, féminin*, de Godard, *La guerre est finie*, d'Alain Resnais, i *Trois places pour le 26*, de Jacques Demy. A més de llegir els poemes inclosos a *Ô saisons, Ô chateaux*, Bourseiller va col·laborar amb Varda amb una breu aparició a *L'Opera-Mouffe* i, sobre tot, interpretant el soldat de permís a *Cleo de 5 à 7* que, havent conegut Cléo al Parc Montsouris, ha de retornar a Algèria en plena guerra. L'actor és el pare biològic de Rosalie Varda, fruit d'una relació amb Agnès Varda que justament va acabar mentre aquesta estava embarassada. La mateixa cineasta ho explica a *Les plages d'Agnès*, sense esmentar el nom de Bourseiller, i també parla de les cartes que va enviar-li i que li van ser retornades sense obrir.

per fer-se acceptar en el “medi cinematogràfic”³⁸. Tanmateix, Varda reconeix que va fer-lo amb plaer, tot i que en principi la comanda de Braunberger va desconcertar-la i fins molestar-la perquè detestava l’“art decadent” dels castells del Loira³⁹. A més, s’hi poden observar detalls que aniran configurant el seu món i estil, com ara el sentit lúdic i humorístic, els elements de posada en escena (i fins de volgut artifici, com en el cas d’una mena de desfilada de moda anacrònica en el marc dels castells) dins del documental, l’amor per la poesia⁴⁰, el gust per passar amb lleugeresa d’una cosa a l’altra (o, en l’expressió francesa que li escau, *du coq à l’âne*) i per la digressió que fa que, dels 22 minuts que dura el

³⁸ “J’ai demandé conseil autor de moi, on m’a dit qu’il vaut mieux entrer dans le circuit par une voie normale, parce-que *La Pointe courte* c’était peut-être bien joli, mais aucun producteur ne me donnerait un sou pour faire un film après ça. Avec le court metratge au contraire, on se fait la main, on entre dans le milieu, on connaît des gens...” (*La grâce laïque*, entrevista a Agnès Varda de Jean-André Fieschi i Claude Ollier, Cahiers du Cinéma nº165, abril 1965). La cineasta també explica perquè va acceptar la comanda a *Varda par Agnès* (p.74). Ara bé, malgrat la idea de fer-se acceptar per la indústria i el fet que va treballar amb productors com Georges de Bauregard i Mag Bodard, bona part de la seva filmografia és auto-produïda a través de la seva productora Ciné-Tamaris. D’aquesta manera, exemplificant de forma radical una idea associada a la *nouvelle vague* tendent a l’auto-producció, Varda ha treballat a favor de la seva llibertat artística, tot i que més d’una vegada ha manifestat el seu desig d’alliberar-se de la producció per concentrar-se més en la part creativa. Ara bé, no se’n deu haver pogut alliberar dels propis impulsos creatius, que han fet que hagués de mantenir la seva productora per fer possible la realització dels seus projectes, tan sovint al marge dels imperatius i de les exigències de la indústria cinematogràfica, fins i tot de la més sensible al cinema d’autor.

³⁹ A l’esmentada entrevista de Jean-André Fieschi i Claude Ollier, Varda també comenta: “Braunberger m’a convoqué et m’a dit: “Je vais vous faire du cinema.” Formidable. “J’ai une commande du Tourisme, sur les châteaux de la Loire”. J’a cru que j’allais lui voler dans les plumes. Je me disais “tout de même, faut-il qu’il me méprise, après *La Pointe courte*, les châteaux de la Loire... que je hais, cet art decadent... Après l’Art roman plus rien n’existe...etc. (...) Finalement, je suis partie visiter ces fameux châteaux, la peine au coeur. Ces ruines infectes, c’est dégoûtant, pensais-je. Il faisait un temps de chien. Je me disais, haineusement, que je m’en tirerais en ne montrant que des jardiniers. Je donnait un project a Braunberger: il est d’accord. Je suis partie pour tourner au mois d’octobre. Je me disais: “Je vais avoir une arriere saison pourrie par excellence”. Je suis tombé dans une arriere saison sublime, toute dorée, noyée du soleil... j’ai été prise par les douceurs du bord de Loire. Et si le film est rempli de la mélancolie des epoques mortes, il n’y a pas d’haine spéciale envers les châteaux”.

⁴⁰ El títol mateix és manllevat al del poema homònim d’Arthur Rimbaud. Varda reconeix una debilitat pels poemes exclamatius amb una dimensió evocativa.

curt, només vuit mostren els castells de la Loire⁴¹ mentre que els altres es recreen en arbres, jardins, espàrrecs, barrets i altres patracols. Si a *Ô saisons, Ô châteaux* s'entreveuen la personalitat creativa i fins i tot detalls del seu món personal, aquests per força són més perceptibles al projecte personal amb el qual va aventurar-se com a cineasta. Varda va rodar *La Pointe Courte* en un barri de pescadors que va conèixer d'adolescent quan vivia a Seta, on la família Varda va refugiar-se, vivint en una barcassa, durant la II Guerra Mundial després de fugir de Brussel·les davant de la imminent ocupació de Bèlgica per part de l'exèrcit alemany. És un lloc, doncs, que, a partir de l'experiència viscuda, ella va revelar cinematogràficament deixant-hi una empremta que fa que hi sigui recordada⁴². A més, s'hi fa visible el seu amor per la pintura (en els enquadraments, en l'elecció de l'actriu Silvia Monfort deguda a la seva semblança amb les dones pintades per Piero della Francesca) i per la literatura, de manera que l'estructura dual de la pel·lícula s'inspira reconegudament en *Les palmeres salvatges*, novel·la de William Faulkner que alterna dues històries sense relació argumental entre elles, tot i que configuren un díptic sobre l'enfrontament de l'home amb les forces de la naturalesa i amb les seves pròpies passions. En l'òpera prima de Varda l'alternança hi és, al mateix espai de la *Pointe Courte*, entre les escenes de la vida dels pescadors, en un registre pròxim al documental, i les relatives a la dramatització distanciada d'una parella en crisi. De fet, en aquest film primerenc hi ha elements que, amb diverses variacions en

⁴¹ Tanmateix, també a l'entrevista de Fieschi i Ollier publicada al núm.165 de la revista *Cahiers du cinéma*, Varda afirma que en aquests pocs minuts s'explica com una alumna de l'École du Louvre, com ella va ser-ho: "On vous explique tres bien comment l'architecture a évolué du donjon des Loches à Chambord. Ce n'est pas faux, ni fumistes, sur le plan de la commande".

⁴² A *Varda par Agnès* (p.42), la cineasta manifesta el plaer de no haver perdut el contacte amb els *pointus* i explica que, una vegada a l'any, hi ha una projecció del seu film a la *Pointe Courte*. També comenta que li han fet un homenatge de llarga durada: una travessia del barri du el seu nom. A *Les plages d'Agnès*, film rodat tretze anys després de la publicació del llibre, Varda rep a la *Pointe Courte* un petit escut i una petita llança, amb els quals se l'homenatja per haver filmat les Grands Joutes, una competició històrica en què, al canal de Seta, dos grups d'homes s'enfronten damunt d'unes barcasses amb un escut i una llança de fusta. Però, a més, comenta que els *pointus* l'hi han fet una sorpresa posant el seu nom a una travessia. Hi afegeix que és una posada en escena per agrair a *les pointus* que l'hagin adoptada: feia molts anys que una travessia d'aquest barri de pescadors havia sigut rebatejada amb el nom d'Agnès Varda.

el temps i en relació amb la singularitat de cada proposta, aniran definint el cinema de Varda entre el realisme i l'artifici de la posada en escena, entre la vida i la representació. Tanmateix, com he apuntat, és significatiu que Varda consideri que, amb *L'Opera-Mouffe*, el seu cinema es fa més personal. En tot cas, el fet que ho hagi manifestat mena a considerar-ho i pensar-hi, sobretot perquè defineix aquest curt de disset minuts com la primera mostra plena del seu documentalisme subjectiu que sempre més ha practicat i vindicat.

En emprendre *L'Opera-Mouffe*, Agnès Varda, guiada per Alain Resnais⁴³, havia adquirit un cert coneixement del llegat cinematogràfic, de manera que en el film, barrejat amb un realisme fotogràfic deutor de Henri Cartier-Bresson⁴⁴, s'hi pot detectar la influència de les avantguardes estètiques i cinematogràfiques, que no és aliena a la seva filiació al surrealisme, i, en part per tot això, del cinema meravellós de Jean Vigo⁴⁵ i del seu *punt de vista documentat* en relació amb *A*

⁴³ Aleshores, a l'any 1954, Alain Resnais havia realitzat nombrosos curts documentals, molts dels quals relacionats amb la pintura, com ara els dedicats a Van Gogh, Gauguin i el Gernika. Acabava de realitzar, junt amb Chris Marker, *Les statues meurent aussi*, una reflexió anticolonialista sobre la discriminació de l'art africà, i preparava *Nuit et brillard*, documental exemplar sobre els camps de concentració realitzat en contra de la desmemòria. Treballava com a muntador per altres cineastes i Varda va posar-s'hi en contacte per si podia fer el muntatge de *La Pointe Courte*. Resnais va muntar generosament el film en règim de cooperativa (és a dir, sense cobrar, com els altres tècnics) mentre observava que alguns plans del film li recordaven *La terra trema*, de Visconti. Varda no sabia qui era Visconti, a qui va retratar poc després: el duc de Madrone apareix amb un semblant greu en el retrat. Resnais va parlar-li d'alguns cineastes i li va recomanar pel·lícules que van iniciar Varda a la cinefília un cop ja s'havia atrevit a dirigir un film.

⁴⁴ La relació amb la fotografia és fonamental en Varda. L'amor per la pintura va fer-la estudiar a l'École du Louvre amb la idea de treballar com a conservadora en un museu, però va descobrir-se una mala traça per a la restauració que va dur-la a la fotografia, la seva primera activitat professional que, a mitjans seixanta, va abandonar per dedicar-se més plenament al cinema. Tanmateix, la mirada de la fotògrafa, persevera en la de la cineasta, que l'any 2005 va reunir en el tríptic *Cine-Varda-Photo* els seus curts directament vinculats a la fotografia: *Salut les cubains* (1962-63), *Ulysse* (1982), *Ydessa, les ours et etc...*(2004).

⁴⁵ La influència de Jean Vigo, de manera especial de *A propos de Nice*, encara es fa més perceptible a *Du côté de la côte* (1958), un altre film d'encàrrec, directament de l'*Office National de Tourisme*, que va rodar just després de *L'Opera-Mouffe*. Servint mel·lífluament la comanda de realitzar un film *turístic* de la Côte d'Azur, Varda hi comença a exhibir el seu gust per les postals i a la vegada per donar-hi la volta de manera irònica, de manera que és un exemple primerenc de la seva tendència, mai mancada d'humor, a destruir tòpics, llocs comuns, estratègies publicitàries i imatges de la felicitat petit-burguesa. Amb belles imatges, Varda presenta una Riviera grollera i sorollosa lluny del paradís promès pels catàlegs turístics. En tot cas, tempta posar aquest curt de

propos de Nice (1930). És a dir, havia començat a trobar experiències cinematogràfiques afins a la seva sensibilitat que, més que convidar-la a la imitació, van estimular-la en la recerca d'un estil personal. Pot considerar-se que, després del film de comanda *Ô saisons, Ô chateaux*, més que voler trobar un lloc en la indústria cinematogràfica, va sentir encara més la necessitat de fer una cosa més personal, però aquesta necessitat sobretot té a veure amb el fet que Varda observava en ella una eventual alteració de la mirada i de la sensibilitat. Estava embarassada i se sentia plena d'esperança, però a la rue Muoffetard es creuava amb indigents, vells solitaris i alcohòlics desesperats. A *Varda par Agnès*, però també a la presentació del film que fa a l'edició en DVD de tots els seus curts⁴⁶, la cineasta explica que pensava que aquells "vieux, borgnes et clochards" havien estat nadons que les seves mares havien abraçat⁴⁷. En tot cas, l'embaràs va aguditzar la seva sensibilitat pels marginats, els desemparats, els *sans-abri* i altres persones en estat de fragilitat. Una sensibilitat que mai no abandonarà i que es percep en la seva obra filmica al llarg del temps. D'altra banda, la seva condició d'embarassada també es reflecteix en la barreja d'apetència i de fàstic davant dels aliments exposats al mercat de la Mouffe. Pel que fa al fàstic, es pot entreveure en els caps de vedella, els ronyons i altres vísceres, però les imatges potser més brutals es relacionen amb un vegetal: després de mostrar un ventre de dona embarassada, un venedor talla amb un ganivet una gran carbassa pel mig i n'extreu les llavors. La por a l'esventrament. Hi ha altres *rêveries*, en aquest cas pròximes al malson, coexistint amb les imatges realistes (i fins i tot d'una cruesa naturalista) dels habitants del barri en aquesta manifestació primerenca del seu documentalisme subjectiu. Aquesta dualitat, que també es fa present en les seves ficcions, defineix la tensió del

Varda en relació amb *A propos de Nice*, film realitzat trenta anys abans sota l'influx de les avantguardes estètiques i alhora del realisme cinematogràfic. Una doble influència, doncs, que no és aliena a Varda, a més del fet que en els dos curtsmetratges hi ha la presència de cementiris, amb les seves escultures inquietants, del Carnaval, que també apareix a *L'Opera Mouffe*, del Casino i la ruleta, de la *Promenade dels Anglès*, a Niça, i dels privilegis i fins la insolència dels rics.

⁴⁶ *Varda Tous Courts*, Ciné-Tamaris, 2007.

⁴⁷ *Varda par Agnès*, p. 114.

cinema de Varda entre la voluntat de testimoniar el real i el desig de posar en escena l'imaginari. Tanmateix, les imatges "imaginades" també reflecteixen una realitat, encara que sigui íntima, o poden representar una altra manera de veure el real i donar-lo a veure. En tot cas, en el cor de *L'Opera-Mouffe* també hi ha ficció, posada en escena i actors. Per tot plegat, Varda parla de documental subjectiu, que, si bé més endavant anirà associat als comentaris de la cineasta que acompanyen les imatges, a *L'Opera-Mouffe* es manifesta pràcticament sense paraules. De fet, escrites per Varda, només hi ha les paraules dels quartets cantats que, amb música de Georges Delerue⁴⁸, organitzen l'estructura del film definint-ne les diferents escenes.

Aquestes primeres pel·lícules de la cineasta les he vist en els últims anys, després d'una trobada fonamental amb el cinema de Varda que vaig tenir tot just començant el segle XXI o potser quan acabava el segle XX. Reulant en el temps, la primera vegada que, devia ser un dia del mes de juny del 1994, vaig ser conscient que sentia la veu d'Agnès Varda en una pel·lícula també va ser la primera que vaig veure la cineasta dins de les seves imatges. Aquesta pel·lícula és *Jane B. par Agnes V.*, que, en principi, podria definir-se com un retrat de Jane Birkin realitzat per Agnès Varda. És, però, una proposta més complexa i interessant que, lluny de la glorificació o de l'exhibicionisme d'una actriu famosa, amplia i fa problemàtica la mateixa idea del retrat. He de reconèixer, però, que el motiu pel qual aleshores vaig veure la pel·lícula té més a veure amb l'actriu que amb la cineasta. Un dia de juny del 1994, Jane Birkin va representar a Perpinyà, junt amb l'actor Pierre Arditi⁴⁹, una obra de teatre del guionista Jean-Claude

⁴⁸ Georges Delerue (1925-1992) va ser un compositor francès per a mi indissociable del cinema de François Truffaut, pel qual va compondre la banda sonora de bona part dels seus films, entre les quals la molt cèlebre de *Jules et Jim*. La seva música a vegades adquireix una gravetat malenconiosa molt emotiva. Delerue també va compondre la música d'un dels films que Varda va rodar als EUA: *Documenteur* (1981). Aleshores treballava pel cinema d'Hollywood, pel qual va compondre les bandes sonores de pel·lícules com ara *Julia*, *Rich and famous* i *Platoon*.

⁴⁹ Nascut a Paris l'any 1944, és un reconegut actor teatral i una presència constant en el cinema d'Alain Resnais dels últims trenta anys havent participat, entre altres films, a *La vie est un roman*, *L'Amour à mort*, *Melo*, *Smoking/No Smoking*, *On connaît la chanson* i *Coeurs*.

Carriere, *L'Aide-Memoire*⁵⁰. A través de Paloma Gil, aleshores redactora a Perpinyà del diari *El Punt*, se'm va oferir la possibilitat de fer una entrevista a Jane Birkin. Vaig comentar aquesta feliç oportunitat amb el meu amic Àngel Quintana. Aquest em va parlar d'aquesta pel·lícula d'Agnès Varda a propòsit de Jane Birkin, però, a més, en tenia una còpia en video i me la va deixar. Conservant-la com una relíquia, no li he tornat mai més. Abans de l'entrevista, vaig mirar la pel·lícula i hi vaig veure Jane Birkin encarnant una diversitat de personatges, de manera que podia intuir-se que l'actriu, a partir del joc proposat per la cineasta, s'amaga darrere múltiples disfresses. De fet, en la brevetat de les diverses situacions o *sketchs* amb què es construeix una pel·lícula volgudament fragmentària i fins elegantment desordenada, més que personatges, en són esbossos o se'n fan pinzellades. Aquests són termes utilitzats per la mateixa Varda per afirmar no només una manifesta inspiració pictòrica, que va partir de la seva estima pels retrats i es va renovar amb l'ús intencionat dels colors que també pot observar-se en la resta de la seva filmografia, sinó també que havia tingut la possibilitat de procedir amb la mateixa llibertat dels pintors treballant al marge del format dels rodatges professionals. Això perquè, ocupada Jane Birkin en diversos projectes professionals i personals, el rodatge va allargar-se durant més d'un any, entre el 1986 i el 1987, aprofitant els períodes de temps disponibles de l'actriu. Així, en les successives interrupcions del rodatge, Varda va tenir temps per a la reflexió i la *revêrie* sentint "la liberté du peintre: mettre des couleurs, en enlever, ajouter un personnage, une tache".⁵¹ Convertida en la

⁵⁰ Reconegut i alhora discutit com un dels guionistes del cinema europeu de "qualitat" de les últimes dècades, Jean-Claude Carriere va col·laborar amb Luis Buñuel en l'última etapa francesa del cineasta. Pel que fa a *L'Aide-Memoire*, comença amb una dona ocupant l'apartament d'un home amb l'argument que és just el lloc que buscava per viure-hi. Després de la sorpresa i de la incredulitat de l'home, va creant-se una relació que es fa amorosa. Ella és caòtica i ell, ordenat. Quan l'home decideix posar fi a l'ordre de la seva vida per viure plenament amb la "intrusa", aquesta li suggereix que necessita llibertat i el "seu" espai. També que tota història té un final i que un dia acabarà anant-se'n. Qui al final se'n va, però, és ell.

⁵¹ Així ho va explicar Agnès Varda en una entrevista de François Aude publicada al núm. 325 de la revista *Positif*: "Le projet de *Jane B.* par Agnès V m'a exaltée parce qu'il me permettait de travailler hors du format d'un tournage professionnel et justifié par la prix du tournage. On groupe les dépenses et les salaires. (,,) Mais depuis des années me manquait le temps de la réflexion et de la rêverie à l'intérieur de "faire". Une journée de tournage commence à sept heures et demie

“model” de la cineasta, Jane Birkin va lliurar-se al joc d’una representació múltiple i diversa. I, com a model, va fer-se modelable⁵², com apunta Varda parafrasejant uns cèlebres versos de Lautréamont⁵³ adoptats com a màxima estètica pels surrealistes: “Tu es belle comme le rencontre fortuite sur une table de montage d’un androgyne tònique et d’une Ève de pâte à modeler”. El cas és que la pel·lícula comença amb una imatge en què l’actriu, sense que aleshores es faci evident, apareix vestida com la figura criada que mira dins d’un cofre al fons de la *Venus d’Urbino*⁵⁴ pintada per El Ticià. La cineasta inicia una sèrie de mutacions i metamorfosis dels referents pictòrics mostrant la “criada” asseguda, tenint al costat la governanta de la pintura i una jove amb el bust nu. Encarnant aquest personatge en una situació imaginada per Varda, Jane Birkin explica una vivència personal relacionada amb el dia que va fer trenta anys: alguna cosa li va fer mal i va vomitar. El retrat, doncs, comença amb una ambigüitat que apunta un joc entre la confiança i la disfressa, la realitat i la ficció, la veritat i la mentida, la

ou avant, quand j’écris les dialogues de cinq à six heures. Les huit semaines de *Sans toit ni loi* ont ainsi filé à une vitesse extraordinaire. Je n’avais que le dimanche pour reprendre les choses et me dire: Il manque ça et ça, d’où une sorte de jalousie envers les peintres qui s’est développée en moi. Je les ai vus peindre, s’arrêter, reculer, prendre de la distance et regarder avant de recommencer à travailler. Depuis cinq à dix ans, ma méthode, c’est d’improviser intensément sur une structure très préparée, mais je manque de temps”. I també va explicar-ho a Claudine Delvaux, com consta al número d’estiu del 1987, quan tot just el rodatge havia acabat, de la *Revue Belge du Cinéma*: “Le déclic a été dans ma tête de comprendre que c’était une chance inespérée, je lui a dit: Je prends tous les “trous”, les moments où tu ne fais pas autre chose. J’allais enfin pouvoir faire, obligée par elle, un film en plusieurs étapes espacées. Un portrait comme autrefois, en prenant son temps. Démarche qui correspond à celle du peintre ou de l’écrivain. Travailler un peu, regarder, réfléchir, se relire, ré-écrire.... regarder la toile-se-faisant, retravailler... en tout cas lutter contre cette incroyable contrainte qui consiste à tourner pendant six semaines, huit semaines, dix semaines en continu et puis, après, on a une masse de matériel et il faut faire avec”.

⁵² També a l’entrevista de Françoise Audé a *Positif*, Varda apunta: “C’est en toute modestie que je pense à Picasso, à ses séries, à cet amusement des peintres qui utilisent leur modèle dans des poses différentes, des allégories différentes (alors Jane pourrait être ceci, une Muse, une veuve, une jeune fille de l’ex-nouvelle vague...etc.). Ce film est une balade imaginaire, un vrac, un collage. Je n’ai aucune justification face à ceux qui n’aiment pas. Si des bouts de collage déplaisent, qu’on les décolle!

⁵³ “Beau comme le rencontre fortuite, sur une table de dissection, d’une machine de coudre et un parapluie” (*Les chants de Maldoror*).

⁵⁴ *Venere di Urbino*, 1538, 165/119 cm, Galeria Uffizi, Florència.

vida i la representació. En altres fragments de la pel·lícula, Jane Birkin explica records i somnis, comparteix amb les seves filles Charlotte (Gainsbourg) i Lou (Doillon)⁵⁵ moments a la cuina, espai preferent de la casa on fins i tot hi ha un piano, canta amb Serge Gainsbourg⁵⁶, dialoga amb Varda sobre allò que fan i què pot resultar-ne de tot plegat, però a la vegada va esdevenint-se el joc de les representacions sense que la relació següent, que tampoc no és completa, es correspongui amb l'ordre d'aparició: Jane Birkin posa com *La maja vestida* i després com la *La maja desnuda* en el decorat de *La venere di Urbino*, reprenent després el personatge "animat" de la criada de la pintura d'El Ticià per malparlar de la seva mestressa; encarna diversos personatges històrics o ficticis relacionats amb el seu nom, com ara la Jane del Tarzan, Calamity Jane, que escriu cartes d'amor a la seva filla que aquesta no rebrà fins després de la mort de la mare, i fins Joanna d'Arc, de la qual diu que amb el seu accent anglès és impossible que la representi, tot i que després resulta commovedora quan crida a la foguera; es transforma en Euridice, en l'Ariadna al laberint perseguida pel Minotaure (que, de fet, és la càmera i, per tant, la cineasta) i també en l'Ariadna abandonada a Naxos, en la Verge d'una Anunciació que es muda en una "Denunciació"⁵⁷, en musa desconsolada sobre la tomba de Jean-Jacques

⁵⁵ Charlotte és filla de Birkin i de Serge Gainsbourg; Lou ho és de l'actriu i del cineasta Jacques Doillon. Totes dues són actrius, però Lou sobretot és model; en canvi, Charlotte ha desenvolupat amb molt de talent i encant una carrera molt interessant d'actriu. Jane Birkin té una filla més gran, Kate, el pare de la qual és John Barry, reconegut autor de nombroses bandes sonores, entre les quals moltes de la sèrie James Bond i les oscaritzades *Out of Africa* i *Dances with wolves*.

⁵⁶ La cançó que interpreten (composta per Gainsbourg, que, un cop separats i fins la seva mort, va continuar oferint cançons a Jane Birkin) és molt pertinent pel que fa al joc que planteja sobre la identitat. El títol és *Entre le moi et le je*: "Si j'hésite si souvent entre le moi et le je/si je balance entre l'emoi et le jeu/c'est que mon propre équilibre mental en est l'enjeu/j'ignore tout des règles de jeu./Jeu cruel et tendre à la fois entre le moi et le jeu/on se perd de vue, tout es remis en jeu/dans la froideur de la nuit je me demande où suis-je/tu me prends je me laisse prendre./Jeu de l'amour de hasard éprise de vertiges/ayant conscience que c'est un jeu dange/peux tu abuses du je alors je cadre mon jeu/sans pour autant gagner sur toi moi".

⁵⁷ A *Varda par Agnès* (p.192), la cineasta comenta que, mentre rodaven l'escena en un jardí de Bruges, Jane Birkin va preguntar: "Quelle idée-as tu de filmer une Dénonciation". Aprofitant l'error "d'anglesa" de l'actriu, Varda li va demanar al noi que havia d'encarnar l'Àngel de l'anunciació (la cineasta l'havia trobat passejant per Bruges admirant-hi la seva bella figura i els seus cabells llargs) de baixar el braç per mostrar-li el dit i així denunciar-la: L'índex acusa en lloc d'anunciar.

Rousseau; també prova ser ballarina de flamenc, però s'adona que no li escau, o es converteix en una mare dickensiana envoltada de criatures mentre els usurers s'enduen el mobiliari després que l'actriu hagi explicat que només té pagades dues terceres parts de casa seva i que ha somiat més d'una vegada que un banquer s'hi instal·la; al pati de la casa de Varda, juga a ser Stan Laurel⁵⁸ (Maurel) mentre l'actriu pasoliniana Laura Betti fa de Olivier Hardy (Lardy) i, enmig de la neu, es tiren la farina del flequer⁵⁹ veí de la cineasta; a més, té una trobada amorosa amb un fràgil Jean-Pierre Léaud en un bosc, és una marxant-amant assassina d'un pintor abstracte, interpretat per Philippe Léotard,⁶⁰ en una seqüència godardiana rodada al taller de Jean Dewasne⁶¹, i, en un fragment revelador del complex artifici de la cineasta, "entra" amb Farid Chopel en el poblat africà que Salvador Dalí va imaginar com *Le Visage paranoïaque*: "Dali avait repéré une photo d'un village africain, avec une case comme une demi-sphère posée sur le sol, des arbres et des Noirs assis de telle façon qu'on pouvait les voir comme un nez, une bouche, bref, il y voyait un visage couché, et il l'a peint. C'est ça, le rapport au réel, le double regard, la capacité de le voir comme réel et de le voir comme autre chose. Dans la photographie d'un village, il a vu un visage; il a peint un visage qui ressembla à un village africain. Et moi, dans le film, avec Jane et Farid Chopel au milieu des Africains, j'ai reproduit ce village et ce visage en abîme. C'est bien ce que je souhaite: traquer la réalité jusqu'à ce qu'elle devienne imaginaire, reprendre l'imaginaire et se servir de la

L'Anunciació es converteix en una Denunciació. Varda hi afegeix que n'hi ha prou amb poca cosa perquè tot canviï de sentit.

⁵⁸ Varda també ha explicat que, a la pregunta del perquè li agrada Jane Birkin, havia respost: "Parce qu'elle a la voix de doublage de Stan Laurel" (*Cinema du Réel*, p.51)

⁵⁹ El flequer Henri Piednoir apareix a *Daguerréotypes (1974-75)*, documental sobre els petits comerciants de la rue Daguerre, on la cineasta viu a París des de fa seixanta anys.

⁶⁰ Actor amb qui havia coincidit abans a *La Pirate (1984)*, film anti-naturalista de Jacques Doillon en què Jane Birkin interpreta intensament una dona fràgil atrapada entre el seu marit (interpretat per Andrew Birkin, germà de l'actriu) i la seva amant (Marushcka Detmers) amb la qual comparteix una passió impossible.

⁶¹ Nascut a Lille al 1921 i mort a París al 1999, és un pintor vinculat a l'abstracció constructivista.

réalité, faire de la réalité, revenir à l'imaginaire”⁶². A propòsit de la pintura de Dalí, hi ha tota una declaració estètica d'Agnès Varda pel que fa a les relacions i transicions entre el real i l'imaginari presents en el seu cinema entre el documental i la ficció.

Quan vaig veure per primera vegada *Jane B. par Agnès V.*, just abans d'entrevistar Jane Birkin a Perpinyà un dia de juny de 1994, només podia posar aquesta pel·lícula en relació amb una altra de Varda, *Sans toit ni loi*, que, per cert, és just l'anterior realitzada per la cineasta⁶³, exceptuant un brevíssim curt de comanda, *T'as de beaux escaliers... tu sais* (1986), per homenatjar la Cinémathèque Française en motiu del seu 50 aniversari. No sé si aleshores me'n vaig adonar que, de fet, totes dues pel·lícules es construeixen com un puzzle o un *collage* i que, al capdavant, són retrats inacabats d'uns personatges (un de fictici amb referents reals, Mona, i un altre de real constantment ficcionat, Jane) realitzats amb la consciència d'un misteri que s'escapa i a la vegada amb la voluntat de no voler-lo desxifrar. Així, en el cas del “documental” sobre Jane Birkin, Varda fins i tot sembla voler amagar-la amb les disfresses que li posa a través dels personatges que la convida a representar. D'aquí, ha comentat: “Dans ce portrait, elle n'était pas en état de confidence mais en représentation.

⁶² *Cinema du Réel*, p.51.

⁶³ Varda ha reconegut que després de *Sans toit ni loi*, que va obtenir el Lleó d'Or a Venècia i un notable èxit de crítica i de públic, va patir una crisi d'inspiració. Ni tan sols desitjava realitzar un altre film: “J'étais contente de tout ça, et, du coup, j'ai eu la terreur de faire un autre film, de ne pas être à la hauteur. C'est comme à l'école, quand on a une très bonne note en classe, après on a peur” (*Cinéma du Réel*, p.49). Però va ser arran de *Sans toit ni loi* que va sorgir l'oportunitat de realitzar una pel·lícula amb Jane Birkin, que, de fet, van ser dues perquè, durant el llarg rodatge fragmentari de *Jane B. par Agnès V.*, l'actriu va parlar d'un esbós de guió sobre la història d'una dona a prop dels 40 anys que s'enamora d'un adolescent amic de la seva filla. Varda va aprofitar l'argument per realitzar *Kung Fu master*, que és una ficció i a la vegada una mena de “film familiar” protagonitzat per Jane Birkin, Mathieu Demy (fill d'Agnès Varda i Jacques Demy), i les filles petites de l'actriu, és a dir Charlotte Gainsbourg i Lou Doillon. Pel que fa a l'origen de la col·laboració entre Varda i Birkin, aquesta va escriure a la cineasta una llarga carta, amb una lletra intel·ligible, arran de la commoció que li havia provocat la visió de *Sans toit ni loi*. Varda va demanar-li una trobada perquè l'actriu li llegís la carta i, parlant-hi, va començar a créixer el desig de realitzar un nou film, que van ser dos (l'esbós de guió de Birkin en principi havia de ser un fragment de *Jane B. par Agnès V.*, però no hi va cabre) i van ser presentats conjuntament al festival de Berlín de l'any 1988.

Pour moi, elle apparait aussi mysterieuse qu'avant le film".⁶⁴ De fet, cap el final de la pel·lícula, Jane Birkin, asseguda en unes escales a Trocadero amb la Torre Eiffel al darrere, aboca el contingut de la seva bossa mentre diu: "Encara que s'ensenyi tot, no es revela res". Tanmateix, el joc desplegat sembla que va ser "imposat" per la cineasta. Tot i que potser també forma part de la representació, Jane Birkin "confessa" en el film que hauria volgut rodar-lo amb els seus jeans, els seus vells *pulls*, "com si fos transparent, anònima, no importa qui". Però, justament, Varda "la cobreix de decorats, de vestits, de perruques, en fa el centre d'un univers extremadament decoratiu"⁶⁵. Aquest univers, és a dir tot l'artifici a l'entorn de Jane Birkin, revela qui el posa en escena o almenys el seu imaginari: en la manera de retratar s'autoretrata. M'ho va suggerir Jane Birkin en aquella entrevista, publicada a la revista *Presència*, quan li vaig preguntar pel retrat cinematogràfic que va fer-li Agnès Varda: "És el seu film i hi ha moltes més coses d'ella que de mi mateixa. Hi ha més reflexions de Varda que meves. Acaba sent més el seu autoretrat. He donat més de mi mateixa a través d'algunes ficcions, m'hi he reflectit més. Tot i que possiblement acabes traient allò que el director vol de tu i allò que passa és que t'acabes semblant a com et veu"⁶⁶. Potser també va acabar-se semblant a com la veia i, sobretot, la imaginava Varda. En tot cas, la seva condició d'actriu va estimular l'imaginari de la cineasta, el seu gust per la *revêrie*⁶⁷, la representació, l'artifici i el decorat. Però, de fet, no és un retrat

⁶⁴ Entrevista de Jean-Claude Loiseau, *Première*, nº 132, mars 1988.

⁶⁵ Jacqueline Nacache, *Jane B par Agnès V. et Kung Fu Master*, Revue du Cinéma, nº436.

⁶⁶ Paloma Gil i Imma Merino, *Presència*, 3 de juliol del 1994.

⁶⁷ Varda, que ha afirmat que prefereix la *revêrie* a la psicologia, va assistir entre el 1946-47 als cursos a La Sorbona del filòsof Gaston Bachelard, autor, entre altres assaigs, de *La poétique de la rêverie*, *L'Eau et les rêves*, *L'air et les songes*. Gaston Bachelard té una entrada a l'abecedari de *Agnès par Varda* (p.11), on pot llegir-se a propòsit dels seus llibres, que la cineasta sempre ha conservat: "Peut-être ne puis-je en comprendre le mot à mot, mais ils me protègent de l'imbecilité ainsi que le souvenir, ancien maintenant, de la voix rustique et souriante de mon professeur Bachelard, à qui je n'ai jamais osé parler". La cineasta també hi escriu recordant aquelles classes: "L'epistémologie n'atteignait pas ma compréhension mais il parlait beaucoup d'autres choses, de Jonas par exemple, bien installé dans sa baleine, ou des maisons depuis la cave humide jusqu'aux greniers qui sentent la pomme. Il parlait de Novalis, de Nerval, de Leiris et aussi du sabotier qui a besoin d'être en colère". Cinquanta anys després d'escoltar les digressions de Bachelard a propòsit de Jonàs i la balena, a *Les plages d'Agnès*, Varda es va

pertinent d'una actriu (de la seva condició d'actriu) mostrar-la en una constant metamorfosi? D'altra banda, considerant que l'intercanvi dels imaginaris és tant o més important que el de les simpaties, emocions i desigs, Varda creu que també hi va entrar en joc l'imaginari de la mateixa Birkin mentre la retratava: "Je me suis lancée dans un portrait, un portrait d'elle, non pas la vraie Jane Birkin, mais une Jane imaginaire, réinventée par mes soins rêveurs. Et comme elle a une forte personnalité, elle résiste, elle est là, elle existe avec 'son' imaginaire"⁶⁸. En un moment de la pel·lícula, l'actriu diu que, en fer-la, accepta convertir-se modestament en model de la cineasta. Hi afegeix, però, que no n'està segura de ser tan modesta: se suposa que no ho és tant per no voler ser en el film amb la seva personalitat i el seu imaginari. Però Birkin potser ho diu seguint el guió de Varda. Ho apunto pensant en la seva idea que havia deixat més d'ella mateixa en algunes ficcions. Tanmateix, potser hi va deixar més del que creu en el retrat fictici que va fer-ne Varda. Tot això em fa present que els personatges també es construeixen amb els seus intèrprets, que els hi deixen el seu cos i a vegades les seves emocions i experiències. Em revé un comentari inscrit en el documental *La noche que no acaba* (2010), que, amb guió d'Isa Campo, Isaki Lacuesta va dirigir a propòsit de la relació d'Ava Gardner amb Espanya: "Todas las películas cuentan dos relatos, el argumento y la historia de los cuerpos filmados".

Pocs anys després de *Jane B. par Agnès V.*, al 1991, Jane Birkin va participar a *La belle noiseuse*, una pel·lícula de Jacques Rivette en què, a partir d'una variació contemporània de la *nouvelle* de Balzac *Le chef-d'oeuvre inconnu*, es posa en escena la tensió creativa entre un pintor, interpretat per Michel Piccoli, i la seva model, encarnada per Emmanuelle Béart. A la recerca de la capacitat reveladora de l'art, el pintor força la model a adoptar determinades postures i a vegades aquesta, com si no volgués sotmetre's, s'hi resisteix. Quan el pintor sembla defallir en l'intent, la model l'encoratja a continuar. La relació entre el pintor i la model pot interpretar-se fàcilment com una analogia de la relació entre

concedir posar en escena una *revêrie* inspirada pel filòsof: en una platja va instal·lar una tenda en forma de balena i hi va trobar aixopluc.

⁶⁸ *Cinema du Réel*, p.50.

un director (de teatre, de cinema) i un actor/actriu⁶⁹. Què busca el pintor o el director? Què hi posa la model i com intervé en el procés de creació? Jane Birkin hi interpreta un interessant personatge afegit a la *nouvelle* de Balzac: la dona i antiga model del pintor, el qual conserva el nom original de Frenhoffer, referent mític d'artistes (com ara Cezanne, Rilke, Picasso, Schonberg) que hi van reconèixer l'obsessió en la recerca de la perfecció i l'inevitable fracàs que comporta. El personatge interpretat per Jane Birkin (sobre el seu retrat abandonat, el pintor fa el retrat de la nova model, de manera que l'antic hi resta com la traça amagada d'un fracàs o d'una renúncia que potser emergirà com un *pentimento*) comenta en una escena que Frenhoffer busca una veritat definitivament més impúdica que la nuesa⁷⁰. Tot i la meva admiració pel film de Jacques Rivette, reconec que em molesta que, encara que la suposada obra mestra no es faci visible i resti amagada/enterrada dins d'una paret que li

⁶⁹ De tota manera, tot i considerant que el referent és la relació entre un pintor i una model, és significatiu que l'equivalent d'aquesta sigui una actriu: en el cinema (fins i tot en el modern, sinó encara més) s'hi reproduceix una determinada tradició per la qual la figura masculina correspon a l'artista i la figura femenina a la musa.

⁷⁰ A l'entrevista de Jane Birkin publicada a *Presència*, hi he trobat aquesta reflexió de l'actriu en relació amb *La belle noiseuse*: "Quan vaig veure-la, em sembla que no estava en condicions de valorar la importància de la pel·lícula. Serge (Gainsbourg), Dirk (Bogarde), amb el qual havia rodat *Daddy nostalgie*, de Bertrand Tavernier, i el meu pare havien mort feia poc i jo sobre tot patia per la vida de Michel Piccoli i la de la seva esposa. Patia perquè me'ls estimo molt i em feia la impressió que es morien totes les persones que m'estimava. Sé que és un film exemplar i l'hauria de tornar a veure. També em sembla que Jacques em fa dir coses molt bones en aquesta pel·lícula". Rellegint aquesta entrevista he quedat perplexa. Hi consta que la relacions públiques de la companyia de teatre va dir-nos que no li féssim preguntes personals a l'actriu i, en canvi, tinc la impressió que en cap entrevista ningú no m'ha parlat de coses tan íntimes sense que, respectant la petició, plantegés qüestions que no fossin relatives a la seva experiència professional. Les constants referències a Serge Gainsbourg, que havia mort feia tres anys, em commouen. Només un detall: "Jo he estat feliç amb ell, amb la nostra filla Charlotte. Sí, vaig trobar la felicitat amb Serge. Però aquesta relació es va anar destruint i, mentre s'acostava el final, vaig sentir molt dolor. Alguna cosa es transformava en mi, malgrat que el meu rostre no es corresponia al meu interior. Sí, hi havia un gran desacord entre el meu semblant i el meu estat d'ànim. Per això va costar que algú descobrís una altra cosa en mi que no fos la lleugeresa, l'aparent dolçor de la vida. Només Jacques (Doillon) va intuir el meu dolor. Després n'hi va haver encara més de dolor, en el temps en què Serge estava malalt". No voldria suggerir que jo i la meva companyia a l'entrevista vam aconseguir que Birkin revelés alguna cosa d'ella mateixa. Tampoc no diria que hi va revelar res que no hagués explicat abans. En tot cas, nosaltres no vam fer res, només la vam escoltar, amb respecte i emoció.

confereix un caràcter mortuori, es deixi entendre que el pintor, a partir d'un gest violent de la model, n'ha captat alguna cosa amagada i vertadera que la defineix profundament. Ho interpreto com una supèrbia de l'artista, potser també del cineasta. En canvi, lliurada a un joc de representacions i per tant de "mentides", Varda no té la pretensió de revelar cap veritat essencial de Jane Birkin (al final del film, certament, potser resta més misteriosa que al principi) havent-hi volgut compartir una aventura, un joc, una recerca. Fins a quin punt, però, considerant el que ens va comentar temps després, s'hi va sentir implicada?

En l'entrevista a Jane Birkin publicada a *Presència*, hi vam deixar constància que ens havia encuriós el fet que, al principi de *Jane B. par Agnès V.*, l'actriu reconeix que l'incomoda mirar a càmera. En aquesta escena va ser quan vaig veure per primera vegada Agnès Varda, asseguda en un cafè de París, fent-se físicament visible a les seves imatges. La cineasta comenta a l'actriu que, observant-la en entrevistes, s'ha adonat que no mira mai la càmera i li pregunta el perquè. "No m'agrada el forat. Es massa embarassant. Massa personal. És com mirar als ulls", li contesta Birkin. Varda suggereix que la càmera és com un mirall, però l'actriu replicà: "No és el mateix. En el mirall et mires tu mateix. No és un altre que et mira. En un mirall només ets tu qui mira". Aleshores, trencant amb la unitat d'espai, la seqüència continua en un bosc, on Birkin està situada davant d'un mirall rodó, mentre se sent la veu en *off* de Varda: "És com si jo filmés el teu autoretrat. Però no sempre estaràs sola en el mirall. Hi haurà la càmera, que és una mica jo mateixa, i tant se val si jo a vegades aparec en el mirall o en el camp visual". Mentre diu això últim, la càmera fa un gir i, junt amb Birkin, la cineasta apareix en el mirall després que també s'hagi fet present la càmera. El joc de la representació i de l'autorepresentació es fa visible. També, en un gest que s'inscriu en la tradició de la modernitat cinematogràfica, apareix la càmera, que, remarcant-se l'autoria, s'identifica amb la cineasta: "És una mica jo mateixa". En tot cas, Jane Birkin continua insistint en el fet que no li fa res mirar-la a "ella", és a dir a Varda, però que sí que li molesta mirar a càmera perquè pot ser un parany. La cineasta contesta que no vol posar-li cap parany (és a dir, el joc ha de ser còmplice, s'ha de respectar a qui es filma i hi ha la moral de no enganyar-lo i aprofitar-se'n) abans d'expressar aquesta màxima: "El cinema són vint-i-quatre

retrats diferents per segon”. Tot seguit, mentre Jane Birkin es mira al mirall, es continua sentint la veu de Varda: “Fa falta que segueixis les regles del joc, que miris a càmera tan sovint com puguis”⁷¹. Jane Birkin, de nou al cafè, exclama suaument: “Ho intento”. L’actriu, doncs, prova d’adequar-se a les regles de la cineasta, que, això sí, li recorda que ha acceptat fer aquest film. Després de lamentar-se per haver-ho fet, tot i que, amb un somriure als llavis, Birkin es mostra “submissa”: “Si accepto que un cineasta faci el meu retrat, també he d’acceptar que em deformi”. Canviant novament d’escenari, com si hagués entrat al “callejón del gato”⁷², l’actriu apareix reflectida en miralls que la deformen. El retrat que Varda fa de Birkin és lluny de l’esperpent o del grotesc, però es visualitza clarament o, de fet, exageradament la idea que el retrat pot sortir-ne “deformat” a partir de l’imaginari de qui col·loca el mirall. La presència dels miralls és una constant en el cinema de Varda, com he anat descobrint temps després de veure els que apareixen a *Jane B. par Agnès V.*, entre els quals aquells que, a la manera de Rita Hayworth en l’escena final de *The lady from Shanghai* en què també n’hi ha de deformants, multipliquen la imatge de Jane Birkin com a metàfora de la pluralitat de les seves representacions i de la mateixa identitat. Els miralls estan significativament associats a bona part dels personatges femenins de Varda. Tot i que no són aliens a una llarga tradició de la representació masculina de la feminitat⁷³, s’ha de considerar que a la vegada estan molt lligats a la introspecció i a la reflexió sobre la identitat femenina realitzada per escriptores, cineastes, fotògrafes i altres dones artistes. La mateixa Varda també apareix, a vegades al costat o darrere d’una càmera,

⁷¹ Un altre detall que recorda la filiació de Varda a la modernitat cinematogràfica en la mesura que aquesta, contradient el principi clàssic de no mirar a càmera per no trencar la transparència narrativa i la il·lusió de realitat, juga a interpel·lar l’espectador amb mirades a càmera.

⁷² En el carreró Álvarez Gato, al barri madrileny de Huertas, Valle-Inclán hi va “descobrir” l’*esperpento* (estètica de l’exageració per reflectir cabalment una realitat patètica i grotesca) veient-hi com els vianants se’n reien uns dels altres en contemplar la deformació dels cossos als miralls concaus i convexos que, per reclamar l’atenció, una botiga havia instal·lat a l’exterior a principis del segle XX, en una època en què els miralls van posar-se de moda en fires i circs.

⁷³ Em fascinen i em fan pensar aquells que apareixen en tants de films d’Alfred Hitchcock, Max Ophuls i Douglas Sirk, entre altres.

reflectida en un mirall a les pròpies imatges, fet que apunta cap a la projecció o el reconeixement de la subjectivitat, a l'autoreflexió com a cineasta i a l'autoretrat, que també es pot entreveure en diversos personatges seus que es miren el mirall i en els quals s'emmiralla. Ara bé, com apunta Frank Curot⁷⁴ a propòsit de *Jane B. par Agnès V.*, els miralls de Varda, al contrari del cinema-mirall de la transparència baziniana, segueixen el consell de Jean Cocteau: "Ils réfléchissent un peu plus avant de renvoyer des images. Ce sont les nombreuses facettes qui divisent la représentation, créent le recul, entraînent le retour sur soi, provoquent la distance dissuasive. Le regard à la caméra, exigé par la réalisatrice, achève de fissurer l'unicité des apparences fictionnelles et définit le genre du film: le portrait libre, entre documentaire-menteur et fiction pastiche. Ce regard à la caméra, c'est aussi l'exigence que l'actrice regarde l'auteur comme le modèle regarde le peintre dans les portraits picturaux de référence".

Amb el temps i la relació amb el seu cinema, he anat pensant que *Jane B. par Agnès V.* és una pel·lícula clau de Varda. Hi ha un detall que pot posar-se en relació amb bona part de la filmografia vardiana. Allò que suggereix, però, no només té a veure amb l'obra de la cineasta, que, de fet, regala amb aquest detall una imatge per pensar sobre l'experiència estètica. El cas és que, en una seqüència, Jane Birkin pregunta a Varda si se'n sortirà: "Només rodem trossos". La cineasta respon: "És com quan es fa un puzle, un posa petits trossos per aquí i per allà, i després això es defineix dolçament, però hi ha encara un forat enmig, un buit". Meravellós. Què és aquest forat? Sense tenir la pretensió d'esgotar els seus possibles significats, aquest forat potser és del retrat que mai no pot completar-se, el de l'obra sempre inacabada i possiblement sempre mancada i insatisfactòria, el de la càmera que intimida Birkin i podria ser que a qualsevol altre. És el fora de camp de qualsevol imatge? Allò que aquesta no mostra, però potser pot suggerir? També pot ser l'abisme de la creació. O l'espai que pot trobar cada espectador per entrar dins l'obra i completar-la a la seva manera sense acabar de fer-ho mai. O aquell que li permet sortir-ne i prendre distància

⁷⁴ Op.cit. (p.162-63)

per observar-la des d'un altre lloc. Sospito que aquesta aproximació al cinema de Varda estarà plena de forats, amb el que comporta de negativitat i de mancança, però, tan de bo, potser també com a condició de possibilitat perquè hi afegeixi la seva peça qui la llegeixi. Al capdavall, la mateixa Varda no parla amb angoixa d'aquest forat: assumeix que hi és, forma part del joc, es relaciona amb la consciència que no es pot saber tot. Ni tot pot mostrar-se o dir-se.

Més de cinc anys després que Jane Birkin afavorís una meva nova trobada amb el cinema de Varda, per primer cop vaig veure i sentir en públic la cineasta. Va passar una tarda d'octubre de 1999 a Sitges, a l'espai de l'antic Escorxador, on uns pocs espectadors vam assistir a la projecció de *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1992), el documental que la cineasta va rodar a propòsit de la celebració del vint-i-cinc aniversari de *Les demoseilles de Rochefort*, joiós musical de Jacques Demy sobre dues bessones artistes i enamoradisses interpretades per les germanes Catherine (Dorléac) Deneuve i Françoise Dorléac. El festival de Sitges dedicava una retrospectiva a Demy, que havia mort un dia d'octubre de l'any 1990, i Agnès Varda hi era per testimoniar sobre l'obra del cineasta. Presentant a Sitges aquest seu documental, rodat set anys abans, Varda va dir una cosa que sempre més he recordat, tot i que no m'atreveixo a afirmar que ho digués exactament així: que Demy feia musicals com a desig de la felicitat, tan vinculada a l'expressió del gènere, però que sempre hi sortia la tristesa (com, per exemple, a *Les parapluies de Cherbourg*, en què la guerra d'Algèria provoca la separació dels amants) o hi apareixia alguna cosa sinistra, com exemplifica la presència d'un assassí de dones a *Les demoiselles de Rochefort*, tot i que aquesta potser és la pel·lícula més feliç i lluminosa entre totes les del cineasta. Tampoc he oblidat mai que, cap al final de *Les demoseilles ont eu 25 ans*, Varda comenta: "Le souvenir du bonheur c'est peut être encore du bonheur". Certament, tot i la malenconia que s'arrapa al documental a través de la presència dels absents⁷⁵,

⁷⁵ No només és el cas de Jacques Demy, traspasat tot just dos anys abans, sinó també de Françoise Dorleac, que va morir d'accident uns mesos després d'acabar-se el rodatge de *Les demoseilles de Rochefort*. A *Varda par Agnès*, la cineasta recorda que, en el moment en què muntava unes imatges que va rodar durant la filmació de *Les demoiselles*, li va arribar la notícia de la mort de Françoise Dorleac. Aleshores, hi havia a la pantalla un primer pla de l'actriu. Varda

encara n'hi ha de felicitat en l'evocació de la que va ser viscuda durant el rodatge d'una pel·lícula que expressa una contagiosa *joie du vivre*. Si Agnès Varda va parlar a Sitges de la barreja de felicitat i tristesa en el cinema de Demy, en el seu documental hi vaig percebre una malenconia en tensió amb una vitalitat que he anat retrobant en bona part de les seves pel·lícules rodades després de la mort de *Jacquot de Nantes*. Aquest és el sobrenom de Jacques Demy i el títol del film de 1991 que, a partir dels records del cineasta pel que fa a la seva infantesa i adolescència, Varda va rodar mentre ell, malalt a causa de la Sida, vivia els seus últims dies amb la consciència de la proximitat de la mort. *Jacquot de Nantes* alterna seqüències evocatives de la infantesa i de l'adolescència de Demy, algunes de les quals posades en relació amb escenes dels seus propis films, amb imatges del cineasta al final de la seva vida que mostren els efectes de la malaltia en el seu cos i, en algun cas, fins simbolitzen el temps que s'acaba, com ara aquelles en què la sorra de la platja s'esmuny entre els seus dits. A la vegada s'hi percep el desig d'Agnès Varda de retenir i conservar a la memòria, a través del cinema que dura més que la vida, l'ésser estimat. És així que el cinema de Varda posterior a la mort de Demy, fent-se explícit a les tres pel·lícules consagrades al cineasta⁷⁶, són habitades per un *fantasma*, però no només participen de la malenconia, sinó que en certa manera hi lluiten vitalment en contra amb un desig de mantenir present l'absent, de dialogar amb la seva obra i fins i tot de continuar-la. En una correspondència que hi vaig mantenir a propòsit de les relacions entre l'obra fílmica de Demy i la de Varda⁷⁷, el crític i teòric Carlos Losilla parla d'una mena de vampirització de l'ésser estimat, del que en resta o de la seva memòria, a *Les demoseilles ont eu 25 ans*: "Varda la filma para incorporarla a la filmografia de Demy, sin que resulte ausente de la suya,

va abandonar la sala i el muntatge de les imatges, que no va buscar fins que, 25 anys després, es va plantejar el documental a propòsit de la celebració del 25è aniversari del film de Demy.

⁷⁶ A més de *Jacquot de Nantes* i *Les demoseilles ont eu 25 ans*, s'hi ha d'afegir *L'univers de Jacques Demy*, documental de l'any 1995.

⁷⁷ Reproduïda a "Filmar el fantasma, borrar la melancolia (Una conversación sobre Agnès Varda en el espejo de Jacques Demy)", text inclòs a la monografia *Jacques Demy*, amb edició a cura de Quim Casas i Ana Iriarte, publicada arran de la retrospectiva dedicada al cineasta a l'edició del festival de Sant Sebastià de l'any 2011.

para continuar la obra de Demy (...) Varda hace películas para dar continuidad a una obra rota y para hacerla presente como fantasma en una especie de tiempo interminable que, sin embargo, se le revela finito, dolorosamente finito". El cinema com a memòria i desig de "ressuscitar" els morts; la vida com a experiència de l'absència.

Aquella tarda d'octubre del 1999, a l'edifici modernista de l'antic Escorxador de Sitges, reconvertit en centre cultural i sala d'exposicions, tot just vaig veure la "meva" tercera pel·lícula de Varda després de l'antiga revelació de *Sans toit ni loi*, renovada amb una revisió televisiva aleshores recent, i la curiositat que m'havia provocat *Jane B. Par Agnes V.* Considerant l'impacte perdurable i renovat de *Sans toit ni loi* i l'estimulant visió del film amb Jane Birkin, a hores d'ara encara no m'explico per què no havia buscat ampliar la meva relació amb el cinema d'Agnès Varda. Sospito que un tema generacional va fer que no hagués ensopegat abans amb tres pel·lícules de ficció tan fonamentals, i singularment importants per a la configuració d'un imaginari femení a la pantalla cinematogràfica, com *Cléo de 5 à 7* (1961), *La bonheur* (1964) i *L'une chante, l'autre pas* (1976). Però, tenint-ne referències i per no justificar-me, podia haver-les buscat, com també d'altres de menys conegudes, però no necessàriament menys valuoses, que no han tingut distribució cinematogràfica a l'Estat espanyol. Però les lamentables carències de la distribució no justifiquen aquesta estranya i imperdonable manca d'una curiositat que m'hauria dut a la recerca dels seus films, malgrat que no fossin tan accessibles com ho són actualment, sobretot gràcies al DVD i Internet. Tanmateix, potser, la meva relació amb el cinema de Varda havia de fer la seva pròpia via. Aquella tarda, en tot cas, a més del desig de reparar una certa frustració viscuda un dia al festival de Canes, a l'Escorxador de Sitges m'hi va menar una curiositat que no era aliena a la felicitat que associo a *Les demoiselles de Rochefort*. El cas és que, obeint a la necessitat d'ordenar les experiències a través de la construcció d'un relat, imagino que aquella tarda va passar alguna cosa que, sense que ho pogués saber, em va predisposar a una trobada decisiva que va esdevenir-se uns mesos després. De fet, després d'escoltar-la a la presentació, vaig sentir una certa *juissance* en identificar la veu de Varda a partir d'un moment inicial de *Les demoiselles ont eu 25 ans* en què

pren el relleu a una mena de narrador “oficial” o “objectiu” que, mentre es mostren imatges del transbordador que apareix al principi de la pel·lícula de Demy i de postals⁷⁸ antigues del mateix transbordador i de la plaça Colbert, afirma que la ciutat se’n recorda del rodatge de *Les demoseilles de Rochefort*. El narrador, al mateix temps que se succeeixen imatges en blanc i negre de la plaça Colbert a l’època en què Demy va transformar-la en un decorat festiu amb colors pastel per convertir-la en un dels escenaris fonamentals de les seves fantasies coreografiades, afegeix que “els turistes pregunten per la plaça i, en general, la gent respon cantant la cançó més coneguda del film: *Nous sommes deux jumelles*. Aleshores, se sent la cançó mentre s’encadenen a la pantalla fotografies en blanc i negre d’unes radiants Catherine Deneuve i Françoise Dorleac. A continuació, apareixen imatges en color que s’intueixen rodades en el present arran d’aquest comentari del narrador: “Vint-i-cinc anys després de l’estrena de la pel·lícula,...”. Aleshores, a meitat de la frase, se sent la veu de Varda, que la continua: “...la ciutat de Rochefort vol festejar-ho”. Així, de sobte, el relat se subjectivitza en començar a parlar algú que, a més de ser l’autora del documental, té una memòria personal de l’experiència que serà festejada. La subjectivitat apareix sense que la veu de Varda faci la seva entrada per explicar un record personal o per dir “jo era a Rochefort fa vint-i-cinc anys”. No li cal canviar el sentit de la frase: només acabant-la, pren el relleu a un narrador “objectiu” i aquest desapareix per sempre més en el documental. Sense en principi cap remarca de la subjectivitat a través de la naturalesa del comentari, el relat esdevé subjectiu només amb l’entrada de la veu de Varda. Immediatament, però, el comentari narratiu s’empelta del punt de vista de la cineasta, que, amb ironia discreta, comenta: “Un petit avió d’opereta du els convidats a la festa (...) La convidada *vedette* és, evidentment, la *demoseille* Deneuve”. I, mentre les imatges mostren la famosa actriu, intèrpret de la *demoseille* Delphine, i altres

⁷⁸ En diverses pel·lícules d’Agnès Varda, siguin documentals o ficcions, apareixen postals, algunes de les quals pertanyents a la mateixa cineasta, que n’és col·leccionista i que reconeix tenir-hi una debilitat. No obstant això, Varda també pot donar una volta irònica a la imatge turística, publicitària o tòpica de les postals.

convidats, com ara el compositor Michel Legrand⁷⁹, Agnès Varda reprèn una certa neutralitat informativa, però comença a parlar d'un absent que es farà absolutament present en la pel·lícula: "Es va triar el 5 de juny, en record de Jacques Demy, que va néixer aquell dia". En aquesta frase hi ha la paraula "record". Recordar, doncs, l'experiència joiosa de *Les demoiselles de Rochefort*, però també a Jacques Demy, que no hi és per festejar-ho. Varda al·ludeix a una memòria col·lectiva, però hi és implícit el seu record íntim. D'aquella primera visió de *Les demoiselles ont eu 25 ans* no vaig retenir molts dels detalls que, després de diverses revisions del documental, ara he explicat tot just en relació amb l'inici de la pel·lícula, però sí la sensació d'una fidelitat a la memòria que ni es complau en la nostàlgia ni nega el present. De la memòria del passat i del present en parla Catherine Deneuve asseguda a prop d'un balcó de la sala⁸⁰ en què va fer les classes de música i dansa amb la seva germana Françoise Dorleac/Solange⁸¹: "Estem celebrant una obra intemporal, però a la vegada això

⁷⁹ Nascut a Paris l'any 1932, Michel Legrand, va ser un gran còmplice creatiu de Jacques Demy, amb qui va col·laborar des dels inicis del cineasta, com ara a *Lola i La baie des anges*, aconseguint un gran èxit amb *Les parapluies de Cherbourg* i *Les demoiselles de Rochefort*. La relació creativa va continuar amb *Peau d'âne* i *Lady Oscar, entre altres*. Tanmateix, en desacord amb el projecte, es va negar a compondre la música d'*Une chambre en ville*, que va assumir Micel Colombier amb una partitura excepcional. També va crear la música de *Cléo de 5 à 7*, el film de Varda en què, a més, Legrand interpreta un dels músics que, amb la cantant protagonista encarnada per Corinne Marchand, assagen la cançó *Sans toi*, obra del propi compositor. Legrand fa anys que resideix a Los Angeles, havent creat també la banda sonora de diversos films nord-americans, entre els quals *Summer of 42* i *The Hunter*.

⁸⁰ La sala està dins de l'edifici de l'Ajuntament, situat a la plaça Colbert, i en el moment del rodatge de *Les demoiselles ont eu 25 ans* era el despatx de l'alcalde.

⁸¹ Poc abans, el muntatge encadena un pla de *Les demoiselles de Rochefort* en què Catherine Deneuve obre les cortines i, mostrada de perfil, mira la plaça des de darrere del balcó, amb un altre pla bellíssim que, filmat vint-i-cinc anys després, mostra l'actriu al mateix lloc, però més d'esquenes i a l'altre costat del balcó. De cop, es gira, somriu, i en el contraplà apareix Françoise Dorleac en la mateixa seqüència del film de Demy en què Deneuve mira des de darrere el balcó. Diàleg entre el passat "ficcional" i el present "real", entre els vius i els morts. La imatge de Deneuve en el present és un detall de posada en escena del documental de Varda? O és que la cineasta va "sorprenre" Deneuve mirant des de darrere el balcó i després va relacionar els plans en el muntatge? En tot cas, el muntatge sonor fa que la Deneuve del present "escolti" la veu de Françoise Dorleac en un diàleg del film de Demy. Tres anys després que Varda enllestís el muntatge de *Les demoiselles ont eu 25 ans*, al 1996, Catherine Deneuve va publicar un llibre, *Elle s'appelait Françoise*, escrit en col·laboració amb l'escriptor Patrick Modiano. Deneuve hi explica que, sempre que li revé la veu de la seva germana, aquesta se li "apareix". Hi afegeix que

ens retorna a la realitat del present perquè, al capdavant, som nosaltres, sóc jo, vint-i-cinc anys després (...) Sento la música de la pel·lícula en tot moment, sé que després hi haurà la projecció. Sé que això serà plaent, però també sé que serà malenconiós. L'important és la fidelitat a la memòria, però no em deixaré endur per emocions massa doloroses... espero". Catherine Deneuve aleshores calla i somriu, però el pla continua fins que l'actriu deixa de somriure, sembla dubtar i mira cap a la plaça. Li ha arribat una emoció dolorosa? O l'actriu no sap de quina manera continuar "actuant" davant de la càmera? Aquest inoblidable moment d'incertesa amb Catherine Deneuve obre a la reflexió sobre el que som (i/o el que representem) davant d'una càmera: un cop l'actriu deixa de parlar, com si hagués acabat el propi guió, en el silenci que es crea i en la durada del pla, que Varda va mantenir en el muntatge, va tenir un gest que no va controlar? Hem de suposar, però, que aquest gest dubitatiu, incert, apunta alguna cosa més profunda i vertadera? El cinema com a mirall no fa més que mostrar-nos la incertesa del que som, la nostra mutació constant reflectida en un instant. *Sans toit ni loi* m'havia fet pensar sobre la identitat. També, de manera més lúdica, m'havia dut a fer-ho *Jane B. par Agnes V.* Amb *Les demoiselles ont eu 25 ans*, el cinema de Varda m'hi tornava a fer pensar, encara que de nou d'una manera diferent, i tot just començava a convidar-me a reflexionar sobre moltes altres qüestions, com ara la manera en què les pel·lícules incideixen en l'imaginari personal i col·lectiu, en el cinema com a memòria i també en la presència dels morts a la memòria, és a dir a la vida dels que, de moment, continuem vius.

En relació amb el cinema, la memòria i els morts, hi ha altres moments de *Les demoiselles ont eu 25 ans* que perduren en mi des de la primera visió. Per començar, aquell en què Agnès Varda canta ("Cher Jacques, ton romantisme c'est vraiment contagieux") superposant la seva veu a la banda sonora de *Les demoiselles de Rochefort* en l'escena en què el cor fa la replica a Maxence

la veu de Françoise Dórleac és com un perfum, alguna cosa persistent que cada vegada obre una ferida que mai no es tancarà del tot.

(Jacques Perrin) mentre aquest imagina la seva *femme idéale*⁸² que ha buscat per tot i encara no ha trobat, en el bar de madame Garnier, la mare de les bessones Solange i Delphine interpretada per Danielle Darrieux, una llegenda del cinema francès.⁸³ És un moment pudorosament emotiu del documental que arriba poc després d'unes imatges que mostren Jacques Demy, junt amb Catherine Deneuve en una pausa del rodatge de *Les demoiselles de Rochefort*, posant-se un pullover blanc amb molta calma. En aquestes imatges s'hi percep una mirada amorosa, que continua essent la de qui, vint-i-cinc anys després, s'adreça a l'espectador: "Jo vaig filmar la seva calma enmig d'un equip de rodatge... I el seu somriure somiador". Poc abans, en relació amb una successió d'imatges relatives a l'ambient del rodatge a Rochefort, Varda haurà revelat en un registre pròxim a la confidència: "Tots aquests records, totes aquestes imatges en color de l'estiu de 1966 són jo qui les he filmat". Les imatges, doncs, com a portadores de records. Tot seguit, mentre Catherine Deneuve juga amb la petita Rosalie Varda, suggereix que aquestes imatges recuperades també conformen una mena de "film de família". Després hi ha l'esmentada escena de Demy i el "pullover", a la qual se succeeixen primers plans de Deneuve, Darrieux,

⁸² El romàntic Maxence, pintor i poeta, fa estada a Rochefort fent el servei militar a la marina. En l'anomenada *Cançó de Maxence*, aquest canta a la seva *femme idéale*: "Je ne connais rien d'elle, pourtant je le vois//J'ai inventé son nom, j'ai entendu sa voix//J'ai dessiné son corps et j'ai peint son visage//Son portrait et l'amour ne font qu'une image". El retrat de la seva *femme idéale* és exposat en una galeria de la ciutat, propietat d'un marxant que festeja Delphine, la qual, en veure la pintura, s'hi sent reconeguda perquè, certament, podria dir-se que n'és la model. Delphine, que a la vegada cerca el seu home ideal, pregunta pel pintor del retrat al marxant, que l'enganya dient-li que és lluny de Rochefort. Així comencen una sèrie d'equívocs que ajornaran l'encontre entre Maxence i Delphine, malgrat que tots dos tenen un pressentiment de l'altre. La narració del film de Demy juga a retardar la trobada (en diferents moments són a punt de trobar-se, però no ho fan) fins al final, en què Maxence, fent autoestop, puja en un dels camions dels firaires que, en direcció cap a París, també transporten Delphine. Puja, però, al mateix camió que ella? Aquest final deixa entendre que es troben, però tampoc ho mostra.

⁸³ Nascuda l'1 de maig de 1917, i viva amb 95 anys en el moment d'escriure aquestes línies, Danielle Darrieux va debutar al cinema als 14 anys amb *Le bal*, film de Wilhelm Thiele basat en l'obra homònima d'Irène Nèmirovski. Se'm fa inoblidable la seva presència en diversos films de Max Ophuls: *La ronde*, *Le plaisir* i, de manera particular, *Madame D*. Aquesta presència segurament va influir en el fet que l'actriu també formi part del cinema de Demy, que adorava Ophuls i va dedicar-li *Lola*. A més de participar a *Les demoiselles de Rochefort*, Darrieux va interpretar la vídua d'un coronel i mare alcoholitzada de Dominique Sanda a *Une chambre en ville*.

Dorleac. Varda comenta que com a “favorita” (és curiós que usi aquest terme que designa l’amant preferida) podia filmar les *stars* de prop. Immediatament, però, es mostren imatges d’habitants de Rochefort, de curiosos que assistien al rodatge a la plaça Colbert, sobretot de dones velles⁸⁴, a les quals Varda pregunta, entre altres coses, si els agrada la música. Un comentari precedeix aquestes imatges: “També vaig filmar la gent del carrer, que tant m’agrada”. La cineasta, doncs, va respondre a la fascinació cap al món del cinema, en relació amb les seves estrelles i davant d’aquell desplegament de l’imaginari amb el qual Jacques Demy inventava una realitat, però es va mantenir sensible al “real”, a la gent del carrer. Aquest diàleg entre el cinema i el real, lligat a la presència de les *stars* i a la vegada de la gent del carrer, s’estableix en altres moments del film, que, en tot moment, també posa en relació el passat i el present. Així, a més de recollir comentaris d’algunes persones apassionades per *Les demoseilles de Rochefort*, el documental entrevista habitants de la ciutat que van participar com a figurants o extras a la pel·lícula de Demy i n’expliquen el record. Però, a més, al final de *Les demoseilles ont eu 25 ans* hi ha una seqüència meravellosa filmada amb un *travelling* en què les bessones “reals” de Rochefort es presenten com a *jumelles* nascudes sota un determinat signe del zodíac, sense que n’hi hagi cap que, a diferència de les germanes Garnier de la ficció, siguin del signe “bessons”. Aquesta presència de “gent del carrer” em va cridar l’atenció, però, tot i que també podia relacionar-lo amb *Sans toit ni loi*, ignorava fins a quin punt defineix part del cinema de Varda. De fet, aleshores ho tenia pràcticament tot per conèixer d’aquesta cineasta, a la qual, a *Les demoseilles ont eu 25 ans*, també vaig veure dins de les seves imatges. Varda hi apareix fugaçment en imatges filmades durant el rodatge de *Les demoseilles de Rochefort* i en fotografies d’aquella època. Però, a més de fer-ho com a narradora, intervé a vegades com a testimoni presencial en les imatges del present, adreçant-se a l’espectador per

⁸⁴ En un altre moment, un pla d’una vella dormint en un parc (rodat a Rochefort l’any 1992, fet que apunta la renovació constant de l’atenció de Varda vers “la gent del carrer” i en particular els vells i encara més les velles) apareix després d’unes imatges de l’assaig d’una escena entre les *mademoseilles* i els firaires (interpretats per Jacques Riberolles i Georges Chakiris, famosos per la seva participació a *West side story*) que, després de *chanter la vie*, es deixen caure en uns seients amb una actitud de cansament feliç.

explicar-li, per exemple, que Jacques Demy va triar Rochefort perquè és una ciutat amb una arquitectura militar rigorosa i bella. Aquest comentari el fa davant d'un edifici que exemplifica aquest tipus d'arquitectura mentre que, amb un canvi de pla que aleshores la mostra en un interior que podem imaginar com a part de casa seva, Varda continua explicant que Demy també havia pensat rodar a Hyères⁸⁵ perquè li agradava la fonètica de *Les mademoiselles d'Hyères*, però que, finalment, va preferir l'arquitectura al joc de paraules. Un petit detall de la llibertat de Varda pel que fa al muntatge i un exemple del seu gust i habilitat per mantenir la continuïtat de les seqüències en la discontinuïtat espacial. La cineasta també es fa present en les imatges d'aquest documental en relació amb els actes commemoratius o a propòsit del vint-i-cinc aniversari del rodatge de les *demoseilles*, com ara en la inauguració de l'avinguda Jacques Demy⁸⁶, situada a prop del transbordador. Varda va renunciar a tirar l'ampolla (símil de l'avarada d'un vaixell en una ciutat marítima amb drassanes) i aquesta acció de baptisme va assumir-la Hélène Demy, germana del cineasta. He retingut una imatge fixa d'Agnès Varda amb llàgrimes als ulls després que Helene Demy bategés l'avinguda. En tornar a veure i reveure la pel·lícula, he observat Varda asseguda davant del mar després de mostrar-se una foto de Jacques Demy i una breu successió de fotos de Françoise Dorleac incloses en una exposició a Rochefort dels rodatges dels films del cineasta que també va inaugurar-se en el 25 aniversari de les *demoseilles*: A la seva foto, Demy apareix amb mirada malenconiosa, mentre que les imatges de Dorleac la mostren somrient i lluminosa. Varda asseguda davant del mar és una de les primeres imatges de dol explícit que s'escampen en la filmografia de la cineasta posterior a la mort de Demy: el cinema recent de Varda és transitat pel sentiment de la pèrdua i per una memòria entre el record de la felicitat i el dolor de l'absència. Suposo que hi

⁸⁵ Hyères (Leras, en occità) és un municipi de la regió francesa Provença-Alps-Costa Blava que inclou la península de Giens i diverses illes, entre les quals Porquerolles, on Jean-Luc Godard va filmar-hi part de *Pierrot Le Fou* el 1965, un any abans del rodatge de les *demoseilles*. Deu anys més tard, al 1976, Varda va rodar a Hyères part del film *Une chante l'autre pas*.

⁸⁶ Com mostra el mateix documental, també es va inaugurar la plaça Françoise Dorleac, ubicada davant de l'estació de tren de Rochefort.

sóc sensible perquè, a mesura que l'he anat descobrint, he hagut de fer els meus propis treballs de dol i de malenconia arran de la mort de persones estimades. Mirem les pel·lícules (o aquestes ens miren) d'una altra manera a mesura que passa el temps.

D'altra banda, la primera vegada que Agnès Varda apareix a *Les demoiselles ont eu 25 ans* és en una escena molt curiosa. L'alcalde de Rochefort a l'any 1992, Jean-Louis Frot, entra a dins del seu despatx acompanyat de Catherine Deneuve. Varda ja és dins de l'habitació, que va convertir-se en la sala on les germanes Garnier ensenyen música i dansa i es fan confidències sobre els seus desitjos d'anar-se'n a París, triomfar en el món de l'espectacle i trobar el seu home ideal. La càmera fa atenció a Catherine Deneuve, però de cop Varda entra dins de l'enquadrament mentre comenta que l'espai és igual a com el recordava, però més petit. La cineasta continua exclamant-se mentre l'actriu comenta que és una sensació semblant a la de quan retornes a un lloc de la infantesa: a la memòria era més gran. Deneuve hi afegeix que això també té a veure amb la diferència entre el cinema i la realitat i amb la capacitat del primer per transfigurar la segona i per això fascinar-nos. Sis anys abans de fer-ho a Sitges, vaig tenir l'oportunitat de veure *Les demoiselles ont eu 25 ans* al festival de Canes, que durant uns dies deu ser un dels pocs llocs que resten al món on es pot sentir la capacitat fascinatoria del cinema, tot i fer-s'hi alhora present tota la seva mercaderia. El cas és que, a l'any 1993, vaig tenir per primer cop un passi de premsa per assistir a les sessions del festival. Fascinada i aclaparada, els primers dies ignorava alguns dels procediments i també part dels privilegis de la premsa acreditada. *Les demoiselles ont eu 25 ans* es va projectar a l'inici del festival com a obertura de la secció oficial no competitiva *Un certain regard*. Em vaig posar al final d'una cua, que era llarguíssima, i va arribar un moment en què va anunciar-se que no hi cabia més gent a la sala. Quedant-me a fora, em vaig sentir frustrada (aquesta era la frustració que vaig voler superar a Sitges) i encara més quan me'n vaig adonar que, amb el passi de premsa i encara que el meu fos de la categoria més ínfima, tenia prioritat, però que havia d'haver entrat pel lloc adequat. Una oportunitat perduda? Hauria canviat aleshores la meua relació amb el cinema de Varda? No ho sé. Al capdavall, la trobada fonamental,

que possiblement explica el perquè de la recerca que ha dut a la redacció d'aquesta tesi doctoral, va produir-se en una sessió del festival de Canes, però uns anys després i just uns mesos més tard d'haver vist a Sitges, tan contenta com malenconiosa, *Les demoseilles ont eu 25 ans*.

Un dia de maig de l'any 2000 vaig anar a la Sala Buñuel, un espai del Palau del festival destinat als homenatges, als films clàssics restaurats i als documentals de la secció oficial a banda del concurs, per veure-hi *Les glaneurs et la glaneuse*, una pel·lícula que es planteja de quina manera perviu en la societat contemporània l'actitud i la necessitat d'aquelles dones espigoladores que, representades en la cèlebre pintura de Jean-François Millet *Les glaneuses*⁸⁷,

⁸⁷ *Des glaneuses* (1857, 0,835/1,11, Musée d'Orsay, Paris) és, pròpiament, el títol d'aquesta obra, però s'ha popularitzat com *Les glaneuses*. En primer terme, essent les figures centrals de la pintura, s'hi poden observar tres dones, dues de les quals ajupides, recollint els grans abandonats al camp, i una altra amb el cos doblat que té una petita garba d'espigues. Aquesta és una de les obres més cèlebres de Millet i la més coneguda entre les que van realitzar els pintors realistes del XIX sobre el mateix tema. A *Les glaneurs et la glaneuse*, Varda fa constar aquesta celebritat mostrant l'obra exposada al Museu d'Orsay envoltada de visitants, alguns dels quals s'hi fotografien davant. Al final de la seqüència, muntada amb imatges accelerades, se sent un clic i la imatge fixa momentàniament *Les glaneuses*. Una manera d'apuntar que s'han convertit en un clixé? És possible, tot i que la mateixa pel·lícula de Varda recull la llavor inspiradora de la pintura de Millet i demostra la capacitat de l'obra per dir-nos alguna cosa relativa al present: malgrat que es refereixi a una activitat pràcticament desapareguda, continua mostrant el gest humil d'ajupir-se i recollir que persevera en els espigoladors actuals. "El gest és el mateix en la nostra societat que menja fins la sacietat. Els espigolaires rurals o urbans s'ajupen per recollir. No hi ha vergonya. Hi ha desassossec en la recerca", comenta Varda a *Les glaneurs et la glaneuse*, en què, a propòsit de la celebritat de la pintura de Millet, en mostra una diversitat de còpies, variacions i transformacions que, a vegades amb les aportacions dels espectadors, s'amplien a *Deux ans après*. Tot i l'estima manifesta de Varda pel llegat pictòric, el seu posicionament respecte l'obra d'art no és ni nostàlgic ni reverencial. No ha d'estranyar perquè la cineasta se sent d'alguna manera hereva de l'esperit enjogassat del dadanisme, com manifesta amb el seu gust pel joc de paraules i el collage. Al *Petit Musée des glaneuses*, un dels *boni* inclosos a l'edició en DVD de *Les glaneurs et la glaneuse* en què la cineasta fa una selecció comentada de les pintures amb el tema de *les glaneuses*, Varda exposa: "Els temps han canviat. Millet ha arribat a formar part d'un arxiu j-peg i les seves espigoladores circulen per Internet a través del e-mail". Tanmateix, hi afegeix que els temps no han canviat la mentalitat de l'artista i la seva declaració de fe, que defineix com "tot un programa": "Pintar consisteix a expressar l'aparença dels cossos; "Això que es diu composició és l'art de transmetre idees als altres"; L'ordre ho posa tot en el lloc més adequat i, per tant, dona claredat, simplicitat i força". De fet, la mateixa cineasta no és aliena a aquest "programa" de Millet, de manera que es pot assajar de canviar pintar per filmar, en relació amb l'expressió de l'aparença dels cossos i la transmissió d'idees a través de la composició, i a la vegada imaginar que, en cinema, l'ordre es construeix amb el muntatge.

recollien les espigues o els grans de blat abandonats al camp després de la collita. Aquestes espigoladores, que pertanyien a la capa social més pobre del món rural⁸⁸, exercien un dret que, reconegut en la legislació francesa, consta a l'Antic Testament⁸⁹. El cas és que, si bé aquest costum agrari pràcticament ha desaparegut, Varda havia observat com en l'actual societat occidental, abocada al desaprofitament a partir de l'encoratjament al consumisme i de l'obsolescència planificada per les necessitats del mercat, perdura el gest humil de recollir productes abandonats al camp, aliments llençats als abocadors i objectes deixats als carrers de les ciutats. En les seves visites als mercats parisencs a l'aire lliure de Barbés, Edgar-Quinet i Richard Lenoir, la cineasta s'havia fixat en persones que recullen restes de fruites i de verdures després de l'empaquetat dels productes sobrants i abans que hi passi l'escombriaire. Aquesta visió recurrent li procurava una commoció que és a l'origen del film: "C'est souvent une émotion qui me pousse à faire un film. Là, j'ai vu des gens qui font le marché après le marché. Les veilles qui se baissent pour ramasser les fruits et légumes qu'on va jeter. Ça m'a choqué. Ça m'émotionne, comme on dit commocione"⁹⁰. La idea del film també va gestar-se en Varda a partir de la visió d'un documental televisiu en què un pagès explica amb orgull que les màquines recol·lectores funcionen amb tanta precisió que rarament es perd un gra de blat. Per això, la cineasta va fer-se aquesta pregunta: "Qu'est-ce qu'il reste, alors, pour les glaneuses, celles du tableau de Millet et celles que je connais?" No obstant, el pagès reconeixia les conseqüències fatals d'un petit desajust del mecanisme o d'un terreny

⁸⁸ En el fons la pintura de Millet, amb una atmosfera daurada, s'hi entreveu una abundant collita, de la qual en són excloses les espigoladores.

⁸⁹ En una entrevista al diari *Le Monde*, a càrrec de Samuel Blumenfeld i publicada el 5 de juliol del 2000, dia de l'estrena del film a França, Agnès Varda fa referència al fet que als codis Levític i Deuteronomic "il ya des textes sur l'obligation d'en laisser un peu pour les autres". Certament, al Levític pot llegir-se: "No segaràs fins el límit extrem del teu camp ni recolliràs les espigues caigudes. Les deixaràs per al pobre i l'estranger, per als orfes, per a les vídues (23,22). I al Deuteronomic: "Quan sacsejaràs les teves oliveres, no colliràs els fruits que han quedat a les branques. Seran per l'estranger, l'orfe i la vídua. Quan faràs la verema de la teva vinya. No colliràs els raïms que hi quedaran. Seran per l'estranger, l'orfe i la vídua" (24,19).

⁹⁰ Recollit en una entrevista de Philippe Piazza publicada el dia 5 de juliol del 2000 a la revista cultural *Aden*.

particularment accidentat: un sol gra oblidat a cada espiga suposaria una pèrdua considerable de blat i de diners. Una pèrdua irrecuperable en la mesura que ha desaparegut la pràctica d'espigolar el blat. Tanmateix, no hi ha altres productes que, abandonats al camp després de la collita, tenen els seus espigoladors? A partir d'aquí, sense saber quina informació (i quines imatges) podria recollir en la recerca, Varda va intuir la possibilitat de realitzar una pel·lícula atenta a les diverses formes d'espigolar contemporànies. Al capdavant, mentre l'especulació del mercat i el frenètic ritme de consum creen una cultura del rebutjable, no hi ha persones que sobreviuen amb allò que altres llencen? No hi ha en tots plegats una tendència variable a llençar i a recollir? El cas és que, amb un equip reduït que suposava prescindir de la maquinaria pesada de la indústria cinematogràfica i aprofitant les possibilitats de les càmeres numèriques pel que fa a la lleugeresa del dispositiu i la seva capacitat menys intimidant vers les persones filmades, Agnès Varda, als setanta anys, va emprendre un projecte (un viatge, una experiència) que, des del setembre del 1999 fins l'abril del 2000, va dur-la a diverses regions de França, a rondar per la Bauge, el Jura, la Provença i els Pirineus orientals, tornant periòdicament a Paris per observar la ciutat com un altre escenari de la seva recerca i també per muntar el material rodat.⁹¹ Tan en el medi rural com en l'urbà, va trobar-se amb persones que recullen per necessitat, però també d'altres que ho fan com una forma de resistència ètica i política contra la tendència a desapropiar i malgastar, mentre que n'hi ha que espigolen a la recerca de materials pel reciclatge artístic. Empesa sovint per l'atzar, va trobar i, després de parlar-hi per afavorir una relació de confiança, va filmar una diversitat d'espigoladors del món modern: Uns es reconeixen inspirats pel sentit comú (si uns llencen, els altres recollim) mentre que d'altres furguen amb ràbia i

⁹¹ Varda tendeix a muntar durant el rodatge. El muntatge seria una manera de posar ordre a la collita més o menys atzarosa del rodatge. En el cas de *Les glaneurs et la glaneuse*, en relació amb el nombrós material filmat, el muntatge s'imposava per orientar-se entre les imatges trobades i espigolades. Aquest mètode implica un desdoblament que li sembla propi dels cineastes: "Voir et réfléchir, être ému et mettre en règle, filmer impromptu et monter rigoureux, capter le désordre et l'ordonner" (Declaració d'Agnès Varda recollida en una entrevista de Frédéric Bonnaud publicada el 4 de juliol del 2000 a la revista *Les inrockuptibles*). Varda va trossejar el material rodat per compondre novament una mena de trencaclosques.

encara d'altres, que no sempre són els menys necessitats, ho fan amb humor. D'aquí, a *Les glaneurs et la glaneuse*, hi apareixen espigoladors als quals no els importa embrutir-se les mans perquè, simplement, es poden rentar; espigoladors que, per donar-los després als seus veïns, reparen electrodomèstics abandonats al carrer; espigoladors que, per no menysprear els productes de la naturalesa, recullen la fruita que ha estat desestimada perquè no té la mida adequada als criteris de mercat, com també passa en el cas de les patates amb un calibre de menys de quatre centímetres i més de set centímetres. Va ser per atzar que, entre les patates retornades als camps després de la collita i destinades a podrir-s'hi si ningú se n'adona que hi són, un espigolador va trobar-ne unes amb forma de cor. Una forma ben simbòlica⁹² que, havent estat a més rebutjada, va plaure a la cineasta, que va agafar-ne una i, al mateix camp, va començar-la a filmar de prop emprenent, segons diu en *off* a través del comentari posteriorment enregistrat, “el perillós exercici de filmar una mà amb una altra mà mentre espigolo una patata amb forma de cor”. Després, com mostren les imatges i ella mateixa explica a través del comentari, se'n va endur patates amb forma de cor a casa seva i va anar observant-les filmant-ne el procés de putrefacció. Aquestes patates van ser un “descobriment” i alhora un reconeixement: Varda, a l'any 1953, va fotografiar-ne una de podrida i grillada, com fa present mostrant-ne una fotografia a *Les plages d'Agnès*. En tot cas, les patates amb forma de cor⁹³ s'han

⁹² A *Deux ans après*, que Varda va rodar arran de la formidable recepció de *Les glaneurs et la glaneuse* per reflexionar sobre els efectes de la pel·lícula en els espectadors, en els protagonistes i en la pròpia cineasta, el psicoanalista i viticultor Jean Laplanche li comenta a Varda que li agraden molt aquestes patates en forma de cor perquè la seva forma és simbòlica i a la vegada són una “veritat com un temple”. Per altra banda, dins del projecte *Utopia Station* ideat per Ulrich Obrist i Molly Nebst, Varda va presentar a la Biennal de Venècia de l'any 2003 la instal·lació *Patatautopia*, en què la patata n'és la protagonista a propòsit de la seva condició d'aliment bàsic i a la vegada de la seva dimensió metafòrica: les patates en forma de cor, el procés de putrefacció que mostra com el pas del temps transforma les coses. La pròpia Varda, tan lúdica, va “disfressar-se” de patata per captar l'atenció dels visitants de la Biennal de Venècia.

⁹³ Varda comenta a la pel·lícula que les patates en forma de cor van menar-la als *Restos du Coeur* (els Restaurants del Cor), una fundació sense ànim de lucre amb l'objectiu d'alimentar els més desfavorits i de lluitar contra l'exclusió social. La idea va ser del desaparegut actor i humorista francès Michel Colucci, anomenat Coluche, que va començar a posar-la en marxa al setembre del 1985, Uns mesos després, el febrer del 1986, va dur al Parlament Europeu un estudi que demostra que costa més emmagatzemar els excedents de menjar que distribuir-los

convertit en el símbol dels espigoladors a partir d'una pel·lícula en què el format es va revelant com un dels seus temes. En una societat opulenta, que llença els aliments perquè no tenen el format comercial, Varda va filmar persones que, sense que les seves formes de vida siguin socialment acceptades, són marginades i rebutjades, com també és el cas de la Mona de la ficció *Sans toit ni loi*, que podria ser molt bé un dels personatges reals de *Les glaneurs et la glaneuse*, i el dels *clochards* que habiten les imatges del documental *L'Opera-Mouffe*. A la seva manera, fidel a la invenció de les seves pròpies regles a banda de les convencions cinematogràfiques i del model industrial, la cineasta també va crear una pel·lícula amb un format marginal, però en el seu cas no va ser rebutjat, sinó que va tenir una recepció entusiasta des de la seva presentació al festival de Canes, tot i que ho va fer de manera discreta, en un apartat de la secció oficial que, a banda de la competició, no ocupa el primer pla de l'atenció informativa i que tampoc passa per les escales amb catifa vermella. Tant se val. Pel festival va circular la idea que Agnès Varda hi havia dut una proposta original, ultrasensible als aires del temps i animada per un sentit joïós de la llibertat vital i creativa, amb la qual havia trobat una manera cinematogràfica i política d'abordar les contradiccions d'una societat entre l'opulència i la precarietat, la malversació dels recursos i la necessitat imperiosa d'aprofitar els rebuigs o de reciclar-los. Passats uns anys, la pel·lícula encara és més actual. Es va fent més vigent cada dia que passa. La crisi econòmica no fa més que crear la necessitat creixent d'espigolar per sobreviure. Fins i tot, com pot observar-se especialment en el món urbà, els continguts dels contenidors de materials per al reciclatge (vidre, paper, plàstics, ferros, fustes) s'han convertit en la possibilitat d'un petit negoci de subsistència si es recullen abans que passin els camions de recollida. Per altra banda, tot i que persevera el balafament de l'opulència capitalista i de les seves necessitats mercantils de producció i de consum, la

gratuitament entre els pobres. Per això, va demanar la sortida dels excedents alimentaris aconseguint que arribin a diverses associacions, entre les quals els *Restos du Coeur*, que té locals arreu de França, es finança bàsicament amb l'aportació de donants i funciona gràcies al voluntariat.

consciència ecològica, la situació de crisi i el mateix problema de l'acumulació de residus fan que el reciclatge sigui una qüestió fonamental dels nostres temps.

Poc després de la seva projecció al festival de Canes, la pel·lícula va estrenar-se a França aconseguint una afectuosa acollida que apuntava que *Les glaneurs et la glaneuse* podia trobar els seus espectadors arreu del món. No un públic massiu, sinó espectadors que poden sentir que la pel·lícula els és destinada. Així ha passat. Rarament, potser només amb les seves ficcions *Cléo de 5 à 7* i *Sans toit ni loi*, un film de Varda ha estat tan viatger i, per presentar-lo, la cineasta ha fet tants de viatges recollint, a més, diversos reconeixements. Però, a més, cap havia suscitat tantes respostes que van arribar a la cineasta (i continuen arribant-li) en forma de cartes i de regals. Tan és així que, amb el propòsit de retrobar-se amb alguns dels espigoladors que havia filmat i de conèixer-ne d'altres que s'hi van posar en contacte arran de la pel·lícula, Varda va realitzar l'any 2002 *Deux ans après*⁹⁴, que neix de la reflexió sobre la recepció de *Les glaneurs et la glaneuse* (què fa que un film arribi als espectadors?) i també sobre el seu procés de creació. “Què fa que una pel·lícula arribi al cor dels altres?”, pregunta Agnès Varda, i pot suposar-se que a la vegada s'ho pregunta ella mateixa, a una parella (Delphine i Philippe) de joves artistes del reciclatge que, arran de *Les glaneurs et la glaneuse*, van escriure-li una carta reaprofitant un bitllet de tren. Els ho pregunta a *Deux ans après*, en què Varda deixa constància de la visita que,

⁹⁴ Aquest film encara va ser realitzat amb un equip més reduït i sovint en solitari per la mateixa Varda, que, sobretot en moments en què se sentia desconcertada amb el projecte, ja va viatjar i rodar sola a *Les glaneurs et la glaneuse*: “J'ai parlé du film autor de moi. Les copains de copains finissent toujours par me mettre sur des pistes auxquelles je n'aurais pas pensé. En attendant, je rôde beaucoup. Je ne sais pas ce que je peux trouver. Rien n'est concerté. Je pars, seule. Je suis en état de réceptivité. Donc, je fais des rencontres! Apres, je reviens avec une caméra” (Agnès Varda a Philippe Piazza, a l'entrevista publicada a *Eden* el 5 de juliol del 2000). Pel que fa *Deux ans après*, tot i que va estrenar-se en sales a França i a alguns altres països, com ara i de manera sorprenent a l'Estat espanyol, va integrar-se com un *boni* excepcional en el DVD de *Les glaneurs et la glaneuse*, que també inclou els *boni* (Varda prefereix utilitzar la forma llatina) *Petit Musée des Glaneuses*, *Hommage a Zgougou* i un *Post-Filmum (2 assietes et 1 patate)*. Va ser el primer DVD que va elaborar la cineasta encetant, a la tardor del 2002, la *Collection Video Cine-Tamaris*, destinada a l'edició de films de Jacques Demy i Agnès Varda.

arran de la carta, va fer a Delphine i Philippe a Trentemoult⁹⁵. Delphine li contesta que, havent vist la pel·lícula poc després de la mort d'un amic, *Les glaneurs et la glaneuse* va enganxar-los de nou a la vida. La cineasta comenta que la pel·lícula parla de restes, de coses abandonades. Delphine replica: "Sí, però ha estat filmada per una persona viva". Varda concedeix que "sí, fins a nova ordre", però insisteix: "No obstant això, hi ha persones en situació precària, pobres". Però Delphine continua replicant: "Però és gent que de la seva manera se'n surt, que s'adapta. La vida també és adaptar-se"⁹⁶. La pregunta de Varda també me l'he fet i me la faig (què fa que una pel·lícula m'arribi al cor i fins diria que més enllà del cor?) en relació amb altres obres cinematogràfiques, i

⁹⁵ Un petit poble de pescadors i mariners, situat al sud de Nantes, a la Loire Atlàntica. Varda hi va arribar en tren i, com explica i mostra, durant el trajecte, en passar pel curs de la Loire, va veure el pont de Mauves, del qual Jacques Demy, quan només tenia 11 anys i una vocació tan incipient com ferma de convertir-se en cineasta, va fer-ne un film de dibuixos animats que il·lustra un bombardeig durant la II Guerra Mundial. Aleshores, les imatges reproduïen el curt d'animació del petit Jacquot: "S'hi veuen les arcades del pont i, dibuixat imatge per imatge, el bombardeig. Després els avions se'n van i jo arribo a Trentemoult", comenta Varda. Un detall de la llibertat de la cineasta de passar d'una cosa a una altra sense perdre el fil en la digressió o el parèntesi corresponent. Les imatges del curt animat de Demy van reproduir-se primerament a *Jacquot de Nantes*, en què recrea com va dibuixar un per un els fotogrames.

⁹⁶ Tenint-la, de fet, tan present, se'm va fer inevitable pensar en *Les glaneurs et la glaneuse* en saber el contingut de la carta de comiat de Dimitris Christoulas, el farmacèutic jubilat de 77 anys que, el 4 d'abril del 2012, va suïcidar-se disparant-se un tret en una plaça d'Atenes. "No veig cap altra solució que posar fi a la meua vida de manera digna abans de veure'm remenant els contenidors d'escombraries per poder subsistir", va deixar escrit Christoulas, al qual li havien reduït la pensió en un vint per cent. Sense menystenir el drama de la pobresa, el film de Varda procura mostrar la dignitat dels que recullen per sobreviure: busquen la manera d'afrontar les dificultats, resisteixen, s'ajuden, inventen recursos. En el mateix gest ancestral d'ajupir-se per recollir s'hi reconeix una digna humilitat. No voldria que se'm mal interpretés: no hi ha una invitació a espavilar-se donant per fet que la pobresa és inevitable, sinó que mostra amb respecte les solucions de les víctimes de la marginació i la injustícia socials. En aquesta Europa en crisi, en la qual van reduint-se els serveis socials de l'estat i s'imposa el capitalisme més cruel i despietat envers els més desvalguts, cada cop es busca més a les escombraries i alhora s'incrementen les formes de solidaritat per sobreviure. Però Christoulas, no va veure cap possibilitat de dignitat en recollir a les escombraries. No va veure una altra solució. En aquesta Europa també desmoralitzada, molts d'altres, que potser fins ara no havien conegut la precarietat, potser no l'han vist, no la veuen, no la veuran, encara que no optin per un gest tan radical i simbòlic com el del grec Dimitris Christoulas.

evidentment no només cinematogràfiques, però no diré que són moltes per no rebaixar l'excèpcionalitat de l'experiència. Pel que fa al cas: què fa que *Les glaneurs et la glaneuse* m'hagi arribat tant endins? Això des de la primera vegada que vaig veure-la. He pensat en la pel·lícula, a vegades en companyia d'altres que sovint comparteixen una emoció i fins i tot una admiració per *Les glaneurs et la glaneuse*, i n'he escrit sense creure que m'ho acabi d'explicar. Aquest text, en tot cas, n'és una conseqüència de l'impacte durador d'aquella primera visió al festival de Canes de l'any 2000: l'inici d'una relació que, en aquell primer moment, tampoc no podia imaginar. Hi ha pel·lícules que ens meravellen i fins emocionen en descobrir-les, però el seu efecte va apagant-se en nosaltres fins arribar pràcticament a oblidar-les si no fos que, de cop, les recordem com una traça d'allò que vam ser en un altre moment de la vida. N'hi ha d'altres de les quals retenim imatges que a vegades ens revenen de manera inesperada. També n'hi ha que, com he dit a propòsit de *Sans toit ni loi*, ens fan sentir que fan via en nosaltres i ens acompanyen per revelar-nos amb cada nova visió alguna cosa diferent de nosaltres mateixos. Havent-hi tantes altres experiències i relacions possibles amb les pel·lícules, sense que evidentment això només passi amb les pel·lícules, n'hi ha que, a més, ens canvien la visió del món, fent-nos veure-hi coses que potser no hauríem vist, creant-nos una nova sensibilitat. Quan això passa, allò que potser veiem en el món a partir d'haver vist una determinada pel·lícula sembla que dugui la seva empremta i, essent-hi indissociable, ens la fa present. Sempre que veig fruites que encara pengen dels arbres després del temps de la recol·lecció, o que han caigut a terra sense que ningú les reculli, penso en *Les glaneurs et la glaneuse* i, de fet, acostumo a espigolar-les. També hi penso quan compro a les parades de les pageses perquè hi busco retrobar un gust perdut i també perquè m'agrada que les seves fruites i verdures no tinguin les mides *estàndard*. No puc veure una patata en forma de cor sense comprar-la i deixar-la en un lloc de la cuina per observar com el temps hi passa. Quan em trobo amb un menjar envasat "caducat" penso en François L., que, davant la càmera de Varda, afirma que fa anys que viu de la recuperació de productes llançats als contenidors. Si mai tinc un objecte que no utilitzo, procuro deixar-lo als llocs i als dies convinguts perquè pugui fer servei a

un altre. De fet, m'agradaria pensar que *Les glaneurs et la glaneuse* no només m'ha fet veure coses del món que no hauria vist, sinó que ha comportat una experiència moral i en conseqüència una pràctica. Potser també es deu al fet que el temps també ha passat en mi, però sento que encara m'estimo més les coses velles i desgastades: conservar-les també és una forma de resistència al balafiament. És així que *Les glaneurs et la glaneuse* m'ha canviat i em fa present que el cinema ens pot canviar la vida. És evident que me l'ha canviada perquè, si no hagués vist la pel·lícula, no hauria dedicat un temps a pensar i a escriure sobre el cinema d'Agnès Varda. Però sobretot voldria pensar que, reconeixent-hi els meus semblants, ha renovat la meua sensibilitat vers aquells que, maltractats per un sistema en què perviu la injustícia social i fins i tot cada cop s'hi aguditza més, intenten sobreviure en la precarietat.

Quan vaig veure per primera vegada *Les glaneurs et la glaneuse* em va agradar la llibertat que traspua i la lleugeresa amb què passa d'un personatge a un altre o d'una situació a una altra, la riquesa de les seves idees en contrast amb la perceptible modèstia dels mitjans, tan ben aprofitats, la intel·ligència amb què aborda un gran tema sense grandiloqüència a partir del relat d'una diversitat d'experiències espigoladores, l'actitud confiada dels testimonis davant de la càmera, l'absència de dogmatisme amb la qual s'adopta una posició política que no ignora els excessos de la producció econòmica capitalista i la manca de recursos de molts que en són al marge. Em va agradar el punt de vista amb el qual es mostra (o, fidel al propòsit de la cineasta, es dona a veure) i es comenta. Aleshores, després de *Jane B. par Agnès V.* i *Les demoiselles ont eu 25 ans*, no només vaig identificar la veu d'Agnès Varda des del primer moment en què llegeix la definició de *glaner* i de *glaneur/euse* en una pàgina del *Nouveau Larousse Illustré* que conté un dibuix en blanc i negre al·lusiú a *Les glaneuses*, de Millet. També devia començar a reconèixer una "veu", pel que fa a una manera de dir, d'expressar una visió personal del món, d'adreçar-se a l'espectador. A través dels comentaris, que s'intueixen escrits a partir del muntatge i lligats a un procés de reflexió sobre les imatges, aquesta veu pot ser explicativa sense voler-ho explicar tot; pot fer-se reflexiva per convidar a la reflexió de l'espectador; pot passar a la confiança fent-se més pròxima sense

perdre un cert sentit del pudor; pot complaure's en la digressió o lliurar-se al somieig i la fantasia; pot revelar una experiència meravellada davant d'alguna cosa o d'una persona que novament li descobreix l'extraordinari de la realitat, sovint en la seva sorprenent quotidianitat; pot reflectir un esperit lúdic que no és aliè a l'humor i al gust pel jocs de paraules; pot parar atenció a l'efímer per fer-lo més durador; pot expressar la consciència dels límits de la subjectivitat pròpia i aliena per encalçar una realitat. Aquesta veu, lluny del distanciament de la narració "objectiva"⁹⁷, apunta una implicació amb allò que dóna a veure: una tria d'imatges que, conformant una visió del món, d'alguna manera duen l'empremta de qui les ha recollides. Això pot fer pensar en Michel de Montaigne, que no és una lectura aliena a Varda, quan al capítol X del llibre segon dels "Essais" exposa: "Dic lliurement el meu parer sobre totes les coses, fins i tot d'aquelles que sobrepassen potser la meua capacitat, i que no considere que siguin de la meua jurisdicció. El que n'opine és per mostrar la mesura del meu punt de vista, no la mesura de les coses"⁹⁸. A propòsit del cinema de Varda, penso, doncs, en aquesta cita de Montaigne, però a la vegada em sento dubitativa: potser no és precisament per mesurar-les, però Varda vol mostrar les coses, i els éssers humans, d'acord amb el seu desig de testimoniar el real. Però, certament, s'hi mostra la mesura d'un punt de vista, que no vol amagar-se, sinó que s'exposa amb un propòsit d'honestedat per recordar que el real, o una determinada realitat, es filtra des d'una subjectivitat. Evidenciant la pròpia subjectivitat, Varda fa present que tota realitat és interpretada o representada, cosa que contraria el supòsit de poder accedir a una veritat "objectiva" o a l'essència de les coses. Tanmateix, hi ha una tradició d'"objectivitat" en el cinema documentalista que,

⁹⁷ Evidentment, Agnès Varda no és l'únic/a cineasta que, en les fronteres del documental que no exclouen la ficció o que s'acosten o es barregen amb el dietari, l'autoretrat o el que s'anomena assaig fílmic, manifesta la seva subjectivitat a través de comentaris propis inscrits en els films. El propòsit d'aquesta tesi doctoral no és aportar un estudi dels "cineastes de la subjectivitat", però sí considerar alguns exemples (com ara Johan van der Keuken, Chris Marker, Alain Cavalier) per posar-los en relació amb Varda.

⁹⁸ Ho cito de la traducció al català de Vicent Alonso publicada per editorial Proa a la col·lecció *A tot vent*. Vull afegir-hi que, amb aquest fragment dels *Assaigs*, de Montaigne, s'enceta el dietari *Octubre*, de Miquel Pairoli, amic meu que, amb només 55 anys, va morir el 6 de juliol del 2011 i, per tant, mentre redactava aquesta tesi doctoral.

arribant a la seva expressió més simple i a la vegada més dogmatitzada en algunes formulacions televisives, postula la idea de mostrar la realitat tal com és o, a partir d'una recerca, accedir a una veritat definitiva sobre uns fets. Des de la consciència de la subjectivitat, en canvi, les coses es reconeixen inabastables en la seva fluctuació i la realitat, inatrapable. Com qui no vol la cosa i a la manera d'un joc, Varda ho fa present en una seqüència de *Les glaneurs et la glaneuse* que, després d'haver-la vist desenes de vegades, sempre em fa badar literalment la boca. Fent ruta en cotxe, Varda es filma una mà amb l'altra mà, tal com remarca amb el seu comentari, que també fa al·lusió a la presència a l'autopista de camions. Aleshores comenta: "M'agradaria atrapar-los. Per retenir el temps que passa? No, per jugar". Mentrestant, les imatges mostren com els dits de la cineasta, fent un gest que ve de la infantesa, creen una concavitat en la qual sembla que hi caben els camions just a l'instant en què, abans de ser perduts de vista, són avançats. Una pura il·lusió òptica. El joc continua durant una estona en què Varda va obrint i tancant una mà com si volgués atrapar els camions que es deixen enrere. Un joc, d'acord, però, no suggereixen aquestes imatges que la idea d'atrapar la realitat és una il·lusió? Que les coses fugen o queden enrere? Tanmateix, això no vol dir que la representació resultant del joc no sigui reveladora i a vegades portadora d'un coneixement lligat a una experiència estètica. En tot cas, certament, potser no es dona la mesura de les coses, si és possible donar-la, sinó només la mesura d'una mà. Al text "Everybody's doing it: O cómo el digital acabó con lo documental (Gracias, señor)", inclòs en el llibre *El documentalisme en el siglo XXI*, editat per Antonio Weinrichter i publicat l'any 2010 pel Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Gonzalo de Pedro Amatria valora l'aparició de la mà d'Agnès Varda com el gest que defineix el trencament, que s'ha fet pràcticament definitiu en els últims anys, amb les pretensions d'objectivitat i veritat de la tradició documentalista cinematogràfica: "Varda, en realidad, no filma a los camiones, sino que filma su mano intentando atrapar una realidad que se desvanece, que se queda atrás, como atrás se quedan los camiones en el viaje; una realidad que resulta inasible i fugaz. Su pequeña cámara digital no es capaz de filmar el mundo, sólo atrapa el gesto de una cineasta que intenta atrapar el mundo sin

conseguirlo. En esa pequeña secuencia Agnès Varda condensava de manera magistral varios de los cambios, retos y revoluciones que han atravesado el cine documental en los últimos años: la digitalización, la universalización de la producción (vinculada a una inflación del amateurismo), la caída de los discursos objetivos y de sobriedad, y de su mano, la puesta en escena de las subjetividades que han acabado con el documental tal como se conocía. Afortunadamente, diremos”. Només afegir-hi que, a través de la subjectivitat, feia molts anys que la cineasta revolucionava la pràctica del documental i posava en qüestió les seves formes tradicionals i la pretensió d'objectivitat.

“Una mà que filma una altra mà”. Quan arriba la seqüència dels camions, no és la primera vegada que Varda ho mostra i ho diu durant *Les glaneurs et la glaneuse*. Tampoc serà l'última. Hi ha moltes coses a dir sobre la presència de les mans en aquesta pel·lícula. Ella mateixa n'ha dit, com ara a l'entrevista amb Frédéric Bonnaud a *Les inrockuptibles*: “On glane et on grapille avec les mains. On tend la main, on prend la main, on donne la main. Il y a beaucoup de mains dans le film, y compris les miennes (l'une filme, l'autre pas, il y a une main qui regarde l'autre filmer (...)) Je suis très manuelle, je goûte par la main, j'ai donc les mains très abîmées”⁹⁹. En tot cas, l'emoció viscuda en la meva primera visió de la pel·lícula té molt a veure amb l'observació de les mans plenes de taques i de les arrels blanques dels cabells febles de la cineasta. Aquest autoretrat a la vellesa em va commoure. Pot suposar-se que davant d'un mirall, o, en tot cas, davant la càmera, mentre un vidre de la porta del balcó la reflecteix per darrere, Varda es pentina i exclama de manera evocativa: “No, no és 'oh, ira'; no és 'oh, desesperació; no és 'oh, vellesa enemiga”¹⁰⁰. Fins i tot hi afegeix “més aviat

⁹⁹ Varda té un sentit manual i per això artesanal del cinema. La seva pràctica pot fer pensar en la idea de Jean-Luc Godard que el cinema “es fa amb les mans”, de manera que, com es fa present a *JLG/JLG* (1995), va confiar el muntatge d'una pel·lícula seva a una muntadora cega.

¹⁰⁰ A l'abecedari inclòs a *Varda par Agnès*, pot llegir-se aquesta entrada: “O qui me plait infiniment. 'O saisons o châteaux, Quelle âme est sans défauts...', de Rimbaud. 'O sements! O parfums! O baisers infinis', de Baudelaire. 'O toi que j'eusse aimée, o toi qui le savais', de Verlaine. 'O temps, suspends ton viol', de Lamartine, etc. J'aime les o evocateurs. 'O... temps de ma jeunesse folle' c'est meme plus suggestif que 'Au temps de ma jeunesse (folle o pas)’”

seria vellesa amiga”, però també “el meu cabell i les meves mans¹⁰¹ em diuen que la meua fi és pròxima¹⁰². Al moment, com volent restar gravetat i amb aquella seva llibertat de passar d’una cosa a l’altra, comenta que són en ruta cap a la Bauce, terra de blat, i les imatges ho mostren. Aquesta reflexió sobre els cabells i les taques tanca una seqüència que, de fet, comença amb la primera i molt significativa presència de la cineasta en el camp visual. Tan significativa que, poc després d’iniciar-se la pel·lícula, Varda hi revela perquè el títol inclou no només els *glaneurs*, sinó també la *glaneuse*. Així, en singular, perquè la *glaneuse* és la cineasta, espigoladora d’imatges que altres cineastes desestimen o abandonen. El cas és que Varda munta una petita posada en escena situant-se al costat de *La glaneuse*, quadre de Jules Breton¹⁰³ exposat al museu de Belles

¹⁰¹ Aleshores, trencat la unitat de l’espai, introdueix un pla, rodat en un dels viatges en cotxe sense que aleshores vulgui atrapar els camions, en què una seva mà filma l’altra mà, plena de taques de vellura i arrugada.

¹⁰² Afortunadament, dotze anys després, continua ben *vivante* mentre jo escric aquestes línies.

¹⁰³ Nascut l’any 1825 a Courrières (a 29 kilòmetres de la qual hi ha Arras, on s’exposa *La glaneuse*), una petita població agrícola del nord-oest de França, al departament de Pas-de-Calais, Jules Breton és un dels pintors realistes francesos que van representar la vida camperola. Sovint va inspirar-se en les dones que feinejaven al camp. Va ser un artista molt reconegut a la seva època i un triomfador al Saló de París, però, essent eclipsat pels impressionistes al final de la seva vida, ha patit un llarg oblit de més d’un segle del qual ha començat a ser rescatat a través d’una mostra itinerant l’any 2002 organitzada conjuntament pels museus d’Arras, Quimper i el National Gallery of Ireland, a Dublín, on són exposades algunes de les seves obres. Encara que *Les glaneurs et la glaneuse* comenci de manera significativa amb les espigoladores de Millet, Varda concedeix espai a les que va pintar Jules Breton. Ho fa per fer present la nombrosa i valuosa representació pictòrica de les espigoladores, però també amb el propòsit de vindicar aquest artista. Ho confirma amb el *Petit Musée des Glaneuses*, en què hi ha seleccionades tres obres de Breton al·lusives al tema: *Les glaneuses, Courrières, Pas de Calais* (1854, 0’927 x 1’378 cm. National of Gallery of Ireland, Dublín) és la primera que Breton va pintar sobre el tema de les espigoladores; *Le rappel des glaneuses* (1859, 0’9 x 1’76 m, Musée d’Orsay, París), de la qual Varda comenta: “A l’esquerra, hi ha un guarda rural que crida les dones perquè estava prohibit espigolar després de la posta de sol. Per això, el crepuscle darrere seu. El grup central ha acabat la feina i torna a casa, però algunes espigoladores encara aprofiten per recollir algunes espigues de blat a terra”; i l’esmentada *La glaneuse*, que se singularitza pel fet que a les pintures, amb vocació realista, sempre s’hi mostren grups d’espigoladores i rarament una de sola. A *Les glaneurs et la glaneuse*, fa constar la singularitat d’aquesta espigoladora sola que Breton va pintar l’any 1877. D’alguna manera, la cineasta *glaneuse* s’hi reconeix en la seva solitud i diferència? En relació amb aquesta robusta espigoladora, al *Petit Musée des Glaneuses* s’explica que representa les idees de Breton, que va viure a París l’exaltació revolucionària de 1848 i va escoltar al College de France l’historiador Jules Michelet, republicà ardent i autor d’una entusiasta *Història de la Revolució Francesa*: “Les espigoladores de Breton no són com les de Millet, que

Arts d'Arràs, imitant el gest de l'espigoladora pictòrica duent una garba d'espigues de blat a l'espatlla. Aleshores, però, deixa la garba i pren una petita càmera numèrica. Presentant-se com a espigoladora d'imatges¹⁰⁴, Varda apunta que les imatges del film s'han recollit des del punt de vista de qui aleshores es mostra. Així, doncs, que l'espectador és en procés de veure un documental com una pràctica subjectiva que Varda sempre ha reconegut en abordar creativament el gènere fins desbordar-lo. El cas és que la *glaneuse*, sempre interessada en els altres, filma els *glaneurs*, però a la vegada també és filma a ella mateixa i, per tant, s'autoretrata. A més, agafant la càmera numèrica, també mostra l'aparell amb el qual, en la mesura que ho afavoreix, realitza preferentment l'autoretrat, sobretot quan aquest es fa de manera més autoconscient en filmar-se la mateixa cineasta fragments del seu cos: "Cette petite caméra numérique que l'on tient si facilement, qui est a porté de le main, se preté a l'autofilmage. On filme l'autre main, libre, qui cuille un fruit, vide un sac...", va declarar a Philippe Piazzo (*Aden*, 5 de juliol del 2000). I, en una entrevista de Frédéric Bonnaud publicada a

semblen dignificades, però resignades a la seva tasca. Semblen arrogants, com les figures de l'antiguitat, i, com a deesses, van descalces". L'humor de Varda irromp amb aquesta observació: "No és realista, ni raonable, anar descalça sobre el blat tallat. Per què, com altres pageses fortes retratades per Jules Breton, les seves espigoladores van descalces quan, fins i tot les més pobres, calçaven esclops o unes humils sandàlies?" És per mostrar que són pobres? Més aviat per representar-les com a deesses de l'antiguitat: Orgulloses, capaltes i descalces. L'espigoladora solitària, com també les figures que ocupen el volum central de *Le rappel des glaneuses*, no està ajupida per espigolar: dreta, ocupant una gran superfície vertical que remarca el redreçament de la figura, du a l'espatlla una garba d'espigues. És tan imponent que amaga les petites siluetes de les espigoladores (dues a l'esquerra de la seva faldilla, una a la dreta) ajupides recollint espigues.

¹⁰⁴ Durant un dels diversos trajectes en cotxe durant el rodatge de *Les glaneurs et la glaneuse* que es fan presents a la pel·lícula, Varda observa que a l'esquerra de la carretera hi ha una fàbrica abandonada, mentre que a la dreta hi ha un magatzem que s'anuncia amb el prometedor rètol de *Trouvailles*. Al magatzem, darrere un maniquí, hi troba una pintura sense signatura visible que, en paraules seves, "combina el gest humil de les espigoladores de Millet amb la postura orgullosa de l'espigoladora de Breton". Del magatzem de *Trouvailles*, Varda, que no és només una espigoladora d'imatges filmades, se'n du aquesta pintura de copista, que no exhibeix cap traça especial, per trobar-li un lloc a casa seva enmig de multitud d'objectes de naturalesa i procedència diversa. En tot cas, com a espigoladora d'imatges, s'acosta més a les figures humils de Millet o a les orgulloses de Breton? Potser també n'és una combinació: humil per mantenir-se oberta i receptiva a la realitat, per recollir-ne imatges a vegades inesperades, i orgullosa de crear una pel·lícula amb consciència de cineasta.

Les Inrockuptibles, va dir: “Et puis cette petite caméra numérique me poussait à faire quelque chose de personnel, j’avais envie de m’infiltrer dans le film, de façon charnelle”. A la mateixa entrevista hi va afegir: “C’est une façon que je crois honnête de dire que je m’intéresse à moi et aux autres, que l’altruisme a aussi ses limites”. Allò que m’atrau és com aquest autoretrat a la vellesa s’acorda amb el contingut d’un film que mostra el desgast de les coses en el seu moviment cap a la desaparició. A *Les glaneurs et la glaneuse*, però, també s’hi expressa que el gest de recollir coses llençades, refusades o abandonades és un acte de resistència en contra de l’oblit, la caducitat i la mort: un desig de conservació, de durada i fins de renovació. Filmar-les també pot comportar aquest acte de resistència. Per això, fer cinema pot ser una afirmació de la vida que l’espectador pot recollir i ampliar. Poc després de veure *Les glaneurs et les glaneuses* al maig del 2000, a partir de l’estiu, vaig patir diverses pèrdues. No ho dic per exhibir un dolor viscut, sinó perquè en part m’explica, o així ho he imaginat, com em va anar revenint aquesta pel·lícula que parla de coses llençades i abandonades, però també del gest de recuperar-les, aprofitar-les o donar-los una nova vida. Em revenia d’una manera que em recordava la possibilitat de refer-me. D’aquí, en relació amb aquell període, *Les glaneurs et la glaneuse* ocupa un lloc al costat d’una cita de Borges (“Sabemos lo que perdemos, però aún no sabemos lo que ganaremos”), el poema *Res no es mesquí*, de Joan Salvat-Papasseit i un pensament de Nietzsche que expressa que no hi pot haver resurrecció sense runes. Com en el cas de Delphine i Philippe, els artistes del reciclatge que apareixen a *Deux ans après*, vaig sentir que *Les glaneurs et la glaneuse* em reenganxava a la vida i així se’m va anar fent inoblidable.

La pel·lícula de Varda sobre els espigoladors contemporanis, doncs, va fer forat en mi i aleshores sí que, sense deixar-ho a l’atzar, vaig començar a buscar altres pel·lícules de la cineasta que no feien més que confirmar l’interès i la riquesa d’una obra diversificada i en constant renovació, però que revela la coherència d’una autoria i d’un punt de vista. També, com si aquesta proposta hagués reorientat la meva sensibilitat estètica, em va dur a interessar-me més per altres cineastes que, deixant volgudament l’empremta de la seva subjectivitat,

m'acostaven a un cinema "altre" que, tendent a l'observació reflexiva del món i d'un mateix, inventa les seves formes al marge dels formats convencionals dins d'un terreny d'exploració entre el documental, l'assaig filmic, el dietari, l'autoretrat. *Les glaneurs et la glaneuse* va estrenar-se, amb retard, a l'estat espanyol a finals de l'any 2002. També va trobar-hi els seus espectadors. Vaig tenir l'ocasió de publicar-ne textos, de conversar-ne llargament, o de parlar-ne en algun acte públic, de manera que rebia diversos estímuls per anar-hi pensant. Passat un temps, mentre cursava el doctorat en Teoria, Anàlisi i Documentació Cinematogràfica a la Universitat Pompeu Fabra, vaig començar a fer classes a la Facultat de Lletres de la UdG. Fent una assignatura sobre *La pintura al cinema*, vaig fixar-me en la quantitat d'obres pictòriques, però també relatives a altres formes d'expressió artística, que es fan presents a la pel·lícula. I no només com a meres cites o com a il·lustració d'un tema. Em va semblar que d'alguna manera conformen o inspiren l'heterogènia naturalesa formal i estètica del film. Que, al capdavall, hi apareixen com a referents estètics. Així, la presència referencial de *Les glaneuses*, de Millet, i d'altres pintures d'espigoladores de la mateixa època, no tan sols ajuda a definir el tema que s'aborda, sinó que pot considerar-se que *Les glaneurs et la glaneuse*, continua en certa manera la tasca, aplicant-la a la societat actual, de la pintura realista i naturalista del segle XIX que va aportar obres que, sense excloure la crítica social, volen mostrar la dignitat i l'esforç de les activitats dels camperols, dels treballadors, i d'altres membres de les classes populars. D'altra banda, en la mesura que Varda no només retrata els altres, sinó també a ella mateixa i per tant s'autoretrata, no és per res que s'hi facin presents autoretrats pictòrics. A la vegada, pot dir-se que l'espigoladora Varda, que, a més d'imatges, també recull unes cadires i un rellotge sense agulles del qual afirma que li convé perquè no pot marcar el pas del temps, procedeix com els artistes del reciclatge que, fent-se presents a *Les glaneurs et la glaneuse* i la seva seqüela *Deux ans après*, donen una altra i renovada vida i significació a objectes o materials, sovint humils, fràgils i gastats, llençats o abandonats. Atent a coses i éssers als quals els cineastes no acostumen a fer atenció, elaborat amb imatges

espigolades sobreres al cinema de l'abundància i amb un esperit d'aprofitament¹⁰⁵, el film de Varda, posant en relació elements diversos, també es construeix com una mena de *collage*, una forma que no és aliena a la manera de fer de molts artistes del reciclatge i amb la qual a la vegada recull l'herència dels surrealistes. L'actitud i els procediments de Varda sintonitzen amb el que comenta en el film Louis Pons, artista que construeix els seus *collage* amb materials de rebuig, mentre és filmat al seu taller envoltat d'objectes trobats i d'obres fetes amb ells: "Tot això que hi ha aquí és com un diccionari de coses inútils. Per la gent, és un munt de porqueria. Per a mi, és una meravella. Són possibilitats. Són indicacions, petites traces que recullo de la naturalesa i que es converteixen en els meus quadres. El sùmmum de l'art és posar ordre a la vegada en el teu cap i en el que t'envolta". A més, si la reutilització dels objectes trobats és un treball a favor de la durada de les coses renovant-les, l'acció de filmar renova el gest original i primordial del cinema de voler conservar en les imatges allò que, tard o d'hora, està condemnat a desaparèixer: el cinema com una memòria que contraresta els efectes del pas del temps i la força devastadora de l'oblit i de la mort. Un altre aspecte és que la cineasta *glaneuse* també reflexiona sobre la mateixa pràctica del cinema, de manera particular a través del descobriment de les possibilitats de les petites càmeres numèriques. A més, mitjançant *Deux ans après*, també reflexiona sobre el procés de creació i la recepció d'un film. Incloent-hi l'esmentada seqüela i considerant que la pintura (com també altres arts visuals, compresa la fotografia, tan important per a la cineasta) i la literatura han inspirat i configurat bona part del cinema d'Agnès Varda, ho vaig considerar un bon argument (o un bon pretext) pel meu treball de recerca per completar els meus cursos de doctorat a la universitat Pompeu

¹⁰⁵ Al respecte, hi ha un fragment molt significatiu de la pel·lícula. Agnès Varda s'acosta a una vinya abandonada pels seus propietaris que una família d'immigrants sud-americans ha decidit veremar pel seu compte. Reposant de la feina, els veremadors canten i mouen les tisores, cosa que du la cineasta a comentar que va "filmare el ball de les tisores", després del qual va oblidar-se d'apagar la càmera, de manera que aquesta va continuar gravant mentre Varda caminava. No va descartar aquestes imatges juganeres que, de manera atzarosa, mostren fullaraca i el moviment de l'obturador de l'objectiu. Tot pot aprofitar-se i dotar de significació: afegint-hi una banda sonora jazzística, la cineasta integra aquest "ball d'un obturador d'objectiu" que havia filmat sense voler-ho, sense saber-ho.

Fabra: *Agnès Varda: De Millet al reciclatge. Presències i referents estètics de Les glaneurs et la glaneuse.*

Durant l'elaboració del treball de recerca, en relació amb el tema que m'ocupava, em vaig sentir especialment fascinada per tres moments de *Les glaneurs et la glaneuse* i un de *Deux ans après*. Un correspon al magnífic final de la primera. Varda arriba fins Villefranche-sur-Saône (ciutat principal del Beaujolais, situada a 25 kilòmetres de Lyon dins de la regió Rhone-Alpes) tenint coneixement que en el museu Paul Dini hi ha dipositada l'obra *Les glaneuses à Chambaudoin*, on Pierre-Edmond Hédouin¹⁰⁶ va pintar un grup d'espigoladores que corren fugint d'una tempesta¹⁰⁷. En arribar al museu, Varda descobreix que la pintura està guardada al magatzem¹⁰⁸. La conservadora, però, vol complaure el desig de Varda i accedeix a treure la pintura de la reserva o, de fet, del soterrani. Aleshores passa una cosa de la qual, abans de mostrar-la, la cineasta comenta que va provocar-li una de les grans emocions experimentades durant el rodatge: quan la pintura surt del magatzem,¹⁰⁹ per poder ser observada a la llum del dia en el pati exterior de l'edifici, hi ha una ratxa de vent que, a més d'aixecar la faldilla de la conservadora del museu, crea la sensació que les espigoladores de Hédouin adquireixen moviment. La càmera de Varda era allà i va capturar aquesta màgia afegida a l'excepcionalitat d'un moment en què una obra oblidada, marginada pel cànon artístic, començava a ser rescatada de l'oblit.

¹⁰⁶ Pintor, gravador i litografista, Pierre-Edmond Hédouin va néixer l'any 1820 a Boulougne-sur-mer (Pas de Calais) i va morir a París l'any 1899.

¹⁰⁷ Al *Petit Musée des Glaneuses*, es fa aquest comentari: "La seva por, però, no és visible. Han treballat dur, però la fatiga tampoc no es veu. Duen carreges pesades, però semblen gràcils i lleugeres (....) Els seus moviments són com els d'una dansa".

¹⁰⁸ *Les glaneuses à Chambaudoin* van triomfar al Saló de París de 1857 (el mateix en què les espigoladores de Millet van provocar controvèrsia) i l'estat francès va adquirir la peça per ser exposada al Museu de Luxemburg. Hédouin, però, va ser oblidat i la seva obra marginada amb la irrupció de noves i successives corrents estètiques. Passat el temps, de 1912 al 1926, va ser cedit a l'ambaixada de Turquia a París. A l'any 1930, aquestes *glaneuses* van ser enviades a Villefranche-sur-Saône.

¹⁰⁹ No és en va que la primera imatge del quadre correspongui al seu revers: apilonat amb altres pintures de la reserva, la seva cara (recto) s'havia fet invisible.

Aquestes *glaneuses*, després d'una llarga temporada a l'ombra, començaven a tornar-se a fer visibles. A més, a través de la imatge cinematogràfica que va capturar l'efecte del cop de vent en la pintura, la seva *resurrecció* arriba com una vibrant revelació d'una bellesa que havia estat amagada.¹¹⁰ Com en el quadre d'Hédouin, en què les espigoladores corren fugint de la tempesta, aquesta també amenaçava en el moment en què la pintura va ser transportada a l'exterior. L'atzar, com altres vegades, però en aquest cas d'una manera particularment preciosa, va fer un regal: "Això em va semblar el miracle del cinema. Tot està organitzat amb persones eficients, competents, amables, cooperadores, però després arriba una meravella com aquesta ratxa de vent. No hi ha cap cineasta que pugui ordenar que passi una cosa així", comenta Varda a *Deux ans après*. Això em fa pensar en el pròleg de l'edició del guió de *Fin août, début septembre*,¹¹¹ en què Olivier Assayas exposa que els cineastes podrien dividir-se entre els del "control" i els de l'"abandonament". Els primers, obsessionats en controlar l'obra en el seu procés de creació, no permeten que el món s'hi infiltrei a través de l'atzar i tot ho sotmeten a una posada en escena que vol ser impermeable. Els segons s'abandonen al món com és, amb els seus enigmes, les seves imperfeccions, la seva bellesa, la seva dimensió inabastable. M'aventuro a suggerir que, seguint aquesta possible divisió d'Assayas i sense que se n'hagi de derivar un judici estètic que valori de manera apriorística uns per sobre dels altres, els cineastes del "control" encarnarien una subjectivitat

¹¹⁰ El relat d'aquesta *resurrecció* té continuïtat. El rodatge de *Les glaneurs et la glaneuse*, en fer que el quadre sortís del magatzem/caverna, va canviar la història de *Les glaneuses à Chambadouin*. Un cop l'obra amagada es va fer visible amb les imatges finals de la pel·lícula, moltes persones van acostar-se al museu Paul Dini expressant el seu interès en veure-la. Així ho explica, a *Deux ans après*, Brigitte Laurençon, conservadora del museu, que va decidir exposar la pintura després de restaurar-la. *Deux ans après* també testimonia l'acte en què *Les glaneuses à Chambadouin* van retornar oficialment a la sala d'un museu. Però, a més, assignada al Museu d'Orsay, aquest el va incloure en la mostra *Millet ans his time: Masterpieces from the Musée d'Orsay* exposada l'any 2008 a Taipei, de manera que la pintura ha viatjat fins a Taiwan. Com els espigoladors que aporten una nova vida als objectes, Varda ha contribuït decisivament a concedir-li una segona oportunitat a les espigoladores pintades per Hédouin i també la possibilitat de descobrir-ne la bellesa.

¹¹¹ Olivier Assayas, *Fin août, début septembre*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris, 1999.

orgullosa i dominant mentre que els de l'“abandonament” l'exercirien amb la humilitat de recollir allò que, a través de l'atzar, el món els ofereix i, per tant, amb la renúncia a voler-ho dominar tot. Tanmateix, potser ni uns ni els altres existeixen d'una manera “pura”, si més no perquè la realització d'una pel·lícula no pot fer-se sense un cert control del seu procés, mentre que, en el cas de voler-ho tenir tot controlat, sempre hi ha algun detall que s'infiltra o que s'escapa. Pel que fa a Agnès Varda, és una cineasta oberta al món, disposada a aprofitar allò imprevisit durant el rodatge, però, a part d'ordenar a través del muntatge, també posa en escena la realitat, transfigurant-la, i les imatges provinents del seu imaginari.

Els altres dos moments als quals sempre retornava en l'observació detallada de *Les glaneurs et la glaneuse* s'esdevenen un darrere l'altre en una seqüència clau de la pel·lícula. La cineasta torna a casa seva, a la rue Daguerre, després d'un viatge a Tòquio, del qual se n'ha endut una maleta plena de records espigolats. Just abans, mentre es mostren imatges enregistrades durant un dels viatges en carretera¹¹² ha comentat que, com que no té gaire memòria, allò que espigola

¹¹² Agnès Varda vol mostrar que viatja, que es desplaça d'un lloc a l'altre en cotxe. Això em fa pensar en Johan van der Keuken, que, en el penúltim film d'una obra clausurada per la mort del cineasta a l'any 2001, *A De Gote Vakantie/Les llargues vacances*, comenta durant un trajecte en avió: “En els documentals és rar mostrar els desplaçaments. Per a mi, filmar el món és inconcebible sense volar en avió o sense circular en cotxe”. Documentalista que també inventa les seves pròpies regles entre el dietari filmic, l'assaig, el testimoniatge polític i els films de viatges, Johan van der Keuken va ser un holandès errant que, filmant les seves pel·lícules arreu del món, fa dubtar sobre si per a ell el rodatge era el pretext per fer un viatge o si el viatge ho era per emprendre un rodatge. A *De Gote Vakantie*, que va rodar entre 1998 i 1999 mentre se li va reproduir el càncer que va matar-lo, comença amb una visita del cineasta al seu metge, que l'informa de l'augment de les cèl·lules cancerígenes. Davant d'aquesta mala notícia, la seva esposa, la tècnica de so Noshka Van der Lely, li diu: “Marxem a fer bells viatges”. Ell assenteix: “Sí, anem-nos-en, amb imatge i so, com fem des de fa molts anys, cap a condicions de vida diverses, calentes i fredes, desèrtiques i poblades, amb l'omnipresència de l'home que sobreviu a tots els obstacles gràcies a les històries que s'explica per reconfortar-se davant del no-res”. Així comença un viatge/rodatge que recull imatges que, com també es fa present en bona part de la seva filmografia, reflecteixen una mirada intensament atenta a l'excepcionalitat de tots els moviments de la vida. Si poso en relació Johan van der Keuken i Agnès Varda, que no ha filmat a tants de llocs del món com ho va fer el cineasta holandès, no és només perquè a *Les glaneurs et la glaneuse* es mostren els desplaçaments durant el rodatge. S'ha de tenir present que comparteixen la condició de fotògrafs. També la pràctica subjectiva del documental fent-ho evident amb comentaris reflexius a propòsit de les imatges; la sensibilitat i el compromís moral cap a col·lectius marginals, entre els quals pobres o indigents que, a partir d'una relació prèvia i

resumeix els viatges que fa. En tot cas, quan torna a casa, retroba els gats, recull el correu, observa que unes plantes s'han assecat, però altres no, i, mentre la imatge mostra una fotografia penjada a la paret en la qual es reconeix la cineasta de petita, Varda mira les goteres del sostre, les filtracions, el verdet. "M'hi he acostumat. Fins i tot han acabat per agradar-me. Semblen paisatges o un quadre d'un pintor abstracte", comenta. Tot seguit, havent afegit en el muntatge un marc virtual a les taques del sostre sense "atrapar-les" en una imatge fixa i per tant convertint-les en quadres amb moviment, les descriu així: "Un Tàpies, un Guo-Qiang, un (André) Borderie". És un moment enlluernador que, de nou com si fos un joc, sintonitza amb l'art contemporani: amb el marc virtual que Varda hi col·loca es reproduïx el gest del pintor contemporani en concedir un valor i dotar de significació aquells elements que, ocupant una part ínfima del quadre en la pintura clàssica, s'estenen a tota la superfície pictòrica. Em va interessar de manera especial la referència a Tàpies perquè, més enllà de la semblança d'una taca d'humitat amb la seva pintura matèrica, vaig sentir que aquest artista hi havia de ser a *Les glaneurs et la glaneuse*. Jordi Balló ho va exposar en un

no vampiresca, filmen amb respecte a banda dels clixés i sense caure en el paternalisme o el miserabilisme; l'atenció cap a moviments de dissidència social i política; la filmació del propi cos, que se'ls fa estrany en la malaltia o la vellesa; el fet de fer cinema per afirmar la vida en contra de la mort. A més, a *A de Gote Vakantie*, es revela un Johan van der Keuken *espigolador* que, quan torna a la seva casa d'Amsterdam, mostra els objectes recollits durant anys i viatges: figuretes humanes, petites escultures de metall, fotografies d'avantpassats, un vano, una roda de BMW en miniatura, guerrers de joguina, caps de fang pintat, rellotges, un trenet, una màquina de fotografiar que potser va ser la primera, un osset de peluix. I aquest osset de peluix crea una relació concreta amb el cinema de Varda a través de Ydessa Hendeles, convertida en un personatge de la cineasta a través del migmetratge *Ydessa, les ours, etc. etc...*, rodat l'any 2004 i integrat en el tríptic *CineVardaPhoto*. Col·leccionista d'art, curadora i creadora d'instal·lacions, Ydessa Hendeles fa més de vint anys que du endavant el *Teddy Bear Project*, consistent a reunir fotografies on hi apareixen ossets de peluix i també aquests mateixos objectes. No és un caprici. És una manera de contenir la història del segle XX, que passa de manera inevitable per la memòria de l'Holocaust i que Hendeles té ben present a partir del fet que els seus pares van sobreviure a Auschwitz, on va morir el seu cosí Szalums Zweigel. La suposada innocència dels ossets de peluix hi és contrarestada en fotografies amb nens vestits de militars, amb fusells de joguina, i també amb homes uniformitats que al·ludeixen a la guerra. Agnès Varda va descobrir la col·lecció a Munich en una exposició en què, en una sala apart d'un edifici significat amb el nazisme, hi havia un ninot que representava Hitler de genolls.

article¹¹³ en què, a propòsit del documental *Alfabet Tàpies*¹¹⁴, s’hi pot llegir: “Siendo un artista reconocido en los espacios de la alta cultura podría pertenecer en cuerpo y alma a los heroes anónimos que hace aparecer Agnès Varda en su filme antológico *Los espigadores y la espigadora*. Un filme protagonizado por hombres y mujeres que recogen las cosas que otros desechan para restituirlas con todo el esplendor de su dignidad. Sí, Tàpies espiga, recoge de aquí y de allá y por lo tanto innova. Aunque sea hacia atrás, volviendo a los orígenes”. Balló recorda que la capacitat de recuperar els objectes oblidats és fonamental en l’art de Tàpies i, si bé reconeix que tal cosa no és una novetat en l’apreciació crítica de l’artista, apunta que ha adquirit una forma especial de contemporaneïtat: “Los objetos espigados (...) revela una actitud ante la sociedad urbana que concuerda perfectamente con una nueva teoría de la sensibilidad. Espigar objetos para convertirlos en piezas de arte es una forma de austeridad esencialista, no exenta de tinieblas, sí. Pero también tiene otra dimensión que a la luz de otras culturas alternativas aparece como algo celebrativo, festivo, con innegable sentido del humor. Las materias espigadas de Tàpies reconcilian con el mundo. Aspiran a poder releerlo, a confrontarse con él”. Però, a més, vaig sentir que hi havia de ser¹¹⁵ a *Les glaneurs et la glaneuse* considerant l’elogi que, en el seu text *Res no és mesquí* inclòs al llibre *La pràctica de l’art*¹¹⁶ i a propòsit de la seva obra *Palla i fusta*, fa dels materials pobres, relacionant-los amb els “que lluiten des de baix” i potser dormen “en la palla, ni que sigui simbòlica, d’unes barraques miserables, o en els jaços de tantes presons o enmig de la pudor de fems dels estables per a heretges i dels camps on deixen les seves suors els qui són considerats

¹¹³ “De como filmal al espigador”, publicat al número 77 de *Cultura(s)*, suplement de La Vanguardia. El dossier d’aquest número, publicat el 10 de desembre del 2003, va dedicar-se a Antoni Tàpies en motiu del seu 80 aniversari.

¹¹⁴ Producció d’Alea TV amb TVC i AVRO, dirigida per Daniel Hernández a partir d’una idea de David Fernández de Castro i Valentí Roma.

¹¹⁵ A més, també podria considerar-se que, com en el cas d’Antonioni, Varda ha filmat molts de murs i tàpies, fet que apunta una altra afinitat amb el pintor que, evidentment, no es redueix a la coincidència del nom: Tàpies també ha pintat moltes tàpies.

¹¹⁶ Tàpies, Antoni, *La pràctica de l’art*, Ariel, Barcelona, 1970, p.163-173.

deixalles”. Tàpies hi afegeix: “I tot això no és per sentimentalisme ni per cap gust *artístic* per la misèria, sinó per fer comprendre la *naturalitat* primera de la dialèctica i la lluita de totes les coses, inclosa naturalment, si es vol recordar, fins a la lluita de classes”. El cas és que, traçant possibles afinitats entre el pintor espigolador i la cineasta espigoladora, a *Les glaneurs et la glaneuse* no hi ha “barraques miserables”, però sí caravanes, també miserables, on viu gent que espigola per sobreviure i que són considerats “deixalles”. Varda també els fa presents sense caure en el sentimentalisme ni exhibir cap gust *artístic* per la misèria. Un altre aspecte a considerar és que, al final del text *Res no es mesquí*, reconeixent que se li pot dir que és un “farsant” i “que tot això és fals, que és un engany”, Tàpies expressa la idea de l’art com a il·lusió: “Un quadre no és res. És una porta que condueix a una altra porta. L’art, per excel·lent que sigui, serà sempre una manifestació més de la *maya*, de l’engany que és tot. I la veritat que busquem no la trobarem pas mai en un quadre, sinó que només apareixerà després de la última porta que sàpiga franquejar el contemplador amb el seu propi esforç”¹¹⁷. El pintor s’haurà referit abans a l’artista com a variant del “màgic”, és a dir “aquell tradicional especialista en coses profundes de la vida i que fins i tot va ser considerat com inspirat pels mateixos déus”, però acaba reconeixent els seus límits, i per tant els de l’art, per accedir a la “veritat”. Podria dubtar-se que la cineasta consideri que existeix una veritat, però, en tot cas, allò que Tàpies afirma en relació amb l’art ho podria dir Varda pel que fa al cinema: que no conté “veritat”, que és una il·lusió, una cosa de màgia, fins i tot quan té una aparença més realista: encara que també tingui la temptació d’“il·lusionar”, a vegades mostra la càmera com una manera de fer present la maquinaria de

¹¹⁷ Aquesta reflexió de Tàpies em fa pensar en una de Michelangelo Antonioni a propòsit de *Blow-Up* (1966): “Sota la imatge revelada n’hi ha una altra, més fidel a la realitat; i que, a sota d’aquesta, n’hi ha una altra. Fins arribar a la vertadera imatge d’aquesta realitat, absoluta, misteriosa, que ningú no veurà mai. O potser fins la descomposició de tota imatge, de tota realitat”. En el film d’Antonioni, un fotògraf amplia unes fotografies fetes en un parc havent-hi descobert un detall que li fa pensar que, de manera accidental, contenen la prova d’un intent d’assassinat que potser s’ha realitzat. Però, a mesura que amplia el detall, les imatges s’assemblen a una pintura abstracta, de manera que, quan més s’acosta a la veritat, aquesta més se li escapa. Quan torna al lloc del possible crim, certament hi troba un cadàver, però aquest, a l’endemà, ha desaparegut.

l'engany". En tot cas, no deu ser en va que *Daguerreotypes*, el documental de 1974-75 en què va retratar els comerciants que aleshores eren els seus veïns a la rue Daguerre, s'obri amb la presentació que en fa el mag Mystag¹¹⁸. Un documental, doncs, "apadrinat" per un mag que estén la seva capa en l'esplanada del camp de Mart, davant de la torre Eiffel. Això no obstant, encara que la cineasta sigui conscient dels límits per accedir-hi i captar-ho, el cinema de Varda no renuncia a testimoniar el real confrontant-s'hi a través de l'imaginari.

El tercer moment que, en relació amb els referents estètics de *Les glaneurs et la glaneuse*, va fascinar-me s'esdevé després que la cineasta espigoladora hagi observat les taques al sostre de casa seva. Traient de la maleta els objectes, llibres i "papers"¹¹⁹ que va espigolar durant un viatge al Japó, Varda troba una postal que reproduïx l'*Autoretrat amb gorra i cadena d'or*¹²⁰, de Rembrandt. Aquest autoretrat expressa una certa serenitat sense que encara, en paraules

¹¹⁸ Relacionat amb cercles llibertaris, Mystag va ser un prestidigitador i il·lusionista molt popular a França que acostumava a actuar en cafès. Mentre rodava *Daguerreotypes*, va aprofitar un espectacle del mag en un cafè del carrer al qual van acudir molts dels veïns presents en el documental. Mystag hi exhibeix les seves múltiples habilitats, com ara la pràctica de la hipnosi i del faquirisme. A través del mag, Varda fa al·lusió a un fet del present en el qual hi va estar molt implicada col·laborant amb una lluita prioritària dels moviments feministes de l'època: per un dels seus números, Mystag utilitza un full del diari France Soir on pot llegir-se aquest titular a cinc columnes: "Avortament: c'est l'heure de la verité". La "Llei Viel", que va despenalitzar la pràctica de l'avortament, va aprovar-se el gener de 1975.

¹¹⁹ Entre els quals un llibre dels retrats fotogràfics realitzats per Varda, amb una coberta que en reproduïx un de l'actor Gerard Philippe, i un dossier japonès del film *Jeanne et le garçon formidable*, un musical de l'any 1977 dirigit per Jacques Martineau i Olivier Ducastel i protagonitzat per Virginie Ledoyen i Mathieu Demy, fill de Varda i de Jacques Demy.

¹²⁰ Pintat cap a l'any 1654, quan Rembrandt tenia quaranta vuit anys i quinze anys abans de la seva mort, el quadre és exposat a la Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie, de Kasel. Sempre estaré agraïda a Joaquim Garriga, catedràtic d'Història de l'Art a la universitat de Girona i eminent estudiós de l'Art del Renaixement i del Barroc, pel fet que va identificar aquest autoretrat de Rembrandt amb l'únic referent d'una imatge borrosa capturada d'una còpia en DVD de *Les glaneurs et la glaneuse*. Garriga em va explicar un detall molt bonic lligat al tema de *Les glaneurs et la glaneuse*: la pintura en qüestió se superposa a un retrat femení pintat uns quinze anys abans i, per tant, es tractaria d'una tela reaprofitada.

manllevades a Franco Rella¹²¹, la vida hagi excavat signes de mort a les galtes del pintor. Quan Rembrandt va pintar-lo, però, la dallà de la Mort ja havia segat la vida de persones que li eren molt pròximes¹²². Com en altres autoretrats de Rembrandt, aquest mira a qui contempla la pintura. No és dels autoretrats més coneguts del pintor entre els quaranta set de catalogats, incloent-hi aquells en què representa un “personatge” (o un figurant) en un quadre. Convertint-se en una mena d’actor pels seus propis quadres, Rembrandt va pintar-se des que era jove fins a la vellesa, autorepresentant-se com a pidolaire, senyor burgès, personatge bíblic (Sant Pau), filòsof (Demòcrit), pintor famós, etc. Tot i la representació de personatges i per tant el gust per la disfressa, que s’entreveu en els vestits i els pentinats, els autoretrats de Rembrandt són el registre de la transformació d’un rostre i d’un cos amb el pas del temps, que així revela els seus efectes existencials com a portador de mort.¹²³ El cas és que, de la seva maleta, Varda treu la postal d’*Autoretrat amb gorra i cadena d’or* i també altres postals que reproduïxen un detall del *Retrat de Saskia* datat a l’any 1634. Varda comenta que “aquests Rembrands autèntics” estaven exposats à l’últim pis d’un magatzem de Tòquio i hi ha un moment en què, de nou, filma de molt a prop i en

¹²¹A *Confini. La visibilità del mondo e l’enigma dell’autorappresentazione*, Edizione Pendragon, Bologna, 1996. (Hi ha traducció al català de Xavier Antich publicada per Edicions 3 i 4, València, 1998: *Confins. La visibilitat del món i l’enigma de l’autorepresentació*).

¹²² Rembrandt va casar-se amb Saskia van Ulyenburgh l’any 1634. Els anys en què hi va conviure, només fins el 1641 en què Saskia va morir, va coincidir amb aquells en què va tenir més reconeixement artístic. Però tres dels seus fills van morir en néixer i només va sobreviure Titus, nascut un any abans de la mort de la mare. Rembrandt, que va pintar diversos retrats de Saskia, va dibuixar-la en el seu llit de mort. L’any 1662, pobre i endeutat, Rembrandt va vendre la tomba de Saskia.

¹²³ Franco Rella (op.cit, p. 58-59) ha resumit de manera admirable l’esdevenir dels autoretrats del pintor: “Rembrandt s’ha representat en els retrats juvenils amb l’esguard de l’estupor, d’un estupor tan gran que frega el terror. El seu esguard emergeix encara astorat, atònit, entre la multitud de la *Ronda de nit*. Tot i això, en els retrats de vellesa on es transparenta un sentit tan profund de la mort que Van Gogh va arribar a escriure que s’hauria de morir cent cops per poder-se pintar així. La vida excava signes de mort a les seves galtes, fa opaca aquella mirada que era oberta i fixa en el món. Rembrandt registra el procés de la vida com si fos l’avançada de la mort. Sempre havia tingut la mort molt a prop. Havia vist morir la dona, l’amant, els fills, la seva fortuna, la seva riquesa, la seva fama. I Rembrandt va enregistrar, en el seu retrat, totes aquestes morts i també la seva: ulls que esdevenen cecs, llavis que no s’obren a un somrís, sinó només, potser, en el somrís d’un retrat de vell”.

detall una seva mà. Aleshores, descrivint allò que fa i es mostra, diu: “Vet aquí el meu projecte. Filmar amb una mà l'altra mà. Entrar dins de l'horror. Em sembla extraordinari. Tinc la impressió que sóc un animal. Pitjor encara: sóc un animal que no conec”. Agnès Varda ha comentat abastament, amb la lucidesa amb la qual reflexiona sobre la seva obra, aquest moment extraordinari. Només un exemple: “Ma propre main, qui est vieille, et que je rends monstreuse en la filmant moi-même, en la plissant et en la tordant. C'est cette représentation de ma main qui me fait entrer dans le phénomène du vieillissement avec une délectation qui me permet de l'accepter, c'est sa représentation excessive qui me permet de la comprendre”.¹²⁴ Filmant de manera “hiperrealista” la seva mà, s'enfronta a les emprentes de l'envelliment, que anuncien la mort¹²⁵, per acceptar-lo i comprendre'l millor. A través de l'art, que ajuda a viure, aquesta experiència d'acceptació i comprensió és transferible als altres, és a dir a nosaltres. Al capdavant, com fa present *Les glaneurs et la glaneuse*, filmar el món és mostrar el temps que passa i els seus efectes en els éssers i les coses, que així muden en el seu esdevenir cap a la mort i la desaparició, que potser és possibilitat d'un renaixement o d'una transfiguració. Filmant-se ella mateixa, Varda arriba a estranyar-se percebent-se com un animal desconegut: el jo esdevé un altre que ens representa i representa el món en un procés de canvi constant. La mà envellida de Varda i la reflexió que aquesta en fa pot relacionar-se amb aquesta altra observació de Franco Rella: “La representació del món esdevé representació de si mateix, el retrat (d'un rostre, però també d'una cosa o d'un paisatge) es fa autoretrat. Mostrar el món en el seu canvi significa mostrar el mateix canvi, fins al punt que, com diu Baudelaire, el jo s'evapora o, com diu Rimbaud, el jo esdevé un altre”.¹²⁶ La cineasta ha explicat que, quan va veure a

¹²⁴ Agnès Varda a l'esmentada entrevista de Frédéric Bonnard.

¹²⁵ En l'entrevista de Samuel Blumenfeld, publicada el 5 de juliol a *Le Monde*, Varda va explicar: “Les cheveux blancs c'est un signe de vieillesse, les taches sur les mains, la mère de Jacques Demy les appelait les fleurs de cimetière, ce qui m'a toujours fait rigoler. J'ai de fleurs sur les mains, pas la peine de rajouter cimetière. Ce n'est pas forcément terrifiant, mais c'est pour ainsi dire irréversible”.

¹²⁶ Franco Rella, op.cit, p.58.

la seva mà la postal de l'autoretrat de Rembrandt, se'n va adonar de la relació fulgurant amb un tema fonamental de la pel·lícula: el pas del temps i les seves empremtes en les coses i els cossos. Potser és perquè ho considera narcisista que, a *Deux ans après*, Alain F.¹²⁷ li retreu a Varda que es mostri ella mateixa a *Les glaneurs et la glaneuse*. Varda argumenta que ella també és una espigoladora (d'objectes, però sobretot d'imatges) i que, sense fer explícit que a la vegada és una manera de recordar la dimensió subjectiva del film, va filmar-se per honestedat: com ho fan els retratats, ella s'havia d'exposar davant de la càmera amb sinceritat. Però Alain F. insisteix precisant que no li agrada quan la cineasta ensenya les seves mans i el seu cabell perquè això no es correspon al tema de la pel·lícula. Amb tot el meu respecte i admiració per Alain F., no puc evitar contradir-lo: les imatges de les mans plenes de taques i els cabells blancs de Varda es relacionen amb el tema del film en la mesura que aquest parla dels efectes del pas del temps i així, doncs, del desgast de les coses. Varda ho va dir més cruament a Frédéric Bonnard: "Quand on est dans son vieillissement, on va vers son propre déchet". A la vegada, sintonitzant amb una sensibilitat estètica inaugurada per Charles Baudelaire¹²⁸, filma amb delectació la seva pròpia mà, de

¹²⁷ L'home que s'alimenta de les restes dels mercats de verdures, sobreviu amb la venda d'una revista a l'entrada de l'estació de Montparnasse i, a la nit, fa classes de francès gratuïtes a immigrants. Amb admiració ètica, Varda afirma que és l'espigolador que més va impressionar-la durant el rodatge de *Les glaneurs et la glaneuse*. A *Deux ans après*, una espontània li diu, davant la càmera, a Alain F. que "fa que sentim el desig de ser millors".

¹²⁸ Al poema *Une charogne*, Baudelaire converteix una carronya en motiu poètic. A *Confins*, Franco Rella descriu així el poema: "En un revolt del camí, hi ha la carronya, potes enlaire, obscena, oberta com una dona lúbrica. La carronya es dissol sota un brunzit de mosques i en un munt de larves negres que atorguen al cadàver un moviment i una vida il·lusoria". A través de Rilke, Franco Rella desmenteix que el camí obert per Baudelaire dugui a la malaltia de l'art modern, complagut en la porqueria, fins arribar a l'estadi del no-art: "Rilke dona una altra resposta. L'artista ha de llençar la seva mirada sobre tot allò existent, també sobre allò que és horrible, per poder donar sentit i figura a allò existent en la seva totalitat". O, en paraules del mateix Rilke adreçades a la seva esposa Clara en una carta del 19 d'octubre del 1907, on es fa referència al poema *Une charogne* i que va ser escrita sota la impressió causada per l'exposició commemorativa de Cézanne al Saló d'Automne de París: "Calia que l'esguard de l'artista s'atrevis a veure, en allò horrible i només aparentment repugnant, allò que val també per a tota la resta de coses que existeixen. De la mateixa manera que l'esperit creador no pot escollir, tampoc no es pot permetre menysprear cap cosa existent". La sensibilitat lúdica de Varda potser l'allunya de la transcendència de Rilke, però hi ha una tendència en ella que, incloent-hi l'horrible i fins aparentment repugnant, la fa atenta a totes les coses que existeixen.

la mateixa manera que, com reconeix, li agrada filmar podridures, restes, verdets, rebutjos. Tanmateix, el tema del film també podria ser relatiu al fet que tota representació del món esdevé representació de si mateix i per tant autoretrat, si bé la representació de si mateix també ho és del món: filmant els espigoladors es filma ella mateixa i a la inversa. Filmant les patates arrugades i grillades també sembla filmar les seves pròpies mans. En tot cas, en adonar-se de la relació, Varda va parlar a la càmera “sans que ce soit concerté, et je me suis rendu compte a quel point on est toujours en train de s’autoportraiturer”¹²⁹. Mentre Varda filma amb una mà la seva altra mà, aquesta tapa l’autoretrat de Rembrandt tornant-lo a mostrar just quan fa aquest comentari: “Vet aquí l’autoretrat de Rembrandt. El cas és que és el mateix, sempre és un autoretrat”. Aleshores torna a cobrir la postal amb una mà. No és una manera de suggerir que qualsevol autoretrat, essent una revelació d’un mateix i del món, també amaga, de manera que ella també és “cobreix”?

A part del que es fa més o menys explícit a *Jane B. par Agnès V* i del que és implícit a *Sans Toit ni Loi*, les pel·lícules que he vist posteriorment a *Les glaneurs et la glaneuse* m’han confirmat que, en cadascun dels seus films, Varda ha deixat traces d’ella mateixa, manifestant la seva subjectivitat, aportant detalls biogràfics, autoretratant-se. En tot cas, intueixo que aquesta seqüència amb l’autoretrat de Rembrandt té molt a veure amb el meu interès per aprofundir en el tema de l’autorepresentació en el cinema de Varda. També hi influeix una seqüència que s’hi relaciona a *Deux ans après*, que és aquella en què també m’hi vaig fixar d’una manera especial mentre redactava el treball de recerca. Arriba cap al final del film. Varda està asseguda i posa les mans en una taula on hi ha una patata en forma de cor, col·locada com si fos una petita escultura, i també la gata Zgougou¹³⁰, que va sortint i entrant en l’enquadrament. Darrere la

¹²⁹ Agnès Varda a Frederic Bonnard.

¹³⁰ Zgougou és la gata que la muntadora Sabine Mamou va donar a la parella Demy-Varda a mitjans dels anys 80. Apareix al logo de Cine-Tamaris, la productora de Varda. A més de fer-se present, senyorejant en l’espai domèstic de la cineasta, a *Les glaneurs et la glaneuse* i *Deux ans après*, Zgougou apareix a *Jacquot de Nantes* amanyagada per Jacques Demy. A *Le lion volàtil*, curt de ficció de l’any 2003, Julie Depardieu imagina que una imatge gegantina de Zgougou

cineasta, penjat a la paret, hi ha el quadre que, trobat casualment a un magatzem de *Trovaillies* durant el rodatge de *Les glaneurs et la glaneuse*, barreja les *glaneuses* de Millet i la *glaneuse* solitària de Jules Breton. Situada davant de la càmera, tot i que pràcticament sense mirar-la i així tampoc mirar l'espectador, contràriament al que fa sovint i més encara en les seves últimes pel·lícules, Varda fa aquesta confidència: "(Philippe) Piazzo em va dir que s'havia emocionat en veure els plans de les meves mans i els meus cabells perquè havia pensat en *Jacquot de Nantes* i en els plans que jo havia filmat dels braços i de les mans de Jacques Demy, així com aquell que va del cabell a l'ull. Quan m'ho va dir em vaig posar a plorar. No vaig plorar de manera particular per Jacques o pel record d'alguna cosa. Va passar que me'n vaig adonar que ho havia fet sense pensar, que, sense ni tan sols imaginar-ho, m'havia filmat igual que havia filmat Jacques Demy. Però, com que jo em referia a l'envelliment i volia ser tan sincera com els espigoladors que parlaven d'ells mateixos, no ho vaig relacionar. En dir-m'ho Piazzo, vaig comprendre que hi ha un vincle entre les dues pel·lícules: Entre les mans de Jacques, i la seva pell maltractada per la malaltia, i les meves mans maltractades per la vellesa". Mantenint la correspondència amb Carlos Losilla a propòsit de la relació entre el cinema de Demy i Varda, publicada a la monografia sobre *Jacques Demy* editada l'any 2011 pel festival de Sant Sebastià, vam coincidir en què els plans del cos del cineasta a *Jacquot de Nantes* s'hi percep el desig de filmar l'ésser estimat pel record, amb la consciència que aviat desapareixerà, i a la vegada pel goig: Varda va passar la càmera per la

substitueix la còpia del Lleó de Belfort (obra de Bartholdi que homenatja la resistència de la ciutat alsaciana a la guerra franco-prussiana de 1870-1871) ubicada a la plaça de Denfert-Rochereau, a prop del domicili de Varda a la rue Daguerre. Zgougou també és homenatjada en un dels "boni" del DVD de *Les glaneurs et la glaneuse*. És un homenatge ple d'humor "vardià" en què es diu i es mostra com Zgougou s'aprofita dels seus privilegis com a "gata productora" campant per les seves i estarrufant-se on vol, com ara damunt d'un ordinador, provocant el bloqueig de la ventilació. Varda, que la defineix com un vell àngel amb ànima de gat, exclama finalment: "La reina, l'esfinx, la bellesa". Zgougou (nom que va posar-li Sabine Mamou i que es correspon a un mot àrab-tunisià que significa pinyó) va morir l'estiu de 2005 a l'illa de Nourmoutier, on la família Demy-Varda hi té una casa a la platja de la Guérinière. Per l'exposició *L'ille et elle*, a la Fondation Cartier, Varda va realitzar la instal·lació *Le tombeau de Zgougou*: unes acolorides imatges d'animació amb flors i *coquillages*. A més de Zgougou, molts altres gats apareixen a les imatges de Varda, començant pels que són a les cases i als carrers de *La Pointe Courte*.

superfície de la pell de Demy i va filmar-la com un paisatge; va filmar la seva matèria mateixa en el transit cap a la mort. Quan Varda es va filmar ella mateixa de manera semblant a com va filmar Demy no se'n va adonar que ho feia, però, inconscientment, potser era una manera d'acostar-se a l'absent. Ella no se'n va adonar mentre que, segons va dir-li la seva filla Rosalie després de la "revelació" de Piazzo, "tothom" se n'havia adonat. Amb la mateixa actitud pensadora, mantenint-se davant de la càmera sense mirar-la com si temés ser impúdica revivint aquella emoció, explica la conversa amb la filla i afegeix: "Tothom ho havia vist menys jo mateixa. I no vull passar per una idiota o una ingènua, però va impressionar-me fins a quin punt es pot treballar sense saber. No es treballa en el significat i en la continuïtat. Em diuen que el meu cinema és molt coherent. Poden dir el que vulguin, evidentment, però el fet és que treballo com puc (...) Vaig agrair a Piazzo que m'ho digués d'aquella manera. Em va estranyar que ningú no m'ho hagués dit abans. I encara em va estranyar més el que jo havia fet". Em revé que Chris Marker, amic de Varda i un altre practicant del cinema de la subjectivitat¹³¹, ha dit: "On ne sait jamais ce qu'on filme". És una manera

¹³¹ Chris Marker va morir el 29 de juliol del 2012 i, per tant, mentre jo intentava enllestir aquesta tesi doctoral. Aleshores vaig escriure: "Chris Marker s'havia fet tan invisible que semblava que no havia de desaparèixer mai. Però diuen que va morir diumenge, quan feia 91 anys. Físicament invisible, continuava produint imatges per fer-les circular en el món virtual diluint la seva personalitat en l'anonimat, l'alties, el pseudònim o la identitat col·lectiva. Imatges com ara dibuixos i collages amb les quals comentava les notícies del món des del seu taller, un caos magnífic que la seva amiga Agnès Varda va filmar per a la sèrie *Agnès de ci de là Varda*. Enmig d'aquell caos, on s'amunteguen llibres, documents, fotografies, objectes i pantalles televisives i d'ordinador, Marker es fa audible i així present en les imatges de Varda sense mostrar el seu cos. Apareix, però, el seu avatar juvenil ballant a *Second Life*, on també balla una rejuvenida Varda. M'imagino que també era un juganer aquest cineasta (que no volia ser considerat així, sinó com un artesà del bricolatge d'imatges) de la memòria i de la resistència contra el conformisme i la banalitat. I penso en el destí d'aquell caos sense que hi sigui aquell qui hi creava un sentit i hi trobava inspiració. Marker va col·laborar amb Resnais per mostrar com "les estàtues també moren", va ajudar Patricio Guzman a muntar *La batalla de Chile*, va filmar Kurosawa mentre rodava *Ran* i a Tarkovski mentre agonitzava a l'exili. També va homenatjar un altre cineasta rus, Alexander Medvedkin, *l'últim boltxevic*, va deixar constància reflexiva dels moviments revolucionaris dels anys 60 i 70 a *Le fond de l'aire c'est rouge*, va viatjar per la seva memòria al cd-rom "Inmemory" i pel món a la recerca de "les coses que fan bategar el cor" a *Sains soleil*, va recordar allò que vol oblidar la memòria oficial, com ara els traumes de la batalla d'Okinawa, a *Level five*. I sempre més estarà associat a les fotografies amb les quals va construir el seu film apocalíptic *La jetée*. Era un poeta atent al misteri i la bellesa del món. I un revolucionari que volia canviar-lo i que, en tot cas, va canviar el cine exercint-lo com una forma que pensa". El cas és que Marker sempre

radical de plantejar la qüestió, però el cas és que Varda, a vegades, s'hi podria reconèixer: tot i l'empremta conscient d'una subjectivitat que cerca i, a pesar de l'elaboració lligada a la *cinécriture*, el "jo" es dilueix en el que es filma i, lluny de controlar-les, les imatges poden recollir alguna cosa inesperada o de la qual no sempre se'n té consciència. O també podria dir-se que, sense buscar-les conscientment, es troben coses que sorprenen i estranyen. No ens movem del tema del *glanage*: no sempre se sap què es recull, però, en tot cas, hi ha d'haver la disposició a trobar amb una actitud no exempta d'humilitat¹³², com també és

va tendir a evitar la presència pública, gairebé no va concedir entrevistes i se'n saben poques coses a nivell personal. Pràcticament tampoc n'hi ha fotografies (a *Les plages d'Agnès*, Varda en mostra una de quan Marker era jove: du unes ulleres de motorista que li tapen el rostre) i, si alguna vegada li han demanat, n'ha enviat d'un gat. De fet, un dels vincles amb Varda era l'estima comuna pels gats. A *Les plages d'Agnès*, Varda dialoga virtualment amb Marker a través del seu alter-ego en dibuixos animats: el gat Guillem d'Egipte. Essent de les poques persones que el visitava a casa seva, fent-ho sempre els diumenges a la tarda, Varda va conversar amb Marker i va filmar-lo al seu taller, doncs, a la sèrie *Agnès de ci de là Varda*, que, emesa per la cadena Arte el desembre de 2011, és un recorregut de la cineasta per diverses ciutats (a propòsit de la projecció en festivals de *Les plages d'Agnès*, de retrospectives, d'exposicions d'instal·lacions) en les quals dialoga amb cineastes i artistes contemporanis. Apareixent al primer capítol de la sèrie, Marker no parla d'ell mateix, sinó de les seves activitats i del seu treball amb les imatges per continuar reflexionant sobre el món. De fet, tampoc no parla d'ell mateix a les seves pel·lícules, però el seu és un cinema assagístic en primera persona amb la qual afirma la subjectivitat de la seva mirada, s'implica políticament, reflexiona sobre el seu paper de cineasta, etc. Marker no singularitza la pròpia història, sinó que la fon amb la Història. Per altra part, Varda compartia amb Chris Marker (pseudònim de Christian François Bouche-Villeneuve) la progressiva transgressió de les fronteres entre el cinema i les pràctiques de l'art contemporani. Un altre tema és que Varda li va "perdonar" al seu amic que, en assumir aquest el muntatge final de *Loin du Vietnam* (1967), suprimís el capítol de la cineasta, tot i que se'n van aprofitar algunes imatges i que el seu nom figuri en els títols de crèdit per haver col·laborat en l'elaboració col·lectiva d'aquest projecte en què van participar Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch i Alain Resnais. Aleshores ja tenien una amista sòlida a prova de certes "traïcions" pel suposat benefici de les causes col·lectives. Recomanada per Marker, Varda va visitar com a fotògrafa la Xina de Mao, a finals dels anys 50, i la Cuba revolucionària, a primers dels anys 60.

¹³² A *Deux ans après* hi ha una interessant conversa entre Agnès Varda i el psicoanalista Jean Laplanche a propòsit de la relació entre la psicoanàlisi i l'espigolar. Laplanche ja apareix a *Les glaneurs et la glaneuse* com un psicoanalista singular que, després de retornar a la finca familiar a la Borgonya, s'ocupa de tota la producció del vi: del raïm a l'ampolla. Varda el va triar en saber que és un dels pocs viticultors de la regió que aleshores permeten el *grapillage*, és a dir la recollida del raïm que resta després de la verema. Laplanche afirma que la prohibició és trista i que espigolar és bonic tot invocant uns versos del poeta renaixentista Joachim du Bellay: "Comme on voit le glaneur/cheminant pas à pas recueillir les reliques/de ce qui va tombant après les moissonneur". Allò que no sabia Varda en fer coneixença de Laplanche és que aquest és un "docte filòsof de la psicoanàlisi" que, junt amb Jean-Bertrand Pontalis, va escriure el referencial

humil el gest d'ajupir-se per recollir. La cineasta també diu que, filmant com pot, no treballa en el significat i en la continuïtat per dotar la seva obra d'una coherència. Però, com ella mateixa apunta, d'altres observem aquesta coherència. L'hi observem, malgrat que a la vegada pugui constatar-se la llibertat i la diversitat amb què s'ha construït en el temps en relació amb els seus diferents formats i en l'alternança barrejada del documental i la ficció: mentre que uns temes muden en la seva represa, una subjectivitat va manifestant-se en la declinació variada d'una veu i la temptació de l'autoretrat va fent-se un espai. Com no observar la coherència d'una "autora" que, més que imposar les seves imatges obsessives, ha trobat les seves imatges obsessionants en el món? Gairebé cinquanta anys abans de *Les glaneurs et la glaneuse*, va fotografiar una patata amb forma de cor. Això mentre que l'últim quartet cantat a *L'Opera-Mouffe*, curt de 1958, sembla una anticipació de *Les glaneurs et la glaneuse*: "Entre le dégoût/et l'envie/entre la pourriture/et la vie". A més, hi ha aquest aquest fragment de les notes d'Agnès Varda escrita durant la seva estada a Califòrnia tot just començada la dècada dels vuitanta, quan va rodar-hi *Mur*

Vocabulaire de la psychanalyse (1967). Format inicialment en la Filosofia i estudis de la psicoanàlisi després de ser psicoanalitzat per Jacques Lacan, Laplanche es defineix com un filòsof de la psicoanàlisi i ha desenvolupat una anti-filosofia del subjecte segons la qual l'Altre és qui primer ens construeix. "És una filosofia que mostra com l'home troba els seus orígens en l'Altre", explica Laplanche a *Les glaneurs et la glaneuse*. Una teoria a considerar pel que fa a una cineasta que desenvolupa la seva subjectivitat en relació amb els altres. El cas és que, en tornar-lo a visitar durant el rodatge de *Deux ans après*, Varda li pregunta si hi ha una relació entre la psicoanàlisi i l'espigolar. Laplanche creu que sí: "Segons les regles freudianes, entre el divan i la butaca es pot dir que hi ha una mena de *glanage*. No és exagerat dir-ho així. Es fa atenció al que ningú fa atenció. Tenim allò que cau del discurs i allò que es recull. El que es recull pren un valor especial pel psicoanalista perquè l'espigolat té més valor que la collita". Aquesta afirmació també es podria posar en relació amb el cinema de Varda, que és atent a éssers i coses als quals ningú més fa atenció i es construeix al marge de les regles del discurs cinematogràfic. A més, la relació s'amplia entre la psicoanàlisi, l'espigolar i, encara que no ho faci explícit, el seu cinema, quan Varda introdueix el concepte de pobresa. "El pacient va al doctor perquè no sap què li passa i vol saber-ho. Però el psicoanalista tampoc sap d'entrada què li passa al pacient. Això és el meravellós. Tots dos són pobres. I encara que el doctor cregui que sap coses, ha de renunciar-hi per estar receptiu a qualsevol cosa nova". A diferència d'una certa tendència del cinema documentalista (o de la tendència de certs documentalistes) que semblen anar a un lloc o acostar-se a una determinada realitat no només amb totes les preguntes fetes, sinó també amb les respostes, Varda va anar a la recerca d'alguna cosa sense saber (o almenys no del tot) què trobaria. Partint d'un tema, tampoc no sabia del cert quines imatges espigolaria.

*Murs*¹³³ i *Documenteur*: “Le problème des déchets de consommation est complexe: ordures, déchets, objets jetés, usés ou pas, rejets de fabrication envahissent le continent américain. Mais nous avons trouvé des meubles charmants dans les rues, parmi les poubelles. Je réutilise un canapé, cela retarde sa mort. Je filme des murals éphémères, ils le seront un peu moins”. Vint anys abans de la realització de *Les glaneurs et les glaneuses*, Varda va apuntar-ne, doncs, bona part dels temes: el problema dels rebutjos del consum, dels objectes llençats, siguin usats o no, però també la reutilització dels objectes (el treball a favor de la durada de les coses) trobats al carrer i, a més, l’acció de filmar com un gest que renova la capacitat essencial del cinema de conservar en les imatges allò que, tard o d’hora, està condemnat a desaparèixer. Filmant a *Mur Murs* els murals que s’estenien en la superfície de les façanes de Los Angeles va donar més llarga vida a aquesta manifestació artística efímera. En aquesta època, Agnès Varda va reutilitzar un canapè que havia trobat abandonat al carrer, com a *Documenteur* ho fan Sabine Mamou i el seu fill (el petit Mathieu Demy), que també recullen una taula. Aquesta seqüència es recicla a *Deux ans après* després que Varda hagi retrobat Salomon, que repara electrodomèstics abandonats per donar-los a qui els necessita i que apareix a *Les glaneurs et la glaneuse* junt amb el seu amic Charly, mort entre els dos rodatges. Davant de la casa on Charly va acollir-lo i de la qual només té les claus del jardí sense poder accedir a l’interior després de la mort de l’amic, Salomon dorm en una furgoneta. Varda comenta: “Una habitació en un cotxe, una rentadora en una vorera, un canapè, dos canapès”. La imatge d’una rentadora en una vorera du Varda a comentar que té una sensació de *deja vu*: aleshores insereix el fragment en què

¹³³ Després d’habitar a finals dels anys seixanta a Los Angeles, Varda hi va tornar deu anys després descobrint que les pintures murals havien ocupat els murs de la ciutat a pràcticament tots els barris amb l’excepció significativa de llocs com Beverly Hills i Bel Air. Els murs de Los Angeles s’havien convertit als anys setanta en l’espai d’un art col·lectiu i vindicatiu, sobre tot per part de les minories culturals que hi expressaven el seu malestar i les seves inquietuds, però també contenien senyals evidents del fet que les pintures murals s’utilitzaven com anuncis publicitaris que, en certa manera, representaven una forma d’apropiació, integració i domesticació d’alguna cosa nascuda al marge dels sistemes de producció, exhibició i mercaderia de l’Art. Varda va decidir filmar els murals de Los Angeles, i també els muralistes, com a testimoni d’una forma d’expressió urbana. El resultat és *Mur Murs*.

Sabine Mamou i Mathieu Demy s'enduen una taula abandonada al carrer; després una dona ajuda Sabine Mamou a recollir un canapè mentre algú mira dins d'un contenidor i en un altre una dona, que sembla la pròpia Varda, també hi rebusca. No gaire lluny, a la platja de Venice, una dona grata a la sorra: què busca? Pocs anys més tard, amb *Sans toit ni loi*, la cineasta abordarà la marginalitat d'una jove rodamón que, com altres en la seva mateixa condició, sobreviu amb què troba. Exposada amb el desig que sigui significativa, aquesta és una petita traça de la continuïtat que pot observar-se en el cinema de Varda, a banda que no correspongui a un procés deliberat o fet a consciència. Amb el temps, la mateixa cineasta, com fa present a *Les plages d'Agnès*, també s'adona de la relació de diversos detalls dispersos en la seva filmografia. En tot cas, potser perquè no en som totalment conscients, hi ha elements que van definint-nos a mesura que es repeteixen i retornen.

Havent apuntat el tema de la subjectivitat al treball de recerca sobre *Les glaneurs et la glaneuse*, vaig pensar en la possibilitat de treballar-lo més a propòsit de la resta dels seus documentals "subjectius" i de part de les seves ficcions. També he de dir que em temptava ampliar el tema dels referents estètics, i així de les influències provinents del llegat artístic i literari, al conjunt de la filmografia de Varda. Però, encara que també és un tema relacionat amb la tradició de l'autoretrat i a la vegada amb la reflexió sobre els instruments i els objectius d'un cineasta, la "mà que filma l'altra mà" em va orientar cap a l'àmbit de l'autorepresentació considerant que es pot rastrejar en diverses pel·lícules de Varda i no només en aquelles en què ella es fa present a les imatges, sinó també en d'altres on s'hi pot reconèixer una projecció o un(a) doble de la cineasta. Molt possiblement, però, m'hi va fer decantar encara més *Les plages d'Agnès*, film de l'any 2008 en què l'autoretrat pren la dimensió temporal de l'autobiografia. Amb les platges de la seva vida (les belgues de la seva infància; la de Seta, on hi va viure d'adolescent després que la seva família fugís de la Bèlgica ocupada pels alemanys; la d'Ajaccio, lloc d'una seva fugida juvenil; les de Noirmoutier, l'illa de la Vendée que va descobrir-li el bretó Demy i on continua tenint una casa familiar adossada a un antic molí de vent; la de Venice, a Los Angeles, on va viure a primers dels anys vuitanta; i també una d'artificial que posa en escena a la rue

Daguerre, on viu i treballa a París des de fa seixanta anys, per instal·lar-hi provisionalment la seva productora) com a fil conductor, si bé fent avançades i reculades en el temps com si seguís el fluir de la memòria, Agnès Varda traça un recorregut autobiogràfic que convida a pensar-hi com un testament filmic. Tanmateix, allunyada de la gravetat associada al testament, si la pel·lícula ho és no exclou la vitalitat, l'humor amb el qual evita recrear-se en la nostàlgia, malgrat l'emoció amb què evoca els seus morts, i sobretot la joiosa llibertat amb què ha construït la seva obra. De fet, *Les plages d'Agnès* és un compendi de les regles i els recursos de la cineasta: el *collage*, l'espigoleig, el reciclatge i fins el bricolatge; l'enquadrament que n'inclou d'altres dins de la imatge obrint-ne el significat; la veu narrativa que es fa confidencial; els parèntesis i les digressions. També s'hi van fent presents els seus temes abordats des de la perspectiva del temps. En tot cas, inscrita la seva biografia dins de la Història, tot i evocar records personals, Varda realitza una crònica que passa pels avatars de la II Guerra Mundial, la persecució dels jueus i les accions dels "Justos"; la creació per part de Jean Vilar del festival d'Avinyó, del qual va ser la primera fotògrafa oficial; l'eclosió de la *nouvelle vague*; la Xina maoista a l'any 1957¹³⁴ i la Cuba revolucionària de primers dels seixanta que va visitar com a fotògrafa; la contracultura a Califòrnia i les lluites pels drets civils a finals dels anys seixanta; el moviment d'emancipació de les dones als anys setanta, etc. Part d'aquests esdeveniments ja s'havien fet presents en la filmografia de Varda, que a *Les plages d'Agnès* reflexiona sobre la pròpia obra en relació amb l'esdevenir de la

¹³⁴ A *Varda par Agnès* (p.13-14), la cineasta explica que va ser convidada per Zhou-Enlai com a fotògrafa xinòfila, tot i que no pròpiament ho era i que, de fet, la invitació va arribar-li arran d'una carta de recomanació de Chris Marker. Varda afirma que va descobrir la Xina amb admiració: "Ses couleurs, ses odeurs et ce qui me semblait exaltant: une justice de classe et de partage civiques. La juxtaposition sublime d'un rose tyrien et d'un rouge vermillon est à jamais liée à une révolution qui donnait leurs chances à tous, au son des opéras aigus et d'une valse dite valse de la jeunesse". Però hi afegeix: "La suite de l'histoire a été ce que elle a été". També explica que, després de dos mesos de viatge, se'n va endur centenars de clixés "plutôt réussis" amb el projecte de fer un llibre. Va ensopagar, però, amb un problema: "Cartier-Bresson, voyageant en Chine deux mois avant moi, a empêché la parution de mes images. A choisir, les magazines et éditeurs prenaient les siennes –célébrité et grand talent obligent". Tanmateix, Varda omet que Cartier-Bresson no era un nouvingut a la Xina: arribant-hi l'any 1948, fent una estada d'onze mesos al final de la guerra civil que va enfrontar llargament comunistes i nacionalistes, va ser l'únic fotògraf professional estranger que va testimoniar aquest període del país en conflicte.

vida lligada a les circumstàncies d'època, però també com a dipositària de fantasies i d'experiències personals transfigurades. De fet, la cineasta utilitza la pròpia filmografia, així com fotografies i altres documents i fins objectes, a la manera d'un arxiu, com una forma de memòria que, a través de fragments escollits, li permet evocar moments de la seva vida i del seu temps. A la vegada, s'hi apunta que hi ha elements biogràfics transformats en material de ficció i així encarnats en personatges que fan de dobles o miralls més o menys deformats¹³⁵. Vida i obra passen pel sedàs de la temporalitat, del temps concedit a la reflexió que, com apunta Carlos Thiebaut, esdevé un element motor del projecte

¹³⁵ En certa manera em recorda el joc de *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), el film d'aquesta cineasta belga per a la sèrie *Cinema, du nôtre temps* en què presenta com un possible autoretrat (o potser només és un simulacre d'autoretrat) l'encadenament de diverses seqüències dels seus films de ficció. Al principi, Akerman va ser l'actriu de les seves pel·lícules: realitzat amb només 18 anys en un any tan connotat com el 1968, en el curt *Saut ma ville* es tira per la finestra i fa explotar simbòlicament un petit apartament amb el desig de destruir convencions (en part lligades als rols femenins) per crear alguna cosa nova; també apareix a *Je, tu, il, elle* (1974), itinerari d'una experiència que passa pel contacte amb una radical alteritat fins retrobar-se amb un cos amorós en una relació lèsbica amb la qual es representa d'una altra manera la sexualitat femenina. En tot cas, Akerman s'hi autorepresenta o s'hi inventa? Contràriament a Varda, que s'ha fet més visible a les imatges a mesura dels anys, Akerman, que apareix nua a la segona pel·lícula, ha tendit a fer-se físicament invisible al seu cinema, però les seves empremtes personals i biogràfiques són en les seves ficcions o, essent una altra cineasta que transgredeix les fronteres dels gèneres, en films que inventen un format, com ara *News from home* (1977), en què llegeix les cartes que va enviar-li la seva mare, quan ella feia una primera estada a Nova York, mentre s'esdevenen les imatges que, tres anys després, va rodar per condensar els seus paisatges solitaris a la ciutat. En tot cas, Akerman es pot reconèixer representada/transfigurada a través d'Aiurore Clement (especialment a *Les rendez-vous d'Anne*, 1978), la Maria de Medeiros afamada de *J'ai faim, j'ai froid* (1984), o la noia que intenta inútilment ballar amb una altra noia a *Portrait d'une jeune fille a la fin des années 60 a Bruxelles* (1994). A més, hi ha la Chantal Akerman a la recerca de les seves arrels jueves a l'Europa de l'Est en les imatges silencioses i els paisatges sovint desoladors del documental *D'Est*, amb els seus travellings laterals majestuosos, i també la presència de la seva veu tan musical com rogallosa en documentals tan personals com *Sud* (1998), rodat en el sud encara racista dels EUA, *De l'autre côté*, en què fa una exploració als dos costats d'un punt de la frontera entre Mèxic i els EUA filmant-ne un mur que recorda la tanca d'un camp de concentració. També hi ha una proximitat al dietari amb *Là-bas* (2006), crònica d'una seva estada a Tel-Aviv sense sortir pràcticament d'un apartament. Chantal Akerman, cineasta de plans de llarga durada en què l'espectador es confronta amb el temps que hi passa per sentir-ne la pròpia mesura, va néixer a Brussel·les al 1950, vint-i-dos anys més tard que Agnès Varda. En tot cas, al final de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, després de mostrar el muntatge de diversos fragments dels seus films a la manera d'un autoretrat, la cineasta diu: "Em dic Chantal Akerman i vaig néixer a Brussel·les. I això sí que és cert".

autobiogràfic¹³⁶. O, per altra part, *Les plages d'Agnès* també podria considerar-se una variant documental i lluminosa del que Domènec Font, en el seu meravellós llibre *La última mirada*¹³⁷, planteja en relació amb les últimes ficcions de diversos cineastes que reprenen els seus temes i formes des d'un lloc que els il·lumina: Testaments fílmics com a introspeccions que ajuden a conèixer els ressorts secrets de la seva filmografia. Tanmateix, potser he volgut associar aquesta pel·lícula a *La última mirada* com a tribut a Domènec Font, que va morir mentre jo rumiava aquest text. No ha estat l'únic amic meu que ha mort durant aquest període. En una seqüència de *Les plages d'Agnès*, Varda escampa flors i begònies¹³⁸ pel terra de la Chapelle St Charles d'Avinyó quan, a l'estiu de 2007, hi eren exposades una sèrie de fotografies que va realitzar durant els primers anys del festival de teatre, a la dècada dels cinquanta. Són fotografies de Jean Vilar, a qui admirava, Gerard Philipe¹³⁹, del qual diu que totes les noies

¹³⁶ *Historia del nombrar*, p. 24-26.

¹³⁷ Primera edició: Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000. Segona edició, corregida i augmentada: IVAC, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2006.

¹³⁸ Les begònies estan associades a la ciutat de Rochefort i, per extensió, a Jacques Demy. Això perquè, segons explica Agnès Varda en una de les seves digressions a *Les demoiselles ont eu 25 ans*, van ser importades a França des de la Martinica en un vaixell que arriba a Rochefort a l'època en què Mr. Begon era l'intendent del rei Lluís XIV. La cineasta diu que, en homenatge a l'esposa de Mr. Begon, la flor va ser rebatejada amb el nom de "begònia". En el comentari hi afegeix que les quatre especialitats de Rochefort són: "Les begònies i les seves varietats; Pierre Lotti, els seus llibres i la seva bogeria orientalista; des de l'any 1966, les *demoiselles* i, per extensió, la quarta són les bessones".

¹³⁹ Gerard Philipe va néixer l'any 1922 i va morir el 1959, quan era a punt de complir 36 anys. D'aquí, a França se l'ha recordat invocant la seva "jéneusse éternelle". Va ser un actor molt popular al seu país a finals dels anys quaranta i durant els anys cinquanta arran de la seva participació en diverses pel·lícules d'èxit, de manera particular *Fanfan, le Tulipe*, de Christian-Jacque. Tot i que també va treballar amb Max Ophuls, a *La ronde*, i Jacques Becker, a *Montparnasse 19*, els crítics de *Cahiers du Cinéma* que després van convertir-se en cineastes de la *nouvelle vague* van menysprear-lo, sobretot François Truffaut, en associar-lo al cinema de *qualité* que rebutjaven. Això perquè Gerard Philipe va protagonitzar *La chartreuse de Parme* i *Le rouge et le noir*, les bescantades adaptacions de Stendhal a càrrec, respectivament, de Christian-Jacque i Claude Autant-Lara, que, curiosament, va ser el director que va encoratjar Jacques Demy (i sobretot va convèncer el seu pare en parlar-li del talent del fill) a fer cinema durant una presentació d'un seu film a Nantes. En tot cas, ignorant aleshores el cinema, Varda va admirar Gerard Philipe com actor del Théâtre National Populaire, de Jean Vilar, i sobretot per les seves reconegudes interpretacions al festival d'Avinyó, entre les quals la d'*El príncep d'Hamburg*, de Von Kleist. A l'exposició a la Chapelle St. Charles, hi destacava una fotografia de Gerard Philipe

n'estaven enamorades, Philippe Noiret, Charles Denner, Maria Casares i Germaine Montero¹⁴⁰. Tots hi apareixen representant obres de teatre (*Ricard II*, *Lorenzaccio*, *El príncep d'Hamburg*, entre altres) o caracteritzats com els personatges que van interpretar a Avinyó. Davant d'aquestes imatges, comenta que sobretot veu que tots són morts: "Els ploro sincerament i els exposo com una artista que està orgullosa de mostrar què sap fer, que està orgullosa de ser convidada, que està orgullosa que la gent vingui i digui: Quines fotos més belles! Quina capella més bella! Com n'eren de joves i bells!". Aleshores, envaïda per l'emoció, comenta que, evidentment, pensa en Jacques: "No hi ha cap mort que no em dugui a Jacques, no hi ha llàgrimes... no hi ha flors, roses i begònies, que no deixi caure per Jacques. Ell és el més estimat dels morts". Mantinent-se la continuïtat del comentari, a partir del moment en què anomena Jacques, la imatge mostra la tomba del cineasta coberta de flors. El record emocionat de Jacques Demy impregna de malenconia *Les plages d'Agnès*, però també s'hi expandeix la vitalitat d'aquesta cineasta que, nascuda a Brussel·les el 30 de maig de 1928, fa pràcticament sis dècades que, amb l'empremta del seu treball fotogràfic i la decantació recent a les arts visuals a través d'instal·lacions, aporta al cinema el seu testimoni del real i a la vegada la seva imaginació per configurar

caracteritzat com el príncep d'Hamburg, però sense estar en un escenari, sinó en un jardí creant-se l'efecte que levita enmig d'uns arbres. La fotografia es va exposar en una reproducció que media cinc metres d'alçada i que, dividida en quadres, creava l'efecte d'un trencaclosques. Davant de la imatge gegantina, comenta que li plau el costat puzle de les coses abans d'explicar la intenció amb què va fer aquesta bella fotografia de l'actor: "Hi ha alguna cosa somnàmbula en aquest personatge. Vaig demanar Gerard Philipe que es vestís com el príncep d'Hamburg, en ple dia, i la meua idea era retrobar en la plenitud del sol l'efecte de la lluna plena".

¹⁴⁰ Aquestes dues actrius del TNP tenen forts vincles amb l'estat espanyol. Filla de Casares Quiroga, ministre del govern d'Azaña durant la II República, la gallega Maria Casares va exiliar-se amb la seva família en iniciar-se la guerra civil espanyola. Abans de formar part del TNP; va actuar en dos films tan emblemàtics com *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné, i *Les dames du Bois de Bologne*, de Robert Bresson. Pel que fa a Germaine Montero, va néixer a París i el seu cognom vertader era Heygel. Se'l va canviar per Montero arran d'una estada a Madrid, on va conèixer García Lorca i, havent après el castellà, va convertir-se en intèrpret de les seves obres, les quals va començar a representar a França un cop hi va tornar quan començava a fer-se evident la derrota dels republicans espanyols a la guerra civil. Durant l'ocupació, abans que ella mateixa hagués de fugir a Suïssa, va amagar el compositor Joseph Kosma, del qual va entonar la música que va compondre per *Une partie de campagne*, de Jean Renoir. De fet, també va ser una gran cantant. Víctor Erice va voler que fos present a la seva pel·lícula *El sur*.

una obra lliure, original, irreductible a modes, corrents i tendències, sempre renovada i en constant construcció, però a la vegada identificable a través d'uns recursos formals, d'una mirada sobre el món que va desplegant-se i transformant-se com una cosa viva en el temps. Una obra fílmica entre la ficció i el documental, la vida i l'artifici, l'espontaneïtat i l'elaboració, la narració i la representació, el retrat i l'autoretrat, la imatge i l'escriptura, la pràctica i la reflexió sobre la pròpia creació. A través seu poden rastrejar-se algunes de les inquietuds i recerques del cinema modern, però paga la pena continuar singularitzant una aventura vital i creativa que, si bé reconeguda, considero que encara reclama més atenció, més estudi, més reflexió i més textos. Jo només intento fer-hi una aportació. Des de l'àmbit que he definit, continuaré abordant, doncs, les traces de la seva subjectivitat a través dels seus comentaris; la seva progressiva presència en les pròpies imatges; les formes amb què s'autoretrata; els detalls autobiogràfics, no sempre evidents, que va escampant a les seves pel·lícules fins arribar a *Les plages d'Agnès* en què, sovint a través de fragments de la pròpia obra fílmica, fa un recorregut per la seva vida. Tanmateix, és prou significatiu que aquest film autobiogràfic comenci amb un determinat comentari de Varda que fa mentre camina (primer de recules en un moviment que es repeteix per significar una anada cap al passat, si bé interpretat des del present en què es recorda) per una platja plena d'algues de l'illa de Noirmoutier: "Faig el paper d'una vella petita, grassoneta i xerraire que explica la seva vida". Fer el paper, és a dir interpretar, (auto)representar: autoretratar-se com una manera d'esdevenir un altre d'un mateix, escriure la pròpia vida com una manera de construir una identitat, a vegades imaginant-la i així inventant-la, en un procés que només s'acaba amb la mort. Poc després, la cineasta escriurà en una altra platja el nom d'Arlette: li van posar els seus pares perquè la van concebre a la ciutat d'Arlès. Les onades esborren el nom, com ella mateixa va esborrar-lo quan, als 18 anys, se'l va canviar pel d'Agnès i el va inscriure en el registre civil. Varda, doncs, va concedir-se un altre nom i aquest gest convida a pensar-lo com a refundador de la pròpia identitat en el moment que va arribar a la majoria d'edat: va afirmar-se així com la creadora de la seva pròpia vida. A través del cinema, l'ha continuat creant, imaginant, mostrant i possiblement amagant. No

deu ser en va que, abans que escrigui el nom d'Arlette damunt la sorra, la cineasta munti una instal·lació de miralls en un dia de platja. És un dia de vent i el fulard li tapa la cara. Ella, de fet, hi ajuda i comenta al càmera, però a la vegada als espectadors: "Crec que ho faig una mica expressament amb el fulard. És divertit, no? Perquè jo esperava que en un moment passés això i que tot el que filmis serà així. Aquesta és la meva idea, la meva idea d'autoretrat: Que jo sigui dins de miralls fotuts i darrere de fulards". Tot autoretrat, doncs, comporta una màscara, una disfressa o una veladura. Tot retrat o, com és el cas, tota aproximació a una obra és incompleta, insuficient, només fragmentària. Amb aquesta consciència s'han escrit aquestes pàgines i les que continuaran: només són una manera d'acostar-se al cinema d'Agnès Varda des d'una subjectivitat que s'hi sent fortament interpel·lada.

SUBJECTIVITAT, MEMÒRIA I FRAGMENTACIÓ

Agafà el mirall de mà de la senyoreta Sofia amb el marc de roses de plata. Acabà de resseguir la casa amb el braç estès, amb el mirall encarat endavant com si aguantés una torxa enlaire. Del primer pis al vestibul baixà l'escala amb el mirall encarat endarrere: hi veia trossos de sostre, trossos de barana, dibuixos i garlandes de catifa que cobria els graons; tot viu, desenfocat, fins que arribà al darrer graó, s'entrebancà i caigué tan llarga com era embolicada en plecs violeta. El mirall s'havia trencat. Els bocins s'aguantaven en el marc però uns quants havien saltat a fora. Els anava agafant i els anava encabint en els buits on li semblava que encaixaven. Les miques de mirall, desnivellades, ¿reflectien les coses tal com eren? I de cop a cada mica de mirall veié anys de la seva vida viscuda en aquella casa. Fascinada, arrupida a terra, no ho entenia. Tot passava, desapareixia (Mirall trencat. M.Rodoreda)¹⁴¹

A *Les plages d'Agnès*, en una seqüència rodada a l'antiga Chapelle St. Charles d'Avinyó mentre, a l'estiu del 2007, s'enllestia el muntatge d'una exposició

¹⁴¹ Aquesta novel·la de Mercè Rodoreda (publicada originalment a Club Editor l'any 1974) relata la vida de tres generacions dels Valldaura, una família burgesa barcelonina amb una casa amb jardí a Sant Gervasi, des de finals del segle XIX fins a mitjans del XX. Tanmateix, la matriarca de la família, Teresa Goday, era una peixatera de la Boqueria que va ascendir socialment en casar-se primer amb l'adinerat Nicolau Rovira i després, en enviudar, amb l'advocat Salvador Valldaura. Un altre personatge fonamental és la criada Armanda, a la qual se li trenca el mirall de Sofia (filla de Teresa i Salvador) quan aquesta abandona la casa durant la Guerra Civil. Bevent xampany, Armanda creu veure en un tros de mirall calaveres, en el front de les quals es formen els noms dels morts de la casa (Teresa, Valldau, sense que hi càpiga tot el cognom, i Eladi, el marit de Sofia que va ser amant seu) a la memòria dels quals brinda mentre veu una nena amb un vestit blanc i, entre les bombolles, un nen petit com una mosca. Aquest mirall trencat té una forta dimensió simbòlica: és el passat que es recupera a la memòria (però que no tornarà i és així que aquesta és una novel·la implacable sobre el pas del temps que tot ho destrueix) d'una manera fragmentària, a trossos. En conseqüència, el "mirall trencat" també és correspon amb la forma narrativa, de manera que, tot i que hi hagi un narrador omniscient, el relat es construeix donant joc a una multiplicitat de veus. La mateixa simbologia del mirall és ambigua: aquest pot reflectir la veritat, però també la il·lusió i la mentida. Trencat, el mirall remarca la dificultat d'aprehensió de la realitat, si no és a bocins. Rodoreda encapçala "Mirall trencat" amb la sovintejada cita de Saint-Réal adoptada per Stendhal: "Un roman: c'est un miroir qu'on proméne le long du chemin". Però al cèlebre pròleg de la novel·la, l'escriptora precisa: "Si la novel·la, creguem el que s'ha dit i repetit fins a la sacietat, és un mirall que l'autor passeja al llarg d'un camí, aquest mirall reflecteix la vida. Jo, en tot el que tenia escrit de la novel·la d'una família, només en reflectia trossos. El meu mirall al llarg del camí era, doncs, un mirall trencat. En trobar el títol vaig poder reprendre la novel·la. Havia passat molt de temps".

relativa a les fotografies que Varda va realitzar durant els primers anys del festival de teatre fundat per Jean Vilar¹⁴², un jove, del qual la cineasta fa saber que es diu Thierry, enganxa uns trossos esberlats del mosaic del terra. Aquestes imatges compleixen un desig de la cineasta: “Voldria que es filmés que Thierry enganxa aquests trossos ancestrals. Hi ha la idea de la fragmentació que m’agrada molt i que correspon veritablement a alguna cosa de la memòria. Puc reconstituir aquest personatge, aquesta persona de Jean Vilar, tan excepcional?” La presència del fragment, que la cineasta tendeix a associar al puzle i al *collage*, és fonamental en el cinema de Varda. Aquesta presència és possible considerar-la en relació amb l’estructura d’algunes pel·lícules seves. És el cas mateix de *Les plages d’Agnès*, on la memòria de la pròpia vida, a més de ser inevitablement parcial, no es ressegueix de manera lineal, sinó que es construeix a trossos en la discontinuïtat i, a més, s’utilitzen fragments de pel·lícules de Varda (siguin ficcions o documentals) per evocar experiències viscudes. A les *Notes d’Agnès* integrades en el dossier de premsa de la pel·lícula, la mateixa Varda no pot ser més explícita pel que fa al puzle que ha muntat amb peces relatives al seu “*parcours vital*”: “C’est clairement un collage qui s’est mis en place lentement, le temps qu’il faut pour compléter un puzle, pour qu’à la fin une figure ou un paysage se compose ou se brouille en kaleidoscopie”. També fa la impressió que *Les glaneurs et la glaneuse* està construïda amb petits fragments equivalents a les peces d’un puzle que no s’estén en una superfície, sinó en la temporalitat de la pel·lícula. A *Jane B par Agnes V.*, pel·lícula rodada sense continuïtat temporal i d’aquí podria dir-se que de manera fragmentària, el retrat imaginari de Jane Birkin es trosseja en diversos personatges encarnats per l’actriu que protagonitzen situacions i *sketchs*¹⁴³ que podrien funcionar de manera autònoma, però que junts configuren una mena de trencaclosques que,

¹⁴² El títol de l’exposició era *Je me souviens de Jean Vilar en Avignon* i va exhibir-se a la Chapelle Saint-Charles el mes de juliol del 2007 durant les jornades del festival.

¹⁴³ Varda va comentar en diverses entrevistes a propòsit de *Jane B. par Agnès V.* que la seva construcció té a veure amb el gust de concedir-se la llibertat d’abordar un tema o un personatge sense haver de dedicar-hi tota una pel·lícula.

en paraules de la cineasta, té un forat enmig, una idea que tant convida a pensar que un retrat sempre és incomplet com que una pel·lícula (qualsevol altra obra de creació) mai no s'acaba perquè s'obre amb la mirada de l'espectador. A *Sans toit ni loi*, les últimes setmanes de la vida de Mona són reconstruïdes a partir del testimoni de diversos personatges, de manera que cadascú aporta un fragment a la narració. Al capdavant, el gust pel fragment correspon a una estètica, però també a la idea que disposem d'una visió limitada, parcial i a la vegada susceptible de mudar-se amb el pas del temps, les experiències que ens transformen i els processos de la memòria. De fet, fins i tot la reunió de les visions més diverses d'un fet o d'un personatge, corresponents a diverses subjectivitats, no garanteix que el puzzle pugui completar-se: potser no hi ha totes les peces i a la vegada és possible dubtar de la fiabilitat de les peces existents. O potser també podria dir-se que el puzzle és inacabable perquè sempre podrien aparèixer noves peces, mentre que les velles s'haurien de recol·locar. Tant sigui en relació amb el passat o amb el present, pel que fa a persones reals o als personatges de ficció. Es pot reconstituir Jean Vilar? Qui és Jane Birkin? Què es pot saber de Mona? Fins a quin punt hi és i no hi és Jacques Demy en les pel·lícules que Varda li ha consagrat? ¹⁴⁴ Què recorda, tan pel que fa al què vol com al què pot recordar, Varda sobre ella mateixa en el moment d'assajar la seva autobiografia fílmica a *Les plages d'Agnès*? Tant si crea les peces, acostant-se més a la ficció, com si les troba, movent-se més en el terreny del documental, en fa una tria amb la qual compondrà el puzzle. Però la mateixa

¹⁴⁴ A propòsit de *L'univers de Jacques Demy*, realitzat l'any 1993, després de *Jacquot de Nantes* i de *Les demoiselles ont eu 25 ans*, la cineasta va escriure a *Varda par Agnès*: "Comme Mona était partiellement racontée par ceux qui l'avaient vu passer, les divers témoignages des acteurs et amis qui ont parlé de Jacques devant la caméra construisent, par touches successives, un portrait intéressant quoiqu'incomplet auquel j'ai parfois ajouté des petites notes personnelles avec un grand souci d'exactitude. Le goût que j'ai de garder toutes sortes d'images et de documents a fourni un matériel varié qui s'intercaie avec une certaine fantaisie entre les plans, forcément un peu statiques, de ceux qui témoignent (p.199)". Apareix la idea del retrat incomplet construït amb les pinzellades dels testimonis, les imatges i altres documents conservats, com també els extractes de films. Així, doncs, la memòria personal dels testimonis, entre els quals la mateixa Varda, i l'arxiu configuren un retrat que, a diferència dels documentals habituals i majorment televisius a l'entorn d'un personatge, busca la manera, a través de la fantasia formal expressada en el muntatge, de contrarestar l'estatisme dels anomenats "busts parlants".

estructura fragmentària correspon a una manera de veure el món, d'interpretar-lo, de narrar-lo. El fragment no és només portador d'una mancança, sinó l'afirmació d'una elecció. Hi ha, doncs, l'elecció dels fragments i també el fragment com a elecció. A partir d'aquí, no només hi ha l'acceptació que el puzzle no pot completar-se, sinó també una certa renúncia a completar-lo. Entre l'acceptació i la renúncia, però, hi ha un ample espai per a la recerca d'un coneixement del món i de l'Altre que s'obre a les possibilitats de la imaginació.

El gust pel fragment i la construcció del relat a la manera d'un trencaclosques, en la qual hi poden haver forats, són elements que caracteritzen el cinema de Varda. El fragment, a vegades lligat a un perspectivisme que no comporta necessàriament relativisme, es relaciona amb la idea que la realitat és inaprehensible com un Tot i l'Altre, inabastable. També amb la consciència de les llacunes de la memòria que pot fer que, més que recordar fets, construïm records. Agnès Varda, sintonitzant-hi, recull formes literàries i artístiques que, manifestades a la primera meitat del segle XX, la narrativa cinematogràfica s'ha resistit a assumir fins l'arribada de certes aventures de la modernitat cinematogràfica, però potser menys del que tradicionalment es dona per fet sobretot en relació amb el cinema clàssic i les seves derivacions hollywoodianes¹⁴⁵. D'altra banda, abandonant la construcció dels grans sistemes

¹⁴⁵ Carlos Losilla ha emprès la tasca de qüestionar (posant-hi forats) el relat oficialitzat de la història del cinema que separa el cinema clàssic, com si aquest fos homogeni, i la modernitat cinematogràfica. Ho ha fet amb *La invención de Hollywood, Flujos de la melancolía* i *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. En aquest últim llibre hi he llegit a propòsit de l'adaptació que, l'any 1963, Richard Brooks va fer de l'obra de Tennessee Williams *Sweet Bird of Youth*: "Al final, Paul Newman (...) se contempla en el espejo retrovisor de un coche para ver su nariz rota a causa de una paliza, es decir, su imagen descompuesta, que a su vez rima con la de su protectora, una actriz en decadencia interpretada por Geraldine Page, cuya figura fragmentada se refleja en el espejo de la habitación del hotel y sólo se recupera en su integridad cuando recibe una llamada de Hollywood para que participe en una nueva película. Para Brooks no se trata de *romper* con Tennessee Williams ni de *apropiarse* la obra, sino de infiltrarse en ella y recomponerla desde dentro, concebirla igualmente como otra imagen rota que debe restituirse de un modo distinto. Así, el hecho de que los *flashbacks* que explican el pasado de Newman y Shirley Knight (su antigua amante) se sitúen desordenadamente, rompiendo de continuo el orden de la narración y proporcionando información fragmentaria cuyos agujeros quedan a disposición del espectador, no es tanto una manera de *desteatralizar* la pieza de Williams como de concebirla a modo de puzzle, como si se convocaran figuras recortables capaces de ocupar cualquier agujero. Y se trata de una opción

filosòfics, el pensament a partir de Nietzsche, i passant de manera fonamental per Walter Benjamin, tendeix a expressar-se a través del fragment. Essent-ne Varda particularment sensible, hi ha la pràctica del collage per part de pràcticament totes les avantguardes artístiques i la constant relació d'elements heterogenis, a vegades materials trobats, en l'art contemporani, que també juga amb la idea de l'obra inacabada (o amb el fet que no pot completar-se) o amb els espais en blanc de les superfícies pictòriques. En relació amb la Literatura, part de la novel·la del segle XX, potser la més significativa, és una constatació que s'ha trencat el mirall passejat pel camí amb l'intent de reflectir la realitat. D'aquí, molts autors han escrit amb aquesta consciència del mirall trencat i, renunciant a l'exhibició d'una omnisciència totalitzadora o a l'ús d'un sol punt de vista, han construït la narració de manera fragmentària¹⁴⁶, donant joc a una pluralitat de

que no sólo se practica en el ámbito de la estructura sino también en el del plano, por medio de sobreimpresiones que representan una memoria igualmente incompleta, que sólo puede aparecer en *flashes*, rompiendo la supuesta armonía clásica de los encuadres y provocando una fuerza centrífuga que llega a confundir también el orden temporal, de modo que pasado y presente confluyen en *una sola imagen*". Imatge descomposta o fragmentada, ruptures narratives, forats a disposició de l'espectador, memòria incompleta.... tot i la disparitat de les obres respectives, els termes que Losilla aplica a Brooks els utilitzo a propòsit d'Agnès Varda.

¹⁴⁶ El meu propi gust per la fragmentació narrativa, que potser explica en part l'interès pel cinema de Varda, l'he trobat expressat en un text que vaig escriure l'any 1999 a propòsit d'*Els noms de Rusiñol*, un llibre en què Margarida Casacuberta aporta un retrat múltiple i a bocins de Santiago Rusiñol. Ho fa a través dels retrats literaris que a la vegada fa dels amics de l'artista (Ramon Canudas, Raimon Casellas, Ramon Casas), d'algunes personalitats relacionades (Picasso, Satie, Leon Daudet, Eugeni d'Ors, Josep Pla) i també de persones anònimes que, de manera significativa, són dones, com ara l'esposa, la criada i una amant parisenca. Al final, l'autora s'autoretrata en el capítol "Jo", en què pot llegir-se aquest fragment, que en part explica el procés d'escriptura del llibre tot jugant amb la dissociació entre el "jo" narratiu i el biogràfic: "Tornant als miralls: com que ella sospita que és impossible estar segur de res i que aquesta és l'única certesa sobre la qual es pot començar a construir alguna cosa, vaig considerar la possibilitat de trencar el mirall de Rusiñol i enfrontar-me a les múltiples perspectives que els fragments (molts, desiguals i escampats) oferirien de la vida que s'aixoplugava sota aquell nom. I així ho vaig fer. Després, recollir-ne els trossos, decidir quins aprofitava i quins desava a les caixes de cartó marró on ella ha decidit de guardar part de la seva memòria voluntària, m'ho vaig prendre gairebé com un joc (...)" Pel que fa al que vaig escriure'n per a la presentació del llibre a Olot, reproduïxo un paràgraf en què poso en relació l'estructura fragmentada d'*Els noms de Rusiñol* amb la de *La passió segons Renée Vivien*: "Escriu al final el "jo": Cadascun d'aquests noms és un fragment del mirall, és una mirada, són uns ulls, i un reflex en aquests ulls. Jo hi afegeixo que el retrat també reflecteix el retratista. Comentava Maria Mercè Marçal, en la seva única i magnífica novel·la, que cadascun dels personatges que investiguen sobre la vida de Renée Vivien, poetessa maleïda a la França de principis del segle XX, busquen alguna cosa que té a veure amb

perspectives, a vegades contradictòries, i de veus¹⁴⁷. Això es pot trobar diferentment en narratives tan diverses entre elles com, posem per cas, les de William Faulkner i Lawrence Durrell. Aquest, amb els quatre volums que configuren *El quartet d'Alexandria*, fa present unes mateixes històries explicades des de diversos punts de vista, que es complementen i que es contradiuen: allò que sembla una cosa n'és, potser, una altra; els personatges muden a través dels que en parlen; tot és com les capes d'una ceba que no s'acaba mai. La literatura ha ampliat la comprensió del real mostrant-lo precisament més incompreensible; també més evanescent i fràgil, com si, seguint Marcel Proust o Virginia Woolf, fos una construcció de la memòria. O bé ha descrit un fluir incert de sensacions, a banda de la construcció psicològica i del mateix relat, a través del *nouveau roman*, que té la seva influència en el cinema, com ara en el d'Agnès Varda a través de Nathalie Sarraute¹⁴⁸, tot i que la cineasta no renuncia

ells mateixos: el retrat d'un personatge es fa des de diferents perspectives amb la consciència, per part de l'autora, que cap personatge del passat (però potser tampoc del present) pot atrapar-se. Aquesta potser és la humilitat i la saviesa de la ficció”.

¹⁴⁷ Durant les últimes setmanes de la redacció d'aquesta tesi doctoral, a l'estiu del 2012, em vaig permetre una joiosa experiència: la lectura d'*Antologia de Spoon River*, crònica poetitzada d'una petita ciutat imaginària dels EUA a través del testimoni dels morts que habiten en el seu cementiri. El seu autor és Edgar Lee Masters i aquesta és la seva única gran obra. Va publicar-se l'any 1915 i, gairebé cent anys després, Llibres del Segle ha tingut la generositat i l'encert pleníssim d'aportar una edició bilingüe amb la primera traducció integral del poemari al català, a càrrec de Jaume Busquet i Miquel Àngel Llauger. El llibre consta de 244 poemes i, a excepció del primer que actua de presentació, cadascun correspon a la veu d'un personatge. Cada poema és un epitafi que no està escrit en una tomba, sinó en un llibre que, de fet, conforma una contra-crònica d'una ciutat exposant-ne a la llum allò que queda a l'ombra pel pes de les convencions socials, les conveniències, la repressió pròpia i aliena. Alliberats, els morts parlen des d'un lloc on confessen actes amagats, els seus desigs i, amb una malenconia que pot fer pensar en Faulkner, les seves frustracions. És apassionant quan amb un petit poema es traça una vida. També quan les històries es creuen i les diferents veus aporten visions diverses i fins contradictòries: ni morts podem saber tota la veritat. L'imaginari Spoon River reflecteix una època i, des de la sensibilitat social de l'autor, una societat classista, masclista i puritana. Però en la humanitat d'aquest microcosmos tots ens hi podem reflectir. En aquest llibre cadascú hi pot trobar el seu doble(s). O una vida que et pot colpir especialment. M'ha passat amb la de Margaret Fuller Stack, que volia ser escriptora i “hauria estat tan gran com George Eliot”. El destí, però, li va ser advers. Es va casar amb un ric farmacèutic i va tenir vuit fills, però no pas temps per escriure. Va morir de tètanus després de clavar-se una agulla mentre rentava la roba d'un nadó. I des del més enllà afirma: “El sexe és la maledicció de la vida!”

¹⁴⁸ A *Varda par Agnès* (p.34), la cineasta confessa que Nathalie Sarraute (Ivànovo,1900-Paris, 1999) és la dona que més l'ha impressionat, junt amb l'escultora Germaine Richter. Varda la va

a la narració, però tampoc a posar-la en qüestió convertint-la en una matèria fràgil. Pel que fa al cinema, només uns possibles exemples. Orson Welles es fa present com a demiürg en el puzzle de *Citizen Kane* per aportar-hi finalment la

conèixer través d'una filla de l'escriptora, Anne Sarraute, que treballava com ajudant d'Alain Resnais mentre aquest muntava *La Pointe Courte*. A propòsit del fet que va dedicar-li *Sans toi ni loi*, Varda va escriure: "À plus de quatre-vingt-dix ans maintenant, elle est toujours aussi vive, aussi intelligente et drôle. Passer un moment avec elle me galvanise mais si je l'imagine, à cause de ses livres, je la vois en solitaire qui marche dans la campagne en hiver". Per tant, a causa dels errars descrits en els seus llibres, la cineasta se l'imagina com Mona, rodant pel camp a l'hivern. De fet, Claude-Marie Trémois (a la seva crítica "*Sans toit ni loi*, Mona a l'hivern", *Télérama* nº 1873, 4 décembre 1985) apunta algunes afinitats entre la pel·lícula i l'escriptura de Sarraute: "Même importance accordée à l'instant, au rapport furtif entre les êtres, à l'errance (physique chez Varda, psychique chez Sarraute). A més, a un nivell més concret, René Predal (*Sans Toit ni Loi*, Atlantica, Neuilly, 2003, p.82) observa que a la novel·la de Sarraute *Planétarium* (1959), un personatge espera la mort de la seva vella tieta per heretar-ne l'apartament, situació que té la seva correspondència a *Sans toit ni loi*. D'altra banda, vinculada al *Nouveau Roman*, que postula la invisibilitat de l'autor alhora que posa en dubte les formes de la novel·la tradicional emfasitzant el llenguatge i imposant-se unes depuratives regles narratives, Nathalie Sarraute aposta per la "desaparició del personatge". Així, a *L'ère de soupçon*, assaig teòric sobre la novel·la publicat a Gallimard l'any 1956, Sarraute afirma que el personatge ho va perdre tot: els seus avantpassats, la seva casa abarrotada d'objectes, els seus vestits, el seu cos, el seu rostre, sobretot el seu caràcter i a vegades fins i tot el seu nom. Evidentment, tenint present un mitjà tan físic com el cinema, Mona no perd el seu cos, el seu rostre i tampoc els seus vestits, que, a més, en la seva degradació definiran el seu esdevenir cap el desastre. Tanmateix, de Mona no se'n sap res dels seus avantpassats en la mesura que pràcticament no hi ha coneixement del seu passat. En relació amb el caràcter, no s'hi fa present amb una determinació psicologista. De fet, Mona no apareix com un personatge acabat, sempre és en procés i, des dels diversos testimonis, en tenim esbossos. Per això, sense assumir la radicalitat del plantejament de Sarraute, Mona no acaba de ser un "personatge" integrable dins de la tradició narrativa que atribueix als personatges un comportament definit que, a parer de la novel·lista, redueix la multiplicitat i les contradiccions que som. D'aquí, el seu retrat tampoc no pot ser acabat, cosa que convida Jérôme Picant a establir aquesta correspondència: "De même que les œuvres de Nathalie Sarraute sont le récit de l'impossibilité d'élaborer un récit, le film de Varda est le récit d'un portrait qui ne se peut se faire". A banda de *Sans toit ni loi*, pel que fa a la influència de Nathalie Sarraute en Agnès Varda, aquesta també ha reconegut que va tenir-la molt present mentre escrivia el text que dialoga amb les imatges del film *Documenteur* (1982), film intimista rodat a Los Angeles en què una dona se sent estranyada com a estrangera i vivint el dol d'una separació amorosa: "Derrière le commentaire, ni ambiance, ni musique. J'avais près de moi le livre de Nathalie Sarraute *L'usage de la parole*. Il m'incitait à une cinécriture minimale, linéale et sincère" (Varda, 1994, p.151). Per acabar afegeixo que, a l'entrada "S comme Seule femme ou Femmes Seules" de l'abecedari que inclou a *Varda par Agnès*, la cineasta comenta la seva identificació amb Sarraute pel fet que, de la mateixa manera que ella va rodar *La Pointe Courte* uns anys abans de l'esclat de la *Nouvelle Vague*, l'escriptora va publicar *Portrait d'un inconnu* a l'any 1958 precedint el *Nouveau Roman*. A més, si Varda és la única dona entre els cineastes de la *Nouvelle Vague*, Sarraute també ho seria entre els escriptors (Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, etc.) del *Nouveau Roman*, tot i que Margherite Duras ha estat vinculada al moviment.

peça essencial, però la idea d'una explicació última es va diluint en trencaclosques posteriors del cineasta. Joseph Leo Mankiewicz (com ara a *All about Eve*, *The Barefoot Contessa* i *The Honey Pot*) construeix històries posant en joc diversos punts de vista mostrant-ne la seva parcialitat, si bé el seu conjunt proposa alguna veritat sobre un personatge. D'altra banda, amb *Rashomon* (1950), inspirant-se en relats de Ryonusuke Akutagawa, el japonès Akira Kurosawa exposa la impossibilitat de conèixer la veritat última d'un fet, concretament d'una mort violenta, narrat per quatre persones, tres d'implicades directament (inclòs el mort) i una d'observacional, tot i que també actua. Cadascú té la seva experiència diversa dels fets i, en tot cas, els narra d'acord amb una diferent visió interessada: cap versió té la seva part de veritat, però també de mentida¹⁴⁹. Vint anys després de *Rashomon*, Theo Angelopoulos, que va crear part dels seus films com uns trencaclosques de memòries personals i històriques, va reconstruir els fets relatius a un assassinat real a *Anaparatassi* des de tres punts de vista, que no són necessàriament contradictoris, però que corresponen a posicions i interessos diferents: el policíac o judicial, que busca descobrir la veritat dels fets; el de la gent del poble, que reflecteix la societat en què s'ha donat el crim; i el del propi cineasta¹⁵⁰, que tracta de comprendre l'acte violent en el marc social.

D'una manera molt diferent, sense donar joc a punts de vista diferents i sense treballar amb intrigues encara que aquestes puguin ser un pretext per reflexionar sobre els humans i les societats, Fellini és un cineasta del fragment, de manera que des de *La Dolce Vita*, les seqüències, tot i complementar-se i a haver-hi una certa continuïtat narrativa, tendeixen a tenir una unitat significativa en elles mateixes. En el cinema contemporani, havent-n'hi més de possibles en la

¹⁴⁹ L'anomenat "efecte Rashomon" s'aplica en el món de la ciència quan hi ha hipòtesis sobre un mateix fenomen que, essent cadascuna verificada, són contradictòries entre elles: aquesta situació du a un carreró sense sortida.

¹⁵⁰ En una entrevista de Pere Alberó publicada a la revista *Nosferatu*, nº 24, Angelopoulos va explicar en relació amb el final del film: "Como yo desconozco quién ha sido el asesino, la película acaba con ese plano de la puerta cerrada, la cámara fija delante de ella y la acción sucediendo fuera del plano, en el espacio *off* del interior de la casa".

mesura que s'ha donat joc a una diversitat de vides creuades, hi ha dos exemples antagònics pel que fa a la construcció fragmentària dels films a la manera d'un trencaclosques narratiu: David Lynch i, sobretot amb els guions de Guillermo Arriaga, Alejandro González Iñárritu. L'univers del primer (tan fascinant i desconcertant, de manera que provoca que el cinema, que semblava un territori conegut, es faci de sobte estrany) és una proposta epistemològica en ell mateix: els seus films ens conviden a ser audaçs i alhora humils per assajar interpretacions sense arribar a cap certesa. Diferentment, el director mexicà trosseja les històries, però la seva desconstrucció és aparent: finalment, hi ha un lligam narratiu que completa el puzzle i ho explica tot plegat. En tot cas, a la seva manera, Varda fa els seus propis puzzles aportant una peça singular al cinema de la fragmentació i de la incertesa.

A *Varda par Agnès*, en un text anomenat "Ovide, image ou puzzle, fiction ou documentaire" escrit a propòsit de la concepció de *Sans toit ni loi*, Varda explica que ha fet molts puzzles¹⁵¹, alguns dels quals molt difícils. Precisa que, convivint amb Jacques Demy, els col·locava damunt d'una taula i que cada dia hi treballava una mica. Per la seva part, passant al costat del puzzle, Demy s'hi parava per fer-hi la seva contribució: "Il posait une pièce ou deux puis déposait son grain de sel, le même chaque fois, en disant, les yeux au ciel: *Il manque une pièce*. Je riais chaque fois. Il ne croyait pas si bien dire. C'est bien ce sentiment qui nous frustre quand on essaie de comprendre les autres: il manque des pièces". Varda, doncs, fa un símil: la dificultat de completar un puzzle complicat, si no és la pràctica impossibilitat de fer-ho, pot comportar una frustració equivalent

¹⁵¹ Aquesta afició ve de la infància. A *Les plages d'Agnès* la cineasta explica que, de petita, va aprendre a nomenar i localitzar els departaments de França gràcies als puzzles, dels quals lamenta que, com si fossin una cosa del passat, actualment només es troben en les botigues de brocanter. En tot cas, el gust pels puzzles l'ha transferit a algun dels seus personatges, com és el cas del que encarna Viva a *Lions Love*. Interpretant una actriu que no és aliena a ella mateixa dins d'una pel·lícula en què les antigues estrelles pesen en l'imaginari dels aspirants a convertir-se en noves estrelles de Hollywood, Viva fa un puzzle amb la imatge de Theda Bara (1885-1955), que als anys deu va tipificar la *vamp*, projectant-la en la figura de la Carmen o encarnant la primera Cleòpatra cinematogràfica cèlebre.

a la derivada de la incapacitat de comprendre els altres en el sentit d'abastar-ne la personalitat o d'explicar les motivacions dels seus actes. Sempre hi pot haver la sensació que manquen peces i que, per tant, els altres (i un mateix) es fan incomprendibles. Tanmateix, pot costar d'acceptar-ho. I el fet de no acceptar-ho és "comprendible" considerant el desig de coneixement sobre què som. Aquest desig ha empès i, evidentment, empeny a l'estudi de l'ésser humà a través d'una diversitat de disciplines. Tanmateix, la mateixa continuïtat de la recerca apunta que alguna cosa sempre s'escapa. D'altra banda, a més de voler dotar de lògica als fets a partir d'una successió de causes-efectes fins arribar a la clausura del relat, les narracions que expliquen els personatges a partir de la definició de la seva psicologia no corresponen precisament al desig d'un control que no pot aplicar-se del tot a la realitat, que es fa tan escàpola com els "altres"? La voluntat narrativa, doncs, com una resposta a la frustració de no poder-ho explicar tot: l'ordenació d'un món en què tot es pot fer encaixar en un esdevenir dels fets amb un principi i un final. Certament, hi ha una narrativa literària que, emergida a principis del segle XX, es capbussa en el fluir caòtic i incert del món, de l'experiència vital i de la imprevisibilitat de la memòria. Però hi ha una tradició "totalitzadora" pel que fa a la construcció de personatges i també en l'àmbit de la reconstrucció biogràfica. Contràriament, considerant la seva relació amb els puzles, Varda va més enllà en la seva reflexió sobre la impossibilitat d'abastar l'Altre en la mesura que fins i tot postula la renúncia a fer-ho. A "Ovide. Image ou puzle. Fiction ou documentaire", la cineasta continua explicant que un puzle va fer-li obrir els ulls: "Ce puzle de trois mille pièces représentait la galerie de peinture d'un collectionneur du XVII^e siècle¹⁵², un cabinet-musée. Les

¹⁵² Llegint un article de l'escriptor Josep Maria Fonalleras a la revista *L'Avenç*, núm 374, que forma part d'una sèrie, *Ut pictura poiesis*, a propòsit de diverses obres pictòriques, he cregut identificar quina imatge reproduïa el puzle que Varda no va completar. El títol de l'article és "Història del molt artificios ciutadà d'Anvers" i fa referència al pintor barroc flamenc Willem van Haecht (1593-1637), que no només va ser el conservador de la col·lecció de Cornelis Van der Geest, sinó que va pintar la seva galeria, reproduint-ne al detall i en miniatura les obres, en diversos quadres. "Comerciants d'art, mecenes, col·leccionistes, com Cornelis van der Geest, encarregaven un quadre de quadres, aquest microcosmos barroc, estrofolari, excessiu, per deixar constància de les seves propietats i per introduir alguna peça que els havia captivat en algun dels seus viatges. O en els viatges del copista. És a dir, una mena de catàleg il·lustrat", explica Fonalleras. El "quadre de quadres" al qual, però, sobre tot fa referència és l'anomenat

innombrables tableaux accrochés au mur avec des cadres dorés presque semblables et les personnages visiteurs tous début m'on fait perdre patience. J'ai un jour décidé de ne pas souffrir davantage, d'accepter le puzzle comme impossible à compléter. Brouillant tout, j'ai rangé les morceaux dans la boîte. Jacques avait-il raison? Manquait-il des pièces? J'ai stoppé avant d'en avoir la preuve. Il manque des pièces". Acceptar, doncs, que el puzle mai no podrà completar-se. Que la mancança és pròpia del puzle, tot i la resistència a acceptar-ho. Per això, en el seminari *Le cinema mis en question par une cineaste*, Varda fins i tot va posar en qüestió la metàfora del puzle: "Ben pensat, no sé si m'acaba d'agradar. Si falten peces estàs furiós. Què ha passat? El comerciant t'ha estafat? Te n'han robat? Les has perdut? Això mentre que en un procés de creació, almenys en el meu cas, hi pot haver la voluntat de no mostrar totes les peces, de no revelar-ho tot". Hi va afegir que aquesta voluntat té present l'espectador: "Jo penso que no és un nen al qual se li ha d'explicar tot. No només amb el guió, sinó també a través del muntatge, s'ha de donar temps i espai a l'espectador perquè vegi, pensi, imagini per ell mateix". El forat enmig del puzle, doncs, com el lloc que pot ocupar l'espectador. Varda ho va exposar amb la consciència que no tots els espectadors reaccionen igual davant d'aquesta possibilitat: "Alguns volen totes les peces del puzle. D'altres accepten no tenir-les totes. I uns altres, encara que puguin sentir-se perduts, aprecien la llibertat que procura el fet de no tenir totes les peces perquè així poden imaginar-les".

Taller d'Apel·les, una obra de 1630 que representa el taller d'un pintor grec protegit per Alexandre el Gran, que el visita. Tanmateix, el taller que reproduïx van Haecht és el del seu mestre Rubens, gran col·leccionista d'art de la seva època. A propòsit d'aquesta pintura, escriu Fonalleras: "La recerca de relacions, de detalls compartits entre les galeries és una aventura apassionant, ideal per a una tarda plujosa. No és d'estranyar que aquests quadres, la seva reproducció esqueixada i dispersa, siguin un dels puzles més cobejats pels aficionats. Confesso que no milito en aquesta secta, però entenc que enfrontar-se a un *Taller d'Apel·les* de vuit mil peces deu ser una experiència similar a l'orgasme. Vull dir un cop el tens acabat i fixat i emmarcat i penjat a la paret del menjador...". Aquesta pintura, i un puzle que la reproduïx, apareix en una novel·la de Fonalleras, *August&Gustau*, de l'any 2001. El vigilant de la sala on s'exhibeix el quadre compra a la botiga del museu el puzle del *Taller d'Apel·les* i, a conseqüència d'un desengany amorós, decideix morir el dia que l'acabi. Però no crec que sigui aquest el puzle que no va acabar Varda, sinó que molt probablement ho és el que reproduïx la més famosa de les obres de Willem van Haecht relatives a la galeria del seu col·leccionista protector: *Visita de l'Arxiduc Albert a la col·lecció de Cornelius van der Geest*.

El discurs de Varda sobre el puzle com a objecte s'obre, doncs, a les seves eleccions com a cineasta. L'exemple del puzle que va renunciar a acabar, com ho explica a "Ovide, image ou puzle, fiction ou documentaire", té com a finalitat explicar el perquè de la narració fragmentària desplegada a *Sans Toit ni Loi* (ide manera implícita en altres films) per aportar un retrat conscientment i fins i tot volgudament incomplet d'un personatge. Al capdavant, només creu en els retrats impossibles.¹⁵³ O en la impossibilitat del retrat. I suposa que pot mostrar els comportaments de Mona sense que això impliqui conèixer les seves motivacions. Ni tan sols ella mateixa, que va inventar el personatge. En tot cas, afortunadament, Varda no va desfer el puzle amb el qual es construeix Mona, ni va tancar les peces en una hipotètica capsa, sinó que va exposar-les amb la idea de mostrar precisament la mateixa fragilitat del retrat i el fet que, certament, manquen peces: "Tout le film est bati sur cette incertitude devenue sûre. Ceux qui ont vu passer Mona parlent d'elle. Chacun amene un morceau au puzle-portrait de Mona. Chacun ne sait q'un peau et n'exprime qu'un point de vue". Cada personatge aporta un tros amb el qual la cineasta construeix un puzle (o també podria dir-se que cus una peça deixant forats a la roba) sense la pretensió de donar una visió superior que faci encaixar els fragments per, més enllà de les necessitats constructives del relat, completar el sentit de manera totalitzadora: "Je ne suis pas Madame-je-sais tout. J'entretiens avec Mona des rapports de personne à personne. Elle m'échappe, je ne la saisis pas. Il est amusant que le mot *saisir* indique la prise et la compréhension. J'ai choisi de ne pas attraper l'oiseau sauvage qu'est Mona ni de la comprendre". Així, fins i tot per l'autora, Mona du inscrit un signe d'interrogació tan gros com aquell que, en una

¹⁵³ Com manifesta en l'entrevista de François Audé al número 325 de *Positif*. D'altra banda, la mateixa Françoise Audé, en una crítica de *Jane B. par Agnès V. i Kung-Fu Master (Le dytique paradoxal)* publicada al mateix número de la revista, apunta que la primera de les pel·lícules conté fragments amb una "buidor" que potser no és aliena a la consciència de la impossibilitat del retrat: "Scènes bouffonnes, parodies, blagues et facéties défilent en un mélange de genres qui est naturel à l'auteur mais qui ne convainc pas. Un cour de récréation n'est que ce qu'elle est, parenthèse, fausse évacion, détente fugitive et douteuse. La boîte à surprise du prestidigitateur fonctionne à vide: où est Jane Birkin? Peut-être Agnès Varda n'a-t-elle rien voulu d'autre que ce vertige, cette insatisfaction que laisse *Jane B. par Agnès V.*". La crítica conclou que, de fet, es tracta d'un film sobre la representació i la seva vacuïtat.

seqüència del film en què la rodamón fa autoestop a prop d'una cruïlla de carreteres, està pintat a la façana d'una casa que en principi apareix al lateral esquerre de l'enquadrament, però que arriba a ocupar la centralitat d'un pla tan breu com significatiu. Això passa després que, havent-se parat davant del senyal de l'autopista, els ocupants d'un Citroen 2CV arranquin amb el cotxe aprofitant que Mona ha anat a buscar la seva motxilla. L'atzar, novament, va regalar-li aquest interrogant a Agnès Varda mentre rodava a la regió del Gard. Hi era pintat en la façana d'una casa i, sense que sapigués el perquè d'aquest interrogant, la cineasta va aprofitar-lo sentint que s'acordava al film¹⁵⁴. Incorporant-lo, la possible significació de l'interrogant té una aplicació immediata: per què els ocupants del cotxe, un cop Mona se'ls ha adreçat, han fugit? Tanmateix, apareixent l'interrogant als vint minuts de metratge, ja és possible plantejar-se "qui és Mona?" sense que la resta de la pel·lícula es proposi donar una resposta absoluta a la qüestió. Un exemple del misteri que en resta: Per què, intentant dormir dins d'un hivernacle la nit anterior a la seva mort, Mona murmura "Si maman Louise em veïés en aquesta casa de ravenets..."? De maman Louise no en sabem res. Qui és, doncs, Mona? D'on ve? Què l'ha menat a la vida errant? A la seva actitud revoltada? Que no sapiguem la raó per la qual està revoltada crea un gran forat en el puzzle. En relació amb el fet que Mona és en ruta i es busca la vida per tal de desplaçar-se d'un lloc a l'altre, la interrogació també es pot plantejar pel que fa a cap on va. No només en un sentit físic, sinó cap on s'adreça la seva vida. En certa manera és una pregunta impertinent, perquè si alguna cosa defineix Mona és la seva manca d'objectius més enllà de la supervivència i de l'intent de viure cada moment present sense atènyer a

¹⁵⁴ Durant una visita que Agnès Varda va fer a Barcelona a finals de maig del 2012, per participar en diverses activitats relacionades amb el festival de videoart Screen, vaig recordar l'interrogant de *Sans Toit ni Loi* i li vaig comentar a la cineasta que em sembla que dóna la clau de la pel·lícula. Però, què hi feia allà? Varda em va explicar que, en veure'l, va tenir clar que el faria present al film, però que ni sap qui va pintar-lo ni la seva significació. L'existència d'aquell interrogant, doncs, és un enigma. També s'ha de tenir present la sensibilitat de la cineasta pel que fa als murs i els murals. Aquesta sensibilitat té una expressió culminant al film *Mur, murs*, rodat l'any 1981 a Los Angeles a propòsit de les pintures murals omnipresents a bona part de la ciutat, però ja es manifesta a la seva primera pel·lícula, *La Pointe Courte*, rodada tres anys abans que *Il Grido*, film d'Antonioni en què els murs visualitzen la incapacitat del protagonista de superar el seu drama personal.

obligacions socials i lligams amb els altres. Res més lluny d'ella que els projectes de futur, la construcció d'un sentit de l'existència, la vida com a tasca moral. D'aquí, la certa amoralitat de Mona, que actua per un instint de llibertat i a la vegada de supervivència. Per sobreviure, pot aprofitar-se dels altres i tenir capteniments que poden qualificar-se d'egoistes. Això pot incomodar. En tot cas, Varda no pretén que l'espectador simpatitzi amb Mona. Tampoc construeix el personatge dotant-lo d'un discurs ideològic que justifiqui o expliqui la seva opció vital. Per altra part, sí que podem saber una cosa amb certesa a partir de la seqüència inicial del film: Mona marxa cap a la mort¹⁵⁵. Evidentment, tots hi anem: la mort és, com va dir Nietzsche, el comú destí tràgic. Però, en el cas de Mona, la narradora fa saber des del principi que la seva mort és pròxima en relació amb els fragments de vida que s'evoquen o que es reconstrueixen a partir de la informació, o de la imaginació, dels testimonis. De fet, sota la influència d'haver vist el cadàver de Mona en la seqüència inaugural, es pot tenir la sensació que l'alenada de la Mort sempre l'acompanya¹⁵⁶. Les primeres imatges

¹⁵⁵ A *Sans Toit ni Loi* hi ha dotze tràvellsings que segueixen Mona mentre camina. Tots són sense diàlegs, duren a l'entorn d'un minut, s'esdevenen amb un interval de vuit a deu minuts i van de dreta a esquerra per, en paraules de Varda, "accompagner cette fille à contre-courant" tenint present que "dans notre culture on lit de gauche à droite et tout mouvement de droite à gauche est un peu contrarié, contraignant". Ho comenta a *Varda par Agnès* (p.174-175), on també explica que va imaginar aquests tràvellsings amb una continuïtat dins la discontinuïtat. D'aquí, a través d'un espai semblant, una matèria o un objecte, lliga l'acabament d'un *travelling* amb el començament del següent. Com a exemple, un tràvelling acaba amb un aparell agrícola i el pròxim comença amb una altra maquinària per treballar al camp; un altre acaba amb una cabina telefònica i el següent s'inicia amb la presència d'una altra cabina. "Je subodorais que la mémoire vague des images liée à la persistance retinnienne ferai sentir sinon réaliser au spectateur la continuité de cette longue marche de Mona vers sa mort, la structure du récit et la forme du film", exposa Varda, que va insistir en aquesta idea en un dels *boni* de l'edició en dvd de *Sans toit ni Loi* on els dotze tràvellsings s'encadenen un rere l'altre. En una conversa amb la compositora Johanna Bruzdowicz, que va fer variacions del seu quartet *La Vita* per contribuir a l'atmosfera i a la continuïtat dels tràvellsings en els únics moments en què la música extradiegètica es fa present a la pel·lícula, la cineasta apunta: "Vaig pensar que una certa memòria visual faria sentir o endevinar la relació entre els tràvellsings". I conclou: "Mona marxa cap a la seva mort al compàs de les notes de *La Vita*". Tanmateix, encara que el moviment la dugui a la mort, mentre té desig de caminar i, per tant, de moure's es manté al costat de la vida. Poc abans de l'accident fatal, quan s'acosta a la mort, Mona manifesta, a l'estació de tren de Nimes, que està "cansada de moure's": la mort és el cessament definitiu del moviment.

¹⁵⁶ En aquest sentit, Mona té una correspondència amb Cléo, tot i les notables diferències entre els dos personatges pel que fa a la posició, inserció i relacions socials i per l'actitud pel que fa al

duen a plantejar-se una pregunta que pot renovar-se quan apareix el signe d'interrogació: Per què ha mort? Com ha caigut en aquella rasa profunda? Tanmateix, la narració no juga a la intriga o, en tot cas, ni gira entorn seu ni el seu sentit depèn d'aclarir les circumstàncies de la mort de Mona. Allò que li interessa a Varda és mostrar com el personatge viu els dies suportant la fred i la solitud. Això fa que cada fragment de la vida de Mona (cada fragment que la narra) tingui sentit en ell mateix, en el present en què transcorre, i no en funció del seu encadenament amb vista a la resolució d'un cas. No obstant això, al final, l'autora respon a les possibles preguntes pel que fa a les circumstàncies de la mort "imaginant, sense remetre a cap testimoni, una Mona espantada i definitivament fràgil que, després de ser agredida a la festa de les *Pailhasses*"¹⁵⁷

seu cos i l'aparença física: Cléo, sobre tot a la primera part de la pel·lícula, està molt pendent del seu aspecte i de la seva vestimenta, mentre que Mona parteix d'una despreocupació al respecte que s'anirà agreujant a mesura de la seva anada inconscient cap a la mort: havent sortit del mar, i per tant de l'aigua lligada a la netedat, cada cop sembla més deixada i bruta, mentre els vestits i, sobretot les botes, es fan parracs. Però si Varda va concebre la cantant interpretada per Corinne Marchant inspirant-se en les pintures de Baldung Grien relatives al tema de la *Vanitas*, que mostren una figura femenina jove i pletòrica de vida amenaçada per la Mort representada per un esquelet que l'engrapa, també se sent que la Mort ronda la jove protagonista de *Sans toit ni loi* i més encara havent vist el seu cadàver al principi del film.

¹⁵⁷ Aquesta festa tradicional certament violenta té el seu origen al segle XIV després que els habitants de Cournonterral ("Cournon Terrah, en occità, és una població del departament de l'Herault, a la regió Llenguadoc-Rosselló) fossin agredits amb fletxes pels d'Aumelas perquè els tallaven les alzines dels límits boscosos entre els dos pobles. Pels d'Aumelas, les alzines eren la seva font d'ingressos principal. Aquest conflicte entre poblacions veïnes, un cop va ser mediat pel senyor feudal de la zona, va ser representat a través d'aquesta festa en què els anomenats *Pailhasses* (els de Cournonterral) persegueixen els "Blancs" (els d'Aumelas) amb draps xops de vinassa i fins arriben a llençar-los dins de cubells plens del líquid pudent barrejat amb orina. Es tracta, doncs, de perseguir els "Blancs" per embrutar-los. Amb el pas del temps, els "Blancs" han deixat de representar els d'Aumelas. Entre els habitants de Cournonterral es reparteixen els papers en aquesta festa, que lligant-se posteriorment a un ritual de purificació religiós instaurat just el dia abans de l'inici de la Quaresma, hauria de servir per "alliberar-los" de les seves pròpies rancúnies i rivalitats. El cas és que els de Cournonterral pràcticament són els únics que participen en la festa, a excepció d'alguns convidats, de manera que, a partir del migdia, es tanca l'accés al poble. Encara que no formin part dels bàndols establerts, es considera que els passants també hi participen, de manera que poden ser agredits amb el líquid infecte. Aquest és el cas de Mona, que, sense que es doni cap mena d'explicació de com ha arribat al poble durant aquest dia assenyalat, pateix l'agressió dels pailhasses, cosa que viu amb un terror perceptible. El relat també estalvia qualsevol referència explicativa a la insòlita festa: de cop, s'entra en la situació, els veïns tanquen les finestres, Mona deambula pel poble i és perseguida per uns *pailhasses*, que es vesteixen amb sacs farcits de palla i duen màscares de pell. El seu aspecte és aterridor i

que se celebra a Courmonterral cada dimecres de cendra, corre sense saber cap on va en fer-se fosc i, entrebancant-se amb un tub, cau a la rasa¹⁵⁸. Pot suposar-se que, adolorida i atordida, no pot sortir-ne morint-hi de fred¹⁵⁹.

En tot cas, en la concepció i construcció de *Sans toit ni loi* no intervé només la consciència de la impossibilitat d'abastar l'Altre, encara que aquest sigui una creació de qui, en conseqüència, podria imaginar-ne totes les peces. També hi ha la renúncia a fer-ho i així, doncs, a esdevenir un narrador absolutista, tot i que pot considerar-se que la relació i l'encreuament "atzarós" de diversos personatges obeeix a la construcció d'un relat per part d'algú que en mou els fils: l'autor és la narradora que, com anuncia al principi, ha recollit els diversos testimonis sobre Mona i els ha ordenat a la manera d'un puzzle que no pot completar-se. Tanmateix, Varda imagina un personatge amb una vida pròpia que no vol dominar completament: un personatge que escapa a l'autor(a). A més, no vol atribuir-se una visió superior des de la qual jutjar els éssers i les coses. Varda afirma que no va situar-se per sobre de Mona, sinó que hi va mantenir una relació de persona a persona. D'aquí, com cadascú pot reconèixer respecte als altres, ni l'atrapa ni la comprèn del tot. I també procura no imprimir un judici.

la seva actitud, molt agressiva. En un dels *boni* (*Souvenirs, Entretiens et Commentaires*) del DVD de *Sans toit ni loi*, editat divuit anys després de la realització del film, Varda explica que en l'escena en què va reconstruir-se la festa pel rodatge, els *pailhasses* que van intervenir no van rebaixar la seva agressivitat. Sandrine Bonnaire, per la seva part, recorda que no va interpretar que tenia por, sinó que de veritat estava terroritzada. Revisant al *ralenti* les imatges, Varda comenta que, certament, aquella expressió de terror no sembla una representació lligada al personatge, sinó que és de Sandrine Bonnaire vivint aquell moment.

¹⁵⁸ Aquesta rasa, de fet, és una fossa que és la tomba de Mona. A propòsit del rodatge de l'impressionant moment de la caiguda, la cineasta, encara commoguda per l'actitud de Sandrine Bonnaire, va escriure a *Agnès par Varda*: "(...) Elle regarde le fossé, elle est pâle sous sa crasse, *Moteur!* Elle s'avance, trébuche et se jette en avant sans se protéger. Des larmes jaillissent de mes yeux avec la violence de mon émotion en miroir à la sienne" (p.162)

¹⁵⁹ L'instant precís de la mort no es mostra, però s'anuncia amb les imatges relatives al moment posterior a la caiguda en què Mona plora de dolor i d'impotència. En l'esmentat boni del DVD del film, Varda cita unes declaracions de Bonnaire a propòsit de les seves emocions durant el rodatge d'aquesta seqüència: "Pensava que la seva mort havia de reflectir-se a la seva mirada. En caure a la rasa, coberta de most, bruta, em vaig sentir humiliada davant de l'equip. Vaig pensar que fer cinema era una estupidesa. Vaig plorar i em vaig dir que Mona havia d'obrir els ulls. Finalment, va estar bé".

Varda vol compartir aquesta posició amb l'espectador, que, en el cas que se situï per sobre de Mona i la jutgi, no és perquè el punt de vista narratiu hi convidi¹⁶⁰. Diferentment, convida a pensar sobre Mona i a pensar-nos en relació amb ella. La marginalitat de Mona ens posa en qüestió. Tampoc no busca que l'espectador s'identifiqui: L'estranyesa del personatge, la seva radical alteritat i el fet que els seus comportaments desconcertin, inciten a la reflexió. Però Varda no aposta per un distanciament absolut: Mona no se'ns fa del tot aliena. Com els espectadors, els personatges-testimonis se senten estranyats davant Mona, però també afectats i implicats. Aquests, sempre dins del teixit d'una ficció, testimonien sobre Mona aportant un tros al puzle-retrat, cadascun espren un punt de vista. Cada visió correspon a una construcció de l'altre i a la vegada revela alguna cosa del seu portador. Per això, *Sans toit ni loi* conté un desplegament de diverses subjectivitats lligat a una reflexió sobre la Subjectivitat i a una consideració al respecte: la nostra visió dels altres ens reflecteix d'alguna manera.

En la seva monografia sobre *Sans toit ni loi*, René Predal¹⁶¹ apunta que Mona suscita l'enveja com a mínim en tres personatges. Més que envejar-la, pot considerar-se que els tres personatges, tots femenins i de divers pes i presència en el film, veuen o, de fet, imaginem en Mona alguna cosa que desitgen i que, per tant, revela les seves frustracions o mancances. El primer és un esbós de personatge en la seva aparició efímera al començament del film: és una noia que, havent observat Mona mentre aquesta extreu aigua amb una bomba al pati d'una casa de pagès, comenta a la seva família durant un àpat que aquella rodamón pot anar on vol. La mare li diu que no sempre deu menjar quan vol, però la filla replica: "A vegades seria millor no menjar. Jo m'estimaria més ser lliure". I va repetint diverses vegades de manera obsessiva: "Lliure, lliure, lliure". La noia només ha entrevist Mona, no en sap res, però imagina que du una vida

¹⁶⁰ En un dels *boni* del DVD de *Sans toit ni loi*, que du simplement per títol *Souvenirs, Entretiens et Commentaires*, Agnès Varda conversa amb Macha Meril, que interpreta Madame Landier, la platanòloga que recull Mona en autostop. L'actriu comenta que Mona no fa cap treball per a la societat. "Creus que no s'ha de jutjar?", planteja Meril a Varda. I aquesta respon: "Jo no faig de jutge. El film no la jutja". I l'actriu reconeix: "De fet, és allò bonic de la pel·lícula".

¹⁶¹ Op.cit, p.47

en llibertat que ella voldria. Ignorant la realitat de Mona, bandejant les possibles dificultats de la vida errant, aquesta noia hi projecta una il·lusió de llibertat que no és aliena a un cert imaginari que associa el rodamón a un capteniment al marge de les convencions socials i, per tant, de les seves imposicions. D'altra banda, cap a la meitat del film i en una altra brevíssima seqüència en què també s'esbossa un personatge, una dona que està en la cinquantena comenta al seu marit, del qual no es mostra el rostre, referint-se a Mona: "Té caràcter, sap què vol. Si a la seva edat t'hagués engegat hauria fet més sort perquè, quan s'està mal casat, estàs atrapat de per vida. M'ha agradat aquesta *hippy*". En aquesta ocasió, un nou exemple de la llibertat de construcció del film, el comentari no es lliga a cap situació on es faci present Mona. Resta, doncs, elidida la trobada amb la rodamón que ha provocat aquesta amarga consideració de la dona anònima respecte a la pròpia vida. No se sap com l'ha coneguda i tampoc què ha passat entre elles. La dona, que no és replicada pel marit, percep Mona com una jove amb caràcter, decidida i independent, que no necessita cap home al seu costat. Aquesta absència d'una companyia masculina li fa suposar que la rodamón és més lliure que ella i li fa pensar en una possibilitat inexperimentada de la pròpia vida. Però, de fet, pot intuir-se que Mona és un pretext per lamentar-se de la vida viscuda i per tant també de la no viscuda. I també que aquesta lamentació no és nova: amb només aquest comentari s'entreveu la llarga frustració d'una dona que, atrapada en les convencions socials, es considera malcasada sense haver sabut o pogut redreçar la vida: Resten enrere la joventut i les il·lusions perdudes. Finalment, i diferentment als dos anteriors, l'últim personatge femení que "enveja" Mona és un dels més desenvolupats de la pel·lícula i, apareixent en diversos moments dins la discontinuïtat temporal, canvia la seva actitud i consideració respecte a la protagonista. Aquest personatge s'anomena Yolande i és interpretat per Yolande Moreau¹⁶², un dels pocs intèrprets professionals del

¹⁶² L'actriu, guionista i directora belga Yolande Moreau (que, amb el temps, ha adquirit una certa fama com a comediant de la *troupe* de Jerome Dechamps i Macha Makeiff, com la portera del film *Amélie* i com a protagonista de dues pel·lícules amb les quals ha guanyat el Cesar a la millor interpretació femenina: *Quand le mer monte*, que també va escriure i dirigir, i *Séraphine*) va ser descoberta per Agnès Varda quan feia un monòleg en el festival d'Avinyó l'any 1984. Poc després, la cineasta va incorporar-la al seu univers a *7 P., cuis., s. de b.*, que Varda defineix com

film. Yolande assisteix una vella, gairebé cega i obsessiva de la neteja, i festeja, encara que la relació no la viu precisament com una festa, amb Paulo, al qual se'l veu per primer cop cobejant sexualment Mona quan aquesta surt del mar al principi de la pel·lícula. L'oncle de Yolande és el guarda d'una gran propietat amb una mena de castell on, en una de les seves nombroses estances, la criada ha descobert Mona dormint abraçada a un noi, del qual després l'espectador sap que s'anomena David i que s'autodefineix com un "jueu errant". Traient la pols a la casa de l'anciana¹⁶³, la *tante Lydie*, la criada fa un apart i, en un de tants

un assaig, però que també pot considerar-se un film d'una estranya poètica d'inspiració surrealista. Va ser rodat a l'antic hospici Saint-Louis d'Avinyó, durant l'exposició *Le vivant et l'artificielle*, poc abans de *Sans toit ni loi*. Yolande Moreau hi encarna el paper de la criada d'una família nombrosa amb un pare metge autoritari que habita un antic hospici de vells que semblen venir: la memòria dels llocs. La criada que interpreta l'actriu sobretot s'associa a la cuina, on prepara truites d'ous barrejades amb la seva saliva ("al senyor li agraden bavoses", diu) i brous indescriptibles, mentre les gallines es passegen pel lloc. A *Sans toit ni loi* va repetir com a criada en una altra gran casa amb set habitacions, de manera que hi pot amagar el seu xicot poc amable, i també a Mona.

¹⁶³ Al DVD de *Sans toit ni loi* s'inclou un deliciós *boni*, *Histoire d'une veille dame*, que és presentat amb aquestes paraules contingudes en un rètol: "En tournant les scenes avec Marthe Jarnais ("la vieille tante Lydie") je lui a fait parler de sa vie. Le petit film en 16 mm prêté a Frédéric Mitterrand nous est revenu, on l'a gardé chez nous, mais il a pourri. C'est la version moisie (et superbe à mon avis) que nous présentons ici en hommage à la charmante Marthe". El nom d'aquesta vella dama és, doncs, Marthe Jarnias, de la qual Agnès Varda explica que la va conèixer arran de *7 P., cuis., s. de b.*, on apareix una vella nua envoltada de plomes. La cineasta va imaginar que, després d'una dutxa de plomes, la dona s'asseia per esperar la mort, que havia d'arribar-li dolçament. Per filmar-ho, va demanar a una assistenta que busqués a Avinyó una vella d'uns 80 anys disposada a sortir nua en una pel·lícula. Qui va respondre favorablement va ser Marthe Jarnias, de 84 anys, que es va mostrar sense complexos i va fer possible que, deu anys després de teoritzar-ho i posar-ho a la pràctica al film *Reponse des femmes*, Varda contradigués novament la codificada representació de la nuesa femenina lligada a la joventut i l'erotisme. A *Histoire d'une veille dame*, una peça de poc més de tres minuts de durada, Varda continua explicant que, per a *Sans toit ni loi*, va demanar-li a Marthe Jarnais si volia fer un altre paper. La dona va respondre-li que sí, però que preferiria no despullar-se de nou. No era aquesta la intenció de Varda, que va confiar-li el paper de la *tante Lydie*, una anciana rica de la qual el seu nebot i la seva dona, els seus únics familiars vius i hereus, esperen que es mori. El comentari de Varda al *boni* acompanya, tal com s'anuncia al principi, unes imatges que van filmar-se durant el rodatge de *Sans toit ni loi*. S'hi pot veure com, després que Marthe Jarnias digui tímidament el nom de Yolande mentre fa sonar la campaneta, Varda li diu que ha de fer-ho amb més convicció i autoritat. La vella, que somriu, comenta que no podia haver-se imaginat mai que seria actriu als 84 anys. Varda li pregunta si l'havien servit mai i la vella contesta que no i que, contràriament, ella va servir en treballar com a criada. Enriolada, enumera les diverses cases on va fer-ho. Aleshores continua rient mentre comenta que per ella és un gran canvi que interpreti una mestressa. Tot seguit es crea una continuïtat i fins una deliberada confusió entre les imatges

moments en què, fent-se explícit l'artifici de la representació cinematogràfica, es trenca la il·lusió de realitat en aquest film a la vegada tan realista, s'adreça a la càmera, i per tant a l'espectador, per comunicar que ha descobert una parella al castell. En una continuïtat seqüencial, però amb un canvi d'espai que en principi situa l'acció a l'exterior del castell en el moment en què es coneixen Paolo i l'oncle de Yolande, es reproduïxen les circumstàncies en què la criada ha descobert la parella. Mentre els homes es queden en una barraca a beure vi, la noia se'n va, entra al castell i es passeja pel seu interior, que, amb les seves pintures antigues i els seus mobles polsosos, té un aire fantasmal. Yolande deambula fins a immobilitzar-se al llindar d'una habitació. En el contraplà es descobreix l'objecte de la seva atenció: Mona i un noi dormen abraçats. És una imatge com suspesa en el temps. Té alguna cosa d'onírica i espectral, com si fossin fantasmes imaginats per Yolande. Hi ha una quietud pictòrica que, tot i la placidesa, o potser per això mateix, crea la impressió que poden estar morts.¹⁶⁴ Yolande entra a l'habitació i els dorments no es desperten. Després torna cap on hi ha Paolo i l'oncle, que li diu a Yolande si ja ha somiat prou: el castell com a fantasia d'una altra vida. Fent de nou un apart per adreçar-se a la càmera, la noia comenta: "M'agradaria que Paolo somiés amb mi, com els enamorats abraçats del castell". Yolande no els coneix, no en sap res, però hi imagina la relació que ella no té amb el seu amant, l'amor romàntic i tendre que desitja. Més endavant, Yolande li pregunta a Paolo perquè no és més amable amb ella i li parla d'una parella que s'estimen i que ho fan tot junts. Els ha espiat? O s'ho imagina? Aleshores, l'espectador, sense que sàpiga com s'han conegut, ja ha pogut observar moments de la vida de Mona i David al castell: fumant herba,

d'aquest preciós document i les de la ficció relatives a un moment en què la *tante* Lydie s'emborratxa amb Mona quan aquesta suplanta Yolande. Marthe Jarniasriu junt amb Sandrine Bonnaire en l'escena més alegre de la pel·lícula, respecte la qual Varda comenta: "El riure uneix la vella rica i la jove rodamón gràcies a l'alcohol. Per un moment, desapareixen les classes socials. A través de la riulla, Marthe també es venja de la seva vida laboral".

¹⁶⁴ En un altre moment posterior en què reprèn la neteja de la pols a la casa de Lydie, plena d'objectes carregats de records, Yolande s'adreça de nou a la càmera per exposar un dubte: "Si és un crim, que lleig. Però si dormen, que bonic". És a dir, ha pogut pensar que aquella pau era la de la mort. A la vegada, la imatge dels amants adormits, relativa a la felicitat que imagina Yolande, està condemnada a morir en el moment en què la criada retrobi Mona sola.

escoltant música, besant-se, menjant conserves en llauna. No són moments exempts de plaer i fins pot tenir-se la impressió que estan enamorats, tal com ha cregut Yolande, que, després de retrobar Mona recollint-la en autostop, li comenta¹⁶⁵: “He pensat tantes vegades en vosaltres dos adormits. Pensava que era amor etern. I aquí estàs: sola com la vella”. Mona replica: “Però menys rica”. Yolande, que també està sola, diu que la cuidarà i que es faran companyia. Tanmateix, és una altra fantasia. Absentant-se una estona de la casa, Yolande troba que Mona l’ha suplantat, emborratxant-se amb la vella, i la fa fora¹⁶⁶. Però també ella perdrà la feina pagant una acció del seu xicot. Paolo ha participat en un robatori al castell que guarda l’oncle de Yolande, cosa que dóna excusa al nebot hereu de *tante* Lydie i a la seva dona, Elianne, per acomiadar Yolande i fins a tancar l’anciana en una residència. Mona i David eren al castell en el moment del robatori. En sentir fressa, ella no es va moure, però ell sí i va ser colpejat pels lladres. A l’escena següent, assegut al llindar d’un vagó de tren aturat en una estació, David testimonia davant la càmera amb una bena al front: “Quan hi havia herba era simpàtica. Quan es va acabar, ho va ser menys. Després que em colpeguessin, ja no hi era... I jo que em pensava que era una dona de les que s’enganxen”. Quan acaba de dir-ho, el tren es posa en marxa: el jveu reprèn el seu errar després de l’aventura efímera amb Mona, que, contradient els temors del noi, no s’hi volia arrapar: ella també ha tornat a posar-se en marxa. David, preocupat per no perdre la seva llibertat a causa de vincles afectius, no s’adonava que Mona tampoc no vol lligams. Ella li ho va dir mentre

¹⁶⁵ Just abans de l’escena en què la criada recull Mona en autoestop, el muntatge insereix un altre monòleg de Yolande adreçant-se directament a la càmera: “És dur estar sol. Però també ho és estar amb un altre si no t’hi avens. En els braços de Paolo, em sento sola. A la disco, bé. Al llit, també. Però no vol res més. Jo sóc una sentimental. No aconsegueixo oblidar aquella noia en els braços del noi de la cadena”.

¹⁶⁶ Encara hi ha un altre moment en què Yolande es creua amb Mona, tot i que no està segura que sigui ella. És a l’estació de tren, on Mona s’ha ajuntat a un grup d’okupes. Acompanyada per Jean-Pierre, el nebot de la vella Lydie, Yolande és a l’andana esperant un tren en direcció a Avinyó, on servirà a una família. Des d’un nivell superior observa el vestíbul de l’estació i creu haver vist Mona: “Quin xoc. He cregut veure la noia que vaig fer fora. Em pregunto que haurà sigut d’ella. Ni tan sols sé d’on venia”. “D’on ve Mona?” és una pregunta recurrent i sense resposta que plana en la pel·lícula.

ocupaven el castell. En una seqüència, Mona escriu el seu nom i el de David en un mirall polsegós. Ell li diu que ho esborri: no s'han de deixar traces. Es pot entendre que ho comenta pel que fa a la seva estada al castell, però Mona ho interpreta com si David no volgués que la relació deixi empremtes que poguessin fer-la duradora. Per això li diu que no es preocupi: els homes li duren poc.

Altres personatges, a vegades només testimonis fugaços sense desenvolupament dramàtic, manifesten la seva subjectivitat parlant de Mona. Un d'aquestes personatges sense història, assegut en un banc, explica davant la càmera: "Es va acostar on jo era. És estrany veure una noia fent de rodamón. I tan sola. Hi hauria d'haver parlat". Aquest home sobretot hi va percebre solitud i indefensió, mentre que, a través seu, la narradora exposa la raresa d'una dona rodamón. No hi va parlar, no va saber-ne res: Va sentir la seva fragilitat i se'n va compadir. Una profunda inquietud, lligada a un mal pressentiment i a la vegada a un sentiment de culpa, respecte a l'esdevenir de Mona transmet el personatge de madame Landier, interpretat per Macha Meril. Enginyera agrònoma, especialitzada en plàtans davant l'amenaça d'una extinció a causa d'una epidèmia originada en les caixes d'armament desembarcades per l'exèrcit nordamericà durant la II Guerra Mundial, madame Landier recull l'autoestopista Mona i hi passa una jornada en què la rodamón resta al cotxe mentre ella fa compres o assisteix a una reunió. La recull i l'acull, però d'alguna manera la fa socialment invisible amb el supòsit que la presència de Mona en alguns ambients seria motiu de rebuig. La mateixa madame Landier expressa sentiments ambigus respecte a Mona. Té l'instint de protegir-la, però l'abandona a prop d'un bosc, cosa que, un cop l'ha deixat, li provoca remordiments per haver-la deixat a la intempèrie¹⁶⁷. Hi té una simpatia, però també un rebuig que, en el primer moment

¹⁶⁷ De fet, la seqüència de la violació al bosc (a l'entrada del qual Madame Landier l'abandona) pot considerar-se una demostració de l'acompliment dels seus mals pressentiments. La contigüitat de la seqüència de la violació (sense que l'acte sigui mostrat de manera explícita en la mesura que, en un dels tràvells de dreta a esquerra que structuren la pel·lícula, la càmera hi passa per davant i a certa distància sense aturar-se) podria fer pensar que és una projecció de la inquietud i del sentiment de culpa de madame Landier. Tanmateix, la narradora Varda, apel·lant en aquest cas a l'omnisciència o almenys fent visible una situació que ningú no ha vist, fa una el·lipsi visual de la violació, però, sense mostrar-la, deixa entreveure clarament que succeeix. Varda va voler incloure una violació per fer present la vulnerabilitat de les joves rodamón: "Les

que apareix i a partir del qual es reconstrueix parcialment la seva relació fugaç amb Mona, expressa en una conversa telefònica remarcant la pudor insuportable¹⁶⁸ d'una noia que ha recollit en autoestop. Tanmateix, no es pot despendre mentalment de la rodamón esquerra i, després de banyar-se com un acte de netedat que contrasta amb la brutícia de Mona, queda enrampada en els

tres jeunes vagabondes avec qui j'avais longuement parlé m'avaient dit que le viol fait partie des risques du voyage. Et que leur seule sauvegarde était de n'en avoir pas peur. En cas de réel danger, il valait mieux laisser faire le violeur et oublier la scène" (*Varda par Agnès*, p.174). Mona, certament, no parla de la violació (per tant, ningú no li pot haver explicat a la narradora) i el seu silenci pot interpretar-se com una voluntat d'oblit per no traumatitzar-se. Al text "Sans toit ni loi ou le boucle imparfaite", inclòs al volum de les *Etudes Cinématographiques* dedicat a Agnès Varda, Jérôme Picant escriu: "La séquence est filmée par une caméra toujours en mouvement qui cadre l'homme aux auguets, puis Mona, avant de s'écarter lors de l'attaque. La cinéaste n'utilise aucun plan rapproché ou gros plan capable d'augmenter la charge émotionnelle de la séquence, le seul élément de tension est la musique qui augmente jusqu'à saturation. Cet épisode, dont Mme Landier a eu la prémonition, ne sera plus jamais évoqué. Le drame glisse sur Mona et il semble donc normal qu'il glisse sur Mona et il semble donc normal qu'il glisse sur les témoins et que nul, hormis Mme Landier quand elle est face à la mort, n'ait conscience de l'extrême détresse de la jeune femme". En tot cas, com també explica a *Varda par Agnès*, la cineasta no tenia previst inicialment rodar cap escena relativa a una violació: "Comme nous tournions des scènes où la vie d'une fille solitaire dans les bois et les champs était évidemment dangereuse, cette idée du viol s'est imposée. Nous en avons plusieurs fois discuté avec Sandrine et Royer. Sandrine était hésitante mais quand je lui ai décrit la scène intégrée dans un des travellings latéraux de la Grande Série, avec une caméra qui se détournerait d'elle et de son violeur au moment de l'acte pour continuer dans les futaies de chênes verts et de pins, quand he lui ai dit que Mona ensuite, dans sa sauvagerie et sa force de résistante, n'y ferait pas meme allusion, elle a compris mon point de vue et nous avons pu tourner". La cineasta continua amb una reflexió sobre un procés de treball (i les seves implicacions) que és possible a partir de la llibertat que pot concedir-se com a productora: "Se remettre en question en plein tournage n'indique pas forcément qu'on a mal prévu ou préparé le film. Sur l'écran de la machine de montage, ce qui était tourné devenait le film-même et amenait la juste référence à ce qui manquait. Etre autonome pour décider que cinq jours de tournage supplémentaires étaient nécessaires a permis au film d'être mieux structuré et aux spectateurs de savoir que les Mona sont violées dans les bois ou ailleurs sans que je montre un viol pour autant". Aquestes últimes paraules conviden a pensar sobre perquè Varda no va voler mostrar l'acte de la violació. Encara que suposi que Mona no resta traumatitzada, no és per relativitzar aquesta forma de violència. En allò que es mostra i no es mostra hi ha implícita una decisió moral. Mostrar determinats actes també comporta alguns perills. Filmar una violació simulada pot comportar una banalització de l'horror d'una violació real. I també pot complaure cert *voyeurisme*. No mostrar una violació és una decisió moral que no eludeix l'horror del fet, sinó que precisament pot provocar una inquietud enorme en l'espectador. Ho apunto pensant en un cas concret: la violació de la nena dins d'un camió, i per tant fora del camp visual, a *Topio Stin Omichli/Paisatge a la boira* (1988), de Theo Angelopoulos, el qual va tenir present la tragèdia grega, que deixa la violència fora d'escena.

¹⁶⁸ Varda considera que "la nostra societat rebutja més la brutícia que la pobresa" (Comentari recollit al bonus *Souvenirs, Entretiens et Commentaires* del DVD de *Sans toit ni loi*)

llums del mirall del lavabo. És un pla estrany, a frec del paròdic. Havent estat a punt de morir electrocutada, madame Landier li comenta al seu ajudant Jean-Pierre, que l'ha salvat apagant el corrent elèctric: “És veritat allò que diuen que passa abans de morir. He vist desfilars moments de la meua vida. Molt ràpidament. Eren imatges amb les quals em debatia. És estrany. Aquella noia que vaig recollir en autoestop em retornava diverses vegades. Com un retret”. Aleshores, havent quedat interrompuda i, per tant, fragmentada en el muntatge la història de la seva relació, aquesta es reprèn en el moment en què Madame Landier comunica a Mona que ha de deixar-la perquè torna a casa. Mona respon amb un deix de decepció i retret: “Cadascú a la seva, no? Madame Landier fa una ganyota. En abandonar-la a prop del bosc, dubta i retorna cap a la jove per fer-li un petó, donar-li diners i dir-li que sigui prudent. Mona, com és habitual, no li agraeix res¹⁶⁹ i immediatament enfila cap a dins del bosc mentre la veu en *off* de madame Landier, des del present en què recorda el moment del comiat, lamenta: “No es pot deixar algú així. Els boscs són perillosos. Jean Pierre ha d'ajudar-me. Vagi a buscar-la”. Madame Landier, que sembla sota els efectes d'una gran sacsejada física i a la vegada mental, continua interpel·lant Jean-Pierre i alhora murmurant per ella mateixa: “Li indicaré el lloc al mapa. Estic preocupada. Tan sola. Hauria d'haver fet alguna cosa. Ni tan sols sé el seu nom”. A continuació, les imatges retornen al bosc on havia entrat Mona per mostrar un home amagat (el violador) que es mou com un animal depredador a l'espera de capturar la seva presa. Essent un possible *alter-ego* d'Agnès Varda,¹⁷⁰ madame

¹⁶⁹ Mona no agraeix res a ningú, amb l'excepció d'una monja quan aquesta, després que la noia torni el bol on ha menjat una sopa, li desitja bon viatge i li diu que sempre tindrà la porta oberta.

¹⁷⁰ No és un mer supòsit tenint present que al llibre *Varda par Agnès*, que fa una atenció especial a *Sans toit ni loi*, la cineasta explica que, mentre buscava inspiració i informació per a la pel·lícula en la mateixa regió on va rodar-se, va recollir una rodamón que feia autoestop i de la qual diu: “Elle puait avec intensité. Après une heure de silence, elle m'a parlé. Puis j'ai cherché un restaurant. Deux nous ont refusé l'entrée, vu son allure. On en a trouvé un, très modeste. On parle, elle m'épate. Elle a beaucoup d'allure et des yeux assez émouvants. Seule, sale et rebelle. Farouche en tout cas. On repart. Il fait très froid et l'idée qu'elle va dormir dehors m'affleure. Je l'amène dans plusieurs foyers où l'ont ne veut pas d'elle. Il n'y a pas de place ou pas pour une fille. Dans la voiture, ayant passé le mur de son odeur nauséabonde, je suis avec elle qui se raconte: Setina, d'origine kabyle, elle a coupé les ponts derrière elle, elle dit un peu pourquoi, parle surtout de sa vie quotidienne en pouffant de rire de temps en temps. Quand il lui faut un peu

Landier demana, doncs, al seu ajudant Jean-Pierre, a la vegada el nebot de la vella Lydie, que intenti trobar la rodamón. No ho farà pas, però l'atzar (o els fils que mou la narradora) farà que l'home torni a veure-la.

Jean-Pierre és un altre personatge a través del qual pot observar-se una de les diferents reaccions (i per tant una altra manifestació de la subjectivitat) provocades per Mona. No actua com a narrador, de manera que no aporta un testimoni directe sobre la rodamón, però és esbossat com un personatge a partir dels efectes que li produeixen les seves trobades inquietants amb Mona. És un home insegur, tal com s'entreveu en la primera de les dues trobades (o potser s'hauria de dir-ne ensopegades) de Jean-Pierre amb Mona. Madame Landier, mentre es talen uns plàtans malalts, li comenta que al seu cotxe hi ha una rodamón salvatge i bruta que ha recollit en autoestop. Amb l'excusa de recollir una carpeta, Jean-Pierre obre la porta del darrera del cotxe i Mona crida que la tanqui perquè fa vent. Però decideix sortir per demanar-li una cigarreta. Ell li

d'argent (500 francs lui suffisent par mois, pour du pain, des fayots en boîte, des patates et des cigarettes) elle accepte des petits boulots, ramassage des fraises ou vendanges, desherbage des serres, nettoyage des cours. L'essentiel est de laisser tomber ces boulots très vite, de ne se pas installer. Je lui donne quelques adresses, des points de chute en cas... un peu d'argent et la laisse là où elle le demande, à l'orée d'un bois qu'elle connaît. Salut! Salut!". Tenint la idea de realitzar una pel·lícula sobre les noves formes de marginalitat i de pobresa, Varda, evidentment, va inspirar-se en Setina per construir el personatge de Mona. Fins i tot durant un temps va pensar en la possibilitat que la mateixa Setina fos la protagonista del film interpretant-se en bona part a ella mateixa. René Predal (a *Agnès Varda, une œuvre en marge du cinéma français*, inclòs al número monogràfic d'*Études cinématographiques* dedicat a la cineasta) apunta que Varda ho va desestimar perquè va intuir que Setina no podria assumir la càrrega del rodatge. S'hi pot afegir que la cineasta va voler crear una tensió entre el document i la ficció a través del treball d'una actriu. Sandrine Bonnaire, la qual, per cert, va mirar els vídeos en què Varda va filmar Setina, que va assistir al rodatge i que apareix en el film formant part del grup de marginals que es reuneixen a l'estació de tren de Nimes. En tot cas, pot suposar-se que el personatge de madame Landier neix del fet que Varda va recollir Setina en autoestop. De fet, la cineasta va traspasar a la ficció algunes de les seves accions (li va donar diners, va deixar-la a prop d'un bosc) al final de la seva primera trobada amb Setina. També va fer que Madame Landier sentís la pudor que ella va notar en Setina. I li va projectar part dels seus sentiments ambigus respecte a la rodamón. És significatiu que, tot i que va reaccionar de manera menys burgesa que madame Landier, expressés un malestar semblant al del platanòloga en continua parlant sobre Setina a *Varda par Agnès*: "Mon malaise est épais mas simple. Il augmente a mesure que tombe la nuit sur le paysage que j'apprécie tout en roulant. Ou cette fille continue sa vie de vagabonde et moi la mienne ou bien il faudrait l'aider à se loger, s'occuper d'elle, en admettant qu'elle la veuille. Qui veut adopter une vagabonde ou un clochard? A votre santé! Ils sont des milliers..."

pregunta si ha vist com queia l'arbre comentant-li que és trist. Ella respon amb indiferència ("no és per plorar") i li pregunta si, com en el cas de Madame Landier, és un maniàtic dels plàtans. Jean-Pierre explica que va ser el seu alumne mentre és observat per Mona, que de sobte li etziba: "Et faig por, o què?". Sí, li fa por. Després que madame Landier li demani que trobi Mona, Jean-Pierre, que no la cerca, la veu casualment a l'estació de tren de Nimes. Mona hi és havent-se afegit a un grup d'okupes que es busquen la vida a l'estació pidolant, recollint les monedes oblidades a les cabines telefòniques, aprofitant descuits. Des de l'interior d'una cabina telefònica, Jean-Pierre observa Mona, que està molt "col·locada" i ni tan sols el reconeix quan se li acosta. Truca a un amic, al qual li explica que ha trobat la rodamón de madame Landier, però que no li en dirà res. "L'hauries de veure. És un horror. Una desfeta", diu de Mona, que ensopega amb la cabina i després vomita. Inesperadament, Jean-Pierre confessa una certa comprensió de Mona a partir de la pròpia fragilitat, però no la pot entendre, l'espanta com un abisme: "La seva desesperació és comprensible. Jo mateix estic tan perdut a vegades. Però arribar a això!". I, abans de penjar i fugir, monologa: "Em va dir: et faig por o què. Sí, em fa por. M'espanta perquè em repugna". És només repugnància davant del seu estat físic? O també una repugnància moral? De Mona, què li fa por? El desordre que representa quan ell vol la vida endreçada? Li fa present que podem estar a un pas del marge? Mona desestabilitza Jean-Pierre, l'angoixa i el fragilitza.

Mona manté una relació bàsicament sexual amb un dels membres del grup okupa que campa a l'estació de tren. Quan la casa ocupada s'incendia accidentalment, Mona marxa, iniciant el calvari que la durà a la mort. Davant de la cabina del "photomaton", on hi fa un dels seus petits "negocis", l'amant lamenta la fugida de Mona: "Follava de meravella. Hauria fet pasta amb ella.... La trobo a faltae. Tenia un cul esplèndid". Per aquest home, Mona es redueix a un objecte sexual. La cosificació que en fa no només és relativa al seu plaer sexual, sinó que contemplava la possibilitat de convertir-la en mercaderia obtenint-ne imatges pornogràfiques. Diferentment, sense que es faci explícita la relació que manté amb la noia, el tunisià Assoun, que treballa en una vinya, no vol treure profit de Mona, sinó que procura ajudar-la: li ensenya a podar els ceps, li dóna

aixopluc, en té cura. Però aquesta situació, en la qual ella sembla sentir-s'hi a gust, s'acaba quan uns treballadors marroquins retornen al casalot i exigeixin a Assoun que la noia marxi. Això quan precisament és l'única vegada que no vol marxar d'un lloc. Mona li retreu que no la defensi, però l'home no pot fer res. En marxar, deixa al costat d'uns sacs de ciment una bufanda d'Assoun que aquest va deixar-li. La càmera fa atenció a la bufanda abandonada. Més endavant, el muntatge insereix una escena en què el tunisià, sense dir res, acaricia la bufanda i li fa un petó. Després mira la càmera i tanca els ulls¹⁷¹. Tots els altres testimonis en parlen mentre que, en el cas d'Assoun, es fa el silenci. Aquest gest persevera en la memòria perquè és portador d'un secret que és en el cor de la pel·lícula: després de tot el que s'ha dit sobre Mona i se n'ha vist, la resta és silenci...

Assoun, que certament treballava a la vinya que apareix al film, és un dels intèrprets que van aportar a *Sans toit ni loi* elements de la seva personalitat real o simplement relatius a les seves circumstàncies vitals, però integrant-los dins d'un teixit de ficció. Part dels actors "no professionals" en certa manera s'interpreten ells mateixos, però, convertint-se a la vegada en personatges, representen situacions fictícies a partir de la relació imaginària amb Mona. Al respecte, un personatge significatiu és Sylvan, el pastor-filòsof que, vivint amb la seva dona i el seu fill, acull Mona, però fa que visqui a part en una caravana, i li "dóna" un tros de terra perquè la cultivi, sense que ella hi faci res. En un bonus del DVD de *Sans toit ni loi*, Varda recorda que va conèixer Sylvan passant a prop de Nimes: "Hi vivia amb Patricia (la seva dona) i Yuri (el seu fill). Em va explicar que era professor de filosofia i que ho havia deixat tot per tornar a la terra, junt amb la seva família, criar cabres i fer formatges, lluny de la societat". La cineasta hi afegeix que Sylvan va acceptar dir què pensava (en relació amb la mena de vida errant i solitària que du Mona) en el film i d'interpretar-hi el seu propi paper. D'aquí, pot considerar-se que el pastor-filòsof justifica la pròpia elecció en dir-li a Mona: "Potser tu ets més lliure que jo. Millor per tu. Jo he triat un terme mig entre

¹⁷¹ "Volia que ell només pensés en tu", li comenta Agnès Varda a Sandrine Bonnaire en una conversa que forma part dels "records, entrevistes i comentaris" inclosos al DVD de l'edició francesa de *Sans toit ni loi*.

la solitud i la llibertat”. Més encara: “Tu has triat la llibertat total, però tens la solitud total. Arriba un moment en què... si es continua així, jo penso que un es destrueix, que va cap a la destrucció. I si vol viure, un para. Tots els amics que van continuar són morts o s’han convertit en bojos, alcohòlics, drogats, perquè la solitud els ha destruït completament”. Pot intuir-se que el pastor-filòsof ha conegut, certament, aquests amics dels quals parla i que la por de compartir el seu destí l’ha afermat en una forma de vida que, si bé transcorre en els marges socials, s’estabilitza a través d’una família, una ocupació laboral i una casa. Per això, no suporta que, amb el seu capteniment, Mona posi en qüestió la seva opció¹⁷². “Tu no vols res. T’hem donat un tros de terra i no hi has fet res. No tens res al cap”, li engega. Però Mona replica: “Per tu no hi ha més que la teva manera de ser marginal (...) No en faig de res, de la teva filosofia. Tu vius en la mateixa brutícia que jo, però tu et canses més. Si jo hagués estudiat, no viuria pas com tu. Això em feia “cagar” quan era secretària. Si he deixat tots els petits caps d’oficina, no és per trobar-ne un al camp”. Aquesta pràcticament és l’única vegada que Mona parla del seu passat, tot i que tampoc no detalla les circumstàncies que van dur-la a abandonar la feina de secretària. A l’escena següent, Mona abandona una cabanya buida on ha passat la nit: la seva etapa amb els pastors ha acabat. Sylvain, però, reapareixerà més endavant monologant davant la càmera: “Ella va passar com el vent. Cap projecte, cap objectiu, cap desig. Vam proposar-li coses; res, cap desig de fer res, a part de l’errar. És un error... Ella és inútil i amb la seva inutilitat fa el joc a un sistema que ella rebutja”. Aquest judici s’insereix després de l’escena de la violació, fet que du René Predal¹⁷³ a plantejar-se si la narració (o, de fet, la mateixa Varda) assumeix el punt de vista del pastor suggerint que la violació és una conseqüència dels perills als quals s’exposa Mona amb el seu error equivocat. Ho planteja, de fet, per negar-ho afirmant que la narració i la posada en escena aporten una

¹⁷² René Predal, a la seva monografia pedagògica sobre el film, apunta: “Le berger a besoin de cette condamnation pour pouvoir tourner la page car cette rencontre l’a forcément déstabilisé. Il faut que Mona ait tort pour qu’il soit à nouveau sûr d’avoir raison et qu’il puisse goûter pleinement au cliché idyllique de la montée aux alpages, en famille, dans le soleil et une nature généreuse”.

¹⁷³ *Ibid*, pp. 51-54.

complexitat sobre Mona que fa simple el judici de Sylvain, malgrat que algunes de les observacions puguin ser certes. Allò que, en tot cas, s'apunta és que Mona, escapant-se a tot discurs, es fa inaprehensible¹⁷⁴. De fet, potser l'absolut de la seva llibertat (assumint el risc de la violació, de l'autodestrucció, de la mort) la fa incomprendible pels personatges amb els quals es creua, per l'autora del film, pels espectadors. Mona, personatge abismal, fascina i espanta amb la seva marginalitat extrema. A través de cadascuna de les diferents visions i experiències de Mona, la subjectivitat dels espectadors va confrontant-se al personatge descobrint molt possiblement que li provoca emocions i reflexions diverses i fins contradictòries. Mentrestant, irreductible a la categorització psicològica i a la construcció social de la identitat, Mona sempre s'escapa. I també ho fa el relat foradat que es construeix a propòsit seu. Allò que expliquen els testimonis és tot el que saben de Mona? Potser amaguen coses. O potser n'inventen o en falsegen. Sempre mancaran peces. Sempre faltaran testimonis. La narradora tampoc no explica què va motivar la seva recerca sobre aquest personatge anònim que, sense que ningú identifiqués el seu cadàver, va passar de la rasa a la fossa comuna. Tanmateix, Agnès Varda sí que ha explicat que el film neix de la seva inquietud respecte a les noves formes de pobresa i la fragilitat a la qual s'exposen les joves rodamón.

Varda també ha abordat la subjectivitat a través de la protagonista de *Cléo de 5 a 7*, un dels seus més cèlebres personatges femenins. Pendent dels resultats d'unes proves mèdiques, tement que pugui tenir un càncer, la percepció que Cléo té del seu entorn, dels llocs pels quals transita a París i dels objectes a

¹⁷⁴ També és René Predal, però en aquest cas al text "Agnès Varda, une ouvre en marge du cinema français" publicat dins dels *Études cinématographiques* nº 179-186 (p. 13-39) dedicats a la cineasta, qui apunta de manera precisa: "Mona reste opaque du debut a la fin, ce que signifient bien les douze grandes séquences de marche où la caméra avance en traveilling, parallèlement à la jeune fille: heureuse ou triste, révoltée ou résignée, elle peut être mais accompagnée mais jamais vraiment rencontrée au sens fort du terme". La cineasta ha explicat que el títol provisional del film era *A saisir*, de manera que s'hi apuntava que hi havia alguna cosa per atrapar. La consciència que no pot atrapar-se o la renúncia a fer-ho possiblement va influir en canviar de títol i optar per *Sans toit ni loi*, que sembla el d'un western.

l'abast, li remetent a la mort, que l'amenaça. La càmera se subjectivitzava, adoptant el punt de vista de Cléo, mostrant els rètols dels comerços que reclamen l'atenció del personatge com si li fossin personalment adreçats: *Rivoli Deuil, À la Bonne Santé, Pompes Funèbres*. René Predal rastreja les traces simbòliques del temps que passa i de la mort que roda en les imatges i la banda sonora del film: "Les superstitions maléfiques (ne pas porter un habit neuf le mardi, ne pas mettre de chapeau sur le lit), les faits divers (un home tué à la terrasse d'un café), les véhicules (voiture, corbillard, autobus) qui semblent tous conduire aux enfers"¹⁷⁵. A més, pel que fa als signes de la malastrugança, Cléo ensopega amb un mirall trencat, que també pot simbolitzar la mort. Marcel Martin et Jacqueline Nacache han observat afinadament que la percepció dels signes de la mort per part de Cléo es lliga més a la "rêverie" (en una variant que l'acosta al "malson") que a la psicologia: "Un enterrement, un magasin de pompes funebres, une boutique de masques negres, un avaleur de grenouilles. Détails authentiques, objectivement neutres mais que son obsession fait basculer du statut de rencontres fortuites et innocentes dans celui d'intrusions insistantes du destin (...) C'est en choisissant dans la réalité des détails significatifs que la réalisatrice nous les "donne a voir" comme tels".¹⁷⁶

La subjectivitat també s'aplica al Temps¹⁷⁷, però de manera que hi ha una tensió entre la forma com el percep Cléo i la insistència amb la qual, a través de

¹⁷⁵ *Mythologies vous me faites rêver!*, text inclòs a *Études Cinématographiques* n° 179-186 (p. 73).

¹⁷⁶ A "*Profession: documenteuse*", "Le Revue du cinema" núm.463, març 1988, p.53-58.

¹⁷⁷ En el seminari a la UdG, Agnès Varda va reflexionar sobre el Temps com un element essencial de la vida i una qüestió fonamental del cinema que també és un misteri. Quina ha de ser la durada d'un pla? Evidentment, la durada dels plans determina concepcions molt diverses del cinema (o de l'audiovisual) i procura diferents relacions amb les imatges. Varda ho va exemplificar amb el fet que hi ha la brevetat extrema dels plans dels clips musicals o dels filmets publicitaris, que han influït en l'acceleració i el ritme vertiginós d'un determinat cinema que tendeix a l'espectacle, però també els plans de llarga durada que, com ara en les pel·lícules de Yasujiro Ozu, afavoreixen una actitud contemplativa. Hi va afegir que, influït pel ritme accelerat amb el qual s'encadenen les imatges que dominen en el món audiovisual, bona part dels espectadors actuals es resisteixen als plans que conviden a la contemplació. Fins i tot va apuntar una certa autocrítica a propòsit de *Les plages d'Agnès*: "Em pregunto si en aquesta pel·lícula no vaig voler explicar massa coses, de manera que no concedeixo prou temps per mirar les imatges o per captar les situacions. Potser havia de renunciar a explicar-ne alguna". En tot cas, Varda va

rellotges i de la inserció de rètols en el film que marquen la seva cronologia, es fa present la mesura mecànica, “objectiva”, del temps. Una singularitat de la pel·lícula en què la seva durada real suposadament s’acorda amb el temps de l’acció. Això representa que no hi ha el·lipsi narrativa. Però dic suposadament perquè, essent potser una percepció subjectiva, tinc la sensació que, durant l’hora i mitja del film que es correspon de 5 a dos quarts de 7 de la tarda d’un dia clau en la vida de Cléo, aquesta fa una sèrie d’accions que haurien d’ocupar-li més de temps, de manera que m’atreviria a apuntar que hi ha un ús subtil de l’el·lipsi en la transició d’una escena a una altra. En tot cas, el respecte del temps real en la durada d’algunes seqüències tendeix a subjectivar la percepció transferint-ho a l’espectador. Així ho ha observat Jean-Yves Bloch¹⁷⁸: “L’exemple le plus frappant est celui du trajet en taxi que dure moins de six minutes, mais qui paraît durer des heures: le spectateur s’y ennue et telle était la volonté de l’auteur: rendre ce trajet aussi interminable qu’il est pour Cléo”. És la durada subjectiva que irromp dins del temps objectiu. Cléo fa constants referències a la relació personal amb el temps, que pot comprimir-se i dilatar-se d’acord amb les expectatives. Així, en la seva trobada al Parc Montsouris amb el soldat de permís que ha de tornar a la guerra d’Algèria i amb el qual se sent acompanyada i reconfortada potser perquè hi comparteix l’amenaça de la mort i aleshores el desig de viure plenament l’instant, Cléo pot afirmar “il nous reste si peu de temps” i poc després “on a tout le temps”.

A *Cleo de 5 à 7* hi ha un altre element de subjectivitat important a partir del moment en què la protagonista, després de cantar *Toutes portes ouvertes* sentint-se identificada amb la solitud de la veu que enuncia la cançó, decideix

recordar la durada subjectiva d’un film: “Aquest, evidentment, sempre dura el mateix, però cada espectador té una diferent mesura del temps que hi passa”. No va oblidar que cada persona relaciona una pel·lícula amb el seu temps personal, amb un moment de la seva vida. I, entre altres qüestions, també va referir-se al fet que en el muntatge es construeix la temporalitat i el ritme de la pel·lícula i que, essent *Cleo de 5 à 7* una excepció, un dels grans reptes és comprimir el període de temps que abasta la història narrada en el temps de duració real d’un film.

¹⁷⁸ Cléo de 5 à 7. Le violon et le métronome, dins *Études Cinématographiques*, n° 179-186 (p. 124)

treure'ls la perruca i caminar sola pel barri de Montparnasse. Afrontada la solitud i la por que sent davant de l'amenaça de la mort, Cléo comença a mirar els "altres". La mirada de Cléo es fa visible a través de la subjectivització de la càmera, que així fa que observem la vida al carrer a través dels ulls del personatge. Aquesta seqüència adquireix el caràcter d'un documental subjectiu perquè, a la manera d'altres films parisencs de la *nouvelle vague* rodats aquells mateixos anys, la ficció s'insereix dins del moviment urbà sense pràcticament alterar-lo i l'espectador el percep a través de la mirada de Cléo. Sandy Flitterman Lewis¹⁷⁹ ha explorat el transit del personatge d'un objecte contemplat, pendent de la mirada dels altres i de la seva pròpia imatge reflectida en els miralls, a un subjecte que mira. En tot cas, el gest de Cléo té una força simbòlica encara perdurable: a través seu una cineasta afirma que la dona no només té un lloc en el cinema com un objecte fascinant, que sovint correspon a una projecció de l'imaginari masculí, sinó com un subjecte amb mirada que crea unes altres imatges, incloent-hi aquelles en què el cos femení adquireix una altra representació aliena a la seva exhibició com a objecte eròtic. De fet, en aquella mateixa època, part dels directors de la *nouvelle vague* consideraven una funció primordial del cinema filmar dones belles (o fent coses belles) vivint la seva realització com un exercici de seducció o de relació amb les actrius. S'ha de reconèixer que amb alguns resultats fascinants i comptant amb la col·laboració creativa de les actrius. L'any 1961, en què va rodar-se *Cleo de 5 à 7*, François Truffaut va realitzar *Jules et Jim* per amor a la novel·la autobiogràfica d'Henri-Pierre Roché adaptada, però també per retre culte a Jeanne Moreau. Aleshores va comentar: "El cinema és l'art de la dona, o sigui de l'actriu. La comesa del director és aconseguir que les dones facin coses belles. A parer meu, els grans moments del cinema es donen quan hi ha la coincidència entre els desigs d'un director i els d'una actriu dirigida per ell". És a dir, un art de la dona, però dirigit per un home. En certa manera, els cineastes de la modernitat (a més de les relacions que estableixen els de la *nouvelle vague* amb les seves actrius, hi ha,

¹⁷⁹ A *From Déese to Idée: Cleo from 5 to 7, a To Desire Differently Feminism and French Cinema*, New York, Columbia University Press, 1990, p. 268-284.

per exemple, la d'Antonioni i Monica Vitti o la de Bergman amb algunes de les seves amants i esposes, sense oblidar el vincle fundacional de Rossellini amb Anna Magnani i després amb Ingrid Bergman) renoven una vella tradició del món de l'art: aquella que concedeix a l'home/artista el poder de la creació i la dona/model la funció d'inspirar-lo. De manera significativa, l'any 1962 Jean-Luc Godard va dirigir Ana Karina a *Vivre sa vie*, cap el final de la qual la protagonista, Nana, s'enamora d'un home que, amb la veu del propi cineasta, li llegeix un fragment d'*El retrat oval*, el conte d'Edgar Allan Poe. En acabar de llegir, li diu: "És la nostra història, un pintor que retrata la dona que estima...". Allò inquietant, i potser gens aliè al vampirisme d'alguns cineastes respecte a les seves actrius, és que, quan acaba el retrat, el pintor s'adona que la dona està morta. L'art, al qual es consagrava el pintor deixant de veure realment la seva dona, li ha robat la vida. Godard i Ana Karina, que aleshores mantenien una relació d'amistat amb Varda i Demy, són precisament els protagonistes d'un curt burlesc que va rodar-se per integrar-se dins *Cléo de 5 à 7* en un moment en què, a parer de la seva directora, calia una mica d'humor i de lleugeresa per contrastar amb el drama de la protagonista. Es va concebre com un divertiment per aquells que hi van intervenir¹⁸⁰ i un homenatge al cinema còmic mut. A més, Varda va concedir-se el gust de treure-li les ulleres negres a Godard per mostrar els seus bells ulls grossos semblants als de Buster Keaton, segons explica Varda en la presentació del curt al DVD *Tous courts*, on dins dels anomenats "*courts parisiens*" s'inclou

¹⁸⁰ A *Varda par Agnès* (p 57), la cineasta explica que, a part de Godard i Ana Karina, va comptar amb la desinteressada participació dels actors Eddie Constantine, Danièle Delorme, Jean-Claude Brialy, Alan Scott i Sam Frey, del director Yves Robert i fins del productor Georges de Bauregard. Fa, però, especial atenció a l'estel·lar parella protagonista: "Le couple Godard-Karina était attendrissant, enfants terribles et amants, hereux amants. Leurs amours étaient juvéniles, violentes et inventives. Je suis contente de les avoir fait tourner ensemble une tres courte histoire d'amour(...)". I també invoca l'esperit de la *nouvelle vague*: "La lumière de ce jour-là et le bonne humeur générale restent pour moi un souvenir qui symbolise la Nouvelle Vague telle que nous l'avons vécue, l'imagination au pouvoir et l'amitié en action. Chacun tournait pour soi, certes, et il n'y avait pas vraiment un groupe ou un milieu, mais au milieu de tout ce mouvement il y avait des sourires".

una versió més llarga¹⁸¹, de poc més de tres minuts, que la integrada en el film, d'un minut i mig. Així és que, en la seva versió llarga, el curt adquireix una autonomia i fins rep el títol de *Les fiancées du pont Mac Donald* i el subtítol de *Méfiez-vous des lunettes noires*. Aquest títol apunta que el curt fa una aportació ingènua i simpàtica al tema de la subjectivitat que es podria resumir en aquesta dita: tot depèn del color del cristall amb el qual es miren les coses. El cas és que, dins de l'estructura narrativa de la pel·lícula, la visió del curt es justifica pel fet que Cléo acompanya Dorothee, una seva amiga model, en la visita a un cinema que fa al seu amant, un projeccionista que els hi mostra aquest filmet a través de la cabina. Godard i Ana Karina són una parella d'enamorats. En acomiadar-se, ell es posa unes ulleres negres i observa que la seva estimada és ruixada per un regador (Eddie Constantine) i que, després de caure, passa un cotxe de morts, del qual surt un enterrador (Sami Frey, que tres anys més tard treballaria amb Godard i Ana Karina a *Bande à part*) que se l'endú. Havent comprat una corona de flors i un mocador per eixugar-se les llàgrimes, quan fa això últim es treu les ulleres i aleshores ho veu d'una altra manera, és a dir, ja no ho veu tot "negre": el sinistre regador és reconvertit en un mariner (Alan Scott¹⁸²) que, sense voler, fa que Ana s'entrebanqui amb una corda marinera, però, malgrat que arriba una ambulància de la qual surt un infermer amb intencions equívokes encarnat per Jean-Claude Brialy, el "fiancée" rescata l'estimada i, llençant les ulleres negres al riu, li fa un petó damunt al pont Mac Donald mentre al fons passa un trenet.

D'una manera menys còmica i joiosament simple que a *Les fiancées du pont Mac Donald*, en el cinema de Varda, tal com passa a la resta de *Cléo de 5 à 7*, la

¹⁸¹ Varda va incloure la mateixa versió en els *boni* del magnífic DVD de *Cléo de 5 à 7* editat l'any 2005 per Cine-Tamaris. I també en fa una presentació en què parla del rodatge del curt evocant-lo com un bon record.

¹⁸² Aquest actor nordamericà, que va desenvolupar bona part de la seva carrera a França després de participar en *Les tricheurs* (1958) de Marcel Carné, acabava d'interpretar a *Lola*, de Jacques Demy, el personatge de Frankie, un *marine* de servei a Nantes que, abans de retornar als EUA, s'acomiada de Lola, amb la qual ha mantingut una relació a Nantes. És, doncs, un transvasament immediat i còmplice del cinema de Demy al de Varda.

realitat exterior sovint és filtrada per les “ulleres” interiors dels personatges i d'aquí per les seves percepcions i estats d'ànim. A *Documenteur*, film del 1981 rodat a Los Angeles, les imatges crepusculars habitades per personatges majorment solitaris i silencis semblen correspondre a la visió de la seva protagonista, una francesa entristida que s'acaba de separar del seu marit. Bona part de les imatges exteriors del film van ser rodades de manera atzarosa, sense intervenció o posada en escena, per part de Varda i l'operadora Nurith Aviv¹⁸³, però reflecteixen l'estat d'ànim d'una dona malenconiosa i estranyada: se sent estranya per l'absència de l'home i en una ciutat en la qual és estrangera, separada dels altres a partir de la seva separació. A l'inici de la pel·lícula, que Varda ha definit com un monòleg amb grans moments de silenci, una veu en *off*, que es correspon amb la veu interior de la protagonista, descriu una experiència de dolor mentre es mostren rostres d'homes que passegen vora el mar. Després, com si la dona no pogués expressar els seus sentiments, bona part de les imatges transcorren silenciosament. Són imatges “documentals” de la ciutat de Los Angeles a través de les quals s'expressa la intimitat del personatge. Són imatges de solitud sovint enigmàtiques. Al seminari que va fer a la Universitat de Girona, Varda va explicar que, sense que se n'adonessin¹⁸⁴, va filmar algunes persones desconegudes intrigada pel que feien i sense saber perquè les feien. Què fa, per exemple, una dona remenant la sorra de la platja? Busca una cosa? És una “espigoladora” que no troba res? O només té el desig inquiet de remenar la sorra? Des de darrere la finestra d'una bugaderia, també va filmar una dona sola d'esquenes que es remena els seus cabells llargs. Sempre que veu aquestes imatges, Varda hi continua percebent una solitud extrema i a la vegada una certa sensualitat. Són imatges enigmàtiques que, sense correspondre

¹⁸³ Reconeguda oficialment com la primera directora de fotografia a França, Nurith Aviv va néixer a Tel-Aviv l'any 1945. També ha treballat amb Varda a *Documenteur*, *Set pièces*, *cuisine*, *salle de bain*, *à saisir* i *Jane B. par Agnès V.* Havent realitzat ella mateixa diversos documentals, Nurith Aviv ha col·laborat amb Amos Gitai, Jacques Doillon, William Klein i René Alió a *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère*, film realitzat el 1976, un any després de *Daguerréotypes*.

¹⁸⁴ Aquesta no és una pràctica que la cineasta hagi sovintejat perquè ha tendit a fer visible la càmera a les persones a les quals ha filmat i a mantenir-hi una relació de complicitat.

necessàriament a la seva mirada, reflecteixen l'interior d'un personatge sense tampoc voler-lo abastar i evidenciar: preservant-ne, doncs, un cert misteri. I també es pot considerar que aquestes imatges reflecteixen alguna cosa íntima de la mateixa Varda, que aleshores vivia un període de crisi i de separació amb Jacques Demy.

Del fet que les imatges reflecteixen aquell que les fa n'hi ha un exemple molt significatiu a *Une chante l'autre pas*, film de l'any 1976 en què, a través d'una relació d'amistat entre dues dones, Agnès Varda va fer present les lluites feministes en les quals havia participat feia poc d'una manera molt activa per aconseguir la despenalització de l'avortament. En tot cas, pel que fa al tema ara abordat, la pel·lícula comença mostrant una sèrie de retrats fotogràfics de dones. Les fotografies, en blanc i negre, s'integren en els títols de crèdit, però, alternant-se aquests amb la seqüència inaugural, les imatges també formen part d'un aparador al qual fa atenció Pomme, de la qual encara no sé sap que és la dona que canta. La jove entra dins de la botiga i hi troba un home al li pregunta si ha fet les fotografies. Així és. La noia li comenta que totes les dones li semblen tristes. El fotògraf diu que no. Però, certament, semblen dones amb la mirada trista: com diu Pomme, hi ha bellesa, però inquieta. La noia concreta: "Semblen dones abandonades, vídues, maltractades". Ell, Jerome, li explica que no ho són, que són les veïnes que han acceptat posar. Ella li pregunta què n'espera. "Que es cansin de posar. Aleshores es relaxen. Són allà i ja està", contesta Jerome. És una actitud que pot fer pensar en el mètode de treball de Richard Avedon, que feia llargues sessions fotogràfiques amb els seus models esperant-ne alguna cosa desconeguda que (potser) apareixia quan, cansats i fins avorrits de posar, es lliuraven a un estat d'abandonament. No és l'únic fotògraf amb un mètode semblant: esperar fins que aparegui un gest inesperat i revelador. El cas és que Agnès Varda, fotògrafa que va realitzar les fotografies del fotògraf que va imaginar per aquesta pel·lícula, va tenir com a referent els retrats de Bernard Poinssot (1922-1965) per, a més, homenatjar-lo¹⁸⁵. En els retrats de Poinssot, els

¹⁸⁵ Ho explica a *Varda par Agnès*, p. 132.

rostres hi són en la seva nuesa, atemporals i descontextualitzats, de manera oberta i frontal (les fotografies de Jerome/Varda mantenen la frontalitat) creant una presència enigmàtica. La mirada dels retratats sembla buscar dins de l'interior d'ells mateixos. També, potser equívocament, transmeten una sensació de tristesa. El cas és que Poinssot era dels que creien que la fotografia pot ser el mirall de l'ànima: "Je crois que la photographie est le meilleur moyen pour représenter le visage dans cet instant fugitif où il apparaît en quelque sorte transparent et laisse voir l'âme à nu. Lorsqu'il devient significatif de l'être entier, le visage s'offre tout d'un bloc pour un instant souvent bref". La recerca, doncs, d'un instant tan fugitiu com revelador que la imatge fotogràfica atrapa i immobilitza. Poinssot, però, apuntava que aquest instant potser només és revelador d'ell mateix: "Lorsque le visage reflète une pensée, un sentiment ou une sensation, il me semble qu'il exprime moins la personnalité qu'un état passager dans lequel n'importe qui pourrait se trouver". En tot cas, també buscava un abandonament del model perquè emergís en el rostre alguna cosa inesperada i significativa relativa a la introspecció: "Je souhaite qu'aucune émotion particulière ne vienne le troubler, qu'il soit vraiment au repos et que le modèle ne soit pas en relation avec ce qui l'entourne mais rentre en lui-même. Je voudrais qu'il laisse tomber le masque par lequel il se défend contre l'indiscrétion d'autrui. Le moment où il oublie de jouer un personnage n'est jamais long". La recerca, doncs, d'un instant inevitablement fugaç en què el model deixi de posar/representar, de manera que potser fins i tot ha d'oblidar que un altre el mira per fotografiar-lo. Aquest pensament de Bernard Poinssot podria fer-lo seu Jerome, que, en una altra escena, intenta fotografiar Pomme. El fotògraf, però, sent que ella se li resisteix ("no et rendeixes", li diu) i que cap foto surt bé. "He de tenir l'aire angoixat perquè t'agradi? No vull ser víctima. Ni tan sols en una foto", comenta Pomme, que possiblement ha tocat un nervi: Jerome no troba l'expressió que busca, de manera que la seva recerca potser no té a veure amb l'altre (i per tant d'alguna cosa desconeguda) sinó amb ell mateix. Tanmateix, Jerome li replica: "Et negues a ser autèntica. Allò que busco és quan es renuncia a agradar, l'autenticitat nua". Encara que es refereixi a una altra nuesa, Pomme li pregunta si vol que posi nua. Jerome consent, però dubta que millori. I mentre

Pomme posa despullada, el fotògraf es lliura a una divagació incerta sobre, ai, el misteri de la feminitat: “L’abandonament, el do... El secret de les dones, la vida, el duus a dins. És un secret molt preuat”. Pomme no està per aquest abandonament i Jerome abandona: “No m’agrada. La culpa és meva”. Ho sento”. Pomme, aleshores, es fragilitza: “No sé què penses de mi. És com si no fos autèntica”. Però ell reconeix: “No és això. Te se m’escapes. No t’entenc.” En aquest cas, però, no hi ha un reconeixement del fet que l’altre sempre s’escapa i que, al capdavall, es fa incompreensible. Pomme se li escapa perquè no n’obté la imatge que en voldria. No hi ha cap gest, cap instant, en què s’hi senti reconegut. Això perquè, al capdavall, busca l’instant en què reconegui (o hi projecti) la seva angoixa. Possiblement és inconscient, de manera que Jerome creu buscar un gest d’autenticitat en un(a) altre quan, de fet, es mira ell mateix. Aquests retrats, doncs, són l’autoretrat d’un home que, poc temps després de fotografiar Pomme, se suïcida penjant-se en el seu estudi. Amb el seu suïcidi, Jerome traspassa temporalment alguna cosa de la seva subjectivitat a la vitalista Pomme. Almenys així ho fa constar la veu narrativa, encarnada per la pròpia Varda, en explicar circumstàncies i estat emocional de les seves protagonistes després de la mort del fotògraf: “Pomme, xocada per la mort de Jerome, va plorar-lo. Confonia la desgràcia de Suzanne amb l’angoixa que descobria en tots els rostres”. El comentari s’inscriu en unes imatges que mostra gent anònima filmada a la sortida del metro.

Si el fotògraf pot autoretratar-se amb les fotografies que realitza, de la mateixa manera que el cineasta ho pot fer a través de les seves imatges en moviment, també podem autoretratar-nos a partir del que veiem a les fotografies, en relació amb què ens diuen o què ens evoquen i per com les interpretem. El comentari d’una fotografia com a expressió de la subjectivitat és en el cor d’*Une minute pour une image*, un singular treball que Agnès Varda va realitzar l’any 1982 i que, del 31 de gener del 1983 fins al 22 de juliol d’aquell mateix any, va ser emès diàriament pel canal televisiu FR3. És una sèrie que consta de 170 capítols, en cadascun dels quals una fotografia és comentada per una persona o, de manera

ocasional, per dues. Tots els capítols no arriben als dos minuts de durada. Primer, sense cap música que pugui suggerir o distreure, la fotografia es mostra a l'espectador. Després, durant un minut¹⁸⁶, la imatge es manté en la pantalla (a vegades de manera fragmentària o ampliant-se'n un detall) mentre hi ha el comentari. Finalment, es revela el títol de la fotografia, la seva datació i el seu autor. En tot cas, Agnès Varda, que va escollir les imatges amb l'ajuda de diversos col·laboradors¹⁸⁷, va triar els comentaristes en relació amb la fotografia destinada considerant que el contingut d'aquesta o els elements formals podrien apel·lar de manera significativa a la seva subjectivitat i, per tant, a les seves experiències de vida. O potser valorant que la subjectivitat del comentarista aportaria una visió reveladora de la imatge o una altra manera de veure-la. "Il ne s'agit pas de réflexions critiques o historiques sur la photographie, ce qui nous interesse c'est 'chaque image en soi', faite par une personne, regardée par une autre qui la commente. Une seule photographie à la fois, en noir et blanc o en couleurs, contemporaine ou ancienne, portrait, groupe, image de reportage, d'actualité, de mode, faite par un photographe célèbre ou pas ou par un anonyme (...) Les voix sont d'origines diverses: photophiles, passants, amateurs, voisins, amis, autres photographes, célébrités, enfants...", va explicar Agnès Varda en el dossier de premsa *d'Une minute pour une image*. I, a la revista *Télérama*¹⁸⁸, Olivier Cena va fer un comentari que va plaure tant a la fotògrafa i cineasta com per incloure'l a *Varda par Agnès*: "Chaque commentateur, qu'il soit écrivain ou boulangère, botaniste, ingénieur ou peintre, ramène la photographie à sa propre expérience, à son univers, à ses desirs, à ses phantasmes. C'est drôle, émouvant et surtout étonnamment vivant, ce qui est le comble pour cette

¹⁸⁶ Al seminari *Le cinéma mis en question par une cinéaste*, parlant d'aquesta sèrie, Agnès Varda va recordar que cada comentarista va viure de manera diferent la temporalitat d'un minut. A alguns se'ls feia llarg; a d'altres curt. Uns altres no arribaven a omplir-lo. Altres no en feien prou. Uns pocs s'hi van ajustar. Un evident exemple de l'experiència subjectiva del temps.

¹⁸⁷ Robert Doisneau, Christian Cajouille, Henri-Cartier Bresson, Samia Saouma, Marc Garanger, Nadja Ringart, Jean-Michel Folon, Jacques Monory, Sarah Moon, Georges Fevre, Robert Delpire i Claude Nori.

¹⁸⁸ Al número 1724 publicat el 26 de gener del 1983.

empreinte, cette parcelle infime du temps, figée, fixée à tout jamais”. En tot cas, a tall d'exemple, Varda tant va convidar Marguerite Duras a parlar d'*Ella a l'École des Beaux Arts*, de la fotògrafa de moda Deborah Turbeville, com Marie Piednoir (la seva flequera veïna a la rue Daguerre) perquè comentés *Le pain quotidien*, una fotografia de Robert Doisneau amb un nen corrents amb una barra de pa. I si la foto de Cartier-Bresson sobre els funerals pels morts del metro Charonne (víctimes de la repressió policial contra els manifestants en protesta per la guerra d'Algèria al 1962) és comentada per la treballadora municipal Camille Dufraise, el cineasta Maurice Pialat parla d'una de les moltes fotografies de gitanos realitzades pel txec Joseph Koudelka. La pròpia Varda també és una de les comentaristes i és la única que va repetir fins parlar-ne de catorze¹⁸⁹.

Roland Barthes fa a *Le chambre claire*¹⁹⁰, llibre fragmentari sobre la fotografia tot just publicat quan es va produir la mort accidental de l'autor i només dos anys abans de la realització d'*Un minute pour une image*, una distinció entre *studium* (allò que té a veure amb la cultura i el gust, que interessa o complau, però no fereix) i el *punctum* (el que sorgeix com una fletxa que es clava, que pot omplir tota una fotografia, però que sovint només és un detall que la travessa). Tenint-ho present, pot considerar-se que Agnès Varda, en relació amb les catorze fotografies que va reservar-se per comentar-les ella mateixa, no va desestimar l'*studium*, però va fer atenció al *punctum*, és a dir allò que desequilibra la unitat de la fotografia i fa que la mirada aconseguixi veure l'altra presència que habita en la imatge: el *punctum* no és simplement allò que sorprèn o inquieta, sinó que és allò que punxa duent a la reflexió a través del suggeriment d'un sentit "altre" o que remou la memòria íntima de manera inesperada. En tot cas, amb els seus comentaris, Varda fa present la seva capacitat d'observació i anàlisi de les imatges, però també que aquestes poden tenir una potència evocativa de les pròpies experiències sense que reproduïxin un fet personalment viscut. Així, en relació amb la fotografia *Bibi a Marseille*, realitzada l'any 1928 per Jacques-Henri

¹⁸⁹ Els capítols d'*Une minute per una image* comentats per Varda configuren un bonus de l'edició en DVD de *Tous Courts (Ciné-Tamaris, 2007)*.

¹⁹⁰ Gallimard, Paris, 1980.

Lartigue amb una dona en primer pla i la presència d'un transatlàntic, Varda explica que li fa recordar que va ser en aquell mateix port que, de molt jove, va emprendre el seu primer viatge en solitari, una fugida en direcció a Corsega¹⁹¹. Sobre *La noia amb una flor*, la cèlebre foto de Marc Ribaut de l'any 1972 que mostra una jove amb una flor davant d'un grup d'homes armats disposats a reprimir una manifestació de protesta en contra de la Guerra del Vietnam, afirma que recorda molt bé aquesta imatge i l'època que retrata¹⁹². En les fotografies també hi pot veure un ascendent pictòric amb el qual reflecteix el seu propi interès. D'aquí, pensa en la pintura de l'escola holandesa en veure una foto de Jenny de Vassou que, realitzada a Varennes cap a l'any 1913, mostra l'interior d'una casa de portes obertes des del seu exterior. I davant d'un curiós "autoretrat" de l'any 1972 de Joan Fontcuberta, en què una mà sembla disposada a una encaixada amb una mà aliena enfundada en un cap de peix, comenta que la remet al surrealisme (que per ella "és un espai i un temps per somiar; un espai entre les imatges del real") sense veure-hi cap falla o al·legoria, sinó alguna cosa molt realista: "És la sensació viscosa d'un peix a la mà". Varda és especialment incisiva quan comenta una foto de l'any 1960 de Marc Garanger, aleshores soldat forçat a complir el servei militar a Algèria, d'una vella algeriana obligada a treure's el vel i a ser retratada per fer-li el carnet d'identitat

¹⁹¹ A *Les plages d'Agnès*, utilitza un fragment del film-assaig *7 p., cuis., s. de b...* en què una adolescent abandona la taula familiar per anar a menjar sola una poma a la seva habitació, per il·lustrar la pròpia actitud rebel contra la família. Aleshores hi afegeix que, en aquella etapa de les preguntes en què un no sap vertaderament què vol i vol saber què no vol, li va semblar que fer una fugida, sense dir a ningú on anava, era indispensable: "Vaig vendre alguns objectes i vaig comprar un bitllet de tren de tercera classe per anar a Marsella i allà un bitllet per anar en barco a Còrsega. Ah! La meva primera nit de llibertat, sota les estrelles...". Amb imatges que reconstrueixen els fets, amb una actriu que encarna aquella Varda juvenil, continua explicant la seva aventura iniciàtica: arribada a Ajaccio, instal·lada en un moll amb una petita xarxa per pescar, s'hi va fixar un pescador que necessitava ajuda. La seva primera feina va ser remar una barca mentre els pescadors baixaven o extreien les xarxes de l'aigua: "Tres mesos d'aquesta vida rude i promíscua sense embolics amb aquests homes em va fer forta i menys poruga. Era un bon punt de partida, però no un ofici per mi. Em calia tornar a París i aprendre'n un. Allez! fotògrafa".

¹⁹² Encara que a l'any 1972, Varda havia tornat a França, durant la seva estada a Califòrnia a finals dels anys seixanta, va tenir coneixement del moviment hippy i de la revolta pacifista en contra de la Guerra del Vietnam.

que, evidentment, és una forma de control i d'identificació: “En la fotografia s’hi reflecteix la violència exercida contra cadascun (la dona i el fotògraf) i sobretot en la força amb la qual ella refusa. A aquesta dona se la pot obligar, però no sotmetre. Estic impressionada pel rostre d’aquesta dona”. Hi ha una peça especialment emotiva a propòsit d’una fotografia anònima de la família dels seus avis materns, que estan en primer terme asseguts, mentre que al darrere hi ha els fills i els néts drets un darrere l’altre en horitzontal i agafant-se per l’esquena. Agnès (Arlette) no hi apareix perquè la foto és de l’any 1915 i ella va néixer el 1928. Sí que hi ha, evidentment, la seva mare, Christiane, que, junt amb la seva filla, parla sobre la fotografia anomenant tots els presents i evocant l’esperit viu del pare i la dolçor de la mare. La filla observa que tots miren la càmera, a excepció de dues dones, l’àvia i la seva mare, que miren totes dues cap a una mateixa direcció: “No sé pas què hi ha allà on miren, però si hi ha una herència que es transmet per les dones, jo dec ser allà...”. Finalment, farà atenció al comentari que Varda fa d’una foto que Liliane de Kermadec¹⁹³ va realitzar durant el rodatge de *Cleo de 5 à 7*. Fa la impressió que la fotografia mostra el contingut de la bossa de Cleo escampat damunt d’una superfície: un moneder, bitllets i monedes, un pintallavis i altres estris de maquillatge i, vet aquí el *punctum* atraient amb força la mirada, un mirall trencat on s’hi reflecteix un ull que sembla buit. Varda comenta: “El mirall trencat és un signe de mort. Tots els supersticiosos ho diuen. Però jo no hi veig mort, en aquesta imatge. Hi veig aquest mirall trencat com un esclat d’un mateix. No tant de la imatge d’un mateix, sinó de la memòria. Records trencats, petites imatges que no lliguen com en un enllaç fals en el muntatge d’un film”. A vegades Varda fa sobrer el comentari de les seves imatges perquè ho “diu” tot: el mirall trencat com a imatge de la fragmentació de la memòria.

¹⁹³ Fotògrafa, realitzadora i actriu ocasional, com ara a *Les demoseilles de Rochefort*, nascuda a Varsòvia el 1928, el mateix any que Agnès Varda, Liliane de Kermadec va fer la fotografia fixa de *Cleo de 5 à 7*. Com a realitzadora, la seva pel·lícula més reconeguda és *Aloïse*, un film de 1974 amb guió d’André Techiné protagonitzada per una dona internada en un psiquiàtric que s’expressa a través de la pintura. Isabelle Huppert va interpretar Aloïse de jove i Delphine Seyrig (a la qual Liliane de Kermadec va dedicar més tard un documental) va assumir el personatge en la maduresa.

Molt poc abans de realitzar *Une minute pour une image*, al mateix 1982, Agnès Varda es va confrontar a una fotografia que va realitzar vint-i-vuit anys enrere en una platja pedregosa on en primer terme hi ha una cabra morta i al darrere, a la vora del mar, un home nu d'esquenes mirant cap a l'horitzó i, assegut, un nen petit també nu amb la mirada en direcció cap on podria estar la càmera. És tracta d'una fotografia evidentment composada per la qual la seva autora va col·locar les figures en el paisatge i va enquadrar intencionadament l'escena incloent-hi la cabra morta, una presència real a la platja que s'integra com un enigma inquietant en la imatge. Però aquesta, en relació amb les figures humanes, no captura atzarosament un moment de vida aliena, sinó que posa en escena allò que la mateixa Varda anomena una *revêrie*. Realitzada el 9 de maig del 1954 en una platja de Saint Aubin-sur-mer, població de l'Haute Normandie, la fotografia es titula *Ulysse* i, malgrat que podria relacionar-se amb l'heroi homèric suggerit amb la figura masculina d'esquenes mirant el mar, es correspon amb el nom real del nen, fill d'uns exiliats espanyols provinents d'Alacant que van ser veïns d'Agnès Varda a la rue Daguerre. De fet, el nom del nen és Ulises, en castellà. El cas és que, passats vint-i-vuit anys, la cineasta va sentir tot d'una que aquesta imatge la posava en qüestió i la turmentava fins al punt de realitzar a propòsit seu una pel·lícula que, amb el mateix títol d'*Ulysse*, va anar-se fent a mesura que es rodava. Així ho explica Varda en la presentació d'*Ulysse* al DVD *Tous les Courts*, editat el 2007 i, per tant, vint-i-cinc anys després de la realització del film. Aquest, a la manera d'*Une minute pour une image*, comença mostrant durant uns segons la fotografia abans que Varda obri el seu comentari en *off* amb una evocació simple: "Era un diumenge, a la costa davant del canal de la Manega". Així podria començar una història. En certa manera ho és, però plena de forats. De forats de la memòria que faran que, en lloc d'encetar-se pròpiament un relat, s'esdevingui una reflexió sobre la imatge i així, doncs, sobre la seva (in)capacitat evocativa de l'instant que reproduceix i, a banda de la incerta realitat que du inscrita, sobre la seva diversa potència significativa, oberta a la subjectivitat canviant de qui la mira i, per tant, al seu imaginari. Una reflexió també sobre la fragilitat de la memòria i així, doncs, sobre la desmemòria, que pot ser voluntat

d'oblit o incapacitat de recordar. La mateixa Varda, presentant *Ulysse* vint-i-cinc anys després, reconeix que tenia pocs records del moment i de les circumstàncies lligats a aquella fotografia. I, poc després de començar el film, hi inscriu aquest comentari: "Què tenia al cap fa 28 anys quan vaig instal·lar aquest nen enmig d'una platja i al centre d'una imatge que duu el seu nom?" No ho sap. Aquesta incertesa l'empeny a la recerca, que no la mena precisament a aclarir el misteri en què se li ha convertit aquell moment en la mesura que les experiències viscudes se'ns van fent enigmàtiques amb el pas del temps, però sí a descobertes inesperades, a vegades inquietants i fins doloroses. Just abans que (es) plantegi la pregunta apuntada, Varda conversa amb l'home que va fer-li de model per la fotografia. El seu nom és Fouli Elia i és fotògraf. Va néixer a Alexandria i, vivint a París des de feia temps, en el moment de la realització del film era el director artístic del magazín *Elle*. És al seu despatx on es manté una conversa a propòsit de la imatge (i d'altres fotografies que l'aleshores fotògrafa va fer-li aquells mateixos dies) que Varda li du, junt amb pedres d'aquella platja. Amb el tors nu, que evoca la nuesa de la seva figura juvenil retratada i constata que el temps ha passat pel seu cos, afirma mirant la imatge que no se'n recorda particularment de res. Matisa que sí que se'n recorda del nen petit (però, interpel·lat per Varda, no del seu nom... Maurice?) i, curiosament, també d'un ocell mort present, però difícil de veure, a la fotografia de la qual aleshores se n'amplia el detall pertinent. Confrontat a una altra fotografia, on també apareix nu d'esquenes en una casa abandonada on hi ha un altre jove nu¹⁹⁴ assegut en l'ampit d'una finestra, tampoc no recorda res. En tot cas, se'n recorda de la seva nuesa i de la seva tímida. Aleshores Varda (que no apareix mai físicament en

¹⁹⁴ Aquest altre model és Guy Bourdin, més tard reconegut com un dels grans fotògrafs de moda i de publicitat de la segona meitat del segle XX. Nascut l'any 1928 a París, on hi va morir l'any 1991, Bourdin va ser un fotògraf molt audaç i inventiu capaç de crear imatges enigmàtiques sota la reconeguda influència dels surrealistes Man Ray i René Magritte, però també de Francis Bacon. Només va realitzar fotografia comercial, publicada majorment a la revista *Vogue* o realitzada amb fins publicitaris, però d'una gran ambició artística. Tanmateix, Bourdin volia ser pintor i lamentava ser reconegut per una pràctica artística que considerava menor. Per això va rebutjar el Premi Nacional de Fotografia que se li va concedir a França l'any 1975. En el seminari que va fer a la universitat de Girona, Varda va explicar que els dos fotògrafs van consentir en fer-li de models per realitzar un treball a *plein air*, de manera que la cineasta va invocar el referent dels impressionistes.

el pla, però s'hi fa present en el camp sonor) li mostra un retrat que va fer-li estant vestit. Tampoc no li fa recordar res. Només el jersei (blanc, de coll alt) i les sabates que duia. Ella encara li ensenya una altra fotografia d'ell vestit repenjat en una paret. Foure Elia en principi només comenta el vestuari: no se'n recorda de la jaqueta de cuir que duia, però sí de la camisa que només s'entreveu a sota. Però hi afegeix una consideració definitiva: "No me'n recordo d'aquesta persona que és allà". Varda comenta que és inquietant el fet que se'n recordi de la roba, però no de qui era. I l'home conclou: "No me'n vull recordar". I baluceja sobre el fet que potser és millor no recordar i sobre la incertesa del que hom sap d'ell mateix fins arribar a dir: "Ara, que tinc cent mil anys, començo a comprendre...". Què? Foure Elia desapareix i Varda, abans de fer-se la pregunta sobre què tenia al cap quan va fer aquella fotografia, apunta amb veu en *off* afegida en el muntatge: "I jo, que en tinc cinquanta mil, també començo a comprendre.... una mica". Què? La conversa amb Foure Elia deixa una inquietud: en aquella imatge l'home hi ha percebut alguna cosa que li resulta obscena i que fa bloquejar-li la memòria?

Què recorda Ulises Llorca d'aquell dia en què la seva veïna va fotografiar-lo a la platja? Varda explica que està casat amb Isabelle, té dues filles, Iris i Aurore, i és propietari d'una llibreria davant de l'entrada de la qual posa tota la família com si fos per un retrat fotogràfic¹⁹⁵. En tot cas, davant de la càmera cinematogràfica, es mantenen immòbils fins que Ulises, neguitós, decideix apartar-se del grup com si donés el retrat per acabat. Varda continua explicant que, sense tenir aleshores fills, va ser el seu primer nen favorit, que va retratar-lo multitud de vegades (ho fa present mostrant les fotografies ocupant la integritat del pla) com també a la seva mare (Bienvenida, de la qual diu que l'ajudava a la casa de la rue Daguerre mentre "cantava com si collís olives a Alacant") i, encara que menys, al seu pare, Juan, un paleta republicà espanyol. Hi afegeix que aquesta família de refugiats polítics va inspirar-li molt d'amor i moltes imatges. Quan, sense que aparegui mai el seu cos a la imatge exceptuant-ne les mans, Varda li ensenya la foto a Ulises

¹⁹⁵ La composició i el quietisme fotogràfic és semblant a la manera com Varda havia retratat els seus veïns comerciants, al davant de la seva botiga, al film *Daguerréotypes*.

preguntant-li si en té un record, la resposta és contundent: “Cap, de veritat”. L’escena té lloc a l’interior de la llibreria. La cineasta, fent-se present de nou en el camp sonor i, per tant, intervenint en l’escena, va preguntant-li de manera successiva si recorda la platja, la cabra morta, l’home. La resposta és sempre la mateixa: “No, realment no en tinc cap record”. Tanmateix, fragmentant en el muntatge la seqüència de la frustrant conversa amb Ulises, Varda explica als espectadors en *off*: “A l’època, però, el petit Ulises va fer aquest dibuix de la fotografia. A la versió d’Ulises, el nen toca l’home”. Aquest comentari s’il·lustra amb la presència del dibuix a la pantalla. Reprenent la seqüència amb Ulises, aquest també li diu que tampoc no recorda el dibuix. En tot cas, com si no li pertanyés, reconeix haver-lo vist penjat a la part interior de la porta de l’estudi de Varda, però no recorda haver-lo fet. Varda li comenta que són testimonis, traces, de la seva infància, però que ell no hi creu, que no les admet. Ulises mig somriu, incòmode, mentre la seva mare se li acosta per darrere. Contrariada, Varda insisteix: “Per tu, doncs, aquestes imatges són cosa de l’imaginari”. Ulises, en tensió, assenteix. Ella encara hi afegeix: “Certament, no tenen sentit real. Estàs obligat a imaginar la teva infància”. Varda apunta, doncs, que a partir d’una imatge, que no és el real, la memòria s’ha d’activar amb la imaginació. Ell hi està d’acord, però no sembla voler recordar o imaginar la seva infància per compartirla amb aquella dona que tant va estimar-lo quan era petit. Varda suggereix a Ulises que aquelles fotografies li resulten alienes i que deu sentir que corresponen a la versió d’ella i al seu imaginari. Ulises afirma que cadascú té la seva història, la seva versió, i conclou enigmàticament: “Encara que sigui inquietant que passi entre el real i l’imaginari”. No sabem de la seva versió entre el real i el seu imaginari. Ulises no va voler recordar per Varda. No va voler dir res davant de la càmera. També va bloquejar la seva memòria.

Bienvenida, a la qual Varda dedica la pel·lícula, és al fora de camp de la fotografia de la platja. Absent de la imatge, la seva presència a Saint Aubin-sur-mer, aquell 9 de maig del 1954, al costat del seu fill Ulises, fa que pugui aportar un testimoni en relació amb la fotografia. Ella sí està disposada a fer memòria, encara que la imatge la dugui a recordar una experiència dolorosa. I així es converteix en la memòria d’aquesta fotografia. Davant de la càmera, induïda pels

comentaris i les preguntes de Varda, Bienvenida reconeix que *Ulysse* no és una foto que prefereix entre les que la seva amiga Agnès va fer-li al seu fill. No és per la imatge en ella mateixa, sinó pel record: “El nen és a la platja i és bonic, però a la vegada és trist”. Mentre mostra altres fotografies del nen realitzades a Saint Aubin-sur-mer, Varda explica el perquè: Ulises tenia una malaltia als ossos i el metge va recomanar una estada vora el mar. El nen patia i la mare estava inquieta, si bé plena d’esperança. Quan parla de la seva esperança, Bienvenida plora de cop. Com si, davant d’aquell plor inesperat, Varda hagués reaccionat pudorosament en el muntatge, el pla es talla i s’insereixen unes fotografies de Bienvenida prenent el sol aquells dies. El pla del plor, però, es reprèn mostrant la dona eixugant-se les llàgrimes mentre la veu de la cineasta aclareix que el nen va guarir-se en tres mesos. Aquella imatge, però, transporta Bienvenida al dolor d’aquells dies. És per això mateix que el seu fill rebutja la fotografia i no vol recordar? Evita recordar aquell dolor? El muntatge recupera Ulises en la mateixa seqüència de la llibreria i, quan Varda li pregunta si se’n recorda del dolor, se sent la veu en *off* de l’home dient que sí creant-se així un decalatge amb la imatge, una tensió entre el muntatge sonor i el visual amb el suggeriment que aquell comentari pertany a un pensament interior: se’n recorda del seu dolor, de l’estat del seu cos, del lloc on era, però, ho diu, no del moment de la fotografia. Aquesta ni tan sols l’associa al dolor perquè no vol relacionar-la amb res. Parlant d’*Ulysse* al seminari que va fer a la Universitat de Girona, Varda va confessar que allò que va descobrir en aquella conversa és que aquest home, al qual havia estimat i retratat tant quan era petit, no l’estimava. A la recerca de la seva memòria, es va adonar que Ulises havia volgut esborrar allò que tenia a veure amb ella.

Hi ha una seqüència preciosa a *Ulysse* en què uns nens (entre els quals Mathieu Demy, que somriu sense dir res) miren la fotografia de la platja i també el dibuix que va fer-ne Ulises. Descriuen què hi veuen i es fixen de manera especial en la cabra, que descobreixen morta observant que té els ulls oberts, però alguns també fan valoracions estètiques. Un diu que prefereix la fotografia i un altre comenta que troba el dibuix molt bonic. El primer precisa que troba la fotografia més “humana” que el dibuix (“normal”, apunta algú més) i un altre que és més

vertadera. En *off*, sense intervenir en l'escena, Varda comenta: "Els nens diuen veritat, humà, real". Ho comenta deixant entreveure que, perduda la infància, aquests conceptes es presenten més complexos i que es fa més difícil poder-los dir. En tot cas, seguidament es pregunta què era el real aquell dia en què estava en una platja fotografiant un nen, un home mirant el mar i una cabra morta. Què va passar el 9 de maig del 1954? Aleshores, es reproduïxen imatges d'un noticiari cinematogràfic de l'època (un Pathé-journal destinat a convertir-se en un document portador d'una memòria històrica oficial) que mostra una ofrena de flors en commemoració de la victòria dels aliats a la II Guerra Mundial. Aquell dia tot just feia nou anys que l'Alemanya nazi havia capitulat. Tanmateix, s'havia decretat el dol nacional a França. El perquè s'explica a través de la retòrica oficialista transmesa pel locutor del noticiari: "Per un estrany caprici del destí, l'aniversari de la victòria ha coincidit amb la caiguda de Dien Bien Phu¹⁹⁶. Però en un vell país com la França, ple de glòries militars, el record de les victòries també ho és dels sacrificis que les fan possibles i dels morts pels quals crema una sola flama: els d'ahir i els d'avui". Varda marca el contrapunt a tanta grandiloqüència patriòtica al·ludint a notícies de societat (més o menys anecdòtiques, com ara que en aquells dies París també va convertir-se en lloc de trobada dels "vespistes" d'arreu d'Europa) que a la vegada es fan presents amb imatges d'actualitats cinematogràfiques. Hi afegeix que tot allò que explica (com ara que aquella va ser l'última primavera de Colette, la "nostra dama de les lletres", que va morir poc després, el 3 d'agost del 1954) no ho fa de memòria, sinó que ha remès als noticiaris filmats i els diaris d'aquells dies. Varda també fa referència a la Conferència de Ginebra, que, en relació amb el conflicte a Indoxina, havia començat el 26 d'abril i que van fer un gir amb el desenllaç de la batalla de Dien Bien Phu. Allà hi era Phan van Dong, el representant del Viet-

¹⁹⁶ La batalla de Dien Bien Phu va ser l'última de la guerra d'Indoxina, després de la qual, arran del triomf del Viet-Minh liderat per Ho Chi Minh, França va haver de reconèixer la independència del Vietnam i abandonar-hi les seves possessions colonials. Poc després, els acords de la Conferència de Ginebra van dividir provisionalment el Vietnam en el Nord, on Ho Chi Minh va instaurar un règim comunista, i el Sud governat per l'emperador Bao Dei i el primer ministre Ngo Dien Diem. La unificació havia de produir-se dos anys més tard, però al Sud, Ngo Dien Diem s'hi va resistir amb el suport dels EUA. Així va originar-se la Guerra del Vietnam.

Minh i home de confiança de Ho Chi Minh que, segons comenta Varda, es va passar aquell diumenge 9 de maig mirant el sortidor d'aigua del llac Lemann; Georges Bidault¹⁹⁷, ministre francès d'Assumptes Exteriors; Viacheslav Molotov, del qual Varda diu que prenia un còctel entre els guardes de seguretat mentre pensava en la desestalinització; i, entre altres que no apareixen a les imatges, Zhou Enlai, el primer ministre de la República Popular Xina que Varda va visitar com a fotògrafa tres anys després. Aprofitant la referència a un xinès, però passant d'una cosa a una altra amb la seva llibertat, la cineasta cita el poeta Li Po, del segle VIII: "Com el temps, l'aigua flueix sempre i no suspèn mai el seu curs". I també a Lamartine, que, onze segles més tard, va escriure: "Oh, temps suspèn el teu vol". La consciència, doncs, del temps que passa i el desig impossible d'aturar-lo. El pas ineludible del temps, i a la vegada el desig de fixar un instant que s'expressa en la fotografia sense poder evitar que s'escapi, és el tema que batega a *Ulysse*. Varda, mostrant en detall l'home nu a la platja de la fotografia que inspira el documental, apunta: "Quan s'és a la vora de l'aigua, el temps no és el mateix". La suspensió, encara que il·lusòria del temps, en la visió del mar? Potser una apel·lació a l'eternitat, al que roman, al que retorna? Varda torna a la linealitat del temps que fuig i ens esborra per comentar, amb imatges al·lusives, que fins els actors de la Història, aquells que fan la memòria oficial, passaran com les ombres entrevistes a la caverna de Plató, que, com ara en el fragment de *La República* al qual remet la cineasta, tant va insistir en el caràcter il·lusori i enganyós de les nostres percepcions sensibles del real.

Després de fer atenció als fets històrics relatius a aquell 9 de maig de 1954, i també a certes anècdotes de societat, Varda fa memòria dels projectes professionals en els quals aleshores estava embarcada en un moment en què la fotògrafa era a punt de fer els seus primers passos com a cineasta. A la manera

¹⁹⁷ Polític amb una singular trajectòria que va destacar com a membre de la Resistència francesa, dirigint la revista *Combat* a la clandestinitat i col·laborant amb Jean Moulin al Consell Nacional de la Resistència, i que, després d'ocupar diversos càrrecs ministerials a la IV República Francesa, va oposar-se al general De Gaulle en el moment que aquest va acceptar forçosament la independència d'Algèria. Partidari del manteniment de l'Algèria francesa, definint aquest seu combat com una altra forma de resistència, va ser un dels organitzadors de l'OAS i, acusat de conspirar contra l'Estat, va exiliar-se al Brasil durant uns anys.

d'una petita anticipació de *Les plages d'Agnès*, Varda recorda que preparava una exposició de fotografies i va mostrant-ne algunes: Gerard Philippe fotografiat en ple dia com el príncep d'Hamburg; Jean Vilar mirant-se al mirall mentre es caracteritza per un personatge; la família de l'escultor Calder; Mimi, una seva veïna; una muntanya de sal; Salvador Dalí; i, evidentment, la fotografia d'Ulises i companyia de la qual aleshores diu que va realitzar-la aquell dia en què "persegua una idea, una idea d'imatge". En dir-ho, es reproduïx un fragment de *Guardie et ladri* (1951) en què Aldo Fabrizi, que va interpretar el capellà afusellat de *Roma, citta aperta*, persegueix el gran Totó. Però aquesta associació del verb "perseguir" amb la imatge d'un film és un joc del present en què va muntar *Ulysse* (o en què va concebre la seva estructura) que no es correspon amb cap record dels temps en què va fotografiar Ulises a la platja. Això perquè, com reconeix en el comentari del film, la futura cineasta aleshores encara no havia vist al cinema ni Totó, ni Gina (Lollobrigida), ni Marilyn (Monroe), ni Orson (Welles), ni Sacha (Gitry). Tanmateix, dos mesos després del 9 de maig del 1954, va començar en ple juliol el rodatge de la seva primera pel·lícula, *La Pointe Courte*, amb uns pescadors d'aquesta barriada i dos joves actors, Philippe Noiret i Silvia Monfort. Varda es limita a aportar aquesta breu informació, il·lustrant-lo amb diverses fotografies del rodatge, abans de concloure amb la foto de *Ulysse* a la pantalla: "Vet aquí, he situat aquesta imatge a la meua vida i en la seva època, com ens deien que féssim a l'escola, però les anècdotes, les interpretacions, les històries... res no apareix en aquesta imatge. Hauria pogut fer-la diumenge passat o ahir, jo... o algú altre. La imatge és allà, és tot. En una imatge s'hi veu allò que s'hi vol veure. Una imatge és això i la resta...". En la seva recerca, Varda ha constatat que no pot recordar/recuperar les experiències lligades a la fotografia. Ni tan sols el moment que reproduïx. Per la fragilitat de la seva pròpia memòria i per la voluntat d'oblit dels que són presents en la imatge i que, en tot cas, li transmeten que no són aquells que hi apareixen. El temps els ha convertit en uns altres, com també a ella, que tampoc no recorda¹⁹⁸. "La

¹⁹⁸ Curiosament, Varda recorda més d'ella mateixa quan es confronta a les fotografies que comenta a *Une minute pour une image*.

photo ne ressuscite rien, ne fait que accuser la distance, concrétiser le manque, théâtraliser l'absence, l'impossible coïncidence entre les personnages et leur image", va escriure Marc Chevrie¹⁹⁹ a propòsit d'*Ulysse*. Adquirint autonomia en relació amb el fet que representa, la imatge en ella mateixa s'obre a una multiplicitat de significacions. Pel que fa a la fotografia en qüestió, Varda ho exemplifica Varda amb un comentari que és un desplegament de la metamorfosi de la subjectivitat: "L'altre dia hi vaig veure el clixé de la imatge d'un nen que és debat entre el pare (el futur) i la mare (amb el ventre gros, càlid) adormida²⁰⁰. I el nen, què pensa? Podria ser un nen de *Los olvidados*²⁰¹, el Petit Príncep, Oliver Twist o qualsevol altre dels nens tristos. Un altre dia vaig veure en aquesta imatge l'enigma de l'esfinx resolt en tres visions, en les tres edats de la vida". Centrant-se de nou en la figura de l'home despullat mirant el mar, Varda exclama que la mitologia²⁰² la fa somiar: "Ulisses és el meu heroi absolut. En aquesta

¹⁹⁹ A *Cahiers du cinéma*, nº 358, abril 1984.

²⁰⁰ Quan nomena "pare" amplia la figura de l'home nu, però, en referir-se a la "mare", fa que el detall de la cabra morta ocupi tota la pantalla.

²⁰¹ Fa referència a la pel·lícula que Luis Buñuel va realitzar el 1950 al Mèxic D.F. amb la voluntat de reflectir i de denunciar les condicions de vida miserables dels adolescents en les barriades marginals. És una obra realista, però amb elements propis de l'imaginari de Buñuel, un cineasta que, considerant la seva vinculació al surrealisme, Varda admira moltíssim. Un film sensible a la marginalitat, però a la vegada amb elements onírics, per força hauria d'interessar Varda, però aquesta, a *Varda par Agnès*, inclou Buñuel en el seu diccionari parlant d'una altra pel·lícula: "Je garde *L'Age d'or* en moi comme un film magique. Si j'y pense, une brise de révolte, de provocation et de poésie m'aère l'esprit. Le couple filmé faisant l'amour dans la boue pendant un discours officiel, c'est pour moi le cinéma total".

²⁰² Al volum de la col·lecció "Études cinématographiques" dedicat a Varda, Bernard Bastide hi publica un article titulat "Mythologies vous me faites rêver! ou Mythes cachés, dévoilés dans l'oeuvre" d'Agnès Varda. Bastide rastreja les al·lusions a la mitologia grega com una constant en la filmografia de la cineasta. A *Cléo de 5 à 7* hi ha la tensió entre Eros i Thanatos; la caiguda d'Ícar s'hi fa present en un mural de Los Angeles a *Mur Murs*; Ulisses, evidentment, plana a *Ulysse*; a *Sans toit ni loi*, tant es convoca Afrodita (Mona sortint nua del mar) com Dionís (la Fête des Paillasses); i, a *Jane B. par Agnès V.*, en una de les seves metamorfosis, l'actriu es converteix en Ariadna, la del laberint, a petició de la imaginació de la cineasta, que afirma: "Et veig bé com Ariadna, astuta i després enamorada, i més tard abandonada a la platja. En la llegenda, jo sempre veig dues persones al laberint: Ariadna i Teseu o Ariadna i el Minotaure. En tot cas, hi ha un monstre que la persegueix, hi ha un monstre que et persegueix". El monstre que persegueix l'actriu és la mateixa Varda, a través de la càmera. "Car le monstre c'est, à n'en pas douter, la cinéaste; celle qui, par sa présence physique, dans le plain, inscrit son image dans le tableau, se pose en regardant, en auteur", escriu Bastide.

imatge m'obstino a veure-hi el Mediterrani²⁰³. Ulisses és qui somia a la riba i no acaba de retornar a la seva dona-cabra²⁰⁴, la bella Penèlope. Ulisses, renaixent a cada escala, una dona a cada illa...". Varda dóna més voltes sobre l'heroi homèric fins que, concentrant-se la imatge en el nen de la fotografia i ampliant-ne el detall, fa aquest comentari: "Petits Ulisses que es fan grans mentre canten les sirenes. Les sirenes de la memòria". Ulises Llorca va resistir-se al cant de les sirenes mentre Varda es capbussava de manera incerta en els paranys de la memòria aconseguint, però, un film suggestiu i fascinant.

L'experiència lligada a la realització d'*Ulysse* va tenir una influència en el film (i n'és a l'origen) que va realitzar després, *Sans toit ni loi*: "Ce que j'avais decouvert en filmant *Ulysse* et en perdant mes illusions sur la réciprocité des sensations m'a fait devenir une scénariste discrète, qui s'approche à petits pas de ses personnages imaginaires, les apprivoise et les laisse éventuellement vivre leur vie et garder leur mystère".²⁰⁵ A través d'*Ulysse*, doncs, ensopega amb la subjectivitat que fa que cadascú tingui una diferent sensació i un diferent record (o que no el tingui o no el vulgui tenir) d'una experiència comuna. Aquesta ensopegada amb l'alteritat va lligada a la dificultat de conèixer o reconstruir un fet a partir d'una imatge (sempre batega el tema de la capacitat o no de la imatge per revelar el real) i a la consciència de la imprevisibilitat i la fragilitat de la

²⁰³ Tot i que la fotografia va ser realitzada a la costa atlàntica. Nascuda a Bèlgica, el primer contacte de Varda amb el mar va ser a les platges del Mar del Nord. A Seta, on la família va exiliar-se durant la invasió nazi de Bèlgica, va conèixer el Mediterrani, que, més endavant, va convertir-se en una vindicació de les arrels gregues oblidades i així negades pel pare. En l'esmentat text "Mythologies vous me fait rever", de l'any 1991, Bernard Bastide observa la mediterraneïtat com una constant en l'obra de Varda i en certa manera s'anticipa a *Les plages d'Agnès*, en què la cineasta s'orienta en el laberint de la memòria seguint el fil de les platges de la seva vida: "Faut-il trouver innocente cette quête du soleil et de la mer qui conduit la cinéaste de Sète a Los Angeles? Comment passer sous silence cette Méditerranée (réelle ou fantasmée) qui affleure dans nombre de ses films?"

²⁰⁴ "Tot home que mira el mar és un Ulisses que no sempre desitja tornar a casa. Tots els nens que jo estimo i tots els homes que miren el mar es diuen Ulisses", comenta en *off* a *Les plages d'Agnès*, mentre les imatges, evocant la fotografia, mostren un home nu mirant el mar.

²⁰⁵ *Varda par Agnès*, p. 159.

memòria. I, evidentment, dels seus misteris. Passats els anys, en evocar la seva vida a *Les plages d'Agnès*, la cineasta, que va veure com la seva mare perdia la memòria, fa present una dona que només recorda fragments de poemes, com ara la primera estrofa del *Cimetière marin*, de Paul Valery, que recita en el film. És Andrée Schlegel, vídua de Jean Vilar. És un misteri de la memòria que pràcticament només recordi poemes. Una de les presències més misterioses i entranyables del cinema d'Agnès Varda és *madame Chardon Blue*, anomenada així pel nom de la botiga de perfums al detall i objectes de regal que, junt amb el seu marit, regentava al carrer Daguerre, a prop de la casa de la cineasta. Aquesta va filmar *madame Chardon Blue* a *Daguerreotypes*, documental del 1973 sobre els seus veïns comerciants. A través del seu comentari en *off*, Varda apunta que la idea del film va començar en aquesta botiga que “respira un aire oblidat, una olor fóra de temporada” que la fascina, com també la seva propietària “amb la seva dolçor de captiva”. Pràcticament silent, amb un aire absent, *madame Chardon Blue*, filmada amb estima i respecte, és un enigma. Recordant el rodatge al text “J’habite Paris XIVe et pas Paris”²⁰⁶, Varda dubta entre dir-ne captiva (a la pròpia botiga? en ella mateixa?) o amnèsica. Què passa en i per la seva ment? Què recorda? Què l’impulsa cada dia cap a les sis de la tarda, com explica el seu marit, a sortir de la botiga per retornar-hi, com si se’n penedís, només havent fet unes passes al carrer? De sobte, recorda alguna cosa que la retorna? Varda, que evita referir-se a la possible alienació mental de *madame Chardon Bleu*²⁰⁷, apunta que el desig de fugida de la dona revela

²⁰⁶ Publicat al diari *Liberation* el 22 d’agost del 2003, Varda hi afirma que la seva vida parisenca transcorre de manera fonamental al barri de Montparnasse i hi evoca algunes de les seves experiències i com n’ha aprofitat alguns espais com a localitzacions dels seus films.

²⁰⁷ A *Rue Daguerre en 2005*, curt inclòs com a bonus al dvd de *Daguerreotypes*, Varda comenta que sent nostàlgia de certs rostres que ha filmat i que ja no hi són. Ho exemplifica amb “madame Chardon Bleu”: “Hi penso sovint. Rosalia i jo l’estimàvem molt. Ella ho sabia. Jo sentia un gran plaer i una gran dolçor filmant-la. Passava entre nosaltres un gran corrent d’afecte. També sé que ha tocat íntimament moltes persones que han vist la pel·lícula. He rebut moltes cartes que preguntaven per ella i algunes fins i tot contenien 50 francs perquè li comprés un ram de flors”. Varda, reproduint les imatges pertinents, també hi recorda que madame Chardon Bleu volia partir a una mateixa hora cada dia: “El seu desig d’estar en un altre lloc, el somriure *rêveur* i la seva mirada inquieta i captiva. Crec que és inoblidable”.

alguna cosa de la condició humana: “Potser tots tenim la idea de partir al crepuscle. Tots, sens dubte, som presoners de la nostra vida”.

La consciència de la diversa fragilitat de la memòria no impedeix, si no és precisament al contrari, la seva recerca i alhora la voluntat de recordar o deixar constància de determinats fets, siguin personals o col·lectius, i de l'existència de les coses. El mateix gest de filmar té a veure amb el desig de fer perdurables els moments que passen, els éssers i les coses que transiten. Fins i tot, a través de la voluntat estètica, de fer-los dignes de memòria. D'altra banda, en el cinema de Varda també hi ha la voluntat de recollir els moviments socials i les lluites de la seva època (les vindicacions dels afroamericans, dels pacifistes, de les feministes) per aportar-ne un document històric i així una memòria. A més, també ha volgut contribuir a la memòria de la barbàrie nazi (i dels seus col·laboradors) fent atenció, però, a aquelles persones, sovint anònimes, que van amagar jueus per salvar-los de la deportació. Aquest treball en contra de l'oblit de l'horror i a favor de la memòria de les víctimes i dels anomenats *Justos*, persones de diversa procedència que van arriscar la seva vida per un instint de virtut, va concretar-lo en dos films de deu minuts que, reconstruint situacions relatives a la persecució i deportació de jueus en la qual van participar-hi els gendarmes francesos²⁰⁸, van desdoblar-se per projectar-se en quatre pantalles formant part d'una instal·lació, *Hommage aux Justes de France*, que primer va mostrar-se al Panteó de París, al gener del 2007, i uns mesos més tard, del 7 al 27 de juliol, a Avinyó en una antiga fàbrica de miralls, curiosament. Varda va explicar el perquè dels desdoblaments: “En regardant ce double film sur des écrans séparés, je voudrais que les visiteurs éprouvent des sensations

²⁰⁸ A *Les plages d'Agnès*, explica que en la seva filmació s'hi veia “l'espectacle infame dels gendarmes que arrestaven nens jueus, empenyent-los vers als camps d'extermini”. De fet, com ara en el cas de la batuda que va confinar milers de jueus al velòdrom d'hivern el 16 i 17 de juliol del 1942 abans de la seva deportació, els ocupants alemanys en van fer prou amb l'actuació de la policia francesa. Fets com aquests han sigut poc abordats perquè la societat francesa, amb la seva pròpia tradició antisemita, ha tardat a enfrontar-se a l'abast del seu col·laboracionisme amb el nazisme.

fragmentées, des moments d'émotion liés à l'Histoire et à des images-cles de nos mémoires collectives".²⁰⁹ Sense reconstruir l'horror a través d'una narració espectacular, Varda va abordar aquesta memòria ineludible amb els seus procediments habituals, tal com ho ha explicat Sandy Flitterman-Lewis: "Pour son installation, Varda a évité tout "schindlerisme" par une stratégie multiforme (typique d'elle d'ailleurs) consistant à fragmentar et à faire miroitier des impressions diverses: 1) trois cents photos d'archives des Justes français, 2) deux films en boucle sur quatre écrans, projetés tous les quarts d'heure (deux versions en noir et blanc, dans le style des actualités de l'Occupation; deux en couleurs, composés de vignettes fugaces et fictives de sauvetages); 3) un grand arbre en projection tout au fond de la nef du Panthéon. Par ce double récit (Justes/enfants, portraits photographiques/cinéma, nature vivante/marbre solide) Varda crée une vision évocatrice et fragmentée, qu'elle décrit ainsi: 'Mémoire, paysages, émotions. Hier, aujourd'hui aussi"²¹⁰. És a dir, aquell horror té les seves rèpliques en el món actual i a la vegada perdura en el present²¹¹ en la memòria dels cada cop menys supervivents i en la consciència d'aquells que, havent nascut abans o després, sabem que Auschwitz marca un punt sense

²⁰⁹ Programa de mà de l'*Hommage aux Justes de France*, Avignon, 7-27 de juliol del 2007, p.7.

²¹⁰ Varda, *glaneuse d'Histoire (s) (Hommage aux Justes de France*, text inclòs en el llibre *Agnès Varda, le cinéma et au-delà*, pp 219-228.

²¹¹ René Solis, en un article publicat al diari *Liberation* el 16 de juliol del 2007 amb el títol *Varda, âges d'or et de plomb* en què també fa referència a l'exposició sobre els inicis del festival d'Avinyó exhibida durant aquells mateixos dies, explica a la seva diferent manera les estratègies de Varda per definir la pervivència del passat en el present: "Choisis parmi des centaines d'autres dans les archives du memorial de la Shoah, ils montrent des figures ordinaires: paysans, ouvriers ou notables, pasteurs ou bones soeurs, quelques-uns parmi les Justes qui durant l'Occupation ont accueilli et sauvé des juifs, notamment des enfants. Mais la cinéaste Varda n'a pas voulu se contenter d'exhumer ces portraits. Elle a tourné deux films de deux minutes (l'un en couleurs, l'autre en noir et blanc) qui reconstituent scènes et situations de l'époque. Projetés sur quatre écrans placés autour du cercle, ils disent le contraste entre l'harmonie des paysages et la violence de qui s'y joue. On sait que la cinéaste a aussi procédé a l'envers: elle a choisi, parmi les photos des Justes, ceux qui ressemblaient aux figurants de ses films. On peut assimiler ce renversement de perspective (la réalité d'hier comme illustration de la fiction d'aujourd'hui) à une instrumentalisation de l'histoire. Mais certainement pas à une trahison. L'*Hommage aux Justes*, selon Varda, n'est pas une plongée dans le passé, mais l'affirmation d'une présence. D'autant plus bouleversante qu'elle s'offre ici dans un cadre laïque, loin des marbres du Panthéon, où l'étalage des photos pouvait évoquer église et ex-voto."

retorn i sense fugida possible. A *Les plages d'Agnès*, fa present aquest seu treball sobre la memòria històrica explicant que, cinquanta anys abans de realitzar-lo i vivint a Seta, feia excursions amb un grup d'escoltes als Alps. A vegades el grup es dividia en dos, però va tardar temps en comprendre que les capitanes²¹² passaven nenes jueves a peu cap a Suïssa: "Aleshores jo no tenia idea que eren jueves".²¹³

Agnès Varda qüestiona la possibilitat de reconstruir els fets del passat, siguin vivències personals o circumstàncies històriques relacionades, evidentment, unes amb les altres. Dubta de la versemblança de la reconstrucció, de la capacitat de les imatges per restituir els fets reals. Havent-hi també en joc les limitacions econòmiques dels projectes, Varda opta per l'evocació oral o a vegades per una evocació visual, però transportada o arrelada al present. Aquest exercici, realitzat amb una imaginació lúdica, té la seva expressió diversa i culminant a *Les plages d'Agnès* en què la vella Varda es lliura a la *performance*:

²¹² Una de les quals, Suzou Schlegel, era la germana d'Andrée i de Linou, que, per edat, era l'amiga de la Varda adolescent i juvenil a Seta: amb ella, ho explica a *Les plages d'Agnès*, va compartir-hi deu anys de viatges, descobertes i de "400 coups".

²¹³ Malgrat que la seva família havia marxat de Bèlgica arran de la invasió dels alemanys, que a l'any 1942 també van ocupar l'anomenada "zona lliure" de la qual formava part Seta, l'evocació de l'època de la II Guerra Mundial que la cineasta fa *Les plages d'Agnès* convida a pensar que l'adolescent Arlette no era conscient de la repressió exercida pel nazisme i de la persecució dels jueus. Ni tampoc dels "Justos" que els amagaven i dels resistents en contra de l'ocupació alemanya. Com reconeix ella mateixa, va passar un temps abans no compregués que aquelles nenes, que de cop "desapareixien", eren jueves i, per tant, víctimes d'una persecució. Amb tot, Varda no aporta més senyals dels quals es desprengui la mala consciència que un cineasta de la seva generació, Jean-Luc Godard, deixa entreveure a partir del moment en què mira cap al passat del segle XX, amb el seu horror i les seves ferides, i cap al propi passat enfrontant-se al nen que, pertanyent a una família suïssa rica, va ser durant la II Guerra Mundial mentre vivia en una gran casa vora el llac Lemmann. En la presentació que fa de *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* en el pack dels DVD dels films assagístics del cineasta editat per Intermedio, Alain Bergala ho explica meravellosament a propòsit d'una fotografia del petit Godard que apareix en aquest autoretrat fílmic. Bergala comenta que va dir a Godard que aquella seva imatge de petit, per la semblança dels rostres i per la postura, li recordava el nen amb les mans enlaire fotografiat al gueto de Varsòvia. El crític afegeix que es va adonar que havia tocat un punt sensible de Godard. A l'afrontar el passat i evocar la seva infantesa, el cineasta va adonar-se que, durant la guerra, havia viscut absolutament al marge de la història tràgica: mentre ell vivia tranquil·lament vora el llac, existia aquell nen de la foto del gueto de Varsòvia. Aquesta imatge li feia posar en qüestió la seva pròpia imatge de nen.

vestida de carbonera representa la jove Agnès que, per combatre el fred que passava a la rue Daguerre, omplia de carbó una estufa; movent-se en un cotxe de cartró amb petites rodetes, fa imaginar les maniobres que havia de fer per entrar el seu 4cv en l'estretor del pati que li servia de garatge; navegant pel Sena en una petita barca amb vela, tenint la Torre Eiffel al davant i girant el cap per adreçar-se directament a l'espectador, explica que va arribar a París²¹⁴ amb tota la família quan la ciutat encara estava ocupada pels nazis. Són jocs lligats a l'experiència plaent de fer cinema posant en escena records i fantasies. A la mateixa pel·lícula, evocant la seva infantesa a les platges del nord de Bèlgica, explica que li agradaria veure una nena amb un vestit de bany a ratlles i una altra amb un de negre amb tirants: ella va tenir-ne un de cada, com mostren unes fotografies de quan era petita. El cinema fa possible aquest desig en el present: dues nenes, una amb vestit de bany a ratlles i una altra amb un banyador amb tirants, són en una platja i, com feia Varda quan era nena, claven a la sorra unes flors de paper i les venen. Aleshores, la cineasta entra en el pla i, mirant-se les nenes amb certa estranyesa, comenta: "No sé pas. No sé pas que vol dir reconstituir una escena com aquesta. És que això fa reviure aquell temps? Per a mi, és cinema, és un joc". Un joc que, encara que inspirat en una experiència real, en aquest cas sembla més pròxim a l'imaginari. El cinema treballa a favor de la memòria? O és la memòria que treballa per al cinema? Els records inspiren imatges, que són cinema. També poden inspirar instal·lacions. En la continuïtat de la mateixa seqüència, un assistent de Varda li comenta si podia imaginar que, setanta anys més tard, faria una instal·lació amb flors de paper i cloves de marisc (*coquillages*). Varda s'enriola contestant: "Et sents obligat a recordar-me l'edat que tinc?". En tot cas, mostrant la instal·lació, reconeix d'on prové la inspiració dels materials representats en les imatges animades de *Le Tombeau de Zgougou*, concebuda en memòria de la seva estimada gata. Abans, el mateix assistent haurà preguntat a Varda si te nostàlgia de la seva infantesa. Ella respon que no, però que li plau veure'n fotografies. Hi afegeix que tothom diu que la infantesa funda l'estructura, però que ella no sap de què: "No tinc gaire relació

²¹⁴ Varda ironitza sobre el fet que "on disait monter à Paris" com si la França fos vertical.

amb la meva infantesa. No és una referència per a les coses en les quals penso, no és una inspiració, en fi, no ho sé”. Certament, a part de les evocacions que en fa a *Les plages d’Agnès* o de les flors i *coquillages* per a la tomba animada de Zgouzgou, no sembla haver empremtes de la infantesa en el cinema de Varda. Diferentment, i la cineasta se’n va adonar definitivament a propòsit de la gestació de *Jacquot de Nantes*, les vivències de la infantesa sí que van inspirar el cinema de Demy. Per això, aquesta pel·lícula, que posa en escena els records del cineasta pel que fa a la seva infantesa i adolescència, també és construïda amb fragments de films de Demy que s’inspiren o tenen un referent en els primers anys (concretament, dels nou als dinou) de la seva existència. Això no només perquè films com ara *Peau d’âne* i *The Pied Piper*, aquest a partir de la llegenda del flautista de Hamelin, s’inspiren en contes infantils (prou inquietants, tanmateix) que Demy va conèixer de petit. També perquè, com *Les demoiselles de Rochefort*, volia anar-se’n a París: elles per estudiar música i dansa, ell per aprendre l’ofici de cineasta. O perquè una seva veïna adolescent, que li agradava, va quedar-se embarassada, com *Lola*, d’algú que va desaparèixer. A més, un espai com el *Passage Pomeraye*, que va fascinar-lo tant com a alguns surrealistes, per força havia de sortir a les seves pel·lícules (de nou *Lola*²¹⁵, *Une chambre en ville*) després que hi hagués comprat la seva primera càmera en una botiga i hi hagués vist en el cine-club alguns films que van marcar-lo, com ara de Dreyer, Bresson, Renoir Ophuls, Welles i Visconti. En tot cas, amb *Jacquot de Nantes*, Varda va afrontar per amor a Demy un repte que, essent una cineasta del present, no formava part del seu cine: la reconstrucció d’un temps passat amb els decorats de l’època²¹⁶. A part de les imatges rodades per a la instal·lació

²¹⁵ Traspassat de *Lola* a *Les parapluies de Cherbourg*, Roland Cassard (Marc Michel) evoca en aquesta última pel·lícula el *Passage Pomeraye*, on havia retrobat Cécile, nom autèntic de Lola, una amiga de la infància de la qual s’enamora de cop. Cassard, desenganyat, se’n va al final de *Lola* cap a Sudàfrica, de la qual torna enriquit per entrar en *Les parapluies de Cherbourg* i casar-se amb Genevieve temps després que Guy hagi partit forçosament a la guerra d’Algèria.

²¹⁶ Tot i que podria considerar-se que, a *Une chante l’autre pas*, la primera part de la narració està datada el 1962, catorze anys abans del moment en què va rodar-se el film, l’acció del qual transcorre majoritàriament entre 1972 i 1974. Però, malgrat determinats detalls del vestuari i de la decoració, no és perceptible un gran treball de recreació d’una època que, d’altra banda, no era molt distant en el temps a la del rodatge.

Hommage a les justes, no ho tornarà a fer. Ni fent memòria de la seva vida a *Les plages d'Agnès*, en què els decorats són per posar en escena les *rêveries* de la cineasta o, amb sentit lúdic, per representar els seus records duent-los al present.

Jacquot de Nantes sobre tot és un film basat en la memòria d'una altra persona, però Agnès Varda n'ha dit en diverses ocasions²¹⁷ que, de fet, conté tres films: un és en blanc i negre, en homenatge als films dels anys trenta i quaranta del segle passat, i intenta narrar de la manera més simple possible la història de Jacquot dels 9 als 19 anys, és a dir el període en què descobreix fascinat els espectacles, incloent-hi el cinema, i decideix convertir-se en cineasta en un món marcat per la II Guerra Mundial; un altre es planteja quins moments van inspirar escenes de films de Demy, mostrant-ne en conseqüència els extractes corresponents, i alhora imagina algunes escenes de la infantesa de Jacquot a partir de determinats fragments de pel·lícules²¹⁸; i, finalment, hi ha el film que conté les imatges del cos de Jacques Demy (havent-hi moments en què ell mateix explica o comenta detalls relatius a la seva infantesa i adolescència, però també altres de més recents, com ara la seva dedicació a la pintura a l'arribar a la maduresa) en el present que va rodar.-se el film: "Jacques encara viu, però morint-se". El segon film és una *mémoire de maîtrise* visual que podria haver realitzat una altra persona. El primer i el tercer film només podia haver-los fet Agnès Varda. El primer li va confiar el propi Demy: aquest escrivia les seves memòries dels primers anys i, al llegir-les, Varda va comentar-li que en sortiria una bonica pel·lícula; però ell va dir-li que no tenia les forces per realitzar-la i que

²¹⁷ Com ara, a banda de les entrevistes que va fer a l'època de l'estrena de la pel·lícula, a *Agnès Varda raconte l'aventure triste et gaie de Jacquot de Nantes* i a *Les plages d'Agnès*.

²¹⁸ Un exemple del primer cas és que d'una escena al garatge Demy passa a una altra de *Les parapluies de Cherbourg* en que Guy acaba de posar a punt un cotxe. Pel que fa al segon cas, d'una escena de perruqueria amb Catherine Deneuve a *L'événement plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* es passa a una altra que mostra la mare de Jacquot treballant com a perruquera en una habitació de la casa on vivia la família. Parlant d'aquest film dins del film, Varda ha comentat que va procedir com si hagués de fer un treball de recerca acadèmic (una *mémoire de maîtrise*) sobre la relació entre la vida i l'obra de Jacques Demy. Per fer aquest treball va revisar els films de Demy arribant a la conclusió que són plens d'inspiracions, les més belles de les quals provenen de la infància del cineasta.

l'hauria de fer ella, que, en preguntar-li si això li plauria, va tenir una resposta afirmativa que va interpretar com una petició discreta. El tercer va ser una necessitat de Varda (filmar el cos de l'estimat per estar-hi el més a prop possible) i Demy no hauria acceptat que ningú més el filmés: tampoc l'hauria filmat amb tanta sensibilitat amorosa sense recular, però, davant dels senyals d'un cos malalt. El primer i el tercer film van ser realitzats, per tant, assumint una gran responsabilitat envers la persona estimada. Per a Varda va ser un acte d'amor, compartit amb l'equip tècnic del film, en què la seva creativitat havia de supeditar-se a la memòria i al desig de Demy: la reconstrucció de part de la seva infància i adolescència, de l'any 1939 al 1949, havia de resultar-li creïble. Dubtant ella mateixa de la "veritat" de les reconstruccions, quan li mostrava les imatges rodades a Demy, Varda li preguntava si eren versemblants: "Est-ce que c'est ça? Est-ce que ça ressemblait a ça? Est-ce que les gestes son justes? Et les mots? Qu'est-ce que tu vois? Qu'est-ce que tu ressens? Dis-moi"²¹⁹ El cineasta havia de respondre forçosament a partir dels propis records, que havien inspirat les imatges: aquestes, doncs, reconstruïen els fets transfigurats a través d'una memòria personal; però també hi havia en joc la imaginació de Varda per traduir visualment (inventant les imatges, també els diàlegs) aquells records. En tot cas, Demy li contestava que "sí", que aquella reconstrucció s'acostava a la "veritat" dels fets, com els recordava. També que hi era en aquelles imatges. Així ho va explicar Varda en la lliçó corresponent a *La memoire comme un puzzle. Un film comme un puzzle* del seminari a la UdG. Però va afegir: "Encara tinc la sensació que em van faltar les peces essencials del puzzle".

A propòsit de *Jacquot de Nantes*, Agnès Varda ha fet unes reflexions molt interessants²²⁰ sobre la "memòria dels llocs": el fet de rodar en els mateixos espais en què van ocórrer els fets, aporta un plus de "veritat" tan física com emocional a la seva reconstrucció? A *Jacquot de Nantes* va procurar rodar en

²¹⁹ Varda par Agnès, p.207.

²²⁰ Consten al llibre *Varda par Agnès* i al boni *Agnès Varda raconte l'aventure triste et gaie de Jacquot de Nantes*. També va parlar-ne al seminari *Le cinema mis en question par une cineaste* a la UdG.

els mateixos llocs on, entre quaranta i cinquanta anys enrere, van passar els fets que havia relatat Demy; però, sempre disposada a posar-ho tot en qüestió, incloses les pròpies eleccions com a cineasta, Varda dubta si realment és tan determinant rodar en els mateixos llocs dels fets. El cas és que va entossudir-se a rodar al garatge que havia estat del pare de Demy, malgrat que hauria estat més fàcil (per la disponibilitat dels propietaris i per les millors condicions per rodar-hi) fer-ho en un local pròxim. Varda no sap si aquesta elecció va donar més credibilitat a les escenes del garatge²²¹, però la seva tossudesesa va fer possible una troballa fonamental: fent una “recerca arqueològica” a les golfes van arribar a “l’estrat Demy” i, enmig de la pols i la desfeta, van aparèixer els projectors i les titelles de Jacquot; també els trossos secs de la pel·lícula en 9,5 mm de dibuixos animats amb els quals Jacquot va recrear el bombardeig al pont de Mauves. Aquest petit film, dibuixats de nou els fotogrames d’un en un per un restaurador de Nantes, va ser reconstruït en 16mm. Tots els objectes trobats van aportar “inspiració” i veritat a *Jacquot de Nantes*. En relació amb els llocs i la seva memòria, hi ha un altre episodi del rodatge carregat d’emotivitat. Varda buscava un petit braç del riu Loire per rodar l’escena en què, junt amb una nena, Jacquot va aprendre a nedar. A partir del que li havia explicat Demy, cinc o sis llocs eren possibles. Varda va triar el racó més accessible al camió del material, on l’aigua era més neta i els fons menys perillosos pels nens. Però també aquell on es podia rodar millor i l’escena podia ser més bella. Va fer una elecció com a cineasta, però, en mostrar les imatges a Demy, aquest, sorprès i emocionat, va dir que havia rodat en el lloc exacte on havia après a nedar. Ho explica a *Varda par Agnès*, però vaig sentir com ho relatava a la UdG en el moment més emotiu per a mi del seminari. Aleshores va afegir: “Sí, va ser una elecció com a cineasta, però també va ser una intuïció o vaig tenir un pressentiment. No ho sé. És una sensació estranya. És com si hi ha hagués hagut una transferència de memòria”.

²²¹ De fet, considera que part de les escenes més creïbles i emotives van rodar-se a la casa de la rue Daguerre “reconvertida” en decorat de la casa de la família Demy a Nantes: s’hi van rodar diverses escenes familiars en presència de Jacques Demy, que, en canvi, no havia pogut assistir a molts llocs de rodatge, sobre tots els exteriors. Varda sent que aquesta presència va insuflar credibilitat i emotivitat a les escenes.

En els tres films dedicats a Demy hi plana el tema de la memòria com a portadora de subjectivitat. A *Jacquot de Nantes*, hi ha en joc el fet que els records d'infantesa i adolescència del cineasta són (re)construïts i posats en escena per una altra persona: la seva memòria és filtrada per un altre imaginari que procura ser-li fidel. A *L'univers de Jacques Demy*, en què també s'inclouen extractes de films i declaracions de Demy en diversos moments de la seva vida, cada testimoni parla del cineasta i dels seus films a través dels records, amb les quals aporten peces a un puzle que, evidentment, és incomplet: hi apareixen, entre altres, els actors Catherine Deneuve, Anouk Aimée, Danielle Darrieux, Jeanne Moureau, Françoise Fabian, Harrison Ford, Michel Piccoli; Dominique Sanda, Marc Michel, Jacques Perrin, Nino Castelnuovo; el músic Michel Legrand i el cineasta Bertrand Tavernier; també tres joves admiradores del cinema de Demy que li expressen el seu agraïment; i, com pot suposar-se, la mateixa Agnès Varda. A *Les demoiselles ont eu 25 ans*, actors, figurants i habitants de la ciutat aporten els seus records del rodatge de *Les demoiselles de Rochefort* o expliquen de quina manera el film ha influït a les seves vides. A través d'aquestes tres pel·lícules, Varda es confronta amb el cinema de Demy i, amb les dues últimes, als seus records dels rodatges de les pel·lícules del cineasta. Això de manera particular en el cas de *Les demoiselles ont eu 25 ans*, en què també es confronta a les imatges que ella mateixa va filmar durant el rodatge de *Les demoiselles de Rochefort*. D'altra banda, en els últims anys, Varda també ha fet memòria dels seus rodatges a través de diverses peces en bona part concebudes com a *boni* dels DVD de les seves pel·lícules fins ara editats: el procés és obert fins que culmini amb l'integral de la seva obra. Un exemple és l'esmentada *Agnès Varda raconte l'aventure triste et gaie de Jacquot de Nantes*. Una altra és *Rue Daguerre en 2005*, en la qual Varda comenta indignada al seu perruquer cinèfil que *Daguerréotypes* va tenir una recepció càlida per la qual li van arribar moltes cartes amables a excepció d'una en què alguns veïns protestaven per la suposada imatge decadent del carrer transmesa per la pel·lícula. El cas és que en aquestes peces, les quals cito sovint com a documents de referència, no només hi ha l'evocació dels rodatges amb

anècdotes incloses. Varda també hi explica els processos de creació dels films, els analitza i a vegades posa en qüestió amb la perspectiva del temps, considera les seves aportacions i repercussions. Varda s'hi confronta amb la pròpia obra. Hi reflexiona. De fet, una peça com *Deux ans après*²²² és una reflexió sobre el procés de creació i la recepció de *Les glaneurs et la glaneuse* i sobre la repercussió en els seus protagonistes. Encara que no hagin tingut la mateixa difusió, pel seu mateix petit format, la resta són documents igualment esplèndids en els quals participen actors, de manera que també fan memòria dels rodatges i, passat el temps, es confronten amb la seva imatge en els films. A vegades tornen als llocs del rodatge, en altres conversen amb Varda o es retroben amb aquells amb els quals van compartir l'aventura del film. Així, als *Souvenirs, Entretiens et Commentaires* inclosos en l'edició del DVD de *Sans toit ni Loi*, que inclou altres *boni* excepcionals, Varda conversa amb Sandrine Bonnaire i Macha Meryl, l'actriu que interpreta la "platanòloga", a propòsit del personatge de Mona. Al DVD de *Le Bonheur*, el protagonista masculí, Jean-Claude Drouot²²³, retorna a Fontenay-aux-roses per conversar amb alguns habitants que van ser figurants de la pel·lícula que va rodar-se en aquesta petita ciutat de l'Ille de França i els seus paratges naturals; a més, les actrius Claire Drouot (casada amb l'actor protagonista, interpreta l'esposa mentre que els propis fills de la parella encarnen les criatures del matrimoni de la ficció) i Marie-Françoise Boyer (l'amant, esdevinguda la segona esposa) conversen sobre els personatges femenins respectius. Finalment, Corinne Marchand (Cléo) i Antoine Bourseiller (el soldat) es retroben més de quaranta anys després de *Cléo de 5 à 7* sense que, ni tan sols de manera atzarosa, s'haguessin vist mai més després del rodatge. Conversant amb Agnès Varda, sense que aquesta aparegui en el pla, Corinne Marchand recorda l'expectació creada pel film al festival de Canes del 1962 i

²²² Va estrenar-se en sales comercials d'alguns països, com ara l'estat espanyol, després de ser inclosa com a *boni* al DVD de l'edició francesa (Cine-Tamaris) de *Les glaneurs et la glaneuse*.

²²³ Aquest actor belga era molt popular a França quan va rodar *Le bonheur* perquè a la sèrie televisiva *Thierry la Fronde* hi interpretava un heroi que resistia contra l'ocupació anglesa a mitjans segle XIV. Jean-Claude Drouot va debutar en el cinema amb aquest film de Varda i també ha treballat al cinema amb Paul Vecchiali, Tony Richardson, William Klein i Claude Chabrol, entre altres, però sobre tot ha destacat com actor i director de teatre.

com s'hi va sentir "reina per un dia". Antoine Bourseiller no recorda haver assistit a la presentació a Canes, però se li mostra una fotografia en què, enmig de la directora i de l'actriu, apareix vestit amb *smoking* al capdamunt de les escales de l'antic Palais du Festival. Davant de l'evidència de la imatge, Bourseiller ha de reconèixer que va estar a Canes. A *Les plages d'Agnès*, aquesta fotografia es mostra inserint-se, a la part que ocupa la cineasta i mantenint-se el seu rostre, la imatge en moviment d'un vestit que dóna voltes: és el vestit que una modista del TNP de Jean Vilar va fer-li a Agnès Varda perquè el duqués a la sessió de gala de *Cléo de 5 à 7* a Canes. Per a aquesta imatge de *Les plages d'Agnès*, Julia Fabre, una de les assistents de realització, va posar-se el vestit i va donar voltes mentre Varda filmava. Un dels muntadors va fer la resta executant un dels *collages* imaginats per la cineasta. En una entrevista d'Élise Domenach et Philippe Rouyer publicada a la revista *Positif*, nº 574, Varda va comentar sobre el vestit que dóna voltes en l'antiga fotografia: "Cette petite image évoque les souvenirs qui tournent, la mappemonde, les voyages qu'on a fait avec Jacques. Toutes ces choses entrent de manière naturelle dans le film". Els records, doncs, es barregen amb les *rêveries*. Els documents visuals, com ara les fotografies, poden mudar amb les imatges fantasiejades. En aquesta mateixa entrevista, la cineasta explica: "Moi, je nai pas de perspectives grandioses. Ni une inspiration divine ni même artistique, mais un regard, une vision particulière sur la réalité. C'est Bachelard qui disait, je crois: *L'imagination élève d'un ton la réalité*. J'y crois beaucoup. La réalité me donne envie de la réinventer".

EL CINEMA COM A TESTIMONI DEL REAL I EXPRESSIÓ DE L'IMAGINARI

El geni del cinema és difícil de definir. A vegades penso que és una representació extraordinària de la vida de la nostra època. Altres vegades penso que és un mitjà per expressar la nostra imaginació. En realitat, crec que és una cosa i l'altra.

(Jean Renoir)²²⁴

De manera ben significativa, Agnès Varda va titular *Le cinema mis en question par une cineaste* el seminari que, del 10 al 15 d'octubre del 2011, va fer a la Universitat de Girona. De fet, a través de la seva obra fílmica, que en els últims anys s'ha desplaçat intensament cap els espais expositius²²⁵ on s'hi ha

²²⁴La cita és extreta de *Louis Lumière*, una pel·lícula pedagògica sobre els films Lumière realitzat per Eric Rohmer, a l'any 1968, amb la participació de Henri Langlois, fundador de la Cinemathèque Française, i de Jean Renoir, que, entre altres comentaris bonics, també hi diu: "Fins i tot quan la filmació és purament documental, com en el cas dels Lumière, hi ha una mena de recreació de l'atmosfera d'una època que em sembla idèntica al que anomenem obra d'art". I encara: "A parer meu, no hi ha obra d'art si el públic no col·labora. La condició de l'obra d'art és no definir-ho tot. Ha de permetre imaginar una part de l'acció".

²²⁵ Aquesta possibilitat va experimentar-la des de la seva primera instal·lació, *Patatutopia*, amb la qual va respondre a la invitació de Hans Ulrich Obrist i Molly Nesbitt de participar en el projecte *Utopia Station* presentat a la Biennal de Venècia del 2003. Agnès Varda va disposar de tres pantalles on es projectaven imatges de patates mostrant-ne els signes de la putrefacció i a la vegada de la germinació. Aleshores, en una entrevista publicada al núm.174 de "Le journal des arts", corresponent al 27 de juny del 2003, va declarar respecte les possibilitats de crear una altra relació de l'espectador amb les imatges a través de les instal·lacions: "C'est vrai que c'est une forme tres excitante. Elle permet de se donner le droit à un dispositif où la proposition des images et des sons est differente d'un film. Là, le fait d'avoir trois écrans qui entourent et qui presenten des films différents oblige l'espectateur à être un petit peu derangé. Nous n'avons que deux yeux, et cette frustration de ne pas tout voir produit une dynamique du regard. L'on va d'un côté à l'autre, on est perdu et content (...). Ce qui m'interesse c'est l'envahissement, par ces trois écrans, ces trois images, de la capacité de perception du spectateur. Pour moi, c'est lié à des emotions, au fait de s'approcher avec infiniment de douceur et d'amour de la texture du légume le plus modeste". Des d'aquella experiència inicial, Varda ha tingut més oportunitats de posar en qüestió, a través de l'àmbit expositiu, la disposició i la recepció habituals de les imatges. És paradigmàtica la instal·lació *Les veuves de Noirmoutier*, configurada a la manera d'un retaule amb una imatge central en què un grup de dones gira entorn d'una gran taula instal·lada en una

descobert com una artista que busca noves maneres de presentar les imatges i

platja. Entorn aquesta imatge central hi ha catorze petites pantalles, cadascuna de les quals mostra una vídua de l'illa. Són dones de diferents edats que parlen sobre la seva experiència de viudetat. L'espectador pot escoltar-les a través d'uns auriculars, cadascun dels quals col·locat en una cadira situada davant de les pantalles: Depenent de l'elecció d'una cadira, doncs, escolta un testimoni o un altre, que pot ser el d'una dona que explica que, el dia de l'enterrament, va menjar unes mongetes que el mort havia comprat el dia abans o el d'una altra que confessa que mai no ha ocupat la part del llit on dormia el difunt. Allò singular de l'experiència és que, sempre escoltats només per una persona, els testimonis es fan més confidencials. Altres instal·lacions d'Agnès Varda exemplifiquen les seves últimes recerques com a cineasta i a la vegada artista plàstica. Així, *Le triptique de Noirmoutier* també presenta una imatge central amb dues de laterals que, com si fossin els porticons d'unes finestres, poden tancar-se. La imatge central correspon a l'interior d'una casa (on s'hi pot contemplar una escena domèstica, amb una vella i un home i una dona més joves, personatges dels quals es pot imaginar la seva relació) i les laterals al seu exterior. Si es mantenen obertes les tres pantalles, ocasionalment es pot seguir en un lateral el personatge que surt de l'escena central al temps que aquesta continua fent-se visible. Varda afirma que aquesta instal·lació correspon al desig d'ampliar el camp visual transcendint el marc i posant en suspensió el fora-camp. També resulta significativa *La Grande Carte Postale de Noirmoutier*. Molt presents en les seves pel·lícules, malgrat que precisament hi dóna la volta al clixé que representen, Varda confessa que li agraden les postals "idiotes", entre les quals, evidentment, les turístiques. En aquesta instal·lació, a la superfície hi ha la reproducció gegant d'una postal amb una dona despullada i estirada a la platja. Curiosament, Varda va canviar el cap de la model per posar el de la seva filla Rosalie. En tot cas, sota la "postal" hi ha uns botons que es poden prémer per descobrir imatges amagades. Així, sota la part on vola un ocell pot emergir la d'un altre ocell que no pot volar a causa del vessament tòxic provocat pel naufragi al golf de Biscaia del vaixell Erika, l'any 1999. També poden emergir les imatges d'un home negat i de la mà de Jacques Demy que, malalt, deixa relliscar la sorra entre els dits. Aquestes últimes imatges Varda va filmar-les per *Jacquot de Nantes*, però s'han fet recurrents en els seus últims treballs. La imatge turística feliç, doncs, pot amagar la mort i tota mena de desastres. Però allò que Varda sobre tot vol fer present és que darrere una imatge hi ha una altra imatge: "Amb *La grande carte postale* no vull mostrar un escenari catastrofista, sinó demostrar que qualsevol imatge pot posar en marxa la imaginació, el desig de buscar darrere les aparences. Per això les imatges em fascinen tant. Són un treball que no s'acaba mai", va comentar Varda a la sessió dedicada als *Films et installations* del seminari *Le cinema mis en question par une cineaste*. Aleshores també va parlar d'una altra instal·lació, *La mer mediterrane* (sic) apuntant una reflexió crítica sobre unes imatges que volen expressar la idea de la contradicció existent entre la sensació i la consciència. Varda va explicar que volia mostrar el límit fràgil entre el mar i la sorra convidant a una contemplació plaent. Aquestes belles imatges, però, donen pas a una successió d'imatges violentes i catastròfiques manllevades dels noticiaris televisius. Després de mostrar la filmació, Varda va exposar: "És una manera de dir que ens movem entre el plaer i el dolor, entre la sensació i la consciència. Però potser ho faig d'una manera massa fàcil i sobre tot massa alligadora. És com si volgués obligar els altres a tenir consciència". Aquesta autocrítica, però, va ser matisada per la manera com estan presentades les imatges en la instal·lació: "El film és projecta en un espai desordenat. No vull que es projecti d'una manera neta, sinó que hi hagi obstacles, fet que posa en qüestió les mateixes imatges i la manera de veure-les".

confrontar-hi els espectadors, Varda ha posat constantment en qüestió les formes codificades del cinema per eixamplar-ne els límits. Una manera de qüestionar-les és transgredint la separació convencional entre documental i ficció i, encara que cadascuna de les seves pel·lícules puguin decantar-se per un o per l'altra, barrejar-los sense atendre a cap fórmula, sinó assajant constantment formes i (re)inventant les pròpies regles en relació amb la naturalesa dels temes abordats, les manifestacions diverses del seu imaginari i la reflexió que fa sobre l'intent (i les limitacions) del cinema per captar el real, cosa que sovint la du a fer evident la representació i la posada en escena, que sempre comporta "mentir" sobre el real: "Mettre en scène, c'est mentir. Est-ce qu'un peintre ou un ouvrier reste vraiment immobile quinze secondes au risque de devenir un trompe-l'oeil, au point de faire partie de la peinture! Mon oeil! C'est moi qui m'étais trompée (dirent-ils) en jouant avec le vrai, en plaidant le faux pour savoir le vrai. Moi je réponds: 'Même une échelle réagirait à de telles déclarations!' Depuis quand l'opérateur de prise de vues n'a-t-il point de vue."²²⁶

Evidentment, tot i que s'ha de considerar l'originalitat i la continuïtat de la seva aportació, Agnès Varda no és l'única en barrejar documental (posant-lo en escena) i ficció. De fet, aquesta barreja travessa la història del cinema, a banda de la circumstància que s'hi hagi insistit de manera especial en la última dècada per assenyalar algunes de les aventures possiblement més creatives i renovadores del cinema contemporani a través de les quals s'ha anat

²²⁶ Agnès Varda va fer aquesta reflexió a la revista *Traverses*, nº 47, nov. 1989 (citant-ho a *Varda par Agnès*) a propòsit d'una escena de *Mur, murs* en què va filmar un pintor muralista sobre una escala, recolzada en un mur de Los Angeles on l'home, dotze anys abans, va autoretratar-se pintant el mateix mural immens que aleshores encara continuava pintant: El d'una fàbrica de productes derivats del porc anomenada "Farmer John". Varda va demanar-li que, adoptant la mateixa posició de l'autoretrat, restés immòbil durant quinze segons abans de girar-se cap ella (la càmera) per presentar-se: "My name is Arno Jordan. I cam from Austria in 1951..." Hi explica que aquest pla va comportar que el documental no fos difós en una de les grans cadenes televisives nordamericanes, com ara ABC o CBS, perquè els telespectadors tenen el dret a una denúncia si en un reportatge, en dependre del servei dels noticiaris, hi ha una posada en escena susceptible d'enganyar a l'espectador. Quina paradoxa. La naturalesa d'aquest pla fa evident la posada en escena i per tant no enganya. Això mentre que hi ha reportatges que enganyen sobre els fets amb una aparença realista i objectiva.

replantejant el tema constant de la realitat i la seva representació fílmica. L'atenció recent a la barreja ha pogut crear la falsa impressió d'un descobriment. Però aquesta falsa impressió ni tan sols és nova. Al respecte, vull fer present un text de Serge Daney²²⁷ a propòsit de *Mur, murs* i *Documenteur* (dos films de Varda que, rodats a Los Angeles a primers dels anys vuitanta del segle passat, conformen un díptic) publicat el 24 de gener de 1982 al diari *Liberation*: “Je sais qu’il se trouve des malins, avertis des progrès de la science, pour dire que ce qui est nouveau et interessant, c’est le mélange de fiction et de documentaire. Dans les cine-clubs et les festivals (genre “cinema du réel”) cette *découverte* fait fureur. Comme s’il n’en avait pas toujours été ainsi! Comme s’il n’en avait pas toujours eu melange. Et comme si ce mélange n’avait pas toujours été louche! Qu’ont donc fait Flaherty, Vertov, Rouquier, Painlevé, Rouch, Antonioni ou Humphrey Jennings sinon mélanger? Et aujourd’hui que font Judith Elek, Bokova, Van der Keuken, Kieslowski ou Depardon sinon méler? Tous les bons *documentaristes* campen quelque part entre fiction et documentaire, dans la zone du virtuel. Leurs films, lorsqu’ils sont bons, sont des *documents*, tout simplement”. Daney, però, fa un matís important: “Un *documentaire*, souvenez-vous, c’était toujours *sur quelque chose*. Ça pesait. Ça pesait sur les sardines, les bergers, les prolos, les orchidées, les îles Fidji, les châlutiers, les droseras, les colònies, les *autres*. Tandis qu’un document c’est *avec*. Un document informe sur l’état de la matière

²²⁷ Un crític excepcional. No només per la lucidesa amb la qual va analitzar les imatges contemporànies (no tan sols les cinematogràfiques, sinó també les televisives) posant-les en relació amb el món i considerant sempre la significació moral de la forma. També pel que fa al caràcter autobiogràfic de part dels seus textos, portadors d’una escriptura personal i reflexiva amb la qual explica com certes pel·lícules (com ara *Nit i boira* i *Hiroshima, mon amour*, d’Alain Resnais, però la segona també de Marguerite Duras) van formar-lo moralment. Com a exemple, hi ha un text fonamental i referencial, *El travelling de Kapo*, una reflexió sobre la crueltat del cinema modern que parteix del cèlebre article de Jacques Rivette *De l’abjection*, publicat en el número 120, juny 1961, de *Cahiers du cinema*. Rivette el va escriure a propòsit de *Kapo*, el film de 1959 de Gillo Pontecorvo que intenta reconstruir la vida en un camp de concentració nazi, i concretament sobre un *travelling* que mostra com una presonera se suïcida llençant-se a la tanca electrificada. Aleshores, hi ha un reenquadrament de la mà en un gest que Rivette considera abjecte pel seu efecte esteticista i per la remarca melodramàtica de l’escena. Pel que fa a *El travelling de Kapo* va publicar-se al número 4. de *Trafic*, la revista que, poc abans de la seva mort a l’any 1992, Daney va fundar junt amb Jean-Claude Biette.

filmée ou à filmer et sur l'état du corps filmant. L'un avec l'autre. Deux poles d'une seule opération. Un bon document c'est un branchement réussi. Tout bon film, en ce sens, est un document. Le reste est "docucu". Donc le reste est silence". Què és *Documenteur*? Un film que informa sobre els rostres dels passejants a la zona de Venice, a Los Angeles, a través d'una mirada que reflecteix l'estat del cos de qui filma. I *Les glaneurs et la glaneuse*? En principi, un documental sobre aquells que recullen aliments i objectes en el món contemporani i per tant sobre les paradoxes de la societat de consum. Però, al capdavant, els dos pols de l'operació són l'estat desgastat de part de les matèries filmades i l'estat envellit del cos de qui filma: "*L'un avec l'autre*".

En relació amb Agnès Varda, Serge Daney afirma en el seu article a propòsit de *Mur, murs* i *Documenteur* que, a més de ser una cineasta que tendeix a manifestar l'angoixa²²⁸ en les pel·lícules fins aleshores realitzades, és una "documenteuse" incansable: "Le documensonge est son point fort. Et aussi le docucalembreur, dit sur un ton sucre de préférence". Certament, ella mateixa, que també reconeix el seu gust pels joc de paraules sense posar-hi sempre un to ensucrat i tendint en canvi a expressar un sentit lúdic i humorístic, s'ha definit

²²⁸ "Dans son dernier film du fiction, *L'une chante l'autre pas*, un photographe rongé d'angoisse se pend dans son Studio. La photo fixe, c'est quand meme l'angoisse. Dans *Le Bonheur*, Varda prit la première au sérieux le glacis clean et écoeurant de l'esthétique publicitaire (et, du coup, le film angoisse). Dans *Cléo de 5 à 7.*, il lui avait fallu un pari stupide (le temps qui dure le temps réel de son action: deux heures) pour boucler son récit: l'histoire d'une femme qui attend de savoir si elle a un cancer ou non. Qui a peur du veredict. Peur d'une imatge". Daney lliga aquesta observació a una altra por: "La peur de raconter une histoire parce qu'à un moment, le film se rompt. Voilà donc quelqu'un qui adore *commencer* les histoires mais trop les finir". Mostrant una potser inesperada afinitat amb Antonioni, Varda aporta una altra consideració sobre la seva relació amb les històries i per tant la narració: "Je n'aime pas raconter une histoire, mais ce qui se déroule entre les moments importants d'une histoire: ce que fait Antonioni em montrant les temps faibles" (citat per Marcel Martin i Jacqueline Nacache a *Agnès Varda, Profession: documenteuse*, La Revue du cinema n°463, p.53-58). Tanmateix, és sorprenent l'observació de Daney, que sempre veia coses diferents, en relació amb el fet que Varda és una cineasta que tendeix a manifestar l'angoixa. Això perquè, comentant l'estranyesa suscitada per la tristesa de *Documenteur*, Varda va reconèixer en unes declaracions recollides per Anne de Gasperi a *Le Quotidien de Paris* el 21 de gener del 1982: "On m'a toujours reproché de faire des films trop optimistes. Moi, j'aime la vitalité. Je n'ai pas pu m'empêcher de filmer dans mon élan, de voir que les gents son amusants, qu'ils ont de l'humour".

com a “documenteuse”. Tanmateix, què vol dir? No és tracta que Varda menteixi sobre els fets, i per tant els manipuli, amb la intenció deliberada de confondre i fins enganyar l'espectador, un exercici llargament practicat des d'un lloc de poder o posat al servei d'un poder que en els últims anys s'ha renovat i ampliat a través dels procediments dels mitjans de comunicació, de manera que a la vegada s'ha estès una “cultura de la sospita” en relació amb les imatges que suposadament mostren la realitat o n'informen²²⁹. Per fer present que el cinema és una “mentida” que pot “tocar” el real i amb el possible efecte de posar en qüestió la pretesa objectivitat o neutralitat amb la qual es pot mentir realment sobre els fets i manipular les imatges, Varda no enganya i mostra les cartes de la seva subjectivitat. D'aquí, exposa el seu punt de vista, sovint a través de comentaris escrits i dits per ella mateixa, i posa en escena el seu imaginari, amb el que suposa d'obrir-se cap a la ficció, mentre no renuncia a fer present el real: “Bref toujours mon propos: confronter jusqu'a l'extrême l'observation du réel avec mon desir de raconter “mon” imaginaire, les confronter, les associer, les réconcilier, puis ça se resépare”²³⁰. Amb la voluntat de testimoniar-lo, Varda no oblida el real amb la consciència de les seves ambigüitats i aparences, que fan que busqui altres maneres de donar-lo a veure. Marcel Martin i Jacqueline Nacache, a

²²⁹ En un capítol de *Fabulas de lo visible. El cine como creador de realidades* (El Acantilado, Barcelona, 2003) que du per títol “La realidad suplantada”, Àngel Quintana analitza el descrèdit dels informatius televisius a partir de les imatges relatives a la primera Guerra del Golf. Anunciada com la primera guerra retransmesa en directe, el seu horror va fer-se invisible. Els interessos bèl·lics, que controlaven i amagaven informació, i els interessos del món de la comunicació, que volien mostrar la guerra com un espectacle en directe, no van avenir-se, de manera que, enlloc d'imatges de guerra, van mostrar-se mapes i construccions infogràfiques. Això mentre que les imatges d'una au enmig d'un mar de petroli va circular com a símbol de la barbàrie de Saddam Hussein (que havia incendiat els pous petrolífers de Kuwait) fins que va saber-se que havien estat enregistrades dos anys abans a Alaska quan va produir-se el desastre ecològic arran del naufragi de l'Exxon Valdez. Quintana cita Ignacio Ramonet: “Escepticismo. Desconfianza. Incredulidad. Tales son los sentimientos dominantes de los ciudadanos respecto a los *media*, y muy particularment respecto a la televisión. Confusamente, se percibe que algo no marcha en el funcionamiento general de la información. Sobre todo desde 1991, cuando las mentiras y mistificaciones de la guerra del Golfo chocaron profundamente a los espectadores” (Debate, Madrid, 1998).

²³⁰ *Cinéma du réel*, p.50.

Profession: documenteuse afirmen que Varda fa un cinema “résolument *moderne* où le mise en scène traditionnelle est remplacée par le *mise en présence* d’une réalité qui nous est *donnée à voir*. Le réalisme d’Agnès Varda échappe aux catégories comme aux définitions: plus qu’une vision du monde (cf. Renoir et Rossellini), c’est une conception du phénomène filmique comme *mise en question du réel* par une approche qui en montre l’ambiguïté figurative et la fragilité signifiante”. Posant en qüestió el real, Varda pot contribuir a fer visible un joc de representacions o el fet que hi ha realitats dominades per la representació. D’aquí, l’ambigüitat figurativa: Aquesta representa el real o una aparença? I la fragilitat significativa, que fa que les coses i éssers apareguin en la seva mudança i inestabilitat i que, a més, comporta un dubte: És real allò que es mostra? El cas és que, malgrat que pugui sorprendre en relació amb una cineasta que imprimeix realisme en bona part de les seves imatges i on els seus actors i sobre tot els protagonistes dels seus documentals semblen tan “naturals” davant la càmera, Varda ha pogut afirmar: “C’est toujours le réel du mensonge qui m’intéresse”.²³¹ Li interessa, doncs, el real de mentida, que no vol dir la mentida sobre el real, sinó el fet que aquest pot ser un món de representacions revelable a través de l’artifici: “C’est-le cinema-mensonge qui traque la vérité, si on filme la fiction en pensant au réel”²³². Ho exemplifica amb *Lions Love*²³³,

²³¹ *Ibid*, p.50.

²³² *Ibid.*, p. 50.

²³³ Varda va rodar-la a Los Angeles, on s’hi va traslladar amb Jacques Demy, que havia sigut contractat per la Columbia, per la qual va dirigir *Model Shop*, una seqüela americana de *Lola* (1962), també protagonitzada per Anouk Aimé. Explicades per la cineasta, aquestes són les circumstàncies que van fer-lo possible: “Ce n’est pas du cinema underground, mais du cinema financé, hors des studios, par un type qui s’appelle Max Raab, fabricant de “prêt-a-porter” à Philadelphie, qui s’était dit: “Je vas investir d’argent dans le cinema”. Il se trouvait avoir vu mes films quatre o cinq fois, et quans je l’ai rencontre dans un café, il s’est décidé en dix minutes. J’ai dit: “Est-ce que vous voulez lire, j’ai dix pages”. Il m’a dit: “C’est pas la peine, ce que vous m’avez dit maintenant est assez clair”. Il y a ça aussi en Amérique, cette aventure folle qui peut arriver demain à n’importe qui, c’est extraordinaire” (Entrevista de Patrick Harlez, publicada a *Cinéma 9*, nº 12, gener del 2011). Contràriament, Varda no va poder tirar endavant un projecte amb la Columbia que duia per títol *Pace And Love*. Ho explica a *Varda par Agnès* en un capítol dedicat als films no rodats: “*Peace and Loce* écrit en 1968 eut temoigné d’un certain pittoresque californien, des moeurs liberées, fleurs et bagdes, etc, mais aussi de quelques contradictions. L’histoire réunissait une starlette qui faisait des pubs et un avocat français en transit à Los

pel·lícula de 1969 que pot considerar-se una raresa en la seva filmografia i en la qual Viva, una de les muses d'Andy Warhol²³⁴, i els creadors del musical *Hair* (Jim Rado i Jerry Ragni) viuen un feliç “menage a trois” en una gran mansió amb piscina ubicada en un turó de Hollywood. Mirant sovint a càmera, i a vegades picant de mans per reclamar un primer pla, els actors, sempre representant-se,

Angeles avant d'aller en Bolive s'occuper du cas d'un français retenu en prison pour raisons politiques”. Varda hi afegeix que a la Columbia li agradava el guió, però que no volia renunciar al *final cout*. L'autora, que per això ho és, tampoc no va acceptar les exigències de l'estudi.

²³⁴ A *Varda par Agnès*, a l'abecedari que obre el llibre, la cineasta dedica una entrada a Andy Warhol explicant-hi una trobada amb l'artista propiciada per Carlos Clarens, escriptor i historiador cinematogràfic que també intervé a *Lions Love*: “Il est là, royal et un peu écarté de tous ceux qui filment, fument et fulminent. Nous bavardons, il est drôle et intelligent. Il appelle Viva et me présente comme celle qui a mis deux mois à tourner *Cléo de 5 à 7* et deux mois à le monter, alors que lui l'aurait réellement tourné entre 5 et 7 heures et ne l'aurait pas monté! Il ajoute que c'est un film divin (divine movie) et que ferait du bien a Viva de tourner avec moi. C'est ce qui l'a décidée à faire *Lions Love*. Warhol parle à toute ailure, de cette fameuse voix nasillarde qui me fait imaginer qu'il est un joujou mécanique coiffée d'une perruque en étoupe”. Varda continua evocant-lo amb admiració fins reconèixer-lo com un dels seus referents: “Quels talents étaient en lui, quelle audace! Son travail m'a certainement aidée à visualiser le temps au cinéma, à inventer des images inscrites dans le temps réel qui passe pendant qu'on regarde un film”. Durant el seminari *Le cinéma mis en question par une cinéaste* a la UdG, Varda també va fer-ne un elogi: “He tingut la sort de conèixer-lo. Els seus films són revolucionaris. La gent riu perquè va filmar un home durant vuit hores mentre dorm. També va filmar durant 24 hores l'Empire State Bulding. Però els seus films són interessants perquè s'hi planteja la qüestió del Temps: Prova d'atrapar-lo a través del cinema. Les seves pel·lícules a vegades són divertides, a vegades avorrides. Allò interessant és que posa en qüestió com s'ha de fer una pel·lícula i que hagi de ser una cosa organitzada, construïda”. Al final de *Lions Love*, Viva monologa davant la càmera i, resumint-les, diu dues coses: “A) Pensava que em donarien una *script*. I que tindria un text per aprendre. Sempre he volgut fer un film vertaderament romàntic i tràgic. Un film d'amor (...) En lloc d'això, he hagut d'inventar una altra vegada el meu propi text. B) Estic cansada de sortir despullada en una pel·lícula”. En acabar de dir-ho, sospira i la càmera continua filmant-la en silenci durant uns tres minuts, que tanquen el film. És un homenatge evident als *Screen tests*, que Andy Warhol, del 1963 al 1966, va filmar en 16 mm amb una il·luminació directa que sembla la d'un interrogatori policíac: Davant de la càmera fixa de l'artista, hi van posar a prop de cinc-cents models. No tenien cap indicació, a excepció de moure's el menys possible. No havien de dir res, ni interpretar res entre tres i quatre minuts. El resultat és una sèrie de retrats hipnòtics en els quals es percep que la presència de la càmera provoca tensió i incomoditat. D'alguna manera, tots despleguen recursos per afrontar la situació. Em ve a la memòria Lou Reed, amagat darrere unes ulleres de sol i jugant amb una ampolla de Coca-Cola; Dennis Hopper concentrat en una expressió tensa, com si estigués en un assaig silencios de l'Actor's Studio; Jane Holzer rentant-se les dents amb un raspall; Nico, amb un gest entre malenconiós i avorrit, bufant-se els cabells. Diferentment, fent sentir la seva fragilitat, Edie Segwick sembla exposar-se davant la càmera sense màscara.

es disfressen constantment. Com ho farà més endavant amb Jane Birkin, una altra actriu, a *Jane B. par Agnès V.*, la cineasta, partint sovint dels suggeriments dels actors o aprofitant-ne la tendència al joc i la performance, filma les metamorfosis de Viva, Rado i Ragny, com ara imitant diverses estrelles d'Hollywood o, fet paradoxal, vestint-se de Santa Teresa i de monjos per llegir textos místics. La cineasta també exhibeix el seu gust pels *tableaux vivants* en una escena en què els protagonistes reproduïxen un gravat de la *Suite Vollard*. Varda ha explicat que va realitzar aquest homenatge a Picasso a la manera d'un *tableaux vivant* de *faux-semblants* (fet que du implícita una qüestió: com imitar pròpiament la figuració picassiana amb la reproducció cinematogràfica d'uns cossos reals?) que a la vegada mostra la nuesa com una de les vindicacions d'una època en què es cercava l'alliberament sexual i de les convencions morals repressives. Pel que fa al mètode de treball i les aportacions dels actors, Varda ha explicat: “J'ai voulu que les acteurs travaillent sans scénario, se jouent eux-mêmes dans une situation plausible. J'ai donc mis Viva avec Jim et Jerry. Ils répétaient une heure au magnétophone, disaient tout ce qui leur passait par la tête. Je retenais deux pages du meilleur, sur le sujet en soi, que je leur donnais à lire une fois, vingt-quatre heures avant le tournage”²³⁵. A la casa d'aquestes noves estrelles hi arriba Shirley Clarke per realitzar una pel·lícula condemnada a no fer-se per les imposicions dels estudis, que volen contractar aquesta figura del cinema independent de Nova York sense renunciar, però, a controlar el muntatge final²³⁶. A més dels problemes de Shirley Clarke i del món de representació dels

²³⁵ En una entrevista de Louis Marcorelles publicada a *Le Monde* el 10 de desembre del 1970.

²³⁶ Com els altres actors de *Lions Love*, Shirley Clarke s'interpreta ella mateixa en el context d'una ficció, però vivint els problemes reals d'un/a cineasta independent en relació amb un estudi d'Hollywood. De fet, com s'explica a la nota 10, Varda va ensopegar amb problemes semblants a propòsit de *Peace and Love*, un projecte frustrat. Quan apareix al film, Shirley Clarke comenta que un productor va dir-li que seria divertit que ella, “de la nouvelle vague” de Nova York, fes un film a Hollywood. Però les condicions que li volen imposar li resulten inacceptables. Clarke, fundadora amb Jonas Mekas del New American Cinema Group, comparteix amb Varda el fet de posar en qüestió els codis de la ficció i del documental. Quan va rodar *Lions Love*, aquesta figura emblemàtica del cinema independent de Nova York havia realitzat diversos films d'impacte. “The Connection” (1962) presenta un grup d'heroïnòmans en un apartament mentre esperen l'arribada del seu camell; amb la textura bruta i descurada de les imatges, té l'aparença d'un documental o d'una mostra de cinema directe, però és una ficció planificada i escrita per Jack Gelber, que va

actors, s'hi fa present a través de la televisió²³⁷ l'assassinat de Robert Kennedy, al qual van disparar mortalment en un hotel de Los Angeles el 6 de juny de 1968²³⁸. I, amb el guiatge de l'historiador cinematogràfic Carlos Clarens²³⁹, es fa un recorregut per Hollywood amb una mirada entre fascinada i irònica davant del seu passat mític. Aquest hi té un pes, però, sense derivar en una actitud nostàlgica, hi ha la consciència d'un món perdut convertit en un territori de fantasmes. En tot cas, Varda mostra Hollywood com un món d'artifici on els personatges constantment representen i tot és imitació: "J'avais melangé les fleurs artificielles avec les vraies fleurs, les statues avec les gens. J'avais poussé

adaptar-hi una obra teatral seva. Produïda per Frederick Wiseman, *The Cool World* (1964) és un document sobre grups juvenils de Harlem abocats a la delinqüència. *Portrait of Jason* (1967) és el retrat d'un afroamericà homosexual prostituït que, davant d'una càmera fixa, explica sense vergonya i sense complexos les circumstàncies de la seva vida. Agnès Varda va parlar-ne en el seminari *Le cinéma mis en question par une cinéaste*: "El film s'hauria rodat en un sol pla si la durada de les bobines no hagués obligat a tallar i reprendre el rodatge. No importa. Hi ha la sensació de continuïtat. Durant una mica més d'una hora, Jason explica que ha perdut el seu pare, que es un negre jueu, que és homosexual i que es prostitueix. Sobre el paper, pots pensar que és una història exagerada i efectista. Però se l'ha de veure. La manera amb la qual Jason parla a poc a poc, el seu rostre tranquil, la forma amb què crea suspens relatant la seva vida fan que el film sigui fascinant". De *Portrait of Jason*, Ingmar Bergman va comentar que és la pel·lícula més fascinant que havia vist mai.

²³⁷ La televisió sempre està engegada en aquesta mansió de Hollywood. En un moment del film, els protagonistes miren *Horizons perdus* (*Last horizon*, 1937), el film de Frank Capra, basat en una novel·la de James Hilton, en què uns turistes arriben inesperadament a un monestir de l'Himàlaia descobrint-lo com un lloc utòpic on regna la pau espiritual i no sembla haver-hi dolor, malaltia, envelliment i mort. Pel que fa a l'emissió continuada sobre l'assassinat de Robert Kennedy, i el posterior trasllat del fèretre en un tren que va travessar els EUA de la costa Oest a la costa Est, Viva exclama que la mort televisada s'ha convertit en el passatemps nacional.

²³⁸ Tres dies abans, la feminista radical Valerie Solanas, autora del *Manifest per l'exterminació de l'home* i membre de la *Factory*, va disparar contra Andy Warhol. Aquest va sobreviure, però va patir les conseqüències de les ferides durant la resta de la seva vida.. A *Lions Love* també es fa referència a l'atemptat contra Warhol: Hi ha una trucada des de Nova York, Shirley Clarke agafa el telèfon i entén que Warhol és mort. Viva, sempre amb afectació, es desespera.

²³⁹ Nascut a L'Havana l'any 1930, Carlos Clarens va traslladar-se a primers dels anys cinquanta a Nova York, on hi va morir l'any 1987. És reconegut com l'autor del primer gran llibre de referència sobre el cinema fantàstic i d'horror: *An Illustrated History of the Horror Film* (1967). També té una important llibre sobre George Cukor. Els seus interessos van ser diversos i no van limitar-se al cinema clàssic i de gènere, de manera que va seguir amb atenció el cinema d'autor. Va passar llargues temporades a París, on va fer amistat amb Henri Langlois i amb la parella Varda-Demy. Amb aquest últim fins i tot hi va treballar com a assistent.

tres loin l'imitation du réel. Cette réflexion sur l'imitation du réel. Cette réflexion sur l'imitation et le vrai (sur le vrai de l'imaginaire) me passionne vraiment, depuis longtemps"²⁴⁰. Aquest comentari de la cineasta parteix de *Lions Love*, però hi va més enllà per apuntar possiblement que, tot i la consideració de la seva capacitat específica d'enregistrar/reproduir el real, el cinema és imitació, una imatge que imita, com en el cas d'altres formes de representació.

Amb *Lions Love*, Agnès Varda va voler respondre a una qüestió: "Qu'est-ce que faire un film a Hollywood? Et il m'est apparu que, dans ce cadre mensonger, le seule réponse possible etait le cinema-mensonge. Mais comme cette comédie a pour objet le décalage entre l'imagination des personnages et la vie réelle, elle arrive à recouvrir leur réalité, et ce film-mensonge devient psychodrame dans la mesure où il révèle une vérité, où il crée artificielement une réalité"²⁴¹ La resposta a la qüestió va ser definida per Henri Langlois com el millor documental sobre Hollywood. Varda n'està especialment orgullosa d'aquesta consideració del fundador de la Cinémathèque Française. En tot cas, apuntant la dimensió documental que pot adquirir qualsevol ficció cinematogràfica, creu que aquesta seva bogeria hollywoodiana, reflectint la contracultura i la follia sexual-política a Los Angeles de finals dels seixanta, ha esdevingut, si més no, el document d'una època. Ho va comentar en una conversa amb Frederick Wiseman²⁴² posterior a

²⁴⁰ *Cinema du Réel*, p.50.

²⁴¹ En una entrevista de Guy Braucourt publicada a *Les Nouvelles littéraires* nº 2253, 26 novembre 1970.

²⁴² Nascut a Boston l'any 1935, és un dels més grans documentalistes. Des de *Titicut follies*, film de 1967 rodat en una mena de presó-asil-hospital fent visibles pràctiques tan terribles com la lobotomització dels presoners, Wiseman ha emprès una exploració de les institucions públiques, com ara l'escola, l'acadèmia militar, l'hospital, l'assistència social, el tribunal penal de menors, la policia, etc. També ha rodat films sobre la violència domèstica i ha aportat documentals sobre fàbriques, supermercats, agències de models, teatres públics, companyies de dansa i el món de la boxa. Hi ha una continuïtat evident en el seu treball documental que ha convidat Jordi Balló, en un article publicat al núm. 211 del suplement *Cultura(s)* de La Vanguardia, a parlar d'una obra completa i serial que, tenint present el model de Balzac, pot definir-se com una "comèdia humana" relativa als últims cinquanta anys. Balló considera que l'obra de Wiseman, essent un model alternatiu a la producció dominant de Hollywood, s'ha confrontat sistemàticament a les contradiccions dels diferents poders mostrant sempre la dignitat de les víctimes. Tot i la seva actitud observacional i la sensació d'invisibilitat de la càmera, Wiseman també vindica el caràcter

la projecció de *Lions Love* en la inauguració a Canes de la Quinzena de Realitzadors del 2010, on la cineasta hi va recollir el premi honorífic *La Carrosse d'or*²⁴³ al conjunt d'una carrera cinematogràfica. Tanmateix, Wiseman, mostrant la seva admiració per altres pel·lícules de Varda²⁴⁴, va dubtar del valor documental del film a partir de la seva pròpia experiència durant aquells anys als EUA: "Potser és perquè jo vivia a Boston, però jo no he conegut personatges com els de la pel·lícula. En tot cas, no els trobo representatius. I tampoc interessants"²⁴⁵. Però, a part d'aquesta manifesta divergència sobre la dimensió de *Lions Love* com a document d'una època, Varda i Wiseman van coincidir en afirmar la subjectivitat de tot documental. En una entrevista²⁴⁶ a la cadena

subjectiu de tot documental i el fet que aquest "és una ficció com ho pot ser un poema o una novel·la". Afirmant la construcció dramàtica dels seus films, defineix els seus treballs com a *reality fictions* i defuig el terme *cinema-verité*. Podria dir-se que amb Varda hi comparteix una curiositat pels éssers humans en la seva diversitat, però sobre tot una sensibilitat pels pobres i marginats que, en el cas de Wiseman, s'exemplifica particularment amb els films *Hospital* i *Public Housing*, rodat en una barriada de l'extraradi de Chicago. D'altra banda, hi ha una pel·lícula de Frederick Wiseman que em commou d'una manera especial i que no pertany al documental, tot i que a la vegada és un document sobre la representació de l'actriu francesa Catherine Samie de l'adaptació teatral d'un fragment de *Vida i destí*, la memorable novel·la de Vassili Grossmann sobre el patiment del poble rus (entre el qual els jueus) durant la II Guerra Mundial i el període estalinista: *Le dernière lettre*, títol d'aquest film de l'any 2002, és una dramatització de la carta que Anna Semionovna, metgessa jueva, escriu al seu fill Victor des d'un lloc d'Ucraïna amb la consciència de la seva mort imminent, que s'esdevindrà poc després a càrrec de soldats alemanys. El mateix Wiseman va dirigir Catherine Samie en el muntatge teatral representat a la Comedie Française. Quinze anys abans ho havia fet en un teatre de Boston.

²⁴³ El nom del premi al·ludeix al film homònim que Jean Renoir va realitzar l'any 1953 amb una Anna Magnani pletòrica interpretant una actriu que, al final, afirma que no sé sap on acaba el teatre i on comença la vida.

²⁴⁴ No només els documentals, entre els quals va comentar que recentment havia descobert amb joia *Daguerréotypes*, sinó també les ficcions, sobre tot *Le bonheur*, de la qual va dir que és una de les seves pel·lícules favorites.

²⁴⁵ Wiseman, que semblava incòmode per haver de manifestar una opinió no gaire favorable a la pel·lícula, va dir finalment que no li agradava la forma de vida d'aquells personatges, la seva frivolitat. Varda va dir-li: "Vostè és un moralista". I Wiseman va somriure sense replicar.

²⁴⁶ Són cinc minuts deliciosos en què, al final, els cineastes expliquen què filmaria cadascun de l'altre. "Si jo filmés Frederick, filmaria de prop el seu rostre, les arrugues. M'agraden molt les mostres de l'envelliment. Posaria la meua mà al costat del teu front", afirma Varda. Wiseman comenta que, pel que fa a mostrar els senyals de l'envelliment, no hi ha elecció. Ell, mirant-li els cabells, diu que filmaria el seu pentinat, que, mantenint el mateix tallat de sempre, presenta una

franco-alemanya ARTE enregistrada al mateix dia de la projecció de *Lions Love* a la Quinzena, els dos cineastes van argumentar el perquè d'aquesta subjectivitat. "Arreu hi ha gent que creu que el documental atrapa la veritat, atrapa la gent tal com és. Però cada documental és subjectiu per la manera amb la qual es filma, pel lloc que ocupa la càmera, pel temps que fa, per l'humor de la persona filmada i per la seva salut en aquell moment. És tan fràgil cada moment filmat que tot és subjectiu. Això fa que el documental sigui particularment interessant. Fa que sigui datat i a la vegada limitat", apunta Varda. Wiseman hi afegeix: "Jo no puc ser res més que subjectiu. No tinc elecció. Encara que disposés de 365 càmeres". I Varda conclou: "Vet aquí. Serien 365 punts de vista subjectius". La cineasta s'ha expressat de manera semblant altres vegades: "Je suis contre le cinéma-vérité, toujours faux, puisque la caméra se place a un endroit subjectif, choisi par le réalisateur. Il faudrait cinq caméras qui marchent tout le temps et filment tout. Et même, ce ne serait qu'un jour dans la vie de X ou Y".²⁴⁷ Potser, però, no només es tracta de posar en qüestió la possibilitat de l'objectivitat, sinó també de tenir present una idea exposada per François Nuey²⁴⁸: que aquells que ens fan creure en l'objectivitat de la realitat volen imposar-nos com a veritat única la seva imatge. En les seves reflexions a propòsit del documental, Nuey apunta que la realitat no pot considerar-se separada de la realitat que la construeix, però tampoc de les diverses formes per comunicar-la. D'aquí, la subjectivitat no és una limitació en la comprensió del real, sinó una interpretació que dóna sentit a les coses denominant-les i fent-les comprensibles: la realitat és intel·ligible si no se la configura.

de tantes variacions pel que fa al color: D'albergínia tenyit amb el blanc natural al mig del cap. Varda li pregunta per què. "Perquè és bonic", li respon Wiseman.

²⁴⁷ *Cinema du Réel*, Paris, p.50.

²⁴⁸ *L'Épreuve du réel a l'écran. Essai sur le principe de la réalité documentaire*. Brussel·les, De Boeck Université, 2000.

Agnès Varda va plantejar en el seminari a la UdG, però també ho ha fet en altres ocasions: “Què ha de ser el cinema? Un testimoni de la realitat o una expressió de l’imaginari capaç d’inventar altres realitats?” Aquest plantejament no ignora que la realitat és incerta o que, en tot cas, s’ha de posar en qüestió una visió unívoca del real. Ara bé, són preguntes en certa manera retòriques perquè les pròpies pel·lícules de Varda manifesten plenament que el cinema és una cosa i l’altra: testimoni del real i expressió de l’imaginari. El cinema sempre està al costat dels Lumière i a la vegada al costat de Méliès. Els mateixos films Lumière no són aliens a la màgia de Méliès i aquest no és aliè al realisme dels inventors del cinematògraf. O, com devia dir Godard, els Lumière fan present l’extraordinari de la realitat i Méliès l’ordinari del fantàstic. En tot cas, el real i l’imaginari hi són des dels orígens del cinema i l’esdevenir d’aquest és una infinita variació d’una barreja que, a partir de les diferents dosis dels dos ingredients, genera productes diversos, però no necessàriament contradictoris. Aquesta idea es pot exemplificar amb el cinema d’Agnès Varda i el de Jacques Demy havent-hi entre ells moltes més afinitats i confluències de les suposades, malgrat que, més que a un nivell estilístic, hi siguin perquè han compartit unes determinades preocupacions socials i polítiques en relació amb la seva època. El cas és que es dona per fet que Varda fa més atenció al real. Tanmateix, encara que sembli més entregat a la fantasia a través de la seva estima pel musical i els contes de fades, Demy també es va moure entre el real (a vegades reflectint una tensió política i social del present o d’un passat recent) i l’imaginari. D’aquí, *Les parapluies de Cherbourg* (1964) és un musical amb la particularitat, a més d’aquella que el fa ser realista malgrat el seu artifici, de fer present la guerra d’Algèria, que provoca la separació dels enamorats Guy i Geneviève²⁴⁹. Dos

²⁴⁹ Al documental *L’univers de Jacques Demy*, Dominique Païni explica que, en estrenar-se *Les parapluies de Cherbourg*, els seus pares, que eren comunistes, van dir-li que s’havia de veure la pel·lícula perquè era la primera que parlava vertaderament de la guerra d’Algèria i dels seus efectes. Així, doncs, l’ex-director de la Cinémathèque Française apunta que des del primer moment es va percebre la singularitat d’un musical que es feia ressò d’una guerra del present i de les seves conseqüències en els individus i la societat. La partida de Guy a Algèria, de fet, marca una separació que impregna de tristesa i decepció aquest musical que així contraria la tendència del gènere a l’expressió de la felicitat i l’optimisme.

anys abans, a *Cléo de 5 a 7*, Varda va fer que la protagonista del film conegui al final un soldat de permís que, poques hores després, ha de tornar a Algèria i que expressa les angoixes de participar en una guerra, la consciència de la proximitat de la mort. Tant Demy com Varda van voler referir-se a una guerra que generava un malestar, una divisió en la societat francesa i un sentiment de culpa²⁵⁰. Així, doncs, els films respectius són expressió del seu imaginari i un testimoni de l'època. Pocs anys després de la realització *Cléo de 5 à 7* i de *Les parapluies de Cherbourg*, a finals dels seixanta, Varda i Demy vivien a Los Angeles en el moment de plena efervescència de les protestes contra la guerra del Vietnam, del moviment *hippie* i de les lluites dels afroamericans per la igualtat dels drets civils. Aleshores Varda, atenta a aquella forta emergència d'una actitud diversament rebel i a voltes revolucionària, va realitzar un curt documental sobre els Black Panthers i el comentat film *hippie Lions Love*. Però també s'ha de considerar que, en reprendre el personatge de Lola en un film (*Model Shop*, 1969) produït per la Columbia, Jacques Demy va voler referir-se al Vietnam i al fet que molts joves nordamericans havien de partir a una guerra posada en qüestió en relació amb la intervenció dels EUA. D'aquí sorgeix el personatge de Georges, el jove arquitecte que havia d'interpretar Harrison Ford²⁵¹ i que, havent conegut Lola en un *model shop* on la dona es prostitueix, és reclutat per la

²⁵⁰ A *L'Opéra-Mouffe*, curt del 1958 rodat a la *rue Mouffetard*, Varda fa visible una paret on pot llegir-se aquesta frase escrita en guix: "*Paix avec l'Algèrie*".

²⁵¹ També a *L'univers de Jacques Demy*, Agnès Varda comenta que Demy va intuir-hi un encant especial en un joveníssim Harrison Ford, però part dels directius de la Columbia no van tenir la mateixa impressió. Ell mateix explica en el documental que, després de veure les proves, el director de l'estudi va dir-li que no tenia cap futur com actor. Vuit anys després del menyspreu de la Columbia i havent fet breus aparicions en films tan notables com *Zabriskie Point*, d'Antonioni, *American Grafitti*, de Georges Lucas, i *The Conversation*, de Coppola, l'encant d'Harrison Ford a la pantalla va manifestar-se plenament amb la primera entrega de *Star Wars*. Quan acaba d'explicar que el directiu va dir-li que no tenia futur en el món del cinema, l'actor encorgeix les espatlles i fa una ganyota irònica. En aquest fragment de *L'univers de Jacques Demy*, que va ser parcialment reciclat per Varda a *Les plages d'Agnès*, Harrison Ford també recorda que, preparant el rodatge, va visitar amb Demy un "model shop" sense saber què fer-hi un cop van contractar els serveis d'una dona per poder accedir a les habitacions de l'establiment. Mentre ho explica, es mostren imatges del film amb George en un "model shop". El protagonista masculí va ser interpretat per Gary Lockwood, que només un any abans havia encarnat l'astronauta Frank Poole, un dels tripulants del Discovery, a *2001: A Space Odyssey*.

guerra del Vietnam. La sensibilitat de Demy pel que fa als conflictes socials va manifestar-se intensament uns anys després amb *Une chambre en ville* (1982), una excepcional tragèdia musical en què va evocar la vaga a les drassanes de Nantes que, amb una forta repressió policial com a resposta, va tenir lloc l'any 1955. Però, posant-me més lúdica, també faré referència a una comèdia de Demy que, duent per títol *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune* (1973), presenta un home (interpretat per Marcello Mastroianni i casat amb una perruquera, com ho va ser la mare del cineasta, encarnada per Catherine Deneuve, aleshores parella de l'actor italià) amb tots els símptomes d'un embaràs, malgrat que, finalment, ho sigui d'una mena històrica. Aquest argument estrofolari té una inspiració autobiogràfica en la mesura que correspon a l'"enveja" de Demy i Mastroianni al sentir parlar Varda i Deneuve dels seus respectius embarassos: Chiara Mastroianni i Mathieu Demy van néixer amb pocs mesos de diferència el 1972, un any abans de la realització del film, que té un caràcter prou realista tot i ésser una comèdia fantàstica a partir de la seva premissa, que sorgeix de la fantasia bromista de l'actor i el director, però també del fet que aquest va voler donar una resposta imaginària a una consideració de Varda mentre estava embarassada: "Els homes també hauríeu d'experimentar l'embaràs per fer-vos-en càrrec". El cas és que Demy hi va fer ressonar la lluita a favor de la legalització de l'avortament (o contra la seva penalització) que aleshores congregava el moviment feminista a França. En la perruqueria de Deneuve es diu que si els homes fossin els embarassats avortarien quan i com volguessin. Un any abans de la realització del film hi va haver l'anomenat procés de Bobigny, on finalment va ser absolta una menor que va ser jutjada per haver avortat, amb l'ajuda de la seva mare, després de quedar embarassada a conseqüència d'una violació. El 1975 la Llei Veil va legalitzar l'avortament. I un any després, a *Une chante, l'autre pas*, Varda va reconstruir les encara recents manifestacions durant el procés de Bobigny a favor de la despenalització de l'avortament²⁵². Per cert, aquesta pel·lícula, on un conjunt de

²⁵² Com Catherine Deneuve, la cineasta, mentre estava embarassada, va ser una de les 343 dones que l'any 1972, durant el procés de Bobigny, van signar un manifest en què reconeixien haver avortat independentment de si ho havien fet realment o no. A *Une chante, l'autre pas*, les

dones interpreta diverses cançons feministes amb lletres escrites per la pròpia cineasta²⁵³, pot considerar-se un musical, de manera que Varda, dins d'una relació simbiòtica amb la seva parella, va acostar-se a les formes de l'univers de Jacques Demy²⁵⁴. Aquest, a part dels curts animats que va realitzar a la seva

protagonistes lluiten a favor de la legalització de l'avortament després que cadascuna hagi avortat: Suzanne, de manera clandestina a França en no poder assumir tenir un altre fill més amb Jerome, i la cantant Pomme a Amsterdam, on avortament legalment moltes dones franceses a l'època. Tanmateix, a través del personatge de Pomme, Varda hi projecta el propi goig sentit amb l'embaràs i amb l'experiència de la maternitat. La condició d'embarassada, com es comentarà més endavant, també plana intensament a *L'Opéra Mouffe*. D'altra banda, en les ficcions de Varda hi ha el personatge d'una altra dona embarassada: Aquell que interpreta Catherine Deneuve a *Les creatures* i que emmudeix després d'un accident de cotxe. En tot cas, mentre ella gesta una criatura, el seu marit escriptor (Michel Piccoli) està obsessionat amb les seves "criatures imaginàries". Varda, evidentment, ha posat en qüestió una tradicional dualitat/oposició creativa que separa el femení i el masculí: això perquè si bé només les dones poden parir fills, aquesta no és la seva única possibilitat "creativa". Respecte totes aquestes qüestions, és molt interessant *Reponse de femmes*, el curt de vuit minuts amb el qual Varda l'any 1975 va respondre a la pregunta formulada pel *magazine F. comme Femme* de la cadena televisiva Antenne 2: "*Qu'est-ce qu'être femme?*" Una dona pot ser allò que vulgui ser i més encara si s'allibera del que se l'imposa genèricament. Hi ha una certa afirmació del feminisme de la diferència que pot passar per l'experiència de la maternitat, però plantejant-se aquesta com una opció: La possibilitat plena de ser dona, vivint d'acord amb el propi cos, hi és tenint fills o no tenint-ne. El mateix any de la posada en vigor de la Llei Veil i poc abans de començar el rodatge d'*Une chante l'autre pas*, hi ha la vindicació del dret a l'avortament i a la vegada la presència joiosa d'una dona embarassada nua que mostra el seu gros ventre.

²⁵³ A petició de Jacques Demy, Agnès Varda també va escriure la lletra de la cançó *C'est moi, c'est Lola que*, amb música de Michel Legrand, Anouk Aimée interpreta a *Lola*.

²⁵⁴ Les afinitats, confluències i transvasaments entre les obres filmiques tenen altres manifestacions, com ara un amor compartit per la pintura que es fa visible amb el cromatisme i les referències pictòriques de les seves pel·lícules: "Braque, Picasso, Klee, Miró Matisse... C'est ça, la vie", exclama Maxence a *Les demoseilles de Rochefort*; la tendència a les dualitats, als dobles i als reflexos que ells mateixos no consideren aliena al fet que van néixer sota el signe de bessons; el fet de compartir diversos col·laboradors, com ara el music Michel Legrand, tècnics, com és el cas de la muntadora Sabine Mamou, i intèrprets, siguin Michel Piccoli i Catherine Deneuve o Corinne Marchand, que, just abans de convertir-se en la protagonista de *Cléo de 5 à 7*, va tenir un petit paper de corista en el club nocturn de *Lola*. Al text *Dos o tres cosas que sé sobre Demy*, inclòs en el llibre sobre Jacques Demy publicat pel Festival de San Sebastian i Filmoteca Española l'any 2011, Jonathan Rosenbaum comença exposant que mai no ha trobat una anàlisi crítica sobre els trets comuns de les pel·lícules de Demy i Varda. Considera que, de fet, les seves obres respectives són força diferents, però hi afegeix que van compartir una característica: "Su preocupación por la indexación y las referencias cruzadas de sus propias obras dentro de sus películas". Rosenbaum afirma que aquesta tendència va arribar al seu punt màxim quan Varda va realitzar la crònica i la selecció d'extractes de la seva pròpia obra a *Les plages d'Agnès*. Tot seguit explica que amb una filosofia similar, si bé aquesta consideració em sembla discutible, Demy va trasplantar alguns personatges d'unes pel·lícules a unes altres:

infància, va iniciar-se com a director l'any 1956 amb un curt antropològic, *Le sabotier du Val de Loire*, pel qual va filmar el fabricant d'esclops que, junt amb la seva dona, va acollir-lo a casa seva, al camp, quan Nantes, ocupada pels alemanys, era bombardejada pels aliats. Sense que encara es coneguessin els dos cineastes, cosa que va passar l'any 1958 en el festival de curts de Tours, aquests inicis realistes de Demy coincideixen amb els de Varda, que dos anys abans, amb *La Pointe Courte*, va debutar com a cineasta filmant els pescadors d'un barri de Seta, ciutat on va viure durant la II Guerra Mundial. Tanmateix, la part antropològica de la pel·lícula s'alterna amb una altra imaginada per Varda sobre una parella en crisi que dialoga de manera molt "literària". Des dels seus inicis com a cineasta, doncs, creua document i ficció, realitat i representació, naturalitat i artifici.

Apuntar les afinitats entre el cinema de Varda i Demy, sobretot pel que fa a com han fet presents conflictes i vindicacions del seu temps, és només una de tantes possibles maneres d'exemplificar, particularment a través del cinema del segon, el fet que, tot i que puguin lliurar-se obertament a la imaginació i el somieig, les pel·lícules testimonien alguna cosa del real que, encara que només sigui un

Cécile/Lola, la heroïna del seu primer llargmetratge, també és la protagonista de *Model Shop* fent-la viatjar de Nantes a Los Angeles; Roland Cassard, que s'enamora de Lola, retorna a *Les parapluies de Cherbourg* com un comerciant de diamants que es casa amb Geneviève. Amb el respecte degut a un crític tan formidable com Johathan Rosenbaum, no crec que la inclusió/reciclatge de fragments de les pròpies pel·lícules de Varda a *Les plages d'Agnès* (per evocar moments de la seva vida, per donar compte del seu procés de creació) participi d'una filosofia semblant a aquella amb la qual Demi va crear fils de continuïtat entre els seus films a través d'alguns personatges compartits i de certes referències. En canvi, el procediment de *Les plages d'Agnès* presenta afinitats amb el que Varda utilitza en els seus films a propòsit de Jacques Demy en la mesura que posa en relació la vida i l'obra del cineasta i, a través del muntatge, estableix referències creuades entre fragments de diferents pel·lícules per mostrar com ressonen i es reflecteixen entre elles. El mateix Rosenbaum ho apunta pel que fa a *L'univers de Jacques Demy* exemplificant-ho amb el tall directe que Varda fa des de l'incest de la seva última pel·lícula (*Trois places pour le 26*, 1988) a l'incest no consumat entre el pare i la filla del conte *Peau d'âne* (1970). Però també hi ha afinitats entre *Les plages d'Agnès* i *Jacquot de Nantes*, on Varda introdueix fragments de films de Demy que van pouar de records de la seva infància, com ara quan, a *Les parapluies de Cherbourg*, Guy diu: "El motor encara està fred, però és normal". No és només que el petit Jacques Demy va sentir-li dir una cosa semblant al seu pare, sinó que el fet que aquest fos mecànic no és aliè al fet que també ho sigui el protagonista de *Les parapluies de Cherbourg*.

detall, les converteix en documents d'una època²⁵⁵. O potser l'exemple ha estat un pretext per apuntar aquestes afinitats. En tot cas, amb el cinema de Varda, en canvi, pot exemplificar-se que, encara que parteixin del real i fins s'hi arrelin, les pel·lícules contenen elements imaginari del seu autor, però també d'aquells que hi participen establint-se un intercanvi d'imaginari. "J'aime filmer des vrais gens (...) rien ne m'excité autant que de filmer la réalité", va escriure Varda en les notes que, preparant el seu propi llibre *Varda par Agnès*, va lliurar a Marie-Christine de Navacelle i Claire Devarrieux perquè les integressin en el llibre *Cinema du Réel*, que inclou diverses reflexions de documentalistes sobre les formes amb les quals intenten captar el real. Agraint els regals de l'atzar i els detalls sorprenents i a voltes poètics que ofereix la realitat, Varda ha dit el mateix en altres ocasions, com també ha exposat aquesta altra afirmació igualment continguda en l'interessantíssim text publicat en el llibre *Cinema du Réel*: "Je suis à la fois émerveillée et tiraillée par la fiction et par le documentaire. Je ne cesse de passer du réel à l'imaginaire et de l'imaginaire au réel, je suis dans les deux. Je vois souvent le réel en rêvassant... en y projetant de l'imaginaire. Et ce que j'imagine, ce qui s'imagine en moi est aussi fait d'observations du réel". D'aquí el caràcter retòric de la seva pregunta sobre si el cinema ha de ser un testimoni del real o una expressió de l'imaginari: Per a ella, en tot cas, una cosa no hi és sense l'altra. Tanmateix, en aquestes consideracions hi entra en joc qüestions fonamentals pel que fa a les relacions inevitablement complexes entre el cinema i el real. Una és que, en la mesura que el real no es redueix al visible o al factual, ha d'intervenir l'imaginari per intentar suggerir l'invisible. D'aquí, Varda afirma

²⁵⁵ Evidentment, és un tema complex que abordo d'una manera molt elemental. Tinc present, però, les consideracions de l'historiador Marc Ferro, particularment exposades a *Cinéma et Histoire* (Gallimard, Paris, 1993), respecte el valor del cinema com a document històric. Tant en el cas dels documentals com de les ficcions. Ferro ha parlat del cinema com a reflex de la societat (amb la idea que fins i tot les pel·lícules estúpides en revelen alguna cosa) i com a instrument de propaganda política dels règims, però també del fet que molts de cineastes hi han expressat una crítica ideològica en contra dels poders establerts. És molt estimulant la seva idea que el cinema conforma una mena de contra-història oficial. I també que, fins i tot en el cas d'aquelles que reconstrueixen o imaginen fets del passat, les pel·lícules sempre informen del present en què es roden.

que veu sovint el real somiant desperta. Però, a banda de la dimensió reveladora de la *revêrie*, hi pot haver el plaer de donar forma a les imatges somiades o fantasiejades, de realitzar-les (fent-les reals) a través de la posada en escena cinematogràfica. Al respecte, hi ha una meravellosa seqüència a *Les plages d'Agnès* en què, enmig de coixins i teles que conformen un decorat orientaltzant, Varda jau a l'interior d'una balena de plàstic instal·lada en una platja. "Em sento bé dins del ventre d'aquesta balena, a redós de tot, a redós del món, a redós del vent de la costa", comenta Varda abans d'explicar que s'ha concedit el desig de crear unes imatges que l'habiten fa molt de temps, des que, a finals dels anys quaranta, assistia d'oïent als cursos que Gaston Bachelard feia a La Sorbona: "No sempre comprenia què deia, però quan parlava de la balena que havia acollit Jonàs o de Jonàs dins de la balena i del fet que no en volia sortir, em sentia preocupada i feliç, com avui"²⁵⁶. El cinema, doncs, com una possibilitat de realitzar una imatge imaginada, en aquest cas a partir de l'autor de *La poétique de la rêverie*. Hi ha una altra qüestió fonamental relacionada amb el fet que la remarca de la subjectivitat (que a vegades suposa evidenciar la intervenció de l'imaginari) pot ser una manera de posar en qüestió la transparència realista de la imatge cinematogràfica. Aquest qüestionament, que tendeix a lligar-se a una reflexió sobre el cinema inscrita en l'obra fílmica, pot realitzar-se fent visibles els mecanismes de la posada en escena (i fins els mateixos aparells cinematogràfics) amb la idea de fer present que les imatges no són la realitat, sinó una representació (subjectiva) que crea una il·lusió de realitat. Tanmateix, aquest qüestionament no nega forçosament que les imatges puguin transmetre un coneixement del món. Al respecte, Àngel Quintana apunta a *Fabulas de lo*

²⁵⁶ Aleshores, mentre Varda ho comenta dins de la balena, se superposen estranyament les imatges d'un ocell dins d'una peixera, les quals corresponen a *L'Opéra-Mouffe*, i després unes altres de *Les glaneurs et la glaneuse* en què Varda s'autoretrata amb un semblant enfadat, com si la molestés la presència de la càmera, fent present la mateixa música de Johanna Bruzdowicz utilitzada en aquest film. Apunto estranyament perquè, en tot cas, a mi se'm fa estranya la superposició d'aquestes imatges (suggerint les primeres una sensació de claustrofòbia i transmeten les altres un cert desassossec) quan Varda parla d'un estat de felicitat. L'analogia es fa per afinat o per contrast. En tot cas, transportats aquests plans en un altre context a través d'un altre muntatge, és una manera de mostrar la fragilitat i la mudança significativa de les imatges?

visible: “El cine se mueve constantemente entre la transparencia realista que da cuenta de la realidad física y la subjetividad que marca los diferentes procesos que han intervenido en la construcción de las imágenes. La adecuación entre una visión del mundo que revele la fuerza de la realidad y la de los procesos constructivos, constituye una de las claves del debate sobre el realismo cinematográfico”. Quintana, amb la consciència de la manipulació i la falsedat de tantes imatges contemporànies, afirma en aquest assaig (una reflexió sobre el realisme cinematogràfic que el vindica posant-lo a la vegada en qüestió) la necessitat d’un cinema que mantingui el compromís de voler ser una forma de reproducció i de coneixement del món, però amb una actitud autoreflexiva sobre el cinema que contraria la creença ingènua que la realitat es fa transparent només de posar-hi una càmera al davant. En tot cas, hi afegeix, a la reflexió prèviament citada: “Al hablar de realismo como forma de conocimiento, es preciso establecer una clara separación entre unos regímenes que se proponen privilegiar la transparencia de la representación (con la finalidad de borrar la consciencia del proceso de representación de la obra) y otros que colocan en primer término la transparencia de lo representado, convirtiendo los procesos de mediación en una vía cuya finalidad debe residir en respetar la propia naturaleza del mundo, poniendo en primer término el propio referente”. El cas de Varda, o almenys de part del seu cinema, podria considerar-se una variant a la dualitat exposada per Quintana. Això perquè és una cineasta “realista” que revela la força de la realitat i procura que les seves imatges aportin un coneixement del món, però sense creure en la transparència del representat. Tampoc transparenta (cosa que, de fet, suposa amagar-la) la representació en la mesura que fa visibles els processos creatius, que són una manifestació de la subjectivitat i a la vegada una manera d’evidenciar la il·lusió cinematogràfica. Respecta la naturalesa del món, però el referent real no és posat prioritàriament en primer terme, sinó junt amb el subjecte que el filma. És la matèria filmada i el cos (i l’imaginari) que la filma. “*L’un avec l’autre*”. També el cinema com a coneixement del món i com a il·lusió. Per tot plegat, el cinema de Varda és al costat del realisme dels Lumière i de la màgia de Mèliès. Però fa màgia mostrant-ne els trucatges, que sovint és fan a través del muntatge. Ho exemplifica de

manera meravellosa un documental (o potser és una altra cosa aliena i irreductible a les classificacions) que, a partir de la invitació d'una cadena de televisió alemanya perquè realitzés un film sense cap imposició temàtica, Agnès Varda va rodar entre 1974 i 1975 al carrer Daguerre, on s'havia instal·lat en una casa l'any 1951. El seu títol és *Daguerréotypes* i Varda va voler-hi retratar els comerciants (entre els quals la "douce" Madame Chardon que cada dia, al capvespre, tenia l'impuls de marxar de la seva botiga de perfums) situats a un màxim de 85 metres de cada costat de la porta de casa seva. Els 85 metres eren la longitud del cable elèctric: una metàfora del cordó umbilical? Feia poc havia nascut Mathieu Demy. A Varda li costava separar-se d'aquest fill que va tenir als 44 anys. Ho explica a *Rue Daguerre en 2005*, un curt de 22 minuts inclòs com a *boni* d'un dvd editat aquell mateix any per Cine-Tamaris que reuneix *Cléo de 5 à 7* i *Daguerréotypes*.

A *Rue Daguerre en 2005*, Varda comenta que, trenta anys després del rodatge de *Daguerréotypes*, bona part d'aquells comerços han desaparegut i també molts dels seus propietaris. El carrer s'ha transformat i per tant aquest retrat dels comerciants de la rue Daguerre, al barri de Montparnasse, ha esdevingut el retrat d'una zona de París als anys setanta, quan les grans superfícies encara no havien engolit les petites botigues i l'especulació immobiliària no havia fet el seu treball. A l'article titulat *J'habite Paris XIV et pas Paris*, defineix la pel·lícula com una mostra de cinema de barri: "Un documentaire sur mes voisins, ceux qui laissent leurs portes ouvertes, les commerçants. Travaillant en couple et tous arrivés de leurs villages par le gare Montparnasse²⁵⁷, ils racontent tres bien le travail assidu d'une certaine majorité silencieuse". Varda n'aporta un retrat que va canviant de naturalesa, fent-se més íntim i a la vegada més enigmàtic, a mesura que avança la pel·lícula. La cineasta observa el carrer com un escenari, suggerint-ho amb aquest comentari en *off*: "Cada matí, s'obre el teló del teatre de la quotidianitat. El seu repertori és conegut. Les vedettes són el pa, la llet, la

²⁵⁷ A Montparnasse, hi arriben, encara és així, els trens provinents del Nord de França. Molts francesos dels nord emigrats a París abans o després de la II Guerra Mundial van quedar-se al barri on van arribar. Molts eren bretons i per això a Montparnasse hi ha tantes *crepêries*.

carn, la quincalleria...”. Varda tendeix a presentar els comerciants amb un retrat que, mostrant-los davant de l’aparador o darrere la porta d’entrada²⁵⁸ dels comerços, imita l’estatisme fotogràfic, de manera que la cineasta es recorda com a fotògrafa i també evoca el fotògraf pioner, Louis Daguerre, que dóna nom al carrer i que va ser l’inventor dels *daguerréotypes*, el primer procediment fotogràfic en fer possible la revelació de les imatges en superfícies de plata polides com miralls. Però Varda no es queda a l’aparador: “No desitjo travessar el mirall, però sí la vitrina de les botigues del meu carrer. Entrar a dins. Estar al costat dels artesans, dels comerciants, dels venedors. Entrar en la lentitud i paciència del seu treball. En els moments de l’espera (....) En aquests temps morts, temps buits, en les mirades paral·leles, en el misteri dels intercanvis quotidians”, comenta la cineasta en *off* mentre mostra alguns dels comerciants dins dels seus establiments, entrant-hi i sortint-ne, obrint i tancant la porta. La cineasta, doncs, entra a les botigues per mostrar les activitats dels comerciants (filmar el treball) i la seva relació amb els clients, que sembla que facin com si ignoressin l’existència de la càmera o no en fessin cas²⁵⁹. També filma la gent

²⁵⁸ -És el cas dels vells propietaris de la botiga de perfums *Au Chardon Bleu* que són els primers comerciants que apareixen en la pel·lícula. No és per res. Varda, amb un registre confidencial i fins i tot amb un to de veu intimista, comenta poc després en *off* mentre les imatges mostren les mercaderies de l’aparador, com ara ampolles de perfums, locions, cremes, laques i peces de roba interior que semblen embalsamats: “Tot va començar a causa d’*Au Chardon Bleu*, una divertida botiga situada a prop de casa meua, a la rue Daguerre. M’agrada aquest aparador. Es respira un aire oblidat, una olor d’inventari interromput. Hi ha objectes que no s’hi han mogut en els 25 anys que fa que visc al barri. Pel que fa a *madame Chardon Bleu*, amb la seva dolçor de captiva, em fascina encara més que la seva botiga”. El desig de filmar *Au Chardon Bleu* i la dona que hi sembla captiva és, doncs, a l’origen de *Daguerréotypes*.

²⁵⁹ Varda i la seva operadora Nurith Aviv van intentar que la càmera fos present dins de les botigues de manera visible, però discreta per interferir el menys possible. A *Rue Daguerre en 2005*, Varda i Aviv conversen en *off* (mentre es reproduïxen algunes escenes que van filmar a les botigues) sobre el procés de rodatge. “Nurith i jo vam estar d’acord que la càmera fos una presència tranquil·la, pacient, que no es moguéss gaire, que mirés a dreta i a esquerra, que observés atentament”, hi comenta Varda. El mètode fonamental era l’espera: Al matí s’instal·laven en una botiga i, sense intervenir-hi, estaven a l’espera del que hi passés. Varda explica que tenien un espia que, col·locat en un lloc fora camp, els feia un senyal d’avís quan algú era a punt d’entrar. Però, en canvi, no es dedueix que avisessin els clients, tot i que pot suposar-se que els veïns tenien coneixement del fet que es rodava un film al carrer. De fet, Nurith Aviv comenta que era sorprenent que la gent entrés sense fer atenció a la càmera i com si elles no hi fossin. S’exemplifica amb un home que entra a “*Le Chardon bleu*” i, havent pogut adonar-se de la presència de la càmera, demana uns botons i se’n va sense immutar-se. Varda aclareix que

que passa pel carrer o que hi conversa. N'hi ha que miren la càmera. Però els protagonistes són els carnissers, els flequers, els venedors de queviures, els quincallers, els sastres, els perruquers, els rellotgers i el lampista del carrer. També els propietaris d'una auto-escola i els d'una botiga d'acordions que encara hi és, a la rue Daguerre. Bona part d'aquests negocis familiars són regentats per un matrimoni. Sense fer-ho directament davant la càmera, però explicant-ho en *off*, la cineasta va demanar als seus veïns comerciants que diguessin el seu nom, el lloc i la data de naixement i on van passar la seva infantesa²⁶⁰. Així ho van fer. Més tard, encara a la botiga o a la rebotiga, els comerciants també expliquen com es van conèixer amb la parella respectiva²⁶¹. Quan arriba aquest moment, que apunta que el retrat va fent-se més íntim en la mesura que els espectadors accedeixen a una informació més personal, en el film s'hi ha infiltrat plenament un mag anarquista anomenat Mystag, que en aquella època actuava a preus populars en cafès de barris parisencs i de pobles francesos. L'atzar va procurar que Mystag formés part de la pel·lícula en anunciar que faria un espectacle al cafè d'una cantonada del carrer Daguerre. Ho apunta en el comentari en *off* de *Daguerréotypes*, ho confirma a *Rue Daguerre en 2005*, ho explica a l'article *J'habite Paris XIV et pas Paris* afegint-hi que el mag va proposar el seu espectacle al cafè amb la condició que no hi hagués un augment del preu de les consumicions. Varda va filmar l'espectacle de Mystag sense saber com s'integraria en el documental que rodava, però va tenir la intuïció que li donaria joc. I encara més havent aconseguit que bona part dels

aquest home no era un figurant i que no hi havia res organitzat. Es pot creure, doncs, que la imatge cinematogràfica ha enregistrat un moment de vida i que la cineasta ha capturat el real sense intervenir-hi. No obstant, és possible preguntar-se si podria tenir-se la mateixa sensació si l'escena fos representada o si hagués estat provocada per les indicacions de la cineasta. Però també hi cap preguntar-se si, la gestualitat de l'home hagués estat la mateixa si la càmera, encara que sembli que no en fa cas, no hi hagués sigut present.

²⁶⁰ *Madame Chardon Bleu* es limita a dir el seu nom, Marcelle, sense afegir-hi res més.

²⁶¹ Vint-i-cinc anys després, durant el rodatge de *Les glaneurs et la glaneuse*, Varda també va preguntar com s'havien conegut a una parella propietària d'un cafè a Maussane Les Alpilles, a la Provença, i va incloure la resposta en el muntatge del film.

seus “personatges” hi assistissin. El cas és que, a partir de la mitja hora d’un metratge de setanta cinc minuts de durada, els números de Mystag estructuren la construcció de la pel·lícula: “A partir dels números, vaig d’una botiga a una altra, torno a la representació i parteixo de nou”, explica Varda a *Rue daguerre en 2005*. Però Mystag, estenent la seva capa amb la Torre Eiffel al darrere, ja havia aparegut abans, just quan la pel·lícula comença: “*Madames et messieurs*, tinc l’honor de presentar un film anomenat *Daguerréotypes*. Com vostès saben, *daguerréotype* és el nom del primer retrat fotogràfic realitzat per Daguerre l’any 1839”. Desapareixent el mag d’escena amb un fos en negre, un procediment constant en el film realitzat artesanalment per Nurith Aviv tapant el diafragma amb la mà, Mystag continua explicant que la pel·lícula ha estat realitzada l’any 1975 a la rue Daguerre per Agnès Varda i anomena els membres de l’equip tècnic. Allò bonic és que *Daguerréotypes* és, doncs, un documental presentat per un mag amb el qual convida a posar en dubte la transparència de les imatges realistes. La presència del mag fa recordar que el cinema, encara que tingui la vocació realista d’aportar el retrat d’unes persones i d’un lloc, és màgia i il·lusió(nisme). Lumière i Méliès. Realitzant un documental, seguint per tant la tradició dels Lumière, Varda va introduir-hi un mag, com ho era Méliès, que va fer pel·lícules a imatge i semblança dels seus espectacles il·lusionistes. Però Varda, cineasta moderna, fa present que hi ha trucatges, a la vegada tan visibles, de fet, en l’artesanía del cinema dels orígens.

Pràcticament al mateix temps que Varda realitzava *Daguerréotypes*, Orson Welles va presentar *Fake* (1974), un film que comença amb el propi director realitzant un truc de màgia davant d’uns nens bocabadats. Welles primer hi afirma que el film explicarà la veritat sobre uns falsificadors (el pintor Elmyr d’Hory, “autor” d’uns quants quadres de Matisse i Modigliani, i el seu biògraf Clifford Irving, a la vegada acusat de falsificar una autobiografia de Howard Hughes) durant una hora on només es donarà compte de “fets reals”, però acaba posant en escena una mentida (la relació del vell Picasso amb una dona jove encarnada per Oja Kodar, aleshores casada amb el propi Welles) amb una aparença de realitat creada a través del muntatge. En mostrar-ho, convida a dubtar sobre la veritat d’allò vist prèviament. De fet, avisant amb la imatge inicial

del director com a prestidigitador, *Fake* és un film sobre el cinema com a engany (frau) a través del poder il·lusionista del muntatge: Una sala de muntatge és l'escenari de la narració de Welles, que mostra com la moviola fa “màgia” dotant de continuïtat i així de “realitat” una sèrie de fragments inconnexos. El cinema de Welles, habitat per personatges amb misteri, dóna voltes sobre la dualitat entre el real i el fictici de la representació cinematogràfica i artística. Però amb *Fake* va fer un pas de rosca i fins hi reflexiona de manera implícita sobre la pròpia condició d'artista tendent a la falsificació (com ara la cèlebre retransmissió radiofònica de *La guerra dels mons*, de H.G. Wells realitzada com si aquells fets ficticis estiguessin passant realment en el present) i posat en qüestió pel que fa a l'autoria de *Citizen Kane*. En relació amb tot plegat, Welles planteja què és art²⁶² i qui té el poder per decidir què ho és i què no ho és. El cas és que si Welles comença *Fake* presentant-se com un prestidigitador i per tant reconeixent-se com a un il·lusionista capaç d'enganyar els espectadors per seduir-los, *Daguerreotypes* és un documental presentat per un mag a través del qual Varda recorda que el cinema és màgia i per tant una il·lusió. Potser també podria considerar-se que el mag representa la cineasta, que, de fet, fa màgia i per tant trucatges²⁶³ a través del muntatge. Tal cosa se suggereix a partir del moment en

²⁶² Tot i que amb una perspectiva i intencionalitat diferent, Agnès Varda va plantejar la qüestió en el seminari a la UdG a propòsit del per què s'havia proposat fer presents diversos artistes i obres contemporanis a la sèrie *Varda de ci de là Varda*. Va explicar que un motiu fonamental és que l'art contemporani té molta poca presència a la televisió. Però hi va afegir que, amb la seva tendència al joc i l'ús de materials sorprenents, l'art contemporani encara continua posant en qüestió què és art.

²⁶³ Una altra relació entre els “mags” Welles i Varda, a través d'un gest de les seves mans respectives, l'apunta Mariana Freijomil Seoane en el treball *La representación de la realidad desde la pintura y el cine* que va presentar a l'assignatura *El documental de creació*, de la qual sóc professora al màster en estudis de cinema i audiovisual contemporani. Marina Freijomil, de manera aguda i suggestiva, compara un gest de *Fake*, en què Welles mira l'espectador entremig dels seus dits, i aquell de Varda a *Les glaneurs et la glaneuse* amb el qual simula que amb una seva mà atrapa camions a l'autopista: “Agnès Varda espiga tal y como hacen las personas que retrata, pero es muy consciente de estar jugando al mismo tiempo. (...) Pero este acto de rescate (a través de la cámara) implica inevitablement crear espejismos: intentar atrapar los camiones con la mano. Sabemos que eso es materialment imposible, pero con este gesto se construye un juego sólo possible gracias a la intermediación de la cámara, que nos encuadra una imagen en movimiento. Es la cara oculta del gesto de Orson Welles mirándonos entre los dedos mientras ejecuta un truco al inicio de *Fake*, dónde el espectador le mira en pleno acto de prestidigitación y

què s'alternen i es posen en relació diferents números de Mystag amb determinades activitats laborals dels comerciants fins que, en practicar el mag la hipnosi, es creen una altra mena de paral·lelismes que no són aliens a la capacitat hipnòtica del cinema i a l'actitud de l'espectador, entre la consciència i el somieig, davant de les imatges. O, en tot cas, hi ha en joc la idea que, a través del muntatge, es crea un discurs sobre el real: les imatges no mostren el món tal com és, sinó una interpretació que pot donar-lo a veure d'una altra manera (d'una manera que no havia estat vista) creant associacions inesperades entre fets o accions. Hi intervé la imaginació: el muntatge realitza (fent-lo "real") la relació que Varda va imaginar entre l'acció del mag simulant que talla el seu propi braç (després el dit de la carnissera) i la del carnisser en tallar realment un tros de carn. Mentida i veritat associades. O, per aportar un altre exemple, entre els números de faquirisme de Mystag i els treballs del flequer Henri Piednoir coent el pa al forn de llenya. És una manera de donar a veure la "màgia" desapercebuda en els gestos repetits en la quotidianitat, de mostrar els comerciants i artesans com uns mags del seu ofici: tan el mag com els altres manipulen matèries i les transformen. També és la capacitat del cinema per revelar l'extraordinari de la realitat ordinària, però no només a través del mer enregistrament, sinó del discurs construït amb el muntatge. Tanmateix, el muntatge també és un procediment de manipulació i de falsificació utilitzat pels poders polítics en fer del cinema una forma de propaganda i domini. I també, com ho demostra el fet que els estudis o els productors de Hollywood es reservessin el dret al muntatge final, una eina per controlar els cineastes (Welles, entre molts altres, ho va patir) i el gust dels espectadors a través del manteniment de certes formes i convencions narratives. El muntatge és una forma d'enganxar l'espectador a través de la continuïtat narrativa. O, diferentment, un creador de significats que, des d'Eisenstein, s'imposen a través d'un ús contundent de la metàfora i de les associacions conceptuals entre

la mirada del mago se dirige a él. Varda nos pone del lado del ilusionista y nos hace partícipes de cómo se gesta una ilusión, como un juego que nos permite una reflexión sobre la naturaleza del dispositivo cinematográfico".

imatges. Varda, que també juga amb la discontinuïtat i per tant amb la fragmentació narrativa, més que imposar significats, tendeix a una fragilitat significativa que fa que l'espectador tingui un espai per imaginar (en la mesura que no es pretén fer-li-ho tot visible) o per interpretar sense que tampoc pugui arribar a cap certesa. Hi ha una obertura cap al poètic (allò no visible o evident, la presència del misteri) en què el significat mai acaba amb el que és dit o mostrat. I quan Varda estableix prou clarament un símil, com en el cas de *Daguerréotypes*, alleugereix el significat amb el sentit humorístic, festiu i lúdic amb el qual posa en relació els números del mag i les activitats dels comerciants i artesans. Varda explora/mostra joiosament el muntatge com un joc de màgia i per tant un truc que crea una il·lusió. El mag, doncs, representa la cineasta, que no és ingènua (ni pretén la ingenuïtat de l'espectador) sinó que convida a una celebració conscient del cinema com una màgia que per això transforma les coses i els subjectes. Quan, amb un comentari en *off*, Varda parla del que provocarà *Mystag* amb el seu espectacle, pot semblar que a la vegada es refereix als possibles efectes d'una pel·lícula, sobretot quan el cinema era una experiència col·lectiva: "Catalitzarà per una nit mitges pors i riures. Escombrarà les ideologies transmissores de certes reconfortants. Despertarà els que mig somien. O potser adormirà un món ja immòbil".

Amb una actitud menys radical i fins i tot desenganyada que la d'Orson Welles pel que fa a mostrar la mentida i falsificació a través del muntatge, Varda no afirmaria que el cinema és un frau. No deixa de creure en la capacitat del mitjà per captar el real i procurar una experiència de coneixement del món. Però, a través dels números juganers del mag i de la seva pròpia pràctica lúdica del muntatge, també celebra el cinema com una il·lusió i per tant la seva dimensió hipnòtica i somiadora. Hi ha una celebració del cinema, però també una reflexió en la qual vol implicar-hi els espectadors. En el tram final de la pel·lícula, Varda passa d'alguna manera a l'altre costat del mirall i, entrant en algunes cases de la gent que retrata, mostra el carnisser dormint (o endormiscat) i recull què expliquen els comerciants dels seus somnis. De l'exterior a l'interior. Del visible a l'invisible. Del diürn al nocturn. De les accions als somnis: una apertura cap el misteri. El retrat, doncs, es fa més íntim, sense voler ser indiscret o revelador de

secrets amagats. Són somnis més o menys comuns, que arriben com a suggeriments per imaginar sobre aquestes persones. De l'espai públic de la botiga es passa al privat, però mantenint-se sempre una actitud i una mirada discretes, sense voler envair la intimitat dels retratats: sense voler explicar-los, preservant el seu misteri. Varda no els va demanar que es definissin, sinó que els va preguntar pels somnis: una invitació a parlar del desig. La cineasta comenta en *off* a propòsit del desig de fugida de *madame Chardon*: "Potser tots tenim la idea de partir al crepuscle. Som presoners de la nostra vida. Però, per a aquells que n'estan orgullosos de ser "normals", el somni és malaltia (...) N'hi ha que rebutgen tota *rêverie* i tot moviment interior". No és el seu cas. Per ella, el cinema també és *revêrie*, expressió de l'imaginari. No només de qui el fa. També de l'espectador, que pot projectar la seva subjectivitat, a partir de l'experiència, i la seva imaginació en les imatges. Allò preciós de l'experiència cinematogràfica és que l'espectador es manté conscient i alhora s'hi activa alguna cosa inconscient: projectem la nostra subjectivitat canviant, però a la vegada ens deixem transportar i ens abandonem.

Els dorments i els somnis apareixen a *Daguerréotypes* a partir de les pràctiques hipnòtiques de Mystag. Al final, el mag diu que procedirà a una hipnosi col·lectiva, però en el contraplà van apareixent els diversos "personatges" als seus comerços en unes imatges novament pròximes a l'estatisme fotogràfic. És cert que aquest estatisme reflecteix un món que, si bé condemnat a desaparèixer, sembla suspès en el temps amb la repetició fascinant dels gestos quotidians, però també amb l'immobilisme dels costums respecte el qual Varda es manté més distant associant-lo a cert conservadorisme i a la "neutralitat" política dels "seus botiguers": en els seus establiments no es parla de política per no perdre clients. Però la impressió que estan embalsamats fa un altre suggeriment: el mag cineasta n'ha fet un retrat que pot perdurar en el temps, que pot durar més que la vida, que els pot fer inoblidables. La capacitat embalsamadora de la imatge cinematogràfica de la qual va parlar André Bazin: conserva, encara que sigui una il·lusió, allò que realment està condemnat a desaparèixer amb el temps; fixa l'instant que ha passat, i ha deixat de ser just en el moment de filmar-se. En aquests últims retrats dels comerciants del carrer

Daguerre s'hi fa evident que posen davant de la càmera: Una manera de recordar que aquelles imatges no són la realitat, sinó una representació que, tanmateix, ens fa conèixer un món que, amb el temps, ha desaparegut. Però, a més, aquestes imatges tenen alguna cosa hipnòtica. En el contraplà del mag Mystag (i a través seu de la maga Varda) realitzant la seva hipnosi col·lectiva, també hi som els espectadors. Però la maga, a través del mag, ensenya que fa trucatge. Varda fa que l'espectador cregui i a la vegada dubti del que veu. Potser aquesta és la relació fonamental que el cinema pot establir amb l'espectador: Fer que cregui en les imatges i que en dubti. Ho escric després d'haver buscat un text²⁶⁴ que recull les notes que vaig apuntar durant una lliçó magistral que el teòric i documentalista Jean-Louis Comolli va fer un dia de desembre del 2004 al màster en Comunicació i Crítica d'Art de la UdG. Les he buscat perquè he recordat que contenien alguna cosa relacionada amb el que estava escrivint. La memòria no s'ha equivocat: "En el cinema, veritat i mentida, realitat i ficció són indestriables. És com un joc. De fet, em recorda certa tradició literària (la de Cervantes i Borges, entre altres) que posa en dubte la frontera entre el real i l'imaginari". També va dir Comolli: "Entre la pantalla real i la mental, que correspon a la projecció subjectiva de cada persona que es confronta amb les imatges, l'espectador cinematogràfic creu i a la vegada dubta. La televisió (el poder) vol que l'espectador ho cregui tot. El cinema és un lloc de creença, però no d'una manera absoluta. Sabent que és un artifici, l'espectador està disposat a creure el que veu. Però mentre creu no deixa de dubtar. Creu i no creu. Entre la necessitat de creure-ho i a la vegada el convenciment que no s'ho pot creure del tot, l'espectador experimenta la crisi del subjecte modern: no pot estar mai segur. Però en la seva inseguretats, fins i tot en la seva fragilitat, l'espectador desafia qualsevol fanatisme: encara que no ho sàpiga, el dubitatiu espectador cinematogràfic es resisteix al totalitarisme". Davant del totalitarisme que vol imposar una idea unívoca del real i que uniformitza el gust, el cinema és una

²⁶⁴ Amb el títol "Duda y desafío del espectador", va ser parcialment publicat al suplement *Cultura(s)* de La Vanguardia el 23 de març del 2005.

forma de resistència en estimular la subjectivitat de l'espectador. Malgrat que la gran indústria cinematogràfica sempre pretengui homogeneïtzar els gustos i eliminar les diferències, Comolli està convençut que el cinema fa que les pel·lícules s'adrecin a l'espectador d'un en un: "Què passa? Que no hi ha dues vides iguals. Que cada espectador és diferent i té la seva idea del film. Cadascú veu coses diferents. Tampoc s'entenen les mateixes coses. Passa com a la vida, sobre tot pel que fa a les relacions amoroses". El cas és que el cinema de Varda conté la voluntat explícita d'adreçar-se a l'espectador d'un en un apel·lant a la subjectivitat. Però també s'hi pot aplicar aquesta altra idea fonamental i preciosa de Comolli: fa que l'espectador experimenti la crisi del subjecte modern en no procurar-li certeses i fer-lo dubtar. Què és el real? Què en sabem realment d'allò o d'aquells mostrats en unes imatges?

Els dubtes de l'espectador són generats a partir dels propis dubtes de la cineasta. Això perquè en els seus films hi batega el dubte sobre què és el real i la capacitat del cinema per aprehendre'l. D'aquí, tendeix a dubtar sobre la "veritat" dels seus retrats, sobre el significat de les imatges o sobre la versemblança de la reconstrucció dels fets. Tanmateix, el dubte no és ni renúncia al coneixement del món ni relativisme: no exclou la creença en el poder de les imatges per fer visibles realitats, que a vegades es volen amagades, ni l'exercici de la crítica social, però sense tancar el discurs, sinó obrint-lo a la reflexió de cada espectador. D'altra banda, Varda també dubta sobre la naturalesa de les seves pel·lícules a la vegada que es concedeix la llibertat per crear-les d'una manera que posa en qüestió els formats tradicionals i les classificacions genèriques. El dubte du a la reflexió sobre la naturalesa del que fa. Què és, per exemple, *Daguerréotypes*? En principi és un documental, però qüestiona el mateix format documental. Al final del film, Varda reflexiona en *off*: "Aquests *daguerréotypes* en color, aquestes imatges a l'antiga, aquest retrat col·lectiu i potser pròxim a l'estereotip de *types* i *typesses* del carrer Daguerre, aquestes imatges i sons que volen ser modestes i discrets davant del silenci de *madame Chardon bleu*....tot això és un reportatge? Un homenatge? Un assaig? Un penediment? Un retret?

Una aproximació?²⁶⁵ En tot cas, és un film que signo com a veïna: Agnès, la *daguerreotypesse*". *Les daguerreotypes et la daguerreotypesse. L'un avec l'autre*. L'estat de la matèria filmada i l'estat del cos que filma. En el seu text inclòs al llibre *Cinéma du Réel*, Varda també va escriure: "Petit film, c'est *Daguerréotypes*, commencé comme ça, modestament et dans l'immédiat. J'étais coincée avec mon bébé, Mathieu, un peu de mal à le faire garder, j'ai fait avec. J'ai filmé sans m'eloigner de lui. On s'est branché à mon compteur électrique et le gros fil, on l'a sorti par la boîte aux lettres; j'ai décidé de pas aller plus loin que les 85 m. du fil. C'était le cordon. Je sentais bien qu'il n'était pas coupé.²⁶⁶ Bien sûr, mes voisins m'intriguaient depuis longtemps, et ce documentaire m'était nécessaire. Mais le réel, ce n'était pas seulement les gens de ma rue, c'était ce qui se passait en moi. Je ne crois pas à l'inspiration venue d'ailleurs, si elle n'est pas aussi en soi. Elle vient du corps, et d'un vécu immédiat parfois dépourvu d'idées". El real, doncs, no són només els "altres", sinó també "jo". No és només el cos dels altres, sinó el propi cos, encara que en aquest cas el de la cineasta no aparegui o tan sols ho faci a través de la veu, traça carnal transmissora de pensament, d'una visió interior del món exterior. "*L'un avec l'autre*". Antonio Weinrichter, escrivint sobre el cinema assagístic²⁶⁷ al qual pot acollir-se l'obra fílmica de Varda per la seva dimensió subjectiva i (auto)reflexiva, planteja que Bill Nichols (autor de *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indian University Press, Bloomington, 1991) recela dels documentals que anomena "performatius" i que suposen l'expressió manifesta de la subjectivitat: Nichols considera que "existe el riesgo de que lo referencial ya no remita al dominio histórico sino al dominio experiencial". Weinrichter hi afegeix respecte les preocupacions del teòric nordamericà: "Quiere decir que el vínculo indicial (la relación del

²⁶⁵ En la traducció es perd el joc que es crea amb la sonoritat semblant d'algunes paraules.

²⁶⁶ Passat un temps, a *Les plages d'Agnès*, ho relatarà com si algú altre li hagués comentat la relació entre el cable elèctric i el cordó umbilical: "*Peut être, peut être, peut être c'est vrai*".

²⁶⁷ *Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo*, text publicat a *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, A.Weinrichter (ed), Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Colección Punto de Vista, Pamplona, 2007.

documental con el mundo real, 'histórico') se subordina a lo subjetivo: las imágenes no son (sólo) descriptivas sino que se nos las hace mirar y valorar de una manera más evocativa que representacional". Weinrichter, contradiendo a Nichols, afirma que l'èmfasi en la perspectiva personal no ha de representar cap ruptura amb el vincle històric, sinó que, de fet, pot servir per enfocar-lo millor. Ho exemplifica amb la defensa que Jorge Semprún, a propòsit de *La escritura y la vida* en què fa memòria de la seva experiència al camp de concentració nazi de Buchenwald, va fer de la necessitat dels testimonis personals davant de la fredor de les estadístiques i els estudis sociològics: "Toda memoria, vino a decir, posee una impregnación emocional y una calidez subjetiva, que se desvanece cuando se transmuta en mera cuantificación estadística". A més, els relats personals, amb la seva multiplicitat d'experiències, posen en qüestió el discurs homogeneïtzador de la memòria oficial. Weinrichter concreta la seva defensa del subjectivisme documental en relació amb l'aportació que fa a la memòria d'allò històric, però el cas és que la subjectivitat no representa forçosament la pèrdua del referent real, sinó una manera de veure'l que pot donar-lo a veure d'una altra manera: una forma d'ampliar i enriquir les visions del real. No és posar necessàriament el "jo" per davant del real, sinó posar-los en relació: "*L'un avec l'autre*". Agnès Varda no ha perdut de vista el real a partir del moment en què, amb *L'Opéra-Mouffe*, va fer explícita la intervenció de la seva subjectivitat a través d'aquest enunciat escrit en les imatges en començar la pel·lícula: "Carnet de notes filmées rue Mouffetard²⁶⁸ à Paris per une femme enceinte en 1958". Sobre aquest curt, Bernard Bastide ha escrit: "Documentaire subjectif, *L'Opéra-Mouffe* nous fait ainsi découvrir le petit monde du quartier Mouffetard (Paris, 5^e) mais vu par les yeux d'une femme enceinte dont l'état génère un flot d'images obsessionnelles et contradictoires associant épanouissement et violence, ventre

²⁶⁸ Com també s'escriu a l'inici del film, la *rue Mouffetard* està ubicada darrere el Panteó, entre les esglésies Saint Etienne du Mont i Saint Médard, en un barri al qual dona nom: La Mouffe. És, doncs, un altre film d'un barri parisenc, en aquest cas d'un que aleshores era pobre i marginal en el cor de la ciutat, a diferència de la zona de Montparnasse, habitada per una petita burgesia, filmada anys després a *Daguerréotypes*. Amb el temps, però, la Mouffe ha estat rehabilitada urbanísticament, ha canviat la seva composició sociològica i s'ha convertit en una zona de petits comerços i de restaurants que no és aliena al destí turístic.

plain et déchirure, naissance et décrépitude”²⁶⁹. Varda va rodar el film mentre estava embarassada de la seva filla Rosalie i, com ella mateixa ha explicat²⁷⁰, se sentia plena d’esperança mentre entorn seu, a la *rue* Mouffetard de l’època, observava un món de gent sense esperança i fins pròxima a la desesperació: pobres, *clochards*, alcoholics, vells fràgils i malalts. Part de les imatges, però no totes, van ser certament filmades al carrer Mouffetard captant-hi una realitat existent al marge de la cineasta²⁷¹, si bé enregistrada a partir de l’observació personal, que sempre tria, i interpretada a través de certes associacions creades amb el muntatge. Però algunes imatges van ser rodades al carrer havent-hi una posada en escena i la intervenció d’actors. I, a més, hi ha imatges que, amb una dimensió metafòrica o simbòlica, neixen de la imaginació de la cineasta sota la influència de l’embaràs. “Des images que naissent dans le corps”²⁷², apunta Varda. L’estat del seu cos inspira algunes imatges o s’hi reflecteix en possible tensió i contradicció amb l’estat dels cossos que filma: “C’est la contradiction entre l’univers qui devrait être un univers d’espérance et le vrai désespoir. Tout est fait de ces notions très simples de la grossesse. La grossesse est une chose qui peut altérer l’imagination jusqu’à la névrose”, va comentar la cineasta a Raymond Bellour et Jean Michaud (*Cinéma* 61, n° 60, octubre 1961). Tanmateix, en aquesta mateixa entrevista apunta un detall molt interessant: “Le film garde constamment le ton d’une ouvre écorchée. J’ai eu moi une grossesse très

²⁶⁹ A “Agnès Varda, une auteure au féminin singulier” dins del llibre *Agnès Varda: le cinema et au-delà*.

²⁷⁰ En diverses entrevistes del moment en què va estrenar-se al film o de primers dels anys seixanta i, més recentment, en la presentació que en fa al dvd *Tous Courts*.

²⁷¹ Un dels llocs preferents des del qual Varda filmava (amb una càmera de 16 mm que va deixar-li la seva amiga Anne Philippe, esposa de l’actor Gerard Philippe) va ser el mercat de La Mouffe, on observava el moviment de la gent sense intervenir-hi i sense fer-se notar: “Personne ne me remarquait, car j’étais là tout le temps et qu’a bout de deux jours, au même titre que la marchande de citrons et que la marchande de pains, je faisais partie du decor” (Entrevista de Jean-André Fieschi i Claude Ollier publicada a *Cahiers du Cinéma*, n°165, abril 1965)

²⁷² Aquesta afirmació la recull Hélène Roure a *Feminité et création*, tesi doctoral sota la direcció de Pierre Tap, universitat de Toulouse-Le Mirall, 1992.

héureuse, j'ai traduit ce que pourrait être celle d'une femme de la Mouffe. La sensibilité n'est pas ce qu'on éprouve, mais ce qu'on peut éprouver". Amb aquesta observació, Varda fa un pas de rosca: feliç en el seu embaràs, no hi hauria projectat tant la seva imaginació en determinades imatges inquietants, com ara la d'un pollet dins d'un got, sinó que va imaginar les angoixes d'una dona embarassada que podria haver sigut una habitant de la Mouffe. Va intentar-se posar en el lloc d'una altra, que a la vegada podria ser ella mateixa en unes altres circumstàncies: La sensibilitat no és allò que un sent, sinó allò que podria sentir en la mesura que ho sent un altre. Aquesta sensibilitat és una obertura cap a la realitat de l'Altre i va fer que, joiosament embarassada, s'acostés a la dura realitat d'uns éssers marginals amb voluntat de fer-la visible exercint una crítica social contra les desigualtats que mai no abandonarà²⁷³. Per això, tot i la subjectivitat manifesta de la cineasta, aquesta no perd la referència del real i *L'Opéra-Mouffe* és un document sobre un barri de Paris en una època. I, imaginant l'imaginari d'una hipotètica altra, hi ha una tensió, però també un acord, entre el realisme descarnat d'unes imatges i l'angoixa onírica d'unes altres. *L'un avec l'autre* imaginant-se una altra.

L'Opéra-Mouffe és un film sense diàlegs i pràcticament silent que, utilitzant l'expressiva banda sonora de Georges Deleure, s'estructura a partir d'una sèrie de capítols seqüencials anunciats amb quartets cantats amb lletra de la pròpia Varda. Les primeres imatges semblarien inspirades per una fotografia de Man Ray: hi ha una dona d'esquenes, amb el cap pràcticament esborrat, i un tel·lo dibuixat: Una òpera és una representació²⁷⁴. Tot seguit, el cos es mostra de perfil fent-se visible el ventre d'una dona embarassada. El muntatge ho associa amb

²⁷³ "C'était en 1958, les sans-abri étaient déjà une des hontes de notre société, moisissant en plein milieu de la ville-lumière, la Gai-Paris. L'Abbé Pierre militait déjà pour leur offrir de l'aide et leur rendre de la dignité. Tout change et rien ne change", va escriure la cineasta a *Varda par Agnès*, llibre publicat el 1994, cinc anys abans del llarg rodatge de *Les glaneurs et la glaneuse*.

²⁷⁴ A *L'Ecran du Séminaire des Arts* (Brussel·les, 24 gener 1961), Paul Davay va apuntar que el referent és *L'òpera dels tres rals*, l'obra de Bertold Brecht, amb música de Kurt Weil, sobre un món de marginats. Brecht no és un autor aliè a Varda pel que fa a la recerca d'un cert distanciament, si bé no s'hi decanta completament en no renunciar a provocar una mínima identificació amb part dels seus personatges: busca un espai entre un i l'altra.

altres imatges que, atesa la relació creada amb les precedents, poden provocar una certa esgarrifança: una carbassa tallada pel mig. La por a l'esventrament. Se sent el primer quartet: "L'opéra-mouffe/au premier accord/au premier abord/c'est la bouffe". Hi ha imatges del mercat, però també de dones que conversen com si critiquessin algú més. La música aguda de Deleure sembla reproduir la sonoritat xerrica de les converses. El segon quartet arriba amb el títol *Des amoureux*: "Entre silence et chat/entre nos bras/tu es ici/tu rêves ailleurs/je suis ailleurs/je rêve ici". La seqüència abandona l'exterior del carrer per concentrar-se en uns amants que s'abracen en el llit d'una habitació amb les parets amb un paper pintat que es desenganxa, però que també juguen en un pati desballestat que podria ser el de Varda a la *rue Daguerre* tal com estava en aquella època. Són imatges d'un erotisme feliç en què els cossos semblen haver-se filmat de prop, arran de pell, amb una certa celebració. És una representació (o fins i tot un esbós narratiu que tindrà més endavant una mínima continuïtat) posada en escena amb la intervenció de Dorotheée Blank, una encisadora actriu que tres anys després va interpretar a *Cléo de 5 à 7* un personatge també anomenat Dorothee, l'amiga model de la protagonista que la du a la cabina de projecció des de la qual veuen *Les amants du pont MacDonald*. Al final de la seqüència, conformant una bella imatge autònoma creada per l'imaginari "pictòric" de Varda, Dorothee Blank posa estirada d'esquenes damunt d'un llit, col·locat en un pati, mentre es mira al mirall: Una imatge que convida a recordar la *Venus del espejo*²⁷⁵, tot i que, sense haver-hi a més cap Cupido visible, la posició de la dona és inversa a la de la figura pintada en el cèlebre quadro de Velázquez. El quart quartet arriba amb el títol *Du sentiment de la nature*: "C'était la plage et le soleil s'y étalait". Les natures, però, són mortes: Flors seques, una col mig partida. I la platja és evocada amb les aigües que fa una fusta i que recorden les línies ondulades que es fan a la sorra. Damunt de la fusta, filmada de prop per crear l'efecte de la sorra a la platja, hi apareix un tros de llimona. El cinquè quartet correspon a *la grosse*: "La poisson dans l'oeuf/le bourgeon/dans le

²⁷⁵ Diego de Velázquez, 1648. 122'5 x 1'77 cm. The National Gallery of London.

peau/et la colombe/la colombe dans l'eau". Un colom no pot sortir d'una peixera: malgrat que el símil pot estranyar perquè l'ocell està fora de lloc, aquest metaforitza la criatura que no pot sortir del ventre? Aquesta imatge que projecta una angoixa d'embarassada (que el fill no pugui sortir del seu cos) té un contrapunt en una jove que corre somrient per un descampat urbà (una mena de no-lloc) amb cases al fons en runes i en primer terme una tàpia que limita un jardí abandonat. Són imatges flotants, una mica ralentitzades, d'una poètica que remet al surrealisme i vagament al cinema de Maya Deren. Però aquesta part es tanca amb una altra imatge una mica sinistre que conté una mena d'escultura en què la petita figura d'un nino (un nadó) és dins d'un forat incert que pot representar un bressol o una tomba. Després, d'acord amb la tensió del film entre el realisme d'arrel fotogràfica i l'onirisme surrealista, apareixen *quelques-uns*: "Ils étaient/des nouveaux-nés/quelqu'un/quelqu'autre/quelques-uns". Aquests són els *clochards*, els vells a la misèria, els alcoholics. Són retrats crus, però no mancats de la tendresa amb la qual una dona embarassada mirava aquestes persones devastades pensant que també van ser nadons recents nascuts amb una mare que se'ls estimava. No hi ha recreació en la misèria, sinó la voluntat de denunciar-la i de no oblidar-la. Són retrats realistes, però hi ha rostres deformes que recorden la pintures expressionistes. A vegades, però, també apareixen persones que semblen escapar de la pobresa i fins amb una certa aparença burgesa, com ara un home que, en advertir segurament la presència de la càmera, s'amaga darrere d'un paraigües. En tot cas, alguns dels *quelques-uns* més desfavorits ja eren *chers disparus*: "Vivants/ils son absents/morts/ils sont disparus. La cineasta hi va voler fer presents els indigents morts que havia conegut a la Mouffe a través de les fotografies que va realitzar-ne abans del rodatge del film: "Certains des clochards que j'avais photographiés étaient morts de froid,²⁷⁶ dont une étrange femme drapée de noir qu'on appelait la Comtesse"²⁷⁷. Però a la trista Mouffetard també hi ha *joyeuses fêtes*: "C'est la

²⁷⁶ Vint-i-cinc anys després farà que Mona, la fictícia *clochard* rodamón de *Sans toit ni loi*, aparegui morta per congelació.

²⁷⁷ *Varda par Agnès*, p.115.

mère-carnaval/c'est le père Noël/l'amour enfant/et la saint-valentin". Les màscares, però, són inquietants, sinistres, patètiques, grotesques. Com ho són les imatges de *l'ivresse*: "Le sommeil amoureux/badine avec la mort/qui dort dîne/qui boit dort". Però, abans que aquestes apareguin, enmig del carnaval reapareix l'"*amoureuse*" encarnada per Dorothee Blank i amb ella un altre fragment d'una possible història esbossada. Un home, que no és aquell amb el qual la dona havia compartit una escena eròtica, l'observa seriós i contrariat quan se'n va amb un altre home que la besa i abraça. En el pla següent són al llit i damunt d'aquest un mirall. Dona lliurada a una experiència diversificada de l'amor? O Varda, sense dramatitzar-ho, hi fa planar l'ombra de la prostitució que també s'associava a la *rue Mouffetard*? Amb la "*ivresse*", les imatges ho són de mirades humides i entelades per l'alcohol, d'homes que dormen la borratxera al carrer, de parelles que intenten sostenir-se un amb l'altra (o a la inversa) per mantenir l'equilibri. I després de la *ivresse*, les *angoisses*, que, sense quartet, s'enceten amb la imatge d'algú que, malalt o borratxo, s'arrossega pel carrer. En el contraplà, un home mira des d'un balcó i, davant de la suposada visió d'aquell que s'arrossega, tanca el porticó i entra dins la casa. Aquesta acció correspon a una posada en escena: L'home que mira i tanca és l'actor Antoine Bourseiller, que serà l'interpret del soldat de permís a *Cléo de 5 à 7* i que, abans del rodatge de *L'Opéra Mouffe*, havia mantingut una relació amorosa amb Varda que just va trencar-se al principi de l'embaràs. Un cop Bourseiller tanca el porticó, hi ha una altra imatge relativa a l'angoixa d'una dona embarassada: un recipient de cristall es trenca i, a l'interior de l'objecte trencat, un pollet intenta sortir de l'ou després de trencar la closca. Però en el pla següent, el pollet és dins d'un vas. Revé aquesta *revêrie* pròxima al malson: La impossibilitat de sortir d'un espai absurd i estrany a l'ésser viu. Tot seguit, una dona embarassada tragina fatigosament un sac de patates i, a l'altre braç, un cabàs del qual sobresurt un totxo, un altre objecte estrany i desconcertant. Aquesta dona podria ser l'embarassada imaginària de la *rue Mouffetard* i de la qual Varda hauria fantasiejat les angoixes, però la seva presència és una altra posada en escena: l'interpreta Annette Raynaud,

aleshores gerent de Ciné-Tamaris. Tancant el pla en la figura de la dona recolzant-se en una paret, tot seguit es visualitzen les *envies*, però també els fàstics d'embarassada: "Entre le degoût/et l'envie/entre la pourriture/et la vie"²⁷⁸. Amb les "enveges" o "desigs" i els "fàstics", el film es fa cíclic en retornar a l'escenari inicial del mercat: Hi són les menges desitjades, però també les vísceres (ronyons, fetges, cervells, cors) que poden disgustar. A més, un conill escorxat representa una altra imatge relativa a la por a l'esventrament. Al final, però, la dona embarassada que abans caminava fatigosament satisfà un desig menjant feliçment un ram de flors. Varda, doncs, acaba amb una imatge poètica i feliç abans que, un cop es tanca la persiana metàl·lica d'un comerç, apareguin aquestes últimes lletres: "*rideau*". Fi de la representació. La realitat, doncs, representada. Havent-se apuntat en el film debutant *La Pointe Courte*, a *L'Opéra Mouffe* hi són bona part de les característiques, marcades per una certa dualitat, del cinema de Varda: real i representació; document i ficció; enregistrament sense intervenció i posada en escena; filmació de gent al carrer i presència d'actors; voluntat testimonial i actitud poètica; naturalisme i onirisme; estètica realista i avantguardisme; influència fotogràfica i inspiració pictòrica; sentit lúdic i denúncia social; fragmentació i construcció d'un discurs; disposició a l'atzar i elaboració a través del muntatge. Amb el muntatge, Varda crea associacions inesperades entre imatges, jocs d'imatges que en aquest cas són inquietants i sovint són més lúdiques i humorístiques. Amb els quartets cantats també s'hi apunta el gust pel joc de paraules, que Varda desenvoluparà a través dels comentaris que, dits per ella mateixa, són un element fonamental del seu documentalisme subjectiu o, de fet, del seu cinema que posa en qüestió el format documental a través de la subjectivitat. Sense haver-hi comentaris i expressant-hi la seva estima pel cinema silent, amb *L'Opéra Mouffe* el seu cinema va esdevenir més personal. Però, amb els comentaris transmesos amb la seva veu, el seu cinema adquireix una personalitat absoluta.

²⁷⁸ "*La pourriture et la vie*" podria ser el títol alternatiu de *Les glaneurs et la glaneuse*.

LA VEU COM UNA TRAÇA CARNAL

Je n'aime rien tant que de trouver les idées et les mots de commentaire dans la salle de montage, à même le film. Des images suggèrent des mots ou bien, en griffonnant quelques lignes, on oblique le sens et il faut changer le montage. C'est un jeu, c'est une jam, c'est un tissage, une partie de ping-pong, à la fin c'est un documentaire ou un film avec un commentaire. Depuis quelque dix ans, je les dis moi-même, ajoutant la voix aux mots comme d'autres ajoutent le geste à la parole.²⁷⁹

Du coq a l'âne és el títol d'un *boni* del DVD *Tous les courts* en què Agnès Varda conversa amb el teòric Alain Bergala, impulsor de projectes pedagògics relacionats amb el cinema, i la crítica i realitzadora Anne Huet: dels seus cossos només se'n mostren les mans que, damunt d'una taula, posen i treuen objectes i imatges que els serveixen per passar, certament, d'una cosa a l'altra. En fer-se present el tema que la cineasta escriu els comentaris d'alguns films seus (sobretot aquells que fan del documental una forma d'assaig) i, a més, ella mateixa els diu, Varda comenta: "La veu és una traça carnal de la persona que ha fet la pel·lícula". És una idea molt bonica: la veu, que surt de dins del cos, com una empremta personal impresa en les imatges, com una manera de deixar-hi un rastre. La cineasta hi afegeix que, dit per qui l'ha escrit, el comentari és un pensament que passa per la boca. Tanmateix, aquesta traça carnal, que des de fa anys van deixant molts altres cineastes, va ser llargament bandejada del cinema documental per evitar precisament les empremtes de la subjectivitat en un gènere amb una pretensió d'objectivitat i fins i tot de veritat en relació amb els fets reals abordats. Per això, aquelles veus neutres i impersonals transmissores d'un missatge generalitzador en el qual Trinh Anh Min ha percebut que la història s'hi redueix a una lliçó paternal per a nens de certa edat²⁸⁰. Esdevenint

²⁷⁹ Agnès Varda a *Varda par Agnès* (p. 16).

²⁸⁰ Poden causar una impressió semblant alguns documentalistes que diuen ells mateixos els comentaris com a portadors d'una "veritat" o d'un missatge unívoc sobre una determinada realitat

assagístic, reconeixent la seva subjectivitat, el documental, posant-se alhora en qüestió i reflexionant sobre la mateixa dificultat d'aprehensió del real, ha incorporat la veu dels seus autors, si bé hi ha casos, com ara el tan emblemàtic de Chris Marker²⁸¹, en què el discurs es fa personal i reflexiu sense la mediació de la pròpia veu. Però quan, a principis dels anys seixanta, Agnès Varda va fer per primer cop present la seva veu en un documental, els cineastes no deien ells mateixos els seus comentaris²⁸².

que, amb un discurs demostratiu i no amb formes que mostren, concedeix poc espai a l'espectador perquè pugui fer les seves reflexions. A tall d'exemple, Michael Moore, que, a més, es fa present en les imatges amb una actitud de *performer* pròxima a l'exhibicionisme.

²⁸¹ De fet, Marker no va tendir a utilitzar les veus anònimes, distants i impersonals, sinó tan personals i connotades com les d'Yves Montand (narrador de *Le joli mai*, una interrogació sobre la Guerra d'Argèlia, i un dels narradors de *Le fond de l'air c'est rouge*, junt amb Simone Signoret, Jorge Semprún, François Maspéro, entre d'altres) i Françoise Delay, que, a *Sans Soleil* encarna la veu del personatge que, a la manera d'una confidència, transmet allò que li expliquen les cartes del càmera fictici Sandor Krasna, un dels dobles del cineasta. L'escriptora Florence Delay, als vint anys, va protagonitzar *Le procès de Jeanne d'Arc*, de Bresson. El llibre més recent de Delay, en clau autobiogràfica, interessa de manera especial a la fumadora que escriu aquesta tesi: *Mes cendriers*, una oda al tabac o potser un elogi de les cendres.

²⁸² La hipòtesi que Varda sigui en aquest cas una pionera vaig plantejar-li a Carlos Muguero, exdirector del Festival Punto de Vista i un referent pel que fa al cinema de no-ficció. Muguero em va respondre: "Quizás porque mis visionados últimamente me llevan a ese territorio, la única excepción que se me ocurre a tu hipótesis es un film de 1965 dirigido por Mikhail Romm titulado *Fascismo ordinario*. Todos los clásicos de la voz *off* que me vienen a la cabeza, como *Lettre de Sibérie* de Marker, estaban recitados por un locutor-actor. Pero la película de Romm fue una revolución. Es un documental sobre cómo se comporta el fascismo. Está realizado por los materiales documentales, propagandísticos, amateurs, que el ejército rojo confiscó a los nazis. Con ese material, un director ya veterano como Mikhail Romm (tutor de Tarkovski, Larissa Shepitko, etc.) realizó un ensayo con voz *over*. Lo habitual, también en la URSS, era que la voz la pusiera un locutor profesional y que ningún director se apropiara de la narración como algo personal. Esa dimensión de la subjetividad podía tener una dimensión subversiva. El veterano Romm, sin embargo, decidió poner él mismo la voz, una voz "imperfecta", reflexiva, próxima. Tuvo muchos problemas por tomar esta decisión, pero el gesto sigue figurando como una de las grandes subversiones de la URSS. Era 1965. Dicen que Romm vio algunas películas francesas, en un ciclo que se celebró en Moscú, y que eso le influyó. No sé si en ese ciclo estaba *Salut les Cubains*, pero puede ser... Lo cierto es que *Fascismo ordinario* tuvo influencia en los jóvenes directores de la URSS, por ejemplo, en una película casi ensayística de su discípulo Andrei Tarkovski: *El espejo*, con voz de Arseni Tarkovski". En tot cas, *Salut les cubains* és dos anys anterior al documental de Mikhail Romm, si bé la veu de Varda es farà més reflexiva i pròxima en pel·lícules posteriors.

La primera vegada que va fer-se present la veu ferma i alhora càlida d'Agnès Varda en una pel·lícula va ser en companyia d'una altra, la de l'actor Michel Piccoli, quan aquest encara no havia entrat en l'univers de Jacques Demy ni tampoc havia protagonitzat cap film de la cineasta²⁸³. Va ser a propòsit de *Salut les cubains*, un curt documental de 28 minuts de durada on s'hi animen 1.500 fotografies refilmades que majorment, tot i que n'hi integra altres que no són de la seva autoria, la pròpia Varda va realitzar entre el desembre de 1962 i el gener

²⁸³ Michel Piccoli va interpretar Monsieur Dame, propietari d'una botiga de música, a *Les demoseilles de Rochefort* (1966), de Jacques Demy, amb el qual també va treballar a *Une chambre en ville* (1982) encarnant Edmond Leroyer, que regenta una altra botiga, de televisors, sota les escales de l'entrada del Passage Pomeraye, a Nantes. Possessiu i sinistre, Leroyer està casat amb Edith (Dominique Sanda), davant de la qual s'obre la gorga quan ella vol abandonar-lo en enamorar-se d'un treballador de les drassanes en vaga. Un grandió film tràgic de Demy que, tot i la defensa entusiasta d'una part de la crítica, va ser un fracàs comercial. Piccoli també va participar en els dos més grans fracassos de la carrera de Varda: *Les créatures* (1965), film rodat a l'illa de Noirmoutier i coprotagonitzat per Catherine Deneuve en un moment d'esplendor després de *Les parapluies de Cherbourg*, i *Les cent une nuits* (1995), on l'actor encarna el "centenari" Simon Cinéma que, perdent la memòria, intenta exercir-la i pot exclamar: "Jo sóc Jean Renoir, jo sóc Nosferatu, jo sóc Catherine Deneuve i ara sóc... David O'Selznick...". Varda va voler aportar el seu homenatge al cinema en l'any del centenari, però ironitzant sobre els rituals i pallassades (la *monte des marches*, la inauguració de monuments, la recollida de premis, la nostàlgia cinèfila) que l'acosten a un art funerari. Conscient també del fet que el cinema s'ha fet vell, si no està mort, el celebra i festeja amb el seu sentit lúdic. Hi xerrica, però, alguna cosa. En aquest cas, potser, hi ha un excés de sucre i certa complaença amb els propis acudits i ocurrències. La cineasta va comptar amb la col·laboració de multitud d'estrelles i d'actors formidables, entre els quals Catherine Deneuve, Marcello Mastroiani, Alain Delon, Fanny Ardant, Jeanne Moureau, Hanna Schygulla, Robert de Niro, Clint Eastwood, Gérard Dépardieu, Isabelle Adjani, Virna Lisi, Anouk Aimée i Sandrine Bonnaire. Recordant el film i el seu fracàs a *Les plages d'Agnès*, Varda comenta: "Va ser un somni tenir tots els mitjans i un bon equip per filmar unes *vedettes* impressionants. Però vet aquí, no sé sap perquè (o potser va ser per culpa meva) que *Les cent une nuits* va fer *pluf*". Pel que fa a *Les créatures*, film sobre la solitud i el procés de creació en què les criatures són producte de l'imaginari de l'escriptor interpretat per Piccoli, Varda ha creat una instal·lació amb els seus fotogrames. Primer va anomenar-la *La cabane de l'échec*, integrant-la dins l'exposició *L'ille et elle*, però s'ho va repensar i va rebatejar-la com *La cabane du cinema*. A *Les plages d'Agnès* n'explica la història: "Hi havia una vegada dos actors bells i bons que van treballar en un film que va ser un fracàs. Fent d'espigoladora, vaig recuperar les còpies abandonades i vaig desenrotllar les bobines. I els bells i bons actors es retroben en parets i murs travessats per la llum". I hi afegeix: "Què és el cinema? Llum que arriba d'algun lloc i que és retinguda per imatges més o menys ombrívols o acolorides. Quan sóc aquí, dins d'aquesta cabana, tinc la impressió que habito en el cinema, que és casa meva, i em sembla que sempre hi he habitat".

de 1963 a Cuba, on va ser convidada a través de l'ICAIC²⁸⁴ pel règim sorgit de la revolució que feia quatre anys havia enderrocat la dictadura de Batista. Com explica la cineasta en la presentació de *Salut les cubains* en el DVD *Tous Courts*, en aquella època hi havia entre els francesos d'esquerres un entusiasme per Cuba originat en la revolució²⁸⁵. En una mena de pròleg del film, aquest entusiasme, del qual participava la cineasta, es reflecteix en l'expectació davant d'una mostra de fotografies²⁸⁶ sobre la guerrilla i la revolució cubanes exposada l'any 1963 en un local al barri parisenc de Saint-Germain-des-Prés, als carrers

²⁸⁴ L'Institut Cubà de Cinematografia va ser fundat el març de 1959, dos mesos i mig després del triomf de la revolució, de manera que va ser la primera institució cultural del nou règim polític, que, com en el cas de tants d'altres, va manifestar així la consciència de la dimensió educativa i propagandística del cinema. En els títols de crèdit de *Salut les cubains*, s'agraeix la col·laboració de l'ICAIC, però el film va ser produït per la mateixa Varda amb la Société Nouvelle Pathé-Cinema.

²⁸⁵ La revolució cubana va provocar l'adhesió manifesta de bona part dels intel·lectuals i artistes de l'esquerra francesa. Es considerava que de la revolució n'havia sortit un règim socialista alternatiu a la rigidesa soviètica. Diversos periodistes (entre els quals Régis Debray, Bernard Kouchner, Ania François, K.S. Karol, Claude Julien) van viatjar a Cuba per escriure'n reportatges. Sartre i Simone de Beauvoir van visitar l'illa el febrer de 1960. Set anys després, hi va arribar una delegació d'artistes i intel·lectuals, entre els quals Michael Leiris, Marguerite Duras, Jorge Semprún i François Maspero. S'han de tenir present els cineastes francesos que, a més i sovint abans de Varda, van ser convidats per l'ICAIC, que també va participar en la coproducció dels films que van realitzar-hi. És el cas d'Armand Gatti i Chris Marker, els quals havien col·laborat abans, el 1957, al film *Lettres de Sibèria*. Gatti (nascut a Mònaco l'any 1924) és un escriptor i cineasta que va participar en la Resistència Francesa i, condemnat a mort, va escapar-se d'un camp de concentració. A Cuba va realitzar *El otro Cristóbal*, un film compromès amb la revolució, però molt delirant, a la recerca d'un cinema formalment revolucionari: ambientat en un país imaginari d'Amèrica Llatina on el mariner Cristóbal i el camperol negre Julio Bobadilla es converteixen en els líders d'un moviment social que vol enderrocar un tirà a ritme de conga. Pel que fa a Chris Marker, va realitzar-hi *Cuba Sí* (1961) i, deu anys després, *La Bataille des 10 millions*. La primera va ser prohibida durant dos anys a França pel seu posicionament ideològic. Varda fa una vindicació de *Cuba sí* a *Salut les cubains* aprofitant la presència de l'arquitecta Selma Diaz, que també intervé en el film de Marker. *Cuba sí* és un film més marcadament militant i recarregat de contingut polític que *Salut les cubains*, que, d'acord amb l'esperit de Varda, adquireix un caràcter vitalista i juganer a través de la notable presència de la música i de la seva singularitat com a documental configurat a partir de l'animació de fotografies refilmades muntades amb sentit del ritme i de l'humor.

²⁸⁶ En el curs de *Salut les cubains*, es farà present que, uns mesos abans, aquesta mateixa exposició va ser inaugurada a l'Havana per Raúl Castro. A propòsit de diverses fotos sobre els visitants, Agnès Varda fa constar a través del seu comentari l'observació d'un gest familiar dels cubans: "L'home posa la seva mà possessiva sobre l'espatlla de la dona".

del qual canten i ballen un grup de músics cubans mentre diversos cineastes, entre els quals Alain Resnais i Joris Ivens²⁸⁷, filmen amb càmeres de petit format. Allà també hi havia Armand Gatti i Jacques Demy. I, evidentment, Agnès Varda, que apareix uns instants enmig de la gent posant-se les mans a la cara i amb una mirada inquieta com si se li escapés alguna cosa. Així, d'aquesta manera tan fugaç, també va fer-se per primer cop present a les seves imatges. El cas és que en els títols de crèdit, on hi figura com l'autora de les imatges i de la realització, no hi consta que ella diu part dels comentaris. Com a comentarista només hi ha el nom de Michel Piccoli, amb el qual Varda crea un diàleg a partir dels textos escrits per ella mateixa que, alhora que expressen una manifesta simpatia per la revolució cubana²⁸⁸, permeten entreveure una subjectivitat que fa atenció a determinats rostres i gestos que revelen una poètica de la quotidianitat. De fet, la subjectivitat ja hi és en la selecció de les imatges i en la relació que s'hi

²⁸⁷ El documentalista holandès, director de *Terra d'Espanya* (1936), film emblemàtic a favor de la causa republicana, i viatger arreu del món per solidaritzar-se amb els moviments revolucionaris, també va anar a principis dels anys seixanta a Cuba, on va rodar-hi *Pueblo en armas*, un documental sobre les milícies compostes per camperols i obrers cubans, i *Carnet de viaje*, en forma de carta adreçada a Charles Chaplin per explicar-li els guanyos de la revolució cubana.

²⁸⁸ A l'esmentada presentació a *Tous courts*, enregistrada quaranta-cinc anys després de la realització del film, Agnès Varda remarca que *Salut les cubains* s'ha de situar en el context de l'època. A partir d'aquí, comenta: "He de dir que Cuba em va agradar i també la seva música. Vaig sentir-me fascinada pel seu folklore posat al servei de la revolució, per l'energia dels recol·lectors de canya, pel desig de riure, de cantar, de dansar, pels intel·lectuals que vaig conèixer (...) Quaranta anys més tard, les coses han canviat, les il·lusions s'han perdut i fa revoltar un govern que ho té tot d'una dictadura d'esquerres. Però quan jo hi vaig ser l'entusiasme, el coratge, el treball, les conviccions polítiques eren moltes fortes. Aquest film *documenteur* i rialler n'és el testimoni". Tanmateix, a l'any 1963 ja hi havia dissidents entre els intel·lectuals, artistes i cineastes que havien participat en els orígens de la revolució. Un cas molt significatiu és el de l'escriptor (i reconegut crític de cinema amb el pseudònim de G.Cain) Guillermo Cabrera Infante, que va entrar en conflicte amb el nou règim quan aquest va prohibir l'exhibició de *P.M.*, un curt documental (en certa manera pròxim al "cinema verité") sobre la vida nocturna als bars del port de l'Havana. Tot just era l'any 1961. Produït per Cabrera Infante i dirigit per Orlando Jiménez (que, molts anys després, realitzaria junt amb Nestor Almendros el film *Conducta impropia*, sobre els perseguits pel castrisme) i Sabá Cabrera, germà de l'escriptor, aquest curt amb música i balls sensuals, ambient alcohòlic i una palpable malenconia va ser considerat nociu pels interessos del poble cubà i la seva revolució. Cabrera Infante va defensar *P.M.* des de les pàgines del suplement literari *Lunes* del diari *Revolución*, que aleshores dirigia i que va ser clausurat uns mesos després. Arran de la polèmica, Fidel Castro va fer el discurs anomenat *Palabras a los intelectuales* formulant aquesta màxima amenaçant: "Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada".

construeix a través del muntatge. Al text *Salut les cubains, une poétique du témoignage*²⁸⁹, Sylvain Dreyer apunta que és un film de testimoniatge polític, però amb una dimensió poètica relacionada amb la subjectivitat del testimoni que es manifesta a dos nivells: “*L’usage particulier de la voix over i la sintaxi del muntatge*”. En relació amb el muntatge, observa que, allunyant-se de la forma demostrativa que caracteritza el cinema militant, les seqüències s’encadenen seguint la (no) lògica del *coq-à-l’âne*, és a dir, passant d’una cosa a l’altra a través dels jocs de paraules i de les associacions lliures que formen part de l’univers Varda.

Pel que fa a la veu narrativa de la cineasta com a portadora de subjectivitat, des de les primeres intervencions s’entreveu que Varda va reservar-se les frases amb més empremta personal. Encetant el joc, la veu de Piccoli localitza i data (juny de 1963) la inauguració de l’exposició a Saint-Germain-des-Prés. Varda, mentre comencen a encadenar-se les seves fotografies, fa la primera intervenció verbal aportant una altra data: “Cuba, gener del 1963”. Tot seguit, mentre el muntatge alterna postals amb fotos de Varda, Piccoli expressa algunes idees rebudes: que a Cuba hi ha cigars i que és una illa en forma de cocodril. I també que, després de la revolució, es creu que tots els cubans són barbuts, a causa de Fidel Castro. Hi afegeix que, després de la crisi del Carib²⁹⁰, Cuba és una illa flotant. Però també que la curiositat per aquest país és viva i que es comença a

²⁸⁹ Inclòs a *Agnès Varda: le cinéma et au delà*, Anthony Fiant, Roxane Hamery, Eric Thouvenel (eds), Presses Universitaires de Rennes, 2009.

²⁹⁰ També anomenada “Crisi dels Missils” i, sobretot a Cuba, “Crisi d’Octubre”, és un dels episodis més significatius de la Guerra Freda. La crisi va esclatar el 15 d’octubre de 1962, després que avions espies dels EUA descobrissin míssils nuclears soviètics en territori cubà. Amb la participació de l’exèrcit de diversos països de l’Amèrica Central i del Sud, els EUA van assetjar l’illa. El 28 d’octubre, Nikita Krushev, president de l’URSS, es va comprometre a desmuntar els míssils amb la contrapartida que els EUA no envairien Cuba. La crisi, però, va continuar amb menys intensitat fins al gener de 1963, just quan Varda estava a l’illa. S’ha de tenir present que, l’any 1961, Castro va proclamar el caràcter socialista del nou govern. Aleshores, l’URSS va donar suport econòmic i militar a Cuba, que, a canvi, va permetre la instal·lació de bases soviètiques amb míssils nuclears en el seu territori. L’URSS negava l’existència d’aquestes bases fins que el seu descobriment va provocar la crisi. El pacte per la retirada dels míssils no va ser firmat per Castro i Cuba tampoc no va participar en la negociació. Aquesta circumstància va provocar un cert refredament en les relacions amb l’URSS.

saber que els cubans van fer la revolució amb lirisme i que diuen amb sinceritat “pàtria o mort”. Aleshores, la veu de Varda irromp amb una declaració: “Jo he estat a Cuba. Jo he dut aquestes imatges desordenades i per ordenar-les he fet aquest film-homenatge que he titulat *Salut les cubains*”. No només és una afirmació d'autoria i una invitació a relacionar les imatges amb la dona que parla. És una manera de dir “jo hi he estat”, en tinc una experiència i en duc un testimoni a través d'aquestes imatges portadores d'una visió sobre un món observat amb una simpatia que es tradueix en homenatge. Hi ha un posicionament ideològic (que, de fet, era previ a l'estada) a favor de la revolució, però l'homenatge es fa concret en el film a través d'una diversitat de retrats individuals i vol ser un reconeixement a la vitalitat del poble cubà expressada intensament a través de la relació amb la música. En aquesta declaració inicial, la cineasta apunta un mètode de treball que li és propi (el muntatge com una forma d'aclarir-se i d'ordenar les imatges, en aquesta ocasió amb la particularitat que són originàriament fixes) i també una temporalitat que ha permès una reflexió sobre el material recollit a través de la seva selecció i de l'escriptura dels comentaris. Sylvian Dreyer²⁹¹ exposa que, invertida cronològicament, la temporalitat es defineix amb les dues dates anunciades a l'inici: “Le générique à l'ouverture du film construit ainsi deux situations en opposition: ‘Saint Germain, juin 1963’ (voix de Piccoli) et ‘Cuba, janvier, 1963’ (voix de Varda), ce qui permet de creuser le hiatus spatiotemporel, le temps de latence entre le moment de l'expérience (prises de vue) et le moment de la confection du film (observation des photos, muntatge, rédaction du commentaire)”. La reflexió sobre el material recollit es fa perceptible en el fet que els comentaris a dues veus constantment fan referència a les imatges, comentant-les, contextualitzant-les, narrant-les, però sense voler-les explicar completament, mantenint oberta la seva significació.

Seguidament a la declaració del “jo he estat a Cuba”, concedint-se una autoritat a partir de l'experiència i l'observació del lloc, Varda dóna la volta a les idees rebudes enunciades abans per Piccoli. Per això afirma que, certament, hi ha

²⁹¹ *Op.cit.* p. 28.

cigars a Cuba i que també hi ha barbes. Però, ironitzant respecte al clixé mentre exhibeix el seu gust pel joc de paraules, hi afegeix que, de fet, la barba més comuna a Cuba és la *barbe à papa* (el cotó de sucre) mentre s'encadenen fotografies de nens menjant-ne: "Som al país del sucre". Varda assegura: "Ràpidament, els visitants fan la diferència entre el pintoresc decoratiu i allò que és netament socialista". I, mentre s'alternen postals i fotografies de la cineasta "visitant", Piccoli enuncia, precedit amb un "voici", el "pintoresc decoratiu" i Varda, saludant-ho amb un "salut", el "netament socialista": "Vet aquí el turisme amb barrets de dona" salut al marxisme-leninisme amb gorra de miliciana". I és així que *Salut les cubains* va configurant-se com una salutació a la revolució cubana i a les seves aportacions transformadores, com ara la construcció/reconstrucció de barriades i nous espais, fet que du a mostrar i elogiar el paleta Eugenio Mur, antic coronel revolucionari, i els arquitectes Ricardo Porro, deixeble de Le Corbusier i dissenyador d'escoles d'art "refinades per acollir els futurs artistes", i Selma Diaz, definida com un emblema de la joventut cubana. És aleshores que Varda, inserint una fotografia de Chris Marker mirant per l'objectiu d'una càmera, afirma "Cuba sí, Yankees no"²⁹². Tanmateix, en relació amb una fotografia d'un cotxe llarg i descapotable, la veu de Piccoli avisa que hi ha imatges que fan pensar en el cinema nord-americà. Varda respon: "*El nostre home a l'Havana*"²⁹³.

²⁹² És una consigna política de l'època amb la qual vindica el film del seu amic Marker que, pel seu contingut polític, tenia problemes d'exhibició a França en relació amb la censura. Tot i el diferent caràcter tan generalment esbossat, *Cuba sí* i *Salut les cubains* tenen afinitats i elements comuns. Chris Marker a vegades també fa atenció a la poètica dels rostres. I, malgrat que no s'hi fa tan omnipresent com en el film de la Varda, la música també apareix a *Cuba sí* amb una remor de percussió i, sobretot en una preciosa seqüència amb una jove orquestra al carrer, hi consta la seva importància per la població cubana. Tots dos van admirar els recol·lectors de la canya de sucre i van fixar-se en un fresc gegantí pintat en una muntanya d'un poblat de vacances. I també tots dos remarquen que la reforma agrària i l'alfabetització són dues grans aportacions de la revolució, si bé Marker hi afegeix la industrialització. Fent present aquestes aportacions, Marker també juga a les associacions, tot i que puguin ser tan evidents com aquesta: després que uns nens demanen regals als "Tres Reis Mags d'Orient", mostra un mural amb els "Tres Reis Mags de la Revolució" (el "Ché" Guevara, Fidel Castro i Juan Almeida) duent la industrialització, la reforma agrària i l'alfabetització.

²⁹³ Basada en una novel·la de Graham Greene, *Our Man in Havana* és un film del 1959, dirigit per Carol Reed, en què Alec Guinness interpreta un anglès venedor d'aspiradors a la Cuba de Batista que, per donar més possibilitats de futur a la seva filla, accepta treballar com a espia per als

Piccoli, pel que fa a unes fotografies de vaquers, esmenta els films de *cowboys*. Varda apunta: “Johnny Guitar”²⁹⁴. Continuant amb els símls amb el cinema de l’Oest, arriba el moment en què s’aborda la figura de Fidel Castro: “Encarna l’home de Cuba com Gary Cooper encarna l’home de l’Oest. És una *vedette* en el paper del barbut vociferant, de líder somrient, de maquis hirsut”, diu Piccoli. Tot seguit s’encadenen una sèrie de magnífiques fotografies del “líder màxim”: en algunes, al fons, hi ha un mur de pedra del qual es pot entreveure que té la forma d’unes ales que emmarquen la figura de Fidel Castro. Passats quaranta-cinc anys, en la presentació de *Salut les cubains* al DVD *Tous courts*, Varda, després de remarcar el fet que cal situar el film en el context de l’època, comenta: “Malgrat el discurs interminable i entusiasta de Fidel Castro, ja es feia difícil a l’època. Quan jo vaig fotografiar el “líder màxim”, vaig veure un home amb unes ales de pedra”. Unes ales de pedra que es converteixen en símbol del llast que arrossega una revolució controlada pel seu màxim dirigent. Se’m planteja, però, un dubte: no és amb el pas del temps que es fan més visibles les ales de pedra? Passats 45 anys, fins i tot la fotografia que mostra presentant el film fa més visible les ales de pedra que en els fotogrames, si bé aquest fet pot atribuir-se a un canvi de format derivat del pas del suport fotogràfic al cinematogràfic. En tot cas, malgrat la insinuació d’una certa verbositat excessiva, el comentari dit per la cineasta a *Salut les cubains* suggereix un reconeixement del lideratge de Fidel²⁹⁵ sense cap al·lusió a les tensions del procés

serveis secrets britànics, però s’inventa tots els seus informes. Tanmateix, aquest no és un film dels EUA, sinó de producció britànica.

²⁹⁴ De Johnny Guitar, pistoler penedit que intenta buscar-se la vida com a guitarrista en els salons d’un Oest que va transformant-se, estranyament podria dir-se que és un *cowboy*. Dirigit per Nicholas Ray l’any 1954, amb Joan Crawford i Sterling Hayden com a protagonistes, aquest excepcional western atípic sobretot transcorre en interiors, de manera que tampoc s’hi poden reconèixer els paisatges de l’Oest pel qual cavalquen els *cowboys* transportant bestiar i, a vegades, enfrontant-se als terratinents que els barren el pas.

²⁹⁵ És lluny, però, del que se’n fa al film de Chris Marker, on la figura de Fidel Castro ocupa molt de lloc. Hi ha una entrevista en què el líder exposa què va convertir-lo en revolucionari: una vocació política, un caràcter rebel, una tendència natural a la justícia i, al capdavant, un determinat ambient (el d’una injustícia flagrant) que sempre és el que provoca que hi hagi una revolució i, per tant, revolucionaris. En un altre fragment d’entrevista, Castro afirma que, després de la guerra, la inoperància dels governants va fer que tant ell com altres revolucionaris assumissin

revolucionari: “És xerraire. Els seus discursos duren hores. Vol ser clar. S’explica. S’exalta. Representa el poble i el poble el representa”.

Després de Fidel Castro, la referència a Osvaldo Dorticós, aleshores president de la República, sembla fer-se per realitzar un nou i mínim joc de paraules en parlar del “rei”. Però aquest és el “rei del ritme”: Benny Moré²⁹⁶, que poc abans de morir de manera inesperada, va ser fotografiat per Varda. Amb la seva vestimenta habitual de color blanc, barret i bastó, Moré apareix i desapareix en la successió de fotografies animades (com si, un cop mort, el cinema tingués la capacitat de retornar-lo, però sense poder-lo retenir) ballant i cantant: “Que sólo las cubanas acaricien tu cara”. Quan acaba la cançó, alentint-se la successió de les imatges aleshores concentrades en el rostre del músic, la veu de Varda es fa més íntima per acomiadar el “rei”: “Salut a Benny Moré, malauradament desaparegut entre aquestes imatges i el film. Salut al rei, que és mort”. Amb l’homenatge a Benny Moré, s’introdueix plenament un tema fonamental de la pel·lícula que, a més, marca el ritme del seu muntatge: la música cubana, de la qual s’informa que té tres orígens: espanyol, africà i francès.²⁹⁷ A partir d’aleshores, la música adquireix protagonisme posant-se sovint en relació amb

càrrecs polítics i, per tant, el poder, que en principi no pensaven exercir. Anys després, a *Le fond de laire c’est rouge* (1974), Marker va criticar l’evolució del règim cubà i el pes que hi havia adquirit la figura de Castro.

²⁹⁶ Nascut a Santa Isabel de las Lajas l’any 1919, el cantant i compositor Benny Moré va morir a l’Havana el 19 de febrer del 1963. Tenia un gran sentit de la musicalitat i una expressiva veu de tenor. Anomenat “El barbaro del ritmo” i “El sonero mayor de Cuba”, va cultivar tots els gèneres de la música cubana, excel·lint en el son, el mambo i el bolero.

²⁹⁷ Aquests diversos orígens i la seva herència s’expliquen en el curs del film. En relació amb l’espanyol, Piccoli diu: “Al segle XVI, els espanyols van dur la seva llengua, el seu catolicisme (...), però també les seves cançons, que són transmeses per la tradició camperola i que deriven en el son i la *guaracha*”. La veu de l’actor també informa que, amb els negres esclavitzats, van arribar els ritmes africans lligats a rituals religiosos. Pel que fa a l’origen francès, de nou a través de Piccoli, s’associa als esclaus que van dur amb ells els francesos refugiats a Cuba després de la revolució d’Haití (1791-1804). Aquesta va ser la primera revolució a l’Amèrica Llatina i va desembocar en l’abolició de l’esclavitud. La colònia francesa de Saint-Domengue es va convertir en la República de Haití. Tanmateix, es pot considerar que l’origen és francès quan la música va arribar amb els esclaus d’origen africà dels colons francesos?

les formes de vida i de treball lligades a la revolució²⁹⁸. La mateixa Varda va definir *Salut les cubains* com un film de socialisme i txa-txa,-txa. Així, a propòsit de la reforma agrària, se sent una cançó de Carlos Puebla²⁹⁹ d'agraïment a Fidel Castro³⁰⁰ que manifesta un culte a la personalitat del líder. Les veus de Piccoli i Varda van alternant-se per lloar la reforma agrària i l'alfabetització com a emblemes de la revolució. I, a propòsit del Granma³⁰¹, la cineasta també lloa els revolucionaris de manera poètica: “Salut als revolucionaris que es maregen al mar! Salut als revolucionaris lírics! Salut als revolucionaris romàntics!” Ho fa sense estridència, amb el mateix registre dolç amb el qual explica que, a la mateixa regió on va desembarcar el Granma, una tarda va veure com hi arribava un camió ple de músics i, amb ells, la rumba: “La dansa arriba i la gent del poble es posa a ballar”.

²⁹⁸ Això no significa que la música no s'hi faci present deslligada de la “vida revolucionària” mostrant-la com una expressió joiosa de la vitalitat cubana. També que hi consti el seu arrelament en la tradició cultural. I que, per exemple, s'hi expliqui que els ritmes africans, basats en la percussió, donen peu a parlar de la pervivència de rituals religiosos d'ascendència africana que, arran del sincretisme de la *santería*, poden mesclar-se amb elements catòlics. Tanmateix, la música hi és lligada a la diürnitat, a la vida col·lectiva, al carrer. Ho apunto tenint present *P.M.*, el curt de la controvèrsia en el qual, sense cap referència a la revolució, la música es relaciona amb la vida nocturna, la pulsio sexual, l'alcohol i aquella tristesa que pot adherir-se a la recerca incerta del plaer.

²⁹⁹ Carlos Manuel Puebla (1917-1989) va ser un cronista dels canvis esdevinguts arran de la revolució i un propagador entusiasta dels seus valors. Ho exemplifiquen temes com ara *Todo por la reforma agraria*, *Son de la alfabetización* i *De Cuba traigo un cantar*. La seva cançó possiblement més coneguda és “Hasta siempre, comandante”, dedicada a Ernesto “Che” Guevara després que, a través d'una carta llegida per Fidel Castro en el primer congrés del Partit Comunista Cubà, a principis de 1965, anunciés que havia abandonat Cuba per participar en “nuevos campos de batalla”. *Salut les cubains* pràcticament no fa referència al “Che” Guevara, si bé s'hi fa present la mítica fotografia d'Alberto Korda. També apareix en altres fotografies realitzades a Sierra Maestra, junt amb altres membres de la guerrilla cubana.

³⁰⁰ El seu títol és “Un año después”, però també és coneguda com “Gracias, Fidel”: “El día primero aquel / lleno de emoción y ruido / alguien dijo conmovido y feliz: / gracias Fidel. Y el pueblo después de un año repite: Gracias Fidel...”. Aquesta cançó de Carlos Puebla també se sent a *Cuba sí*, de Chris Marker.

³⁰¹ El iot comprat de manera clandestina a Mèxic amb el qual 82 revolucionaris del “Moviment 26 de juliol” van desembarcar el 2 de desembre de 1956 a la platja de Las Coloradas, a Niquero. La veu de Piccoli narra la història de la Granma, de la travessia accidentada pel temporal, de la marxa nocturna dels guerrillers cap a la Sierra Maestra, de l'organització de la resistència a la qual s'hi van afegir camperols per establir l'armada revolucionària.

En un moment del film, Piccoli parla del guagancó, una barreja de ritme i de cant narratiu que Varda defineix com el ritme favorit dels intel·lectuals cubans. És el moment de mostrar els poetes Nicolás Guillén i Roberto Retamar, al qual Piccoli (al capdavant diu un text escrit per Varda) defineix prou subjectivament com un poeta preciós, secret i veritablement espiritual. La cineasta, però, encara en fa una observació més personal: “Els seus poemes m’han fet pensar en Rilke”. També apareix Alejo Carpentier abans que ho facin una sèrie de pintors: Wilfredo Lam, que Varda defineix com un surrealista, però amb un realisme tropical i exuberant d’una tràgica sensualitat; Raul Milián, la pintura del qual es descriu com a subtil i desesperada; i René Portecarrero, que la veu de l’actor defineix com un pintor de ciutat i de dones que busca expressar-se a través del colorisme i del barroc cubà. És així que *Salut les cubains* fa present l’interès per la poesia i la pintura (els poetes i els pintors), sempre vivíssim en Varda, que diu que ha sentit Fidel parlar sobre pintura. Allò que ha sentit ho explica Piccoli: “Fidel ha dit que a Cuba l’art ha de ser lliure. Si els nostres pintors són revolucionaris, què els impedeix de ser abstractes?” Sense remarcar-ho, doncs, es fa un elogi al “liberalisme artístic” (sempre i quan els artistes siguin “revolucionaris”) del règim cubà en relació amb altres règims socialistes que tenen tendència a condemnar l’abstracció (suposadament elitista i impopular) per imposar el realisme com a única “veritat” i forma de representació. Però la narració no s’hi entreté més i, com si s’insinués que és un exercici de la llibertat igualment important, la veu de la cineasta (i les imatges) passa a ocupar-se d’una vella dansaire: “I qui impedeix de ballar a aquesta vella dama de Santiago?” “104 anys”, informa la veu de Piccoli”. La Varda fascinada per la gent que retrata s’embadaleix més endavant amb la dona de neteja d’un museu que, amb una dolçor de dida en el seu rostre, l’ha commogut tant com el jardiner de la casa on Ernest Hemingway, que s’havia suïcidat feia dos anys, va residir periòdicament a San Francisco de Paula, al sud de l’Havana, des del 1939 fins al 1958. Varda comenta que va sentir desig de filmar una pel·lícula en aquell jardí, però que se li va avançar l’ICAIC, al qual s’homenatja en els últims minuts de *Salut les cubains*. L’últim comentari dit per Varda fa atenció a una jove vestida de milliciana, però que va ser la única dona cineasta en els primers temps de la revolució: “Pel que fa a aquesta jove

persona, Sarita Gómez, que realitza films didàctics, ella dansarà per nosaltres, en companyia d'uns tècnics i una actriu, el txa-txa-txa final". Aleshores Sara Gómez només tenia dinou anys i, certament, realitzava films didàctics al Departament d'Enciclopèdia Popular. Després va fer documentals abordant temes que l'inquietaven com a dona negra d'origen humil: la cultura popular, el pes de les tradicions, els espais de marginalitat vigents en la Cuba revolucionària, el racisme i el sexisme perseverants, però també el paper canviant de les dones en la nova societat cubana. Va fer del documental una ficció i viceversa, tal com exemplifica el seu únic llargmetratge de ficció, *De cierta manera*³⁰², que presenta en els títols de crèdit com una pel·lícula sobre alguns personatges reals i altres de ficció. És bonic que aquesta cineasta cubana, aleshores l'única cineasta cubana, sigui present en el film de Varda, i més considerant que Sara Gómez, a la seva diferent manera, va desenvolupar pràctiques cinematogràfiques que posen en qüestió la separació entre documental i ficció. Mentre sona el txa-txa-txa final, el muntatge alterna la dansa de Sara Gómez i companys amb una mena d'antologia vertiginosa de les imatges de *Salut les cubains*.

³⁰² Sara Gómez, amb només trenta anys, va morir sobtadament d'un atac d'asma mentre es feia el muntatge d'aquesta pel·lícula, que van acabar Tomàs Gutierrez Alea i Julio Garcia Espinosa. *De cierta manera* tracta el problema de la marginalitat, associada als suburbis urbans instaurats en l'època prerevolucionària i definida per la misèria econòmica, l'atur, la delinqüència, la violència (molta de la qual masculista i, per tant, exercida contra les dones) i el baix nivell educatiu. El film aborda les contradiccions, personals i socials, que va suposar el procés d'integració que, per posar fi a la marginalitat, la revolució va posar en marxa. Ho fa alternant un discurs narratiu i seqüències de documental amb comentaris en *off* (dits per una veu masculina i una de femenina) des del punt de vista d'un observador distanciat. Pel que fa a la narració, se centra en l'evolució de la relació amorosa de Mario, un obrer que viu en un barri marginal, i Yolanda, una mestra que treballa en una escola de barri. En tot cas, a través d'aquesta alternança, es trenca amb els mecanismes d'identificació que també explota la narrativa i la retòrica del realisme socialista. A *Women's pictures. Feminism and Cinema* (amb edició en castellà publicada per Cátedra: *Cine de mujeres. Feminismo y cine*), Anethe Kuhn apunta que Sara Gómez utilitza algunes estratègies formals pel distanciament associades al teatre èpic. Kuhn exposa que, per la seva preocupació en mostrar la relació entre allò personal, allò familiar i altres estructures socials, *De cierta manera* prioritza els temes feministes i la perspectiva política. La teòrica feminista hi reconeix un exemple de "l'anticinema" de la desconstrucció, ja que trenca amb els paradigmes del cinema clàssic, destruint les seves formes narratives, tant temàticament com formalment.

Agnès Varda va realitzar el seu film cubà després de *Cleo de 5 à 7* (1961) i abans de *Le bonheur* (1964), dues pel·lícules d'alguna manera intimistes amb les quals va abordar l'experiència de la feminitat en la contemporaneïtat on prevalen clixés i rols socials llargament atribuïts: Cleo, en tot cas, passa de ser una dona objectualitzada, mirada pels altres, a un subjecte que mira; pel que fa a les dones del segon film, l'esposa i l'amant d'un home feliç amb una i altra, assistim a un procés de substitució que passa per un fet tràgic que arriba de manera inesperada. *Le bonheur* és una pel·lícula que amaga una tensió dins de l'aparença lluminosa i colorista de les seves imatges inspirades en la pintura impressionista i al mateix temps en la postal fotogràfica. Enmig de les dues pel·lícules, Varda va realitzar, doncs, un film empàtic amb una experiència col·lectiva de transformació social. Després de *Le bonheur*, els va arribar a Agnès Varda i Jacques Demy una curiosa proposta relacionada amb una cèlebre parella d'escriptors: Elsa Triolet i Louis Aragon. La proposta, provinent de la mateixa parella, era que Demy filmés Elsa Triolet explicant i imaginant la infància i joventut d'Aragon i que Varda filmés Aragon explicant i imaginant la infància i joventut d'Elsa Triolet. De fet, cadascú havia de fer memòria de la vida de l'altre fins al moment en què es van conèixer, transmetent, doncs, una memòria aliena que els havia estat explicada. Havia de ser, per tant, un díptic amb dos films creuats³⁰³, però Demy va desestimar fer la part que li tocava i només Varda va realitzar la seva. El resultat és *Elsa, la rose* (1965), un títol relatiu a una de les definicions poètiques amb les quals Elsa Triolet apareix en l'obra d'Aragon³⁰⁴, que va pertànyer al grup surrealista que fascina tant a Varda. En el film, de vint minuts de durada i rodat en bona part a la casa amb un gran jardí de la parella, a Saint-Arnoult-en-Yvelines, hi ha una tensió entre la dona real i la imaginada poèticament. De fet, pel que a la seva obra, els surrealistes s'hi mostren poc interessats per les dones reals: la dona és la "musa", l'objecte de la seva

³⁰³ En la presentació del film a *Tous courts*, Varda comença explicant que a principis dels anys seixanta van publicar-se les "obres creuades" de Louis Aragon i Elsa Triolet.

³⁰⁴ El poeta va escriure, entre altres textos dedicats a la seva esposa i musa, *Cantique à Elsa*, *Les yeux d'Elsa*, *Le feu d'Elsa*.

inspiració. En tot cas, Varda fa present en les imatges del curt el seu interès per l'Elsa real. En la presentació que en fa en el DVD *Tous courts*, en què *Elsa, la rose* forma part dels anomenats “curts parisencs”, Varda comenta que no només va filmar Aragon parlant d'Elsa i mirant les fotos de quan era petita, sinó també l'escriptora, que la fascinava i que assumia coratjosament el seu doble estatus: “Ella era la vertadera Elsa, envellint bellament, companya i còmplice d'ell. Però també era l'Elsa dels somnis, la musa del poeta, la rosa absoluta. Una Elsa mítica i adorada. *Elsa, la rose*”³⁰⁵. Aquest és un film sobre la memòria i la construcció de l'Altre. Varda hi renuncia al comentari, però la seva veu en *off* se sent en tres ocasions per plantejar dues preguntes i, entremig, fer una observació. En la primera, pregunta a Aragon si creu que coneix Elsa. El poeta respon: “No ho crec. Crec que la conec, però la mateixa Elsa canvia la idea que me n'he fet. Penso que Elsa sempre se m'escapa. I això em passa des de fa 37 o 38 anys”. La resposta del poeta se sent mentre la imatge fa atenció al rostre d'Elsa, que comenta: “És estrany que pensis això”. Aquesta incapacitat manifestada per Aragon d'abastar i aprehendre l'altre (que, en aquest cas, és imaginat poèticament) correspon amb un tema prou constant en la filmografia de la cineasta. Més endavant, Varda fa aquesta observació a l'escriptora d'origen rus³⁰⁶: “Aragon sempre diu que és una ombra als seus peus”³⁰⁷. Asseguda al

³⁰⁵ En un moment de la pel·lícula, Aragon entra a l'estudi d'Elsa Triolet preguntant si la molesta. Ella respon que no, que ella és la seva dona i que, de fet, volia demanar-li ajuda perquè està estancada en el seu procés d'escriptura. Aleshores li comenta que, en canvi, si ella entra al seu estudi i li pregunta si el molesta, ell pot dir-li: “Sí, estic escrivint un poema sobre Elsa”. En una altra seqüència, sola davant de la càmera, confessa: “El lector d'aquests poemes sobre Elsa pot esperar que jo tingui vint anys eternament. Com que no puc satisfer el desig de joventut i de bellesa del lector, em sento culpable i desgraciada...”. Com una resposta implícita, les imatges del film mostren una fascinació de la cineasta pel rostre d'Elsa Triolet, que aleshores estava a punt de fer 70 anys. De fet, des de jove, Varda sempre ha mostrat un interès pels vells i així, doncs, per retratar-los. A mesura que ella mateixa ha envellit, ha tendit més a fer-se present a les pròpies imatges i, per tant, a autoretratar-se físicament.

³⁰⁶ Elsa Triolet va néixer a Moscou l'any 1896 en una família jueva benestant i culta. El seu cognom era Kagan i va adquirir el de Triolet quan va casar-se l'any 1919 amb el militar francès André Triolet, amb el qual va viatjar un any després a Tahiti i del qual es va separar l'any 1923. Abans de marxar a França, va fer amistat amb el lingüista Roman Jakobson i el poeta Vladimir Maiakovski, del qual Lilia Brik, germana gran d'Elsa, va ser amant i musa. Lilia Brik és un personatge fascinant que va escriure unes memòries amb el significatiu títol de *Relats parcials*. Amb Maiakovski va interpretar un film desaparegut, *Atrapada per la pel·lícula*, amb guió del

jardí, sota l'ombra d'un arbre, Elsa Triolet diu: "Ell s'equivoca. I fa que m'equivoqui. Sempre es disminueix en relació amb mi. Això molesta la gent. I tenen raó". Tot seguit, mentre se senten els versos "voilà trenta ans que je suis une ombre a tes pieds", s'insereix un pla en què Aragon escriu: "Vous prenez tout cela pour une allegorie. Vous ne m'entendez pas". Les imatges i els diàlegs del film, doncs, apunten una tensió i contradicció entre literatura i vida. A *Du cop a l'âne*, conversant amb Alain Bergala i Anne Huet, Varda diu a propòsit d'*Elsa la rose*: "Un aspecte interessant del film és que la vida d'artista i la creació estan completament separades de la realitat, encara que se'n nodreixi". Ho sap ella mateixa: "Ho he observat en la meua pròpia vida". A *Elsa, la rose* també s'hi entreveu l'abisme que s'obre entre el jo i l'altre. Hi ha una altra intervenció en *off* de Varda després d'haver-se fet present el poema "L'amour qui n'est pas un mot"³⁰⁸ que acaba així: "Je suis né vraiment de ta lèvre//Ma vie est à partir de toi". La cineasta comenta a Elsa Triolet que és a ella a qui s'adrecen aquests poemes i li pregunta si fan que se senti estimada. La resposta és meravellosa: "No és per això que tinc la impressió de ser estimada. No és per la poesia. És la resta. És la vida". Les tres intervencions de Varda apunten un interès en relació

poeta. No va ser l'única relació amb el cinema de Lilia Brik i Maikovski. Aquest, junt amb Victor Sklovski, escriptor i teòric del formalisme rus, també va escriure el guió de *Jueus en la terra* (1926), un documental dirigit per Lilia Brik sobre l'agricultura comunitària on treballaven jueus a l'URSS, fet que vol ser una lloança de l'Estat soviètic considerant que els jueus havien tingut prohibit treballar la terra. Tanmateix, l'estalinisme va exercir progressivament una exclusió i fins i tot una persecució dels jueus. Lilia Brik ho va patir, com també les purgues del règim, que va executar el seu company, el general Primokov. Elsa Triolet, però, no va criticar l'estalinisme fins a l'any 1957, quatre anys després de la mort del dictador. El seu paper i el d'Aragon com a membres del Comitè Nacional d'Escriptors francès (CNR) ha estat qüestionat en considerar-se que, encara més en el cas del poeta, actuaven com a agents estalinistes en desprestigiar i infamar aquells que denunciaven la deriva totalitària del règim soviètic. Així, després de publicar *Retour de l'URSS*, André Gide va ser acusat de feixista per Aragon.

³⁰⁷ "Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds" és un poema d'Aragon que continua així: "Un fidele chien que tourne à tes talons // se cache a midi sous ta stature droite // et sort danser avec le soleil oblique sur les champs".

³⁰⁸ Amb el títol d'*Elsa*, van cantar aquest poema Leo Ferré i Monique Morelli, que també van versionar altres poemes d'Aragon. En el film de Varda, però, se sent el gran Jean Ferrat cantant *Qui serais-je sans toi?*, una altra declaració d'amor absolut a (quina?) Elsa: "J'ai tout appris de toi//sur les choses humaines // et j'ai vu désormais // le monde a ta façon".

amb l'experiència de l'Amor: és coneixement? És invenció de l'altre i alhora construcció d'un mateix? Què fa sentir-se estimat?³⁰⁹

A *Elsa, la rose*, Michel Piccoli va tornar a col·laborar amb Varda recitant diversos poemes de Louis Aragon. Poc després, l'actor va anar amb la cineasta a l'illa de Noirmoutier per interpretar-hi l'escriptor de *Les créatures*. Arran de la presentació a San Francisco, la primavera de 1967, d'aquest film sobre l'entotsolament de la creació, Varda va conèixer un vell pintor que li va semblar certament feliç vivint en una barca a Sausalito amb un esperit llibertari que sintonitzava amb el moviment hippy i amb l'esperit pacifista que inspirava les protestes contra la Guerra del Vietnam³¹⁰. Aquest pintor era cosí del seu pare, Eugene Varda i, per

³⁰⁹ L'experiència amorosa (i el tema de la parella) ocupa espai en la filmografia d'Agnès Varda. També en relació amb la pèrdua de l'amor (a *Documenteur* (1981), una dona viu dolorosament la seva separació recent sentint nostàlgia del cos de l'altre) o de la persona estimada: els films de Varda dedicats a Jacques Demy són portadors d'una experiència de dol. En tot cas, Varda aborda l'enamorament al final de *Cleo de 5 à 7* (quan la protagonista es troba casualment amb el soldat de permís destinat a Algèria i es transmet que entre els dos passa alguna cosa emocionant que fa que ella se senti més forta i reconfortada en afrontar la malaltia) i també a *L'une chante, l'autre pas*: tant Pomme com Suzanne viuen processos d'enamorament en aquest film en què alhora s'hi fan presents les dificultats en les relacions de parella. A l'inquietant *Le bonheur* (1964), una parella amb dos fills sembla feliç fins que l'home s'enamora d'una altra i, confessant-ho a la seva esposa Thérèse, intenta mantenir les dues relacions. Inesperadament, l'esposa mor ofegada al riu en circumstàncies desconegudes (fora de camp, tot i que s'insereixen dos plans que semblen correspondre al que l'home imagina sobre com ha mort Thérèse) i ell refà la seva vida amb l'antiga amant, Émilie, que assumeix el rol "femení" de l'esposa morta: les imatges ho detallen amb diversos plans que mostren com Emilie va fent-se càrrec dels fills i de les feines domèstiques. És una pel·lícula, doncs, carregada d'intencions. També suggereix una capacitat que, a banda de la diferència de les propostes narratives i estètiques, em fa pensar en *L'avventura* (1960): la d'oblidar. En el film d'Antonioni hi apareix carregada d'una angoixa i d'un sentiment de culpa que precisament no hi són a *Le bonheur*. Poc dies després de la desaparició d'Anna (Lea Massari), Claudia (Monica Vitti) li diu a Sandro (Gabriele Ferzetti) que se sent estranya per la sensació d'haver-la oblidat, tot i que a la vegada la busquen. De fet, substituint Anna, Claudia s'ha convertit en la nova amant de Sandro.

³¹⁰ Aquest mateix 1967, Varda va participar en la gestació del film col·lectiu *Loin du Vietnam*, junt amb Chris Marker, Claude Lelouch, William Klein, Alain Resnais, Jean-Luc Godard i Jacques Demy, que va abandonar el projecte perquè la idea pel seu *sketch* (imaginar una trobada entre un soldat americà i una prostituta vietnamita) no agradava als altres. Ella sí que va rodar el seu, tal com ho explica a *Varda par Agnès* (pp. 92-93): "Mon sketch sera une femme qui vit à Paris et fait un petit délire, confondant la démolition des vieux quartiers du 20ème arrondissement avec un bombardement américain sur Hanoi et les trous des frappes d'égouts avec les trous d'hommes où se cachent les viets. Dans une panique mentale, elle prend conscience de cette guerre lointaine contraste tragiquement avec son milieu modeste et bien rangé. Je tourne avec des vietnamiens

tant, un seu oncle llunyà. El seu nom és Jean Varda³¹¹, però s'anomenava Yanco, i, segons va explicar la cineasta a René Predal³¹², el productor Tom Luddy li'n va parlar preguntant-li si podia ser algú de la seva família. Certament, ho era, però no el coneixia. Trobar-lo va ser una revelació. Tal com explica Varda en la presentació del film a *Tous courts*, hi va reconèixer el pare que havia somiat: "De seguida va representar per mi la imatge de l'artista-pare. El pare somniat, que estimava els colors i que duia pantalons roses (...). Que estimava

dans un terrain vague près de la Porte Dorée. On se croirait autour de Saigon". En tornar de l'estada als EUA en què va conèixer l'oncle Yanco, la cineasta va saber que l'amic Marker, al qual li havien concedit el muntatge final, havia sacrificat el seu *sketch*. Godard va aprofitar, per al seu, imatges que Varda va encarregar a uns operadors que van anar a Hanoi. Curiosament, molts anys després, Godard va incloure a *Filmsocialisme* uns plans rodats per Varda: els trapezistes fent una *performance* en una platja de *Les plages d'Agnès*, una *rêverie* de la cineasta inspirada pel record de quan anava al circ a l'adolescència, tal com va explicar en una entrevista de Jean-Baptiste Morain publicada el desembre de 2008 a *Les inrockuptibles*: "J'avais envie de les filmer sur fond de ciel ou de mer, comme des oiseaux ou des poissons, ou des poissons volants. La liberté de l'oiseau c'est une splendeur". En una entrevista també publicada a *Les inrockuptibles*, el maig del 2010, Godard va argumentar: "Je ne cite pas le film d'Agnès Varda: je bénéficie de son travail. C'est un extrait que je prends, que j'incorpore ailleurs pour qu'il prenne une autre sens, en l'occurrence symboliser la paix entre Israël et Palestine. Ce plain je ne l'ai pas payé. Mais si Agnès me demandait d'argent, j'estime qu'on pourrait le payer au just prix, c'est à dire en rapport à l'économie du film, le nombre d'espectateurs qu'il touche". Godard, manifestant-se en contra de la idea de la propietat intel·lectual, considerant que un autor no té drets, sinó deures, hi va afegir que les imatges de Varda li van semblar perfectes pel que volia dir: que si els israelians i els palestins muntessin un circ i fessin un número de trapezi junts, les coses a l'Orient Mitjà serien diferents.

³¹¹ Jean (Yanco) Varda, amb ascendència grega, va néixer l'any 1893 a Esmirna, l'antic port grec que, pertanyent a l'imperi otomà durant segles, va tornar a ser fugaçment una ciutat grega de l'any 1920 al 1922, en què els nacionalistes turcs liderats per Mustafa Kemal (després Atatürk, un cop va fundar i presidir la República de Turquia) va reconquerir-la en la seva lluita amb Grècia i contra l'ocupació de les forces aliades després de la I Guerra Mundial. Aleshores, els grecs que vivien a Esmirna, com també els que ho feien en altres poblacions turques, van ser-hi assassinats o expulsats. Agnès Varda diu que el seu pare mai no els va parlar dels seus orígens grecs, però el cas és que la seva filla Agnès tampoc parla d'on era originari i de com va arribar a Brussel·les. Pel que explica l'oncle Yanco, pot suposar-se que la família era originària d'Esmirna. El cas és que, quan tenia vint anys, i així doncs, just abans de la I Guerra Mundial, Jean Varda va anar a viure a París, on va conèixer Picasso i Braque. També va viure una temporada a Londres. Als anys vint, va instal·lar-se a Cassís, població costanera pròxima a Marsella, on va rebre la visita de Braque, Miró, Max Ernst i també dels seus amics anglesos Clive Bell, Duncan Grant i Gerald Brenan, provinents del món de Blomsbury. Aquest pintor viatger va traslladar-se l'any 1939 als EUA, primer a la costa de Big Sur, a Califòrnia, i, finalment, a San Francisco, a la badia de Sausalito. Va morir l'any 1971, als 78 anys.

³¹² En una entrevista publicada a la revista *Jeune Cinema*, núm. 214, abril-maig 1992.

riure i pintar. Ell creava ciutats bizantines imaginàries. En pintura o en collage. Jo no sé si era conegut als museus o a les galeries d'art, però vivia la felicitat de ser pintor". Varda continua explicant que va sentir immediatament el desig de rodar una pel·lícula amb aquest oncle que, contràriament al pare de la cineasta³¹³, no havia volgut oblidar els seus orígens grecs. La pel·lícula va ser rodada en només tres dies abans del retorn de la cineasta, empesa pel desig urgent de filmar el seu oncle Yanco, que aleshores tenia 74 anys: Les seves impressions, les seves idees, els seus amics. El mateix títol d'*Oncle Yanco* evidencia la voluntat d'aportar el retrat d'un personatge, però també s'hi entreveu una recerca de la pròpia identitat per part de la cineasta. A través de l'oncle Yanco, no només reconstrueix la genealogia familiar negligida pel pare real i que fa sentir-la part de l'amplitud d'una família Varda imaginada en la mesura que desconeguda. També reconeix una filiació amb l'oncle Yanco que fa sentir-li el desig de formar part d'una família imaginària que estima la llibertat, que viu joiosament als marges, que practica l'art sense vanitat i mercantilisme.

Tot i que va improvisar bona part de les seves lliçons a la Universitat de Girona, no és aleatori que Varda comencés el seminari mostrant i comentant imatges d'*Oncle Yanco*. Va ser una manera de presentar-se a través d'un film del qual va apuntar que, retratant aquest seu vell oncle hippy, faria saber alguna cosa d'ella, dels seus orígens. Hi va afegir que, a més, aquesta és la primera pel·lícula en

³¹³ Al vocabulari que enceta el llibre *Varda par Agnès*, hi ha una entrada dedicada al cognom Varda en què l'autora explica que deriva de *Vardas*, un nom grec que va perdre la s a l'època del seu avi o potser a la del besavi. Hi afegeix: "Je naquis sans s et sans entendre parler grec". En el film dedicat a l'oncle Yanco, Agnès Varda, present a les imatges, comenta: "Eugène no parlava mai de la seva família. Havia oblidat que era grec". Aleshores, tot i haver-se distanciat de la família perquè aquesta va repudiar-lo en considerar que un artista era algú fora de la societat, Yanco fa l'arbre genealògic utilitzant dues sèries de xapes: una amb un rostre masculí i una altra amb un rostre femení. A la genealogia, la cineasta hi afegeix que el seu pare va tenir cinc fills: Hélène, Lucien, moi, Jean i Syvie. També s'hi afegeixen la filla adolescent del pintor i la filla de la cineasta, Rosalie, que aleshores tenia nou anys. Aquesta escena és inclosa a *Les plages d'Agnès*, on la cineasta continua dient: "Només tinc una foto de tota la família. És al pati de la casa de Brussel·les. De petita no sabia que el meu pare era grec. En tot cas, d'origen grec. Mai ens va proposar d'anar a Grècia. Vam pujar a Brussel·les com a petits francesos". Al mateix film, en relació amb una seqüència de *Jane B. par Agnès V.* en què l'actriu fa de *crupier* i la cineasta de jugadora perdedora, havia explicat abans: en un casino que vaig perdre el meu pare, Eugene-Jean Varda. Va jugar, va perdre. Va caure... i va morir".

què va fer-se significativament present en les seves imatges. També hi aporta els seus comentaris en *off*, que deixen constància de la simpatia que va inspirar-li l'oncle Yanco. A aquest, però, se li concedeix prioritàriament la imatge i la paraula. I és així que, de bon començament, parla dels colors de les seves ciutats bizantines, de San Francisco com a ciutat de l'amor, de la bellesa del món. Però també diu que hi ha l'horror i, de sobte, fa una afirmació: "Sóc grec". Aleshores, mentre es mostren fotografies de tancs militars, comenta amb pesar que la Grècia actual està en mans d'uns porcs pocavergonyes que formen la junta militar.³¹⁴ Retornant al país que l'acull, el pintor parla amb esperança de les

³¹⁴ L'any 1970, després d'una estada de dos anys als EUA, Agnès Varda va voler solucionar un deute personal amb Grècia aprofitant que la televisió pública francesa va proposar-li la realització d'un film dins d'una sèrie anomenada *Écriture pour l'image*. Barrejant clarament la ficció i el documental, Varda va imaginar una història d'amor entre una estudiant francesa i un periodista grec exiliat. Però per autenticar la ficció i fornir-la del seu context històric, també va recollir testimonis d'intel·lectuals, artistes i d'altres refugiats polítics grecs residents a París. El títol del telefilm és *Nausicaa* i no va ser difós per la televisió francesa per motius polítics o, de fet, vergonyosos interessos econòmics: l'Estat francès venia als coronels grecs armament i avions Mirage, la joia de la indústria francesa. En relació amb *Nausicaa*, Varda va explicar a Bernard Tremege, en una entrevista publicada a la revista *Jeune Cinema*, núm. 52, febrer de 1971: "C'est un dossier sur la Grèce, tres subjectif. Très politisé dans la mesure où la Grèce, on ne peut pas en parler sans penser aux colonels, à l'oppression, à la dictature, à la repression. Donc c'est une espèce de dictionnaire des idées reçues sur la Grèce à travers un futur et on y trouve certains souvenirs de ma jeunesse, des personnages, des interviews d'exilés politiques grecs qui viennent dire ce qu'ils pensent. C'est encore une fois un des ces films-bazars.... Mais j'ai un compte personnel à régler avec la Grèce; ça me tenait à coeur, j'ai voulu faire le film pour le plus gros public possible. Et donc je l'ai fait pour la TV, ce qui est sur le plan de la carrière une condition pire administrativement, monétairement et tout. Mais je pense que si le document passe c'est là qu'il atteindra le plus son bout: partager des émotions personnelles sur un sujet qui concerne tout le monde. L'installation d'un fascisme, ça concerne l'Europe, donc on doit tous avoir les yeux ouverts. Meme si on ne lutte pas personnellement, il faut au moins savoir que le fascisme est à nos portes". El telefilm, en ser censurat, no només no es va "passar" per televisió, sinó que ha desaparegut. Tanmateix, Varda en conserva imatges, com ara una seqüència que, exemplificant el fet que a *Nausicaa* va parar d'alguns records de la seva joventut, va aprofitar a *Les plages d'Agnès* per fer memòria de quan estudiava pintura a l'École du Louvre i, asseguda en un moll del Sena, llegia llibres d'història de l'art, amb il·lustracions en blanc i negre, agafats en préstec a la biblioteca del museu. En aquesta seqüència, una estudiant d'art antic (de nom Agnès i pare grec) pren el sol en un moll del Sena i un jove *beatnik* li agafa el llibre d'història de l'art. No li torna per molt que la noia, interpretada per France Dougnac, li digui que el llibre no és seu i que haurà de pagar-lo. Ell argumenta que no té diners i té set de cultura. S'acomia fent el signe de la pau i diu: "No gosareu lliurar un desgraciat a les presons d'Estat sense llibres d'art i sense sol". Un joveníssim Gérard Depardieu interpreta aquest *beatnik* barrut. El títol de *Nausicaa* (havent-hi també un Ulisses a la filmografia de Varda) es relaciona amb el fet que, com aquest personatge femení de *L'Odissea* que recull l'heroi després d'un naufragi, la protagonista del film

protestes en contra de la Guerra del Vietnam, mentre que el muntatge ho il·lustra amb una sèrie de fotografies³¹⁵ que no són de Varda, però a través de les quals mostra la seva sensibilitat respecte al moviment. A continuació, mentre les imatges mostren les barcasses convertides en cases flotants, Yanco parla de Sausalito com d'un suburbi aquàtic habitat per gent revoltada contra el sistema. Hi afegeix que és important viure a prop del mar i que, pels grecs, Afrodita, la deessa de l'Amor, surt de l'aigua. Aleshores irromp el comentari en *off* d'Agnès Varda amb una veu amb el punt de rogall que a vegades se li adhereix: "I el grec que ho diu viu sobre l'aigua, en aquesta barca flotant digna d'un dibuix animat, en aquesta arca digna de Noè, en aquesta illa digna d'un grec. Ell viu aquí. Aquest americà que parla bé el francès rutllant les erres a la grega és un pintor. És el meu ancestre, les meves arrels flotants, algú de la meva família. Jo sabia que existia. Un viatger me n'havia parlat i havia llegit sobre ell³¹⁶. Passant per San Francisco³¹⁷, vaig voler trobar-lo".

acull un grec errant (un exiliat polític després del cop d'estat) amb el qual passa la seva primera nit d'amor:

³¹⁵ Entre les fotografies mostrades, hi ha la cèlebre *La fille à le fleur*, que Marc Ribaud, fotògraf francès de l'agència Magnum i un dels més destacats reporters gràfics de la Guerra del Vietnam, havia realitzat a Washington el mateix any (1967) del rodatge d'*Oncle Yanco*. En aquesta fotografia, realitzada durant una manifestació en contra de la Guerra del Vietnam, hi ha una noia amb una flor a la mà davant d'un grup de soldats armats. Una imatge fortament simbòlica. Quinze anys després, Agnès Varda va comentar aquesta fotografia de Marc Ribaud per *Un minut par une image*: "Com aturar una agressió amb una flor? És la qüestió que planteja aquesta imatge. Una imatge del romanticisme utòpic dels anys 60. Els temps dels *Flower Childrens* i de *Peace and Love*. La Guerra del Vietnam era un horror i una metàfora. Me'n recordo molt bé d'aquests temps i, d'una manera molt precisa, d'aquesta fotografia. És admirable perquè és simple. D'un costat, hi ha la guerra, els cascos, les baionetes, els homes que fan el soldat. De l'altre, hi ha la pau, una flor plena de llum, una dona que resisteix. Que resisteix sense moure's i en silenci. Al fons hi ha llums que tremolen, el moviment de la vida aturat enmig d'aquest enfrontament (...) No es pot simplificar dient que els homes volen la guerra i les dones volen la pau. Però m'agrada que aquesta imatge ho suggereixi i que aquesta dona presenti una flor com a resistència a les armes de la violència"

³¹⁶ Aleshores la cineasta mostra ràpidament les primeres pàgines d'un llibre: en un costat hi ha una fotografia, un retrat de Yanco de quan era més jove, i a l'altre el començament d'un capítol titulat: *Varda, the master builder*. A dalt d'aquesta pàgina, hi ha el nom de l'autor del text: Henry Miller. Seguidament, es mostra la portada de *Souvenir, souvenirs*, edició francesa (Gallimard dins la col·lecció *Du monde entier*) d'un llibre d'Henry Miller (*Remember to Remembers*) publicat l'any 1947 i en què va aplegar diversos textos esparsos, entre els quals el dedicat a Jean Varda. Les

A la cineasta li interessa l'home lliure, però també l'artista que parla de la distància entre el desig i la realitat del quadre (enmig, sempre “il y a une petite amertume, l'ombre passe”) i reflexiona sobre el procés de creació d'una pintura: “Quan es fa un quadre, no sé sap veritablement cap on es va. És una exploració, una aventura”. En alguna ocasió, tot i que és un procés de creació menys individual i més confrontat amb el real i amb els altres, Varda ha dit alguna cosa semblant en relació amb la gestació d'una pel·lícula, sobretot pel que fa al documental, en què deixa les portes obertes a l'atzar: una recerca en la qual es recullen coses sovint inesperades que després s'ordenen a través del muntatge. *Uncle Yanco* també fa referència a la diversitat de materials que pot utilitzar en un collage.³¹⁸ I, amb un quadre al darrere on hi ha una de les seves ciutats imaginàries, Yanco es llença a l'aforisme estètic: “Per mi, el principi de la pintura és la llum, que ha de penetrar la pintura i desmaterialitzar-la”. La llum també és al principi del cinema. Yanco Varda conclou així el seu pensament estètic: “Què és busca en la pintura? No és l'atmosfera. És el fons de l'home. Si l'ull és pur, el món és transparent”. La cineasta interpel·la el seu oncle amb preguntes³¹⁹, que al final es fan més íntimes. Quan li pregunta què és la mort, el pintor diu que no s'han de fer aquestes preguntes, però diu alguna cosa sobre la relació indestruïble entre vida i mort. Mentrestant, la càmera l'ha filmat al llit en una

imatges també fan visible l'inici del text en l'edició francesa: *Varda, le maître architecte*. El comentari de la cineasta no remarca el nom de Henry Miller, que va coincidir amb el pintor a Big Sur quan va tornar als EUA.

³¹⁷ En dir-ho, després de mostrar diverses postals de San Francisco, Varda apareix en un pla, però sense ensenyar el rostre. És un pla de perfil que li talla part del cap. En una màniga del jersei, hi té enganxada una acreditació: “San Francisco International Film Festival”.

³¹⁸ Yanco Varda, encara que la seva pintura colorista tendeixi al *naïf*, participa del gust pel collage de les avantguardes artístiques que, com ara el surrealisme, tant interessaven la seva neboda. De fet, ell va conèixer la seva emergència, i a part dels seus artífexs, en la seva etapa francesa. A la vegada, el reciclatge artístic de materials l'emparenta amb els artistes “espigoladors” presents a *Les glaneurs et la glaneuse*. Com a curiositat, durant un període, va fer mosaics amb miralls trencats, un altre element afí a l'univers de la seva neboda.

³¹⁹ L'home ho aprofita per fer unes quantes declaracions de principis sense donar-se importància: “La família és la casa on no s'ha d'estar”; “L'establishment és dolent, tan dolent que em tapo el nas; “el paradís és el sentit mateix del desig de l'home”, etc.

mena d'escorç, amb els peus al davant, la qual cosa té una tradició pictòrica associada a la representació d'un cadàver. Però aquest home, que va morir quatre anys després, encara estava molt viu i, aixecant-se, conclou: "La vida, la mort. Això no es pot explicar. Se sent". Agafa una taronja, comença a pelar-la, i parla dels colors com l'èxtasi. Mentre cau una ampolla al mar amb una etiqueta en què pot llegir-se clarament el nom d'Agnès, la veu de Varda conclou: "És sense vanitat que jo he fet aquest film per al meu oncle. Un film en forma d'homenatge a l'edat, al talent, a la saviesa, a la bellesa". Podem imaginar que el missatge "contingut" dins l'ampolla es fa visible amb les imatges del curt.

Oncle Yanco té una versió original en francès i una altra en anglès³²⁰, com també és el cas de *Black Panthers*, curt de 1968 amb el qual Agnès Varda va testimoniar sobre la lluita per l'alliberament d'un dels fundadors i líders del moviment dels Panteres Negres, Huey Newton, acusat d'haver matat el policia John Frey durant la nit del 27 d'octubre de 1967 a Oackland, ciutat situada a l'est de la badia de San Francisco. Un altre policia va resultar ferit i també el mateix Huey Newton³²¹, que, abans de ser reclòs a la presó, va passar un temps a

³²⁰ El comentari en anglès de *Oncle Yanco* és dit per la mateixa Varda, mentre que, en el cas de *Black Panthers*, la narració escrita per l'autora arriba a través d'una altra veu femenina. Pot considerar-se que, a banda que el comentari del segon és més extens i Varda potser va creure que era millor que el digués una angloparlant, *Oncle Yanco* té una implicació afectiva per la qual va considerar que ella també havia de posar-hi la veu en anglès. Els dos films (un relatiu al moviment hippy, amb el seu pacifisme, i un altre sobre el moviment dels "negres", amb la seva violència per contrarestar la repressió) són dos dels tres curts que conformen l'apartat "contestaris" (l'altre és *Reponse de femmes*, definit com un pamflet feminista s) dins del DVD que reuneix *Tous courts*. En canvi, no hi apareix *Salut les cubains*, potser perquè el moviment revolucionari que vindica havia arribat al poder.

³²¹ La vida de Huey Newton va estar marcada per la violència fins a la seva mort. Pel que fa a la mort del policia John Frey, va ser condemnat per homicidi per negligència sense premeditació. Havent-hi manca de proves, la defensa va apel·lar i la Cort d'Apel·lació de Califòrnia va anul·lar la condemna i va ordenar un nou judici. Finalment, la Cort Suprema de Califòrnia va arxivar el cas l'any 1970. Quatre anys després, va ser acusat de l'assassinat de Kathleen Smith, una prostituta de 17 anys. En principi va ser absolt, però després de ser acusat també d'apallissar el sastre Preston Callins, va ser novament arrestat per la mort de Kathleen Smith. Havent pagat una fiança en espera de judici, va fugir cap a Cuba, d'on va tornar al cap d'uns anys i va entregar-se argumentant que la situació política havia canviat i que podia esperar un judici just. Huey Newton i els seus partidaris sempre van defensar que totes les acusacions eren muntatges policíacs per desacreditar-lo i així al moviment per l'alliberament i els drets civils dels afroamericans. En els anys setanta, els Panteres Negres es desintegren. Havia fet efecte la criminalització i la

l'hospital, on va ser amenaçat per policies a la porta de la sala d'operacions. La confusió envoltava els fets: els policies havien demanat el permís de conduir a Newton i va haver-hi un tiroteig. Qui anava armat? Qui va disparar? No hi havia proves concloents que el tret mortal hagués sortit de l'arma del líder dels Panteres Negres. Podia ser que, a més de fer-ho contra Newton, els policies s'haguessin disparat entre ells sense voler-ho. Pels afroamericans, Huey Newton era innocent i un presoner polític, de manera que el procés contra ell formava part de la persecució contra el seu moviment d'alliberació. En tot cas, si havia disparat era en defensa pròpia. Si hi havia un culpable era la mateixa policia, el braç armat dels "porcs", tal com els anomenaven els panteres. Tanmateix, el Black Panthers Party, que Newton i Bobby Seale van fundar l'any 1966 sota la influència de l'aleshores recentment assassinat Malcolm X, no renunciava a l'ús de la violència entesa com una forma legítima d'autodefensa davant l'agressió policial al servei del poder dels blancs. S'hi ha d'afegir que els Black Panthers, establint una teoria i una pràctica, són una de les primeres organitzacions de la història dels EUA que van lluitar per l'emancipació de les minories ètniques basant-se en un programa d'igualtat econòmica, social i política. El cas és que, instal·lada a Los Angeles arran que la Columbia contractés Jacques Demy, Agnès Varda va interessar-se pels actes a favor de l'alliberament de Huey Newton i les concentracions de protesta davant del Palau de Justícia on va tenir lloc el procés a finals d'estiu de l'any 1968. Amb una càmera de 16 mil·límetres cedida per activistes de la Universitat de Berkeley, on aleshores es vivia una gran agitació política també relacionada amb les protestes en contra de la Guerra del Vietnam, Varda se'n va anar a Oakland i va introduir-se en el món dels Panteres Negres dient amb un somriure que era de la Televisió Francesa. En

persecució per part de l'FBI, que s'havia infiltrat en el moviment creant recels i desconfiances entre els líders. A més, hi va haver greus enfrontaments entre diversos grups de lluita afroamericans. Arxivats els seus casos judicials, Huey Newton va treballar als anys vuitanta en programes socials i educatius de joves afroamericans, però va ser acusat i condemnat per malversació de fons. El 22 d'agost de 1989 va ser assassinat a Oakland pel traficant de drogues Tyrone Robinson. Al mateix Newton se'l va acusar de traficant, com també d'haver malversat fons a causa de l'alcoholisme i la drogaaddicció, però la seva dimensió llegendària fa que es continuï parlant d'una conspiració policíaca per embrutir la memòria d'un dels més destacats activistes dels Black Panthers.

realitat, Varda va autoproduir-se *Black Panthers* i l'ORTF, tot i que havia demanat el film, ni tan sols va exhibir-lo i, de fet, va censurar-lo.³²² Una pàgina escrita a mà constitueix els títols de crèdits de la pel·lícula, que es presenta com un “reportatge” realitzat per Agnès Varda. La cineasta no defineix cap altre film seu com un “reportatge”, un terme provinent del periodisme i que, certament, és aplicable a molts de documentals amb una voluntat d’informar o de testimoniar sobre uns fets o una determinada realitat. En la presentació que fa de *Black Panthers a Tous courts*, Varda conclou: “Jo crec que aquest curt testimonia un moment breu i precís de la turmentada història dels negres americans”. Un testimoni, certament, i possiblement un reportatge, però lluny de la pretesa objectivitat i del comentari neutre que s’hi poden associar, si bé també és cert que la tradició reportera, sigui escrita o audiovisual, es construeix alhora amb treballs d’investigació, de denúncia o de compromís amb una causa per part de periodistes i documentalistes. I que, per un sentit moral de la justícia o per un posicionament ideològic, s’hi pot prendre partit. Aquest és el cas del reportatge *Black Panthers*, on Agnès Varda pren clarament partit per la causa dels panteres (en el seu comentari, la cineasta explica que la pantera va escollir-se com a emblema perquè és un animal negre i magnífic que no ataca, però es defensa de manera ferotge) dels “porcs”.

En les imatges que enceten *Black Panthers*, s’hi mostra una concentració de gent en un lloc a l’aire lliure. Tots són afroamericans³²³ i hi ha famílies senceres.

³²² En una entrevista de Claude Gérard, publicada el gener de 1971 a la revista *Cinéma 9*, Agnès Varda va explicar que s’havia d’emetre en un programa anomenat *De nos envoyés spéciaux*, però que als responsables de l’ORTF va inquietar-los la naturalesa combativa dels comentaris escrits i dits per Agnès Varda, a la qual van trucar per plantejar-li el problema: “Votre commentaire est peut-être un petit peu violent. Est-ce qu’on peut, en partie, le changer?”. Varda va acceptar-ho amb una condició: “Si vous laissez parler les Noirs et diré ce qu’ils disent, vous êtes absolument autorisés a changer mes commentaires”. Podia renunciar a la seva veu, que hi continuaria sent implícita, sempre i quan se sentís la veu dels afroamericans. Tanmateix, el documental no es va emetre el dia previst (i cap més altre dia fins passats molts anys) sense que arribés a la cineasta cap raó oficial.

³²³ De fet, com ho fa Varda, perquè no dir-ne negres sense pensar en la possible connotació racista considerant el mateix nom dels Black Panthers i tenint present que el film s’enceta amb un tràvelling lateral que mostra aquest rètol: “Black is honest and beautiful”. Hi ha una subversió explícita de l’ús de llenguatge associable a tots els col·lectius marginats que s’aproprien dels mots

Tot i que hi ha rostres seriosos, l'aire sembla festiu, però la veu de Varda avisa que és un acte polític: "Això no és un pic-nic. Ni una festa a Oakland. És un acte polític organitzat pels Black Panthers, activistes negres que preparen la revolució". Varda continua explicant que l'objectiu dels reunits és aconseguir que un dels seus líders, Huey Newton, surti de la presó. Donant la paraula a membres del moviment, com a la resta del film, un dels presents exposa la intenció d'alliberar Newton. Varda reprèn el seu comentari explicatiu, però adoptant un posicionament crític i de denúncia: "Oakland. San Francisco. 400.0000 habitants, un vint per cent dels quals són negres que viuen en un ghetto. La seva vida és difícil. Ningú no els ajuda". Mentrestant, les imatges canvien d'escenari i mostren carrers del ghetto fins arribar a la façana del Merrit College: "En aquest *college*, Huey Newton i Bobby Seale van decidir que ajudarien els seus germans, els negres, a defensar-se de l'agressió. D'entrada, d'aquells que són la imatge mateixa de l'agressor, el colonitzador i el racista, és a dir els policies, anomenats els porcs. Així va néixer el Partit dels Panteres Negres per l'autodefensa". Amb imatges filmades des d'un cotxe com si patrullés, la cineasta continua explicant: "Any 1966. Aprofitant una llei que autoritza dur una arma amb la condició que sigui per defensar-se³²⁴, els Black Panthers comencen a patricular pel ghetto seguint les patrulles policiaques. Si un negre és arrestat, segueixen l'operació i expliquen al germà quins són els seus drets. El resultat és que els policies els odien i la gent negra els admira. Després la llei s'ha modificat i no poden circular més amb les armes a la mà, però continuen

discriminatoris per donar la volta al seu sentit. I en el film hi ha una afirmació de l'orgull de ser negre en les seves manifestacions més visibles. D'aquí, hi ha una seqüència en què es fa present un canvi de costums i d'estètica, com ara la derivada de dur els cabells "naturals", sense voler estirar els rinxols i rebaixar els volum. És una opció d'homes i dones, però en el film sobretot en parla un grup de dones, una de les quals afirma la importància de l'aparença mentre una altra hi afegeix que amb l'aspecte exterior es mostra l'interior.

³²⁴ Interpreto que pot considerar-se una subversió de la famosa Segona Esmena de la Constitució dels EUA que autoritza la possessió d'armes per la defensa de la llar i de la propietat. Els partidaris de la llei argumenten que hi és reconeguda la llibertat individual dels ciutadans, però amb una aplicació tradicionalment restrictiva. Com s'encarregava de recordar Chilton Heston, que va ser president de l'Associació Nacional de Rifle, tot invocant els pares fundadors de la pàtria, la llei sobretot ha estat la concessió d'un dret als blancs per defensar-se dels seus hipotètics enemics.

parlant i a vegades citen Mao: obtenir el poder gràcies al fusell i la justícia gràcies al poder. Del que es tracta és que les lleis arribin a ser fetes per les panteres i no pels porcs”. A continuació, tornant al lloc de la concentració, s’insereix un fragment d’un parlament de Bobby Seale, que enumera un seguit d’accions repressives i d’atemptats contra els Black Panthers. I representen el seu comentari mostrant imatges d’agents de policia ben armats, Varda exposa: “La policia de Oakland, cèlebre per la seva brutalitat, no amaga el seu odi cap als Black Panthers”. La naturalesa combativa del comentari evidencia de nou clarament el posicionament de la cineasta. Hi afegeix que tot s’hi val per exercir la repressió, fins i tot disparar a l’esquena: “Com és el cas de Bobby Hutton, disset anys, que corria desarmat i, junt amb Eldridge Cleaver³²⁵, va buscar refugi en un edifici després d’una batalla en què 50 policies van tirar 1.000 cartutxos”. Les imatges mostren els impactes de les bales en l’edifici. Els fets, ho especifica Varda, van ocórrer el 6 d’abril de 1968, dos dies després de l’assassinat de Martin Luther King, a Atlanta. A través del seu comentari, mentre es visualitzen cartells i altres mostres d’adhesió al líder empresonat, Varda explica el cas que implicava Huey Newton i la confusió dels fets abans de concloure: “Els Black Panthers estant permanents davant del Palau de Justícia. Apel·len a un cas de consciència política. Tots els negres i algun blanc criden “Allibereu Huey!” sense plantejar-se la seva possible culpabilitat”. Poc després, apareix Huey Newton, entrevistat a la presó d’Alameda County. En l’esmentada entrevista amb Claude Gérard, l’any 1971, Varda explica que va aconseguir entrevistar Newton a la presó, però a la presentació del film que, quaranta anys després, va fer pel DVD *Tous courts*, la cineasta fa referència al fet que el periodista i futur cineasta Pascal Thomas³²⁶, amic de Bobby Seale, havia entrevistat l’activista polític.

³²⁵ Escriptor i activista, un altre membre destacat dels Black Panthers, dels quals va ser cap de propaganda junt amb la seva esposa Catherine, que apareix en aquest film de Varda explicant les seves diferents accions.

³²⁶ Pascal Thomas és, de fet, l’autor del primer film, formant part d’una sèrie de reportatges socials i polítics que va realitzar a finals dels anys seixanta, sobre els Panteres Negres i Huey Newton. Pocs anys després, s’iniciarà com a cineasta de ficcions dirigint consecutivament una sèrie de prou reconegudes comèdies amb un to personal: *Les zozos*, *Pleure pas la bouche pleine* i *Le chaud lapin*, entre altres. Per altra banda, el cineasta nordamericà John Evans també va realitzar un documental, *Prelude to revolution*, entrevistant Huey P. Newton a la presó. Són

Thomas, de fet, consta en els títols de crèdit del film com un dels ajudants de realització. El cas és que, en l'entrevista, Newton explica les seves nefastes condicions a la presó, defineix el moviment ("Els Black Panthers som revolucionaris realistes que ens identifiquem amb la lluita armada de tots els pobles colonitzats del món") i es mostra orgullós de la resposta de la "comunitat" al seu empresonament: "Em consideren un presoner de guerra. Ho sóc". El comentari de Huey Newton se sent mentre que les imatges revénen a l'escenari de la concentració, on el muntatge fa que aleshores Stokely Carmichael³²⁷ pronunciï un discurs en què remarca que Newton és un presoner de guerra. Varda està de la part d'aquest presoner, de la lluita dels Black Panthers, però sembla haver-hi una inquietud que fa que continuï preguntant què pensen sobre els fets pels quals Newton està empresonat. La resposta és sempre la mateixa i sense dubtes: "La policia és la culpable. Huey és innocent i ha de ser alliberat". Varda també creu que ha de ser alliberat, però en els seus comentaris i les seves preguntes s'entreveu la idea que els fets pels quals Huey Newton va ser empresonat són confusos i que, en tot cas, sembla impossible saber què va passar realment. És una idea que no és aliena a la visió vardiana: la impossibilitat d'atrapar la realitat, de reconstruir la "veritat" dels fets. D'altra banda, la cineasta fa atenció a la participació activa de les dones en el moviment dels Blacks Panthers i, sense fer-se mai visible a la imatge, conversa amb algunes d'elles, com ara Catherine Cleaver, que explica les accions de propaganda. Finalment, fa constar el veredict: "Sense que hi haguessin proves concloents, el jurat ha deliberat durant quatre dies i ha considerat que Huey Newton era culpable d'homicidi per negligència sense premeditació. Ha salvat el coll, però pot passar-se quinze anys a la presó. Ningú està content amb aquest veredict. És un compromís polític. Els advocats de Newton apel·laran. Huey ha

trenta-cinc minuts d'entrevista en què el líder dels Black Panters exposa la ideologia i els objectius del moviment.

³²⁷ Nascut l'any 1941 a Trinitat i Tobago, va ser un activista pels drets civils dels negres als anys setanta als EUA, on va casar-se amb la cantant sudafricana Miriam Makeba, amb la qual va exiliar-se a la República de Guinea l'any 1969. Separat de Makeba a primers dels anys setanta, va continuar el seu activisme polític en diversos països africans. Va morir l'any 1998.

de ser alliberat”. El desig de la comunitat afroamericana, amb el qual Varda empatitza, va complir-se dos anys després. Pel que fa a les reaccions immediatament posteriors al judici, Varda només fa referència a la policial mentre les imatges il·lustren el seu comentari que tanca poderosament el film: “Dos porcs han disparat contra els vidres d’una seu dels Black Panthers executant les imatges de Newton i de Cleaver. No es pot obviar aquest gest màgic, que remet a pobles primitius, de disparar contra una imatge. En tot cas, és un gest d’odi que no s’equivoca. La història dels Blacks Panthers no ha acabat”. Els “porcs”, però, van fer molta feina perquè els panteres s’acabessin.

A ma mateixa època de *Black Panthers*, Varda va rodar la ficció hollywoodiana *Lions Love* i, en tornar a França, li va costar tirar endavant els seus projectes. Va aconseguir realitzar *Nausicaa* per a l’ORTF, però la cadena televisiva francesa va censurar el film perquè denunciava la dictadura dels coronels mentre França mantenia interessos econòmics a Grècia. Era el 1970. Quatre anys després, la cadena alemanya ZDF es va oferir per produir-li un documental que podia concebre en llibertat. La resposta a la invitació és *Daguerrèotypes*, film comentat en el capítol anterior. Varda hi va reprendre els comentaris en *off* per deixar-hi amb la seva veu una traça carnal pròxima a les persones que hi mostra, però intentant mantenir alhora una certa distància. Per això, observant els seus veïns comerciants, els comentaris es fan poètics, i la veu adopta una calidesa a frec de la confiança, però també n’hi ha de descriptius i de reflexius marcant un distanciament. Són comentaris a la recerca d’una justa distància o d’una justa proximitat: “Je voulais trouver la mesure de cette distance, sur le plan politique, sur le plan des options. Et rendre compte aussi de cette vague tendresse qui existe entre les gens d’une rue. Alors je ne voyais pas quelqu’un d’autre dire le commentaire, celà aurait été malhonnête de dire la distance sans dire la sympathie. C’est moi que ça engage, c’est moi qui vis ici près de ‘mes’

commerçants, même si ils représentent pour moi l'immobilisme"³²⁸ Varda, doncs, aporta una argumentació moral explicant perquè ella diu el comentari: la veu d'un altre remarcaria una distància "deshonesta" perquè el punt de vista és d'algú pròxim a les persones que retrata.

A l'any 1975, Varda va realitzar el curt *Réponse de femmes* per respondre a una pregunta formulada per la cadena televisiva Antenne 2 per al *magazine F. comme femme*: "Qu'est-ce qu'être femme? Diverses cineastes, historiadores, sociòlogues, entre d'altres, van aportar una resposta. Varda va definir la seva resposta com un *cine-tract*³²⁹, fent-ho constar en els títols de crèdit. No hi ha comentari en *off* de Varda, però les seves reflexions sobre la manera diversa de ser dona, concretant la resposta en relació amb l'experiència del cos, són verbalitzades per una sèrie de dones de diverses edats i condicions socials. La idea és la d'una resposta múltiple sobre el fet de ser dona, però des d'una perspectiva feminista per la qual s'afirma el dret a la llibertat sexual, al plaer del cos i, entre altres aspectes, a decidir pel que fa a la concepció, i així, doncs, a l'avortament. Hi ha una consideració interessant a partir de la imatge simbòlica d'una dona esquinqada: una meitat del seu cos està tapada i l'altra meitat es mostra nua. Al seminari que va fer a la UdG, Varda va parlar de la vigència en el món occidental del que representa aquesta imatge, sobretot pel que fa a la nuesa: "D'una banda, se'ns demana que ens amaguem, que siguem púdiques, que no parlem del nostre sexe. De l'altra, a través de la publicitat es demana a les dones que mostrin el seu cos-objecte per vendre". A la vegada, per celebrar el cos de la dona sense fetitxisme i comercialitat, mostra cossos nus de dones de

³²⁸ Narboni Jean, Toubiana Serge, Villain Dominique, "*L'une chante l'autre pas*: Un entretien avec Agnès Varda", *Cahiers du cinéma* núm. 276, maig 1977, pp. 21-26.

³²⁹ El nom de *cine-tract* es refereix originàriament als films sense signatura (entre els quals, però, de Godard, Resnais i Chris Marker) rodats durant el Maig-68. Varda, doncs, remet a un cinema combatiu, d'agitació política i immediat.

totes les edats³³⁰. “Filmant velles nues volia dir que els seus cossos existeixen i que les dones velles tenen dret a existir”, comenta Varda a *Du côq a l'ane*. En tot cas, la reflexió sobre el fet i l'experiència de ser dona, i sobre la manera de mostrar els seus cossos, va continuar l'any 1976 amb el llargmetratge *Une chante l'autre pas*, en què, essent un film de ficció, la veu de Varda també s'hi fa present com a narradora. El film narra l'experiència vital de dues dones (Pauline, anomenada Pomme, i Suzanne) que a la seva manera aconsegueixen la cèlebre frase de Simone de Beauvoir: “*On ne nait pas femme, on le devient*”. *Une chante l'autre pas* és la història de la construcció d'unes identitats femenines i també d'una amistat a través del temps que, havent-hi sovint una distància física entre els personatges, va renovant-se en diverses trobades i es manté amb una relació epistolar que la fa més profunda: a través de les cartes, intercanvien una intimitat explicant-se les vivències i els seus estats emocionals. Aquest sentiment d'amistat, originat en el fet d'haver compartit un drama, les vincula a banda, com apunta la narradora, de la diferència de caràcter, gustos i nivell social. Pomme, vivint a París, es revolta contra l'autoritat paterna; ajuda Suzanne en circumstàncies difícils; forma un grup musical feminista³³¹ amb el qual actua pels pobles; s'enamora de l'iranià Darius (al qual coneix a Amsterdam quan va a avortar-hi) i marxa a l'Iran per tornar-ne embarassada i amb la idea que no pot viure en un país on se sent limitada i el seu amant lliure i joiós s'ha convertit en un marit tradicional; de nou a França, pareix al costat de la seva amiga, decideix trencar amb Darius, el qual se'n durà el fill a l'Iran acordant que abans “faran” una altra criatura que es quedarà amb ella; capaç de renunciar a un home i a un fill pel seu sentit de la llibertat, té una filla a la qual li posa el nom de Suzanne i

³³⁰ La censura televisiva va tallar els nus per a l'emissió del curt, però Varda els va restituir per a la seva exhibició a les sales i en espais alternatius.

³³¹ Aquest grup, de fet, existia realment i, com en el film s'anomenava *Orchidee*. El formaven Micou Papineau, Doudou Greffier i Joëlle Papineau. A més de cantar i interpretar-se elles mateixes, són les autores de la música de part de les cançons feministes amb lletres escrites per Varda. Traduits, alguns fragments d'aquestes lletres són: “Sóc dona, sóc jo; no deessa ni diablesa”. “Quan se serà mare, s'ha de pensar per dos; l'embaràs és efímer; què s'ha de fer perquè una filla no estigui en desavantatge des que arriba al món?; als fills se'ls ha d'educar abans que es converteixin en homes”. “Engels ja ho va dir: A la família actual, l'home és el burgès i la dona, la proletària”.

reprèn les seves activitats amb el grup musical sentint que forma, amb les seves companyes, la família que ha triat. Suzanne, en començar la narració, comparteix a París una vida difícil i a freq de la pobresa amb el fotògraf Jérôme i, tenint dos fills, no pot assumir un nou embaràs i decideix avortar amb l'ajuda de Pomme; en suïcidar-se el trist Jérôme, torna al camp³³² del qual és originària, a la casa dels seus pares, que la bescanten i humilien titllant els seus fills de bastards; decideix treballar i, amb l'ajuda d'una assistent social, comença a fer-ho en una fàbrica de joguines on se sent acollida per la "família de les dones", com li relata en una carta a Pomme; i també es forma com a secretària aconseguint treballar amb un ginecòleg, fet que li permet abandonar la casa dels pares per viure amb els fills a Hyères, població provençal vora mar i a prop de Tolon; crea un centre de planificació familiar i coneix el pediatra Pierre Aubanel, del qual s'enamora, però està casat i no hi vol mantenir cap relació clandestina que li provoqui malestar; finalment, però, Pierre se separa i, casant-s'hi, Suzanne, segons la narradora, viu feliç en el seu matrimoni.

Els fets relatats de les vides de Pomme i Suzanne abasten una temporalitat de catorze anys. S'inicien l'any 1962 i, amb un epíleg, acaben el 1976. La narració, però, no segueix estrictament una continuïtat cronològica (a través de les cartes s'expliquen fets que han succeït anteriorment, a vegades anys abans, al present de la redacció i que l'espectador coneix al mateix temps que la destinatària) i adquireix un caràcter fragmentari. Hi ha el·lipsis i salts temporals que creen uns buits narratius que, en part, cobreixen els textos de les cartes i postals (verbalitzats per les remitents mentre les imatges mostren o reconstrueixen els fets que expliquen) i els comentaris de la narradora, que també tenen sempre un suport o una complementarietat visual. En començar la pel·lícula (es fets daten de 1962), aquests s'esdevenen de manera continuada fins que una tragèdia provoca la ruptura del relat: és la part que correspon a l'inici de l'amistat (Pomme reconeix, entre els retrats de Jérôme, Suzanne, recordant-la com una antiga veïna que els seus pares condemnaven moralment, mentre que ella hi

³³² A Soissons, a la regió de la Picardia situada al nord-est de França.

simpatitzava) i que acaba amb el suïcidi del fotògraf. A partir d'aquí, hi ha un salt temporal de deu anys durant els quals, amb el retorn de Suzanne a la casa dels pares, els dos personatges no saben res una de l'altra. Després de l'enterrament de Jerome, mentre un encadenament de tràvells mostra una tanca, la superfície exterior d'un tren i un mur, la veu de la narradora Varda es fa per primer cop present: "El drama que havia segellat l'amistat de les dues amigues, ara les separa". I, havent informat breument sobre la vida de Pomme i Suzanne després de la mort de Jérôme, la narradora reuneix aquelles que havia separat en una data clau, el 1972, en la lluita de les feministes franceses: "Deu anys més tard, les dues seguien el procés d'una jove que havia avortat". Varda va voler que Pomme i Suzanne es retrobin en una de les manifestacions arran del procés de Bobigny³³³, de manera que el procés de construcció de la seva identitat, junt amb el de la seva amistat, s'inscriu en la història col·lectiva de les lluites feministes dels anys setanta. A partir del seu retrobament, Pomme i Suzanne reprenen la relació d'amistat, però havent-hi una distància física que fa que, majorment, es comuniquin les experiències a través de cartes i postals. Allò que, en un període de moltes experiències, viuen durant els dos anys següents (i part del que han viscut abans) s'ho escriuen les protagonistes i, adreçant-se de manera implícita a l'espectador, ho explica la narradora a la vegada que hi ha una posada en escena dels fets relatats. Però no totes les imatges són

³³³ Amb la inclusió dels personatges ficticis, Varda va reconstruir amb voluntat documental aquestes manifestacions davant dels jutjats que havien tingut lloc quatre anys abans i en les quals hi havia participat. Hi van participar algunes de les manifestants i, passant-hi mentre s'adreça als jutjats, a més s'hi fa present Gisele Halimi, l'advocada i activista feminista que va defensar la jove Marie-Claire Chevalier (que va avortar després de quedar embarassada arran de ser violada per un company d'institut) i la seva mare en el procés de Bobigny. Nascuda l'any 1927 a Halk al-Wabi, ciutat tunisenca anomenada La Goulette quan era colònia francesa, Gisele Halimi havia participat l'any 1960 en la defensa de Djamila Borjadu, una de les dones algerianes acusades d'actes de terrorisme, i més tard també va ser l'advocada defensora de diversos membres d'ETA. Bona part de les seves activitats, però, estan relacionades amb la causa feminista, no només com a advocada, sinó també com a activista i assagista. L'any 1971 va fundar el grup feminista "Choisir" per protegir les 343 dones que van signar un manifest en què reconeixien haver avortat. Amiga de Simone de Beauvoir i també de Jean-Paul Sartre, l'any 1973, va publicar el llibre *La cause des femmes*.

representacions subordinades a una funció dramàtica o narrativa. Hi ha imatges sensibles al paisatge marítim i als moviments de la naturalesa. També es concedeix temps a les cançons del grup Orchidee, que són portadores explícites del discurs feminista de la pel·lícula, però a través de jocs de paraules, d'elements irònics i d'imatges poètiques. Hi ha una dimensió documental, en tensió amb la ficció que s'introdueix en un món real, quan aquestes cançons s'interpreten en les places dels pobles i les imatges mostren els rostres dels seus habitants mentre escolten el conjunt musical feminista. També, en aquest registre documental, es reproduïx part de la discussió amb les dones que formaven realment un grup a Toulon i que, davant d'una cançó que exalta l'experiència de l'embaràs, van considerar-la ambigua, que també podria cantar-la qualsevol moviment antiavortista i crear mala consciència a les dones que no volen tenir fills³³⁴. I, a més, hi ha les imatges rodades a l'Iran, les quals reflecteixen l'experiència canviant de Pomme, que passa de l'exaltació d'enamorada que descobreix meravellada un món a sentir-s'hi atrapada, però també la mirada fascinada de la cineasta davant de la llum, els colors i l'arquitectura orientals³³⁵.

³³⁴ Pomme respon amb un discurs que pot atribuir-se a Varda: "No dic que hàgim de tenir fills, sinó que quan estàs embarassada, has de sentir per tu mateixa i no el que et digui l'Estat, l'Església o el subsidi familiar. Escric i canto el que sento a través d'imatges de dones".

³³⁵ Aquesta mirada fascinada, que no és aliena a la celebració del que es percep com a exòtic i que s'encurioseix davant de les formes masculines i femenines de l'arquitectura i decoració orientals, va esplaïar-se en un curt, *Plaisir d'amour en Iran*, amb el qual Varda va aprofitar una part del material rodat a l'Iran exclòs del muntatge d'*Une chante l'autre pas*. La cineasta va definir el curt com un excedent del llargmetratge que havia d'acompanyar-lo en les projeccions. També com una variació sobre les emocions amoroses de Pomme i Darius, però que alhora podria ser la *revêrie* de qualsevol parella d'enamorats en llocs tan suggestius com la mesquita del Rei, a Ispahan, escenari preferent del film. En un text publicat al diari *Liberation*, el 9 de març del 1977, Marie-Odile Delacour va escriure: "Une noyade totale dans ce rêve d'amour en Iran, un cliché super kitsch, en technicolor (et quelles couleurs, ces bleus intenses, ces rouges safrans des mosquées). Voyage en trompe-l'oeil dans les villages mordorés au bord du désert, voyage exotiques 'où la passion est un danger (imperialisme de minaret triomphant...)'. Au bord d'un jardin, Pomme écrit non sans humour un poème sur la queue, sur papier. O, entouré d'architectures voluptueuses, indécentes et púdiques où l'art sacré et t'art profaine se confondent... On peut reprocher aux sequencias iraniennes d'être coupées totalment des événements politiques du moment. Agnès Varda avait choisi l'Iran, car elle avait encie d'y filmer les femmes voilées qui sont tres belles. C'est vrai que ce regard est un peu trop extérieur". Potser

Amb tots els diversos elements que configuren el film, i per la mateixa estructura temporal del relat, la construcció narrativa es fa fragmentària, però a la vegada crea la sensació del pas del temps en què, creant la seva identitat, els personatges es transformen i van esdevenint dones. Per Varda, el tema principal de la pel·lícula és la identitat femenina, fet que considera un desplaçament en relació amb els temes habituals: “Le sujet principal n’est pas l’amour avec un grand A (...) Le rapport de deux femmes à la maternité (..) Et leur rapport au travail, et à la solidarité des femmes. Et puis l’amour, les amours parmi tous les autres sentiments”, va comentar la cineasta en l’esmentada entrevista als *Cahiers du Cinema* a propòsit de la pel·lícula³³⁶. Atesa l’estructura fragmentària de *L’une chante, l’autre pas*, la veu narradora aporta una certa continuïtat al relat i, sense voler dir-ho tot, a vegades explica o interpreta els estats dels seus personatges: “Suzanne ho tenia clar, però era difícil³³⁷. Pomme obria els ulls. Només va veure a l’Iran el que buscava: l’amor en un decorat oriental. Quan es va despertar vivia en un país impossible del qual havia d’escapar amb l’única catifa possible: l’avió”. Aquesta veu, però, no només té una funció narrativa i explicativa. A través seu la història adquireix un costat novel·lesc que, en tensió amb la voluntat de presentar uns personatges i unes situacions que puguin reconèixer-se com a “reals”, forma part de les estratègies de Varda per escapar del naturalisme: “Je sentais le besoin de décoller sans cesse du naturalisme: par le commentaire, par des images d’espace et d’eau, par l’aspect rêvé du film, par

amb la consciència d’aquesta exterioritat, d’una certa mirada turística, Varda ha inclòs aquest petit film de sis minuts en el DVD de *Tous les courts* dins l’apartat *Les courts “turistiques”*. A l’entrevista amb Narboni, Toubiana i Villain, datada de l’any 1977, Varda reconeix que, recreant-se en la voluptuositat de les formes arquitectòniques en sintonia amb la sexualitat joiosa de Pomme, la seva opció era “políticament inacceptable”. Hi afegia que l’Iran (aleshores sota el règim repressiu i corrupte del sha Reza Phalevi que provocava la contestació política que, dos anys més tard, va dur a la revolució islàmica) era un país fastigós, però que ella havia vist i filmat voluptuositat. *Plaisir d’amour en Iran* conté un comentari narratiu i evocatiu dit per Therese Liotard, l’actriu que interpreta Suzanne, com si aquesta hagués elaborat un text a partir del que Pomme li havia explicat amb les postals i cartes que va adreçar-li des de l’Iran.

³³⁶ També hi va dir que, si “només” hagués explicat una història d’amor, potser no l’hauria pogut comentar (“même si je suis sentimentale”). Necessitava, doncs, sentir-s’hi implicada a través d’un “nosaltres” relatiu a les dones i les seves experiències.

³³⁷ En relació amb el fet que està enamorada d’un home casat.

le fait même de chanter les réflexions féministes avec des mots de rêverie, des images de sensations (comme celles de 'la femme-bulle'³³⁸) ou des images de livres d'enfant, comme le petit Zorro³³⁹, va expliquer Varda a Narboni, Toubiana i Villain. Havent-se referit al fet que hi ha escenes que volen testimoniar les lluites feministes de l'època i, particularment, aquella relativa a la legalització de l'avortament, la cineasta aporta una definició del film que l'integra a "l'univers Varda" donant-ne una clau: "*L'une chante l'autre pas* c'est un document rêvé, c'est un rêve documentaire".

A la mateixa entrevista hi ha una altra consideració fonamental de Varda sobre el perquè va deixar en el film la traça carnal de la seva veu: "Comme cinéaste, je voulais mêler ma voix au dialogue imaginaire des deux filles, parler de leur amitié, ça concerné vraiment les femmes, elles, nous qui revendiquons notre capacité de s'accorder. Alors le trio vocal, ça me semblait juste. Musicalement aussi". I encara fa una altra afirmació: "L'une chante l'autre pas c'est moi et moi les autres". Varda, doncs, va voler barrejar la seva veu amb la de les protagonistes, que també fan de narradores, perquè volia ser al seu costat sentint-hi una vinculació que, a més, representa la d'altres dones: un sentiment de solidaritat femenina i també el fet de compartir la voluntat de construir la pròpia identitat (i si pot ser, la felicitat) com a dones al marge dels rols establerts. La cineasta, doncs, reconeix que el "jo" no és aliè a aquelles experiències: encara que no hi hagi una projecció autobiogràfica en els personatges, Varda comparteix el sentiment d'amistat entre dones, les lluites feministes i, com demostra la seva vida de dona lliure, el desig de construir noves identitats

³³⁸ Una de les cançons del grup Orchidee parla de la sensació de sentir-se com una dona-bombolla durant l'embaràs. A l'any 1977, amb l'equip artístic d'*Une chante, l'autre pas*, la cineasta va participar en un espectacle feminista de varietats i de màgia que va representar-se en un poble de la vall de l'Oise amb el títol *Quelques femmes bulles*. El show, que Varda va presentar desapareixent després pels aires, va ser filmat en vídeo per Marion Serrault donant peu a un film de 58 minuts definit com un *post-scriptum* a *Une chante l'autre pas*.

³³⁹ Aquest personatge és interpretat per Mathieu Demy, aleshores un nen, i és el fill del flautista François, al qual va abandonar la seva dona deixant-li la criatura. Pomme diu que és un pare-solter, el qual, encarnat pel cantant i compositor François Wertheimer, s'afegeix al grup de les Orchidées i també forma part de la família.

femenines. També l'experiència de la maternitat, tan present en el film quatre anys després del naixement de Mathieu, que hi és en el film com el petit Zorro, i tenint aleshores Varda una filla de 18 anys, Rosalie, que alhora encarna la filla de Suzanne a l'adolescència. Suzanne també té un fill i no deu ser en va que el seu nom sigui Mathieu. Referint-se al moment en què Pomme pareix, es pot intuir que Varda hi projecta la pròpia experiència: "Com per a moltes altres dones, el part va ser per a Pomme un gran moment. Ventre revolucionat, ull viu, cor batent". La pròpia experiència (la de Pomme, potser la de Varda) és semblant a la d'altres. Les vides de Pomme i Suzanne, tot i la singularitat de la seva experiència, no són alienes a les d'altres dones. El "jo" de Varda afirma que hi és, però sentint-se implicat amb "altres" i, en aquest cas, vinculat a un col·lectiu. Com sempre, hi ha el "jo" i els "altres", que en aquest cas és un "nosaltres". De la manera que aquest "jo" es manifesta a través del comentari narratiu, encara hi ha una altra explicació a l'entrevista de *Cahiers du Cinema*: "Ce n'était pas une intrusion d'auteur-narratrice omniprésente.... C'est moi dans le film, avec elles, parmi elles". Vuit anys abans de *Sans toit ni loi*, un altre film de ficció³⁴⁰ en què també es fa present la seva veu com a narradora, si bé en aquest cas només al principi per apuntar precisament que només sap algunes coses de Mona, Varda afirma que no vol ser una autora omnipresent en el sentit de remarcar-se i també remarcar que mou els fils del relat. És un "jo" que intervé sense voler adquirir protagonisme: és, de fet, un "jo" enmig d'uns personatges, dels quals explica una història, i vinculat a un "nosaltres". Tanmateix, aquest jo autoral és omniscient? Així podria considerar-se, però potser només pot explicar "tres o quatre coses" que sap de Pomme i Suzanne. En tot cas, a diferència del distanciament pel que fa a Mona, la narradora se sent a prop dels personatges. Aquest jo, "avec elles, parmi elles", es manifesta singularment en l'epíleg, datat de l'any 1976, del film. El relat es tanca amb unes vacances d'estiu vora un llac que reuneix les amigues i les seves respectives famílies: Pierre Aubanel, el marit, i els dos fills en el cas de Suzanne; pel que fa a Pomme, la petita Suzanne, les membres del grup

³⁴⁰ Encara n'hi ha un altre amb comentaris de Varda, *Jacquot de Nantes*, si bé aquest film és una ficció biogràfica inspirada en els records de Demy de la seva infància i adolescència.

Orchidée, el flautista François i el seu fill, que aleshores ja no encarna Mathieu Demy. La narradora explica com passen les vacances i descriu breument quina és la situació de cadascun dels personatges fins a referir-se a l'amistat de Pomme i Suzanne, que aleshores apareixen juntes en el pla: "Sí, són diferents. Una canta i l'altra no. Però també són iguals. Havien lluitat per aconseguir la felicitat de ser dona. Potser la seva lluita optimista serviria a altres. A Marie³⁴¹, per exemple, que es convertia en dona. Ningú pensava que ho tindria fàcil. Però potser seria més senzill i més clar". En referir-se a Marie, en el pla apareix Rosalie Varda, que encarna el personatge als 18 anys, en el moment de l'epíleg, però es pot intuir que també s'hi fa realment present, essent ella mateixa, la filla d'Agnès Varda. I que aquesta, parlant a través de la veu narrativa, pensa en la pròpia filla en dir que la lluita de Pomme i Suzanne (que és la seva, junt amb la d'altres dones) potser servirà a les noves generacions. En el pla que, a més, tanca el film hi ha, doncs, el personatge de Marie, però també el de Rosalie, en plena naturalesa.

Pocs anys després d'*Une chante l'autre pas*, al final de la dècada dels setanta, Agnès Varda va tornar a viure a Los Angeles. Hi va arribar amb un projecte inspirat en un *fait divers* que va ocórrer quan, uns mesos enrere, va passar uns dies de vacances a la ciutat: un home que a la matinada passejava nu pel barri d'Echo Park va ser abatut pels trets d'un policia. Què havia passat? Un cop a Los Angeles, Varda continuava investigant en el cas i escrivint el guió mentre buscava el finançament que no va aconseguir.³⁴² Va trobar, però, altres

³⁴¹ Abans, la narradora haurà dit d'aquesta filla "esquerranosa" de Suzanne que té un xicot, que vol estudiar xinès (quan Rosalie Varda tenia tres anys, la seva mare va viatjar per la Xina com a fotògrafa) i que té la idea de ser fotògrafa, com el seu pare, però també com Agnès Varda.

³⁴² Aquesta pel·lícula que no va fer-se tenia com a títol *Marie and the naked man*. Això perquè Marie és el nom de la dona que esperava un fill de l'home nu assassinat. Varda hi va mantenir llargues converses amb la idea que, ficcionant els fets reals, la protagonista havia de ser aquesta dona que duia una lluita perquè es fes la justícia en un cas que va oposar la violència policial amb la voluntat de no-violència dels *hippy*. Atès que la productora EMI volia una *star*, va oferir-se el paper de Marie a Meryl Streep, Sissy Spacek, Sally Field, Jane Fonda i Jill Clayburg. Totes van declinar l'oferiment i Varda va sentir-se vexada, tot i que considerava que la pel·lícula no necessitava cap *star*. Però l'EMI sí que ho creia i va desestimar el projecte. Varda comptava amb la seva amiga Simone Signoret per interpretar Betty, una francesa que va casar-se amb un soldat

inspiracions. Instal·lada en una casa pròxima a la platja de Venice, fent més atenció als habitants de la ciutat que a les sorpreses i bogeries hollywoodianes que van captivar-la durant la seva primera estada californiana a finals dels anys seixanta, la cineasta va descobrir admirada que les pintures murals havien ocupat els murs a pràcticament tots els barris de Los Angeles amb l'excepció significativa de llocs com Bel Air i Beverly Hills. D'aquest descobriment va sortir-ne el documental *Mur Murs*. Això perquè, en iniciar el seu comentari en *off*, Varda afirma que si bé es poden veure moltes coses a Los Angeles, entre les quals els estudis de Hollywood, ella ara sobretot hi veu murs pintats. El cas és que els murs de Los Angeles s'havien convertit als anys setanta en l'espai d'un art col·lectiu i vindicatiu de les minories culturals, però també hi cabia l'expressió de fantasies personals. Varda també va observar que contenien senyals evidents del fet que la pintura mural podia ser un reclam publicitari: les botigues o els restaurants s'anunciaven amb les figures pintades a les parets dels seus mateixos edificis mentre que la superfície exterior d'una interminable fàbrica de salsitxes es cobria de milers de porcs pintats durant anys per uns pintors anònims³⁴³. En tot cas, Los Angeles era la galeria d'art a l'aire lliure més gran del món. O també podria dir-se que els seus murs conformaven un immens museu sense "murs", tota una paradoxa verbal. Com diu la cineasta en el seu comentari en *off*, un dels més preciosos i precisos de la seva filmografia³⁴⁴, aquets murs

nordamericà de l'època de l'Alliberament i que va ser la única persona que va veure alguna cosa quan el policia va abatre l'home nu. La cineasta explica aquestes peripècies al capítol "Les films non tournés" de *Varda par Agnès* (p.120).

³⁴³ En el comentari de *Mur Murs*, Varda explica indignada que els amos de la fàbrica no fan constar enlloc el nom dels autors d'aquest mural immens. Ho considera una porcada. Un dels pintors, però, va deixar constància d'ell mateix en el mural pintant-hi el seu autoretrat pintant-lo.

³⁴⁴ En una bella crítica publicada a la revista *Télérama*, el 20 de gener del 1982, Claude-Marie Tremois va fer-ne un pertinent elogi: "Elle parle bien, Agnès Varda. Si bien que le commentaire de Murs murs (qu'elle dit elle-même) est au moins aussi beau que les images qu'elle nous montre. Aussi précis. Aussi révélateur. Les mots, elle les plie, les tord, les étire jusqu'à en faire sourdre la vérité la plus secrète. Quand elle parle des *Los Angeliens*, des *Los Angélesés*, des *Los Angelésineurs*, elle ne se livre pas à des jeux gratuits: elle exprime, avec le rigueur d'un poète, ce qu'elle pense d'une population où se mêlent exploitants et exploités et dont la majorité est constituée de marginaux et d'étrangers qui ont fui leur planète d'origine dans une nouvelle ruée vers l'Ouest et se retrouvent là comme des anges en exil".

parlen, criden, murmuren. Conduint un Chrysler antic, del qual va dir-ne que era tan gros com un barco en unes notes escrites mentre preparava el rodatge de la pel·lícula i reproduïdes a *Varda par Agnès*, la cineasta va recórrer els 60 quilòmetres de pintura mural estesa per la ciutat i, a més de filmar els murals, va buscar alguns dels muralistes per donar-los la paraula: Per què pinten els murs? Per què pinten allò que pinten? Quina és la seva visió de la ciutat? Uns senten la seva obra com a part d'un somni col·lectiu i altres creuen que han convertit els murs de la ciutat en una afirmació de la seva identitat cultural (singularitzant-se els mexicans en assumir l'herència de la seva gran tradició muralista representada per Orozco, Siqueiros i Rivera) a la vegada que en l'expressió dels problemes de la comunitat relatius a la marginació, la temptació de la delinqüència i l'enfrontament entre bandes. Willie Herron, que va veure morir el seu germà en una baralla amb una banda rival, explica: "Molts dels meus amics són morts. La violència esclata arreu. És com un missatge sense fi que jo he triat explicar en forma d'art. Als dinou anys, era una manera diferent d'expressar la pressió que sentia a dins". Una jove muralista afroamericana, que pinta ocells i flors, comenta: "Els Black Panthers m'han preguntat perquè no pinto fusells i punys a l'aire. Però jo crec que hi ha altres maneres de pintar i que també hi ha altres símbols necessaris, fins i tot pels negres". També hi ha qui pinta la seva dona perquè pinta el que li interessa i el que li interessa és la seva dona. La *chicana* Judy Baca, educadora en un programa de reinserció social amb uns joves que pinten un mural pagat per l'administració pública i amb el qual intenten explicar una altra Història d'Amèrica de la qual formen part, comenta: "Vaig començar a pintar murals quan, als 23 anys, me'n vaig adonar que no havia vist mai l'obra d'una *chicana* exposada en un museu". També hi ha un pintor, Terry Schoohnhoven, aficionat als *trompe-l'oeil* que reflexiona sobre la naturalesa il·lusòria de la pintura ("la gent mira allò que no veu; la pintura no és un mirall literal; el seu tema general és el buit, un quadre és un desert) i, en un moment en què un seu mural significat estava condemnat a desaparèixer per la transformació immobiliària, elogia el caràcter efímer de les pintures murals

considerant-lo íntimament lligat al desig de fer-les: “Pintar murals és acceptar que passen i que siguin mutilats³⁴⁵. Que canviïn forma part de la seva bellesa. A més, no hi ha elecció. És això o tornar al sistema i treballar per les galeries. Què canviaria si es conservessin? L’important és poder fer una obra vital en un mitjà viu”.

Mur Murs, en el qual també intervenen passejants que expliquen les seves impressions dels murals o que van cridar l’atenció d’una cineasta sempre atenta a la gent que passa pel carrer, és una pel·lícula concebuda amb una idea que la cineasta considerava utòpica, però afirmant alhora l’existència real de la mateixa utopia per ajudar-la a créixer en relació amb tota una consideració meravellosa sobre l’existència: “Je veux montrer que tout le monde a du talent. Nous sommes dans une civilisation qui ne respecte pas l’art, sauf celui qui est coté en Bourse, en galerie. Or, ces gens-là ont seulement retenue que l’art pouvait embellir la vie, qu’il fallait considerer qu’il était comme elle, éphémère. Tant pis si les murs sont détruits ou passés a la chaux par un nouveau propriétaire, il faut être prêt à savoir que ça ne dure pas et s’exprimer au plus vite dans le present. C’est le secret de la vitalité, et mon portrait d’une ville n’est que ça: le miroir optimiste mais fidele de ces gens qui laissent une marque pour témoigner seulement qu’ils existent”³⁴⁶. Aquesta és una de les declaracions més precioses d’Agnès Varda, afirmant-hi el valor de l’existència lligada al present amb la consciència que el temps passa amb molta pressa, i va fer-la a propòsit d’una pel·lícula que condensa una diversitat de temes i inquietuds manifestats en la seva obra fílmica en relació amb l’art i la vida. En les pintures murals de Los Angeles i en els seus autors es reflecteix que l’art (i el cinema) ha de ser testimoni del real, però també pot ser expressió de l’imaginari; que poden ser tan personals com col·lectius; que han de contribuir a fer presents realitats amagades, històries no explicades en què es puguin reconèixer els marginats de la història oficial; que poden ser una forma de compromís polític, però no poden sotmetre’s a les consignes militants;

³⁴⁵ Aleshores les imatges mostren diversos murals guixats i embrutits, però també altres deteriorats que mostren així els efectes del pas del temps (i les circumstàncies) damunt seu.

³⁴⁶ Declaracions recollides per Anne de Gasperi a *Le Quotidien de Paris* el 21 de gener del 1982.

que les seves representacions del món són una il·lusió que, posada en evidència, ajuda a veure d'una altra manera les coses; que no poden reduir-se a la mercaderia i que s'han de buscar formes per intentar exercir-los en llibertat; que sempre s'ha de saber qui els paga³⁴⁷; que el "sistema" té una gran capacitat d'apropiació i d'assimilació d'allò que s'intenta construir al marge i funciona; que, com diu la cineasta en un comentari, no se sap si l'Art imita la Vida o si la Vida imita l'Art³⁴⁸. Varda, donant la paraula als muralistes, insereix els seus comentaris en *off* durant la pel·lícula jugant amb els mots metamorfosant-ne la sonoritat i el seu sentit, però sempre d'una manera intencionada i mai gratuïta. El seu sentit lúdic va de la mà de la revelació poètica. A vegades de manera senzilla per parlar de tots aquells atrets per la platja de Venice, que defineix com un creuament de Palavas-Les-Flots, a prop de Montpeller, i Saint-Germain-des-Prés: "les plagistes, les artistes, les touristes, les dragueurs, les drogueurs et les photographes"³⁴⁹. A vegades de manera més complexa, com ara quan comenta una pintura mural de John Wehrle³⁵⁰ anomenat *La caiguda d'Ícar*: "Hi veig la col·lisió mitològica en un cinema a *plen air* d'un astronauta, un cowboy i un àngel". En tot cas, certament i estranyament, hi ha un astronauta caigut, que representa Ícar, un cowboy i un àngel. Davant d'aquest mural, el nom del qual va

³⁴⁷ Ho planteja en relació amb els murals i apunta que hi ha subvencions de l'estat i altres organismes públics, però també mecenes i entitats comercials. Pel que fa al seu film, a les notes preparatòries del rodatge que va incloure a *Varda par Agnès*, explica que va obtenir una subvenció del ministeri de Cultura francès. Això, considerant-ho remarcable, la du a afirmar la diferència cultural europea o almenys francesa: "Je ne vois pas le *National Endowment for the Arts* (spécialment avec le budget réduit par Reagan) aider un film américain sur les murs français ou sur (rêvons) une des gloires de notre sous-culture, les graffitis dans les WC publics, Haïkus pop....!"

³⁴⁸ Ho diu després de comentar que no sé sap si el Capital que corre rere el Treball o si el Treball corre darrere el Capital. Aquest comentari, encara que pugui tenir un referent conceptual, està inspirat per una imatge que li dóna un significat molt literal. Dos cotxes circulen un darrere l'altre, però intercanviant les posicions, per Los Angeles transportant cadascun una part del mural mòbil *La revolta de les dones* pintat per Judy Bacca: una part representa el Capital (els diners) i l'altra el Treball, de manera que no sé sap, certament, qui corre darrere l'altre.

³⁴⁹ Reprodueixo en aquest cas el comentari original en francès per aportar un petit exemple de les associacions que crea a través de la sonoritat de les paraules.

³⁵⁰ De Los Angeles diu: "És una ciutat estranya plantada al desert i superpoblada d'àngels".

ser el primer títol que Varda va pensar per a la pel·lícula, també s'hi fa present Juliet Berto, la Céline del film de Jacques Rivette *Céline et Julie vont en bateau* (1974). L'actriu francesa³⁵¹ és una amable presència esporàdica a la pel·lícula com a visitant de la ciutat. Davant del mural, Agnès Varda va fer que Juliet Berto jugués amb gràcia amb els versos de la darrera estrofa de l'anomenada *Chanson de Gavroche*, un personatge de *Les misérables*, de Victor Hugo³⁵²: “Je suis tombé par terre/ c'est la faute à Voltaire./Le nez dans le ruisseau/c'est le faute à Rousseau”. Aquesta cançó irònica en relació amb el fet que els reaccionaris francesos del segle XIX culpaven de tots els mals, començant `per la revolució, els filòsofs il·lustrats, com ara els enemistats Voltaire i Rousseau, té la seva variant davant del mural *La caiguda d'Ícar*: “Le cosmonaute a retombé par terre/c'est la faute à Voltaire./Icare a été tombé dans l'eau, c'est la faute à Rousseau”.

.

Varda va retrobar la poesia i la mitologia, formant part del seu univers, quan va assumir una comanda de la cadena pública TF1 per realitzar un curt sobre les cariàtides dels edificis de París anomenat simplement *Les dites cariàtides* (1984). La cineasta havia tornat a viure a la ciutat, al carrer Daguerre, després de filmar els murs de Los Angeles. Diferentment, les cariàtides és un art decoratiu del passat, però Varda, a part d'evocar l'època a l'entorn del 1860 en què aquestes escultures van ser realitzades majoritàriament, va aprofitar per fer una reflexió en el present sobre el cos humà (diferenciant el femení i masculí) i la seva representació en la nuesa. Per això, aquest curt documental d'onze minuts comença amb la posada en escena d'un home nu que, sortint d'un edifici, camina

³⁵¹ També vinculada al cinema de Jean-Luc Godard intervenint a *Deux o trois choses que je sais d'elle*, *La chinoise*, *Week-end*, *Le Gai Savoir* i *Vladimir et Rose*, va formar part del col·lectiu Dziga Vertov. També va treballar en el teatre i va dirigir pel·lícules, com ara *Niege* amb el seu company Jean-Henri Roger, fundador del col·lectiu Dziga Vertov. Va morir molt jove de càncer, amb només 43 anys, al 1990.

³⁵² Uns versos de Victor Hugo van inspirar-li precisament el títol del film: “Le mur murant rend Paris murmurant”. Ho va explicar en un article, “Filmer une ville ingrate”, publicat a *Le monde diplomatiques* al maig del 1982 i en el qual descriu la composició social de Los Angeles.

pels carrers de París. Varda comenta en *off* que aquesta visió resulta estranya perquè el cos humà nu es fa més present als carrers en pedra que en carn. Hi afegeix que, de fet, no sorprenen les escultures de dones despullades que decoren carrers i edificis. Tot seguit, mentre les imatges exquisidament filmades mostren diverses escultures de dones nues, se sent François Wertheimer murmurant “On me nome Hélène”, de Jacques Offenbach. Nomenant les diferents formes, la comanda hi obliga, Varda afirma que, entre totes, prefereix les estàtues que semblen columnes humanes, és a dir les cariàtides. Aleshores explica que Vitruvius, arquitecte romà, va relatar el seu origen: els habitants de la ciutat de Cayres, al Peloponès, van aliar-se amb els ocupants perses durant la guerra de les Termòpiles; un cop els perses van ser derrotats, els grecs van castigar els “col·laboracionistes” passant els homes per l’espasa i convertint les dones en esclaves (compresa l’esclavitud sexual) fent-les desfil·lar primer com a trofeus de guerra amb les seves belles robes i ornaments; els arquitectes i escultors de l’època, per mostrar com es castigaven les dones dels traïdors, van crear aquestes escultures que, a la manera de columnes que suporten el pes dels edificis, s’anomenen cariàtides. Varda, que no ha desestimat l’oportunitat de fer present com les dones són el botí sexual de les guerres, conclou al respecte: “L’anècdota va ser oblidada, la cariàtide va néixer”. Trobant en el tema la dualitat, tant present en el seu cinema, comenta que, en els edificis parisencs, les cariàtides acostumen a ser-hi de dos en dos. Observa que són simètriques, però no idèntiques i, fet curiós, gairebé sempre una apareix mig despullada, mentre que l’altra està vestida. El cas és que, malgrat l’aparença de columnes, la seva funció és decorativa i el mateix rostre i la posició del cos de les cariàtides no expressen esforç, diferentment als seus equivalents masculins, els atlantes, que provenen d’Atles, és a dir el personatge mitològic obligat a carregar el món sobre les seves espatlles. Mostrant diversos atlantes, però també com diversos homes carregen un sac o un paquet a l’espatlla en unes imatges que poden correspondre a una posada en escena, Varda comenta: “Els homes són forts i musculosos. Per això, s’han de veure els músculs i la tensió en el rostre. L’atlantes representa la força i la potència”. En contrast, com una rèplica viva de les cariàtides, es mostra una dona que, en un moll del Sena, du un cove al cap

en una nova posada en escena que remet a una altra època: “Les dones que transporten coses ho fan duent-les damunt del cap i tenen l’aire de no dur res. Una dona amb un cove sobre el cap ja és una escultura calma”, comenta la narradora. Fent visibles les fotografies, afegeix que ella va retratar-ne moltes durant els seus viatges, com ara a Portugal: les fotos, relatives als anys cinquanta, tenen un aire antic que es relaciona amb la dona que transporta un cove pel moll del Sena i que retorna a la imatge. Concloent aquestes consideracions sobre les diferents accions i representacions del cos masculí i femení, afirma: “Les cariàtides no han de testimoniar cap esforç. La cariàtide és una idea. Una certa idea de la dona en arquitectura. Representa el retorn a l’antiguitat, que és cíclic, i que aleshores estava de moda”. Varda es refereix a l’època en què es daten la majoria de les cariàtides parisenques, entre els anys 1860 i 1870, i esmenta els poetes parnassians Leconte de Lisle, del qual diu que escrivia poesia a la manera antiga, i Theodore de Banville, que precisament va escriure un recull de poemes anomenat *Les cariàtides*, malgrat que és de l’any 1842 i per tant anterior. En tot cas, ho recorda Varda definint-la com a prodigiosa, va ser la dècada d’*Els Miserables*, de Victor Hugo, de *La Belle Hélène*, de Jaques Offenbach, d’*El Capital*, de Karl Marx, de *L’educació sentimental*, de Gustave Flaubert, de l’últim Delacroix i del primer Manet, del qual diu que va fer escàndol, com *Les flors del mal*, de Baudelaire: “el poeta dels poetes, que ha cantat les dones i el dolor com ningú”. Els darrers minuts de *Les dites cariàtides* estan consagrats verbalment a la poesia de Baudelaire, de qui Varda recita *La beauté* (“Je suis belle, ô mortels! Comme un rêve de Pierre//Et mon sein, où chacun c’est meurtri tour a tour//Est fait pour inspirer au poete un amour//Eternel et muet ainsi que la matière”) i *Reversibilité* (“Ange plein de gaité, connaissez vous l’angoisse”; “Ange plein de bonté, connaissez vous l’haine”), entre d’altres. A més, mentre mostra la tomba de Baudelaire al cementiri de Père-Lachaise, Varda recorda els amors contrariats del poeta i confessa que ella “plora” pels dos últims anys que va viure: “El 1886, tenia 45 anys. Era cèlebre, però pobre i estava malalt. Va caure en una església i va quedar hemiplègic i afàsic. També mut, però va arribar a articular tres “no”. Divuit mesos més tard va morir. Sempre mut al final dels seus dies”.

Després de sentir-se la remor del mar i de fer-se present Jacques Demy ajagut a la sorra d'una platja de Noirmoutier, amb el *Stabat Mater* de Vivaldi com a música de fons, Agnès Varda enceta amb una veu evocativa el comentari de *Jacquot de Nantes* amb la última estrofa del poema *Le balcon*, de Baudelaire: “Je sais l'art d'évoquer les minutes hereuses/Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis/Renaîtrons-ils d'un gouffre interdit a nos sondes/Comme montent au ciel les soleils rajeunis//Après s'être au fond des meurs profondes?/Ô serments, ô parfums, ô baisers infinis”. Jacques Demy havia mort quan Agnès Varda va muntar *Jacquot de Nantes* i va enregistrar aquests versos de Baudelaire amb els quals vol transmetre la idea de la felicitat perduda amb la mort de qui és el tema de la pel·lícula. A *Jacquot de Nantes*, Varda no apareix a la imatge (només un moment la seva mà acariciant l'espatlla) i, en canvi, sí que ho fa a *L'univers de Jacques Demy i Les demoseilles ont eu 25 ans*, iniciant uns autoretrats a la vellesa on l'experiència del dol conviu amb la vitalitat d'aquesta dona sempre encuriosida pels altres.

AUTORETRATAR-SE AMB ELS ALTRES

C'est l'ensemble de mon travail qui me raconte, plus encore que mes propos. (A. Varda)³⁵³

Del 2 de desembre del 2011 al 22 d'abril del 2012, al Museu Paul Valery, de Seta, Agnès Varda va exposar-hi un conjunt d'instal·lacions amb el títol *Y'a pas que la mer*. A l'espai A s'hi mostraven aquestes peces: *La Cheminée Patate*³⁵⁴; *La Costume Patate*, una fotografia d'Agnès Varda "disfressada"³⁵⁵ de patata per convidar els visitants de la Biennale de Venècia, en l'edició del 2003, a veure-hi la instal·lació *Patatautopia*, i tres autoretrats fotogràfics. Pel que fa al primer dels autoretrats, considerant la seva datació, Varda el presenta així en el catàleg de l'exposició: "À 20 ans, j'ai posé toute seule devant un miroir. J'ai découpé ce portrait en petits morceaux et les ai replacé sur un carton en les écartant pour faire un effet de mosaïque". En aquest autoretrat fotogràfic als vint anys, com si fos una premonició, ja hi ha, doncs, elements claus que identifiquen la manera vardiana de representar el món i d'autorepresentar-se: la presència del mirall i del fragment, que, en aquest cas, crea l'efecte mosaic. També el tractament de la imatge, la possibilitat de jugar-hi i experimentar-hi sense perdre de vista la seva relació amb el real. Seixanta anys després, el 2009, Varda va realitzar un autoretrat *morcelé* per a l'exposició *Portraits brisés*³⁵⁶, presentada a la galeria

³⁵³ "Notes d'Agnès" al dossier de premsa de *Les plages d'Agnès*.

³⁵⁴ Un collage que parteix d'una fotografia que va fer al 1962 en una casa de pagès italiana on guardaven el blat dins de la xemeneia. Varda va substituir el blat per patates, que semblen sortir d'una xemeneia amb la forma de la boca d'una cara que ocupa pràcticament tota la paret.

³⁵⁵ El vestit, a més, era "sonor", de manera que declamava els noms de múltiples varietats de patates. D'aquesta faisó es va passejar a la Biennial de Venècia per reclamar l'atenció dels visitants. Al seminari *Le cinéma mis en question par une cinéaste*, va comentar que, per provocar la curiositat dels assistents, va procedir com els anunciants d'un espectacle de circ.

³⁵⁶ A més del seu autoretrat, Varda hi aporta diversos retrats en què el rostre dels models es reflecteix en un mirall trencat. Pel programa de mà de l'exposició, ella mateixa va escriure: J'ai proposé aux modèles de se regarder dans des miroirs cassés au marteau, ou dans des petits

Nathalie Obadia de Brussel·les, i que també va mostrar a Seta. En aquest cas, Varda va autoretratar-se mentre es reflectia en petits miralls (de 20/20 cm i 10/10 cm) dels quals especifica que van ser comprats en un magatzem de la cadena BHV. En el primer autoretrat, realitzat a la seva joventut, parteix de la imatge d'un rostre particularment seriós que, un cop trossejat i recompost, manté una aparença d'unitat en la fragmentació. En el segon, fet a la vellesa, el reflex del rostre en els miralls en crea una imatge on apareix multiplicat, esclatat, deformat. Ja no hi ha una imatge amb un rostre "sencer" per reconstruir, trosset a trosset, en una nova imatge. En la seva diferència, però, els dos autoretrats juguen a una fragmentació que fa present la idea del rostre com a enigma i que contradiu el concepte d'una identitat compacta. A més d'aquests dos autoretrats fotogràfics distants en el temps, per a l'exposició de Seta va triar-ne un altre que va realitzar l'any 1962 a l'Accademia de Venècia. També hi ha una fragmentació, però no del rostre o del cos de la cineasta, sinó d'una pintura de Gentile Bellini, *Miracolo della Croce al ponte di San Lorenzo*³⁵⁷, de la qual només es fa visible un detall del costat dret de la part inferior en què apareixen representats els membres d'una confraria religiosa. Els homes són en fila i pintats de perfil. A l'enquadrament, que aïlla el detall de la resta de l'obra de Bellini a la manera contemporània amb la qual s'han distingit fragments d'una pintura antiga, Varda se situa al costat dret i també de perfil. S'hi pot suposar una doble ironia. D'una banda, el pentinat de Varda, que ha mantingut amb un mateix tall durant més de seixanta anys, és semblant al d'alguns dels membres de la confraria. De l'altra, s'autoretrata posant-se en relació/confrontació amb un grup d'homes que representen un món masculí (i una època) aliens a la cineasta. És un autoretrat

miroirs en vrac, c'est le cas pour moi, ou de tenir près de leur visage un morceau de miroir. Dans certaines positions le miroir se moque du bon sens, il reproduit une partie du modèle, parfois il propose une lecture face-profil du visage". Varda ho considera una manera distanciada de mirar els altres i una al·legoria del puzzle que és tot ésser humà.

³⁵⁷ Tempura sobre tela (323 x 430 cm) que Gentile Bellini (1429-1507) va pintar al 1500. Bellini, amb les escenes de la vida pública a la ciutat, és considerat el cronista pictòric del Quattrocento. Aquesta pintura va ser encarregada per exaltar una relíquia que guardava una confraria i representa el moment que hauria sigut trobada al Gran Canal. Tanmateix, diluint-hi el tema, dominen en la pintura els elements arquitectònics i l'ambient social venecià.

amb l'alteritat que juga amb una sorprenent semblança. Tanmateix, a banda de la dimensió lúdica d'aquesta fotografia que, de manera significativa, és la imatge que enceta el llibre *Varda par Agnès*, l'autoretrat es configura apuntant una relació fonamental amb la tradició pictòrica, que ha inspirat les pel·lícules de la cineasta d'una manera temàtica, compositiva, cromàtica i metalingüística.

En els dos autoretrats amb el rostre fragmentat, realitzats amb una separació temporal de seixanta anys que apunta la continuïtat d'una autorepresentació visible en altres fotografies i estesa a la seva pràctica cinematogràfica, hi ha la intervenció del mirall, que Agnès Varda considera l'instrument fonamental de l'autoretrat tenint present la seva importantíssima tradició pictòrica. Ho va exposar parlant de "Portraits et autoportraits" a la Universitat de Girona a propòsit d'un significatiu fragment inicial de *Les plages d'Agnès* en què procedeix a una instal·lació de miralls en una platja belga, a Knokke-le-Zoute La Panne, creant una multiplicitat de reflexos de les figures i del paisatge: "En imaginar aquesta seqüència vaig tenir present el fet que els pintors han necessitat miralls per autoretratar-se"³⁵⁸. El mirall arrossega ambigüitats: encarna una voluntat d'exploració i d'autoconeixement en afrontar-se a la pròpia imatge, però a la vegada aporta un reflex, una imatge associable a l'aparença que pot ser enganyosa, al doble incert, a l'estranyesa d'un mateix. En tot cas, a més d'aprofitar el joc visual que possibilita, la introducció del mirall a *Les plages d'Agnès* (i en altres pel·lícules de Varda) es fa atenent la dimensió simbòlica de

³⁵⁸ Aquesta necessitat del mirall té a veure amb el fet que un mateix no pot observar directament el seu rostre, element essencial de l'autoretrat en la mesura que també ho és de qualsevol retrat. És essencial perquè hi ha el supòsit que el rostre expressa una personalitat o que s'hi pot entreveure un element fonamental del caràcter. També pot tenir-se present la idea que el rostre és el mirall de l'ànima, una manera de considerar que a través del rostre (o de la seva representació) es fa visible una interioritat invisible. A *Cinema et autobiographie, problemes de vocabulaire* (Revue Belge du Cinéma, nº19, printemps 1987, pp. 7-12), Philippe Lejeune (autor de l'assaig referencial *Le pacte autobiographique* i un estudiós infatigable del tema autobiogràfic) apunta una diferència fonamental entre l'autoretrat escrit i el pictòric: El primer tendeix a exposar allò d'un mateix que escapa als altres i que té a veure amb un món interior d'emocions i pensaments; el segon tendeix a una apropiació de l'únic que cadascú no pot aprehendre directament, el propi rostre, el qual tothom coneix millor que un mateix.

l'objecte³⁵⁹. Això perquè un cineasta no depèn necessàriament del mirall per autoretratar-se: instal·lada en un suport fixe o en mans d'un altre, fet que no suposa la negació de l'autoretrat, la càmera (que d'aquesta manera suplantaria el mirall, com Varda li suggereix a Jane Birkin a *Jane B. par Agnès V.*) pot filmar directament el cineasta, que, a més, actualment disposa de les petites càmeres numèriques per autofilmar-se/emmirallar-se més fàcilment. I en un sentit molt literal: és la insistència meravellada d'Agnès Varda a *Les glaneurs et la glaneuse* davant de la possibilitat de filmar-se una mà amb una altra mà³⁶⁰. Tanmateix, hi

³⁵⁹ En una entrevista de Marjolaine Jarry, publicada a la revista *Le Nouvel Observateur*, nº2302, es recull aquesta declaració de Varda en relació amb la instal·lació de miralls a *Les plages d'Agnès*: "On pense aussi aux vanités, ces tableaux évoquant la précarité de l'existence qui mettent en scène un miroir, des objets familiers et un crâne. Mon film dit aussi que je vais y passer bientôt, comme Montaigne!". També expressada uns anys abans a *Les glaneurs et la glaneuse*, hi ha, doncs, la consciència serena de la proximitat de la mort quan s'ha arribat a la vellesa. Però el tema de la *vanitas*, representat amb una figura femenina juvenil i formosa engrapada per un esquelet que representa la Mort, ja apareix en un film de la seva joventut, *Cléo de 5 à 7*, i precisament en relació amb una dona jove i bella, però amenaçada pel càncer. En un dels *boni* de l'edició en DVD de *Cléo de 5 à 7* s'hi reproduïxen les diverses pintures de Hans Baldung Grien, pintor alemany del segle XVI, relatives al tema de la Vanitas que van inspirar Agnès Varda a concebre la pel·lícula: La Mort (l'esquelet que el representa encara conserva, però, la pell) hi cobeja una noia de pell blanquíssima amb una actitud a vegades francament eròtica. En una de les pintures, *Die dreien lebensalt un der tod (1510)/Les tres edats i la Mort*, la noia es mira cofoia al petit mirall que sosté en una mà sense ser-ne conscient de la presència de la Mort, que li agafa un vel, però sobretot col·loca un rellotge de sorra per damunt del cap de la vanitosa figura femenina simbolitzant que està sotmesa al pas del temps, que destruirà la seva bellesa. La composició es completa amb la figura d'una criatura que plora i d'un home que sí que n'és conscient de la presència de la Mort i que, amb el gest d'un braç, sembla voler impedir inútilment la seva acció sobre la noia: *Les edats de la vida*, que el pintor també va pintar en un quadre homònim pertanyent al museu del Prado i que, havent-hi també la presència de la Mort, forma part del *boni Hans Baldung Grien, peintre du XVI*. Al text "La caméra et le miroir" (*Agnès Varda: le cinéma et au delà*, p. 135-143), Esteve Rimbau crea una analogia entre *Les tres edats i la Mort* i una escena de *Les glaneurs et la glaneuse* en què Varda es filma amb un mirall a la mà: "Dans une de ces variantes, la mort continue à guetter la jeune fille nue tandis que cette dernière contemple son visage dans un miroir, comme celui que Varda tient en main dans *Les glaneurs et la glaneuse* pendant qu'elle évoque le mythe de Narcisse. Il s'agit, en définitive, de deux images jumelles séparées par le miroir que la cinéaste tient face à sa caméra pour que le cercle des reflets se referme avec la fascinante précision d'un conte de Borges".

³⁶⁰ En la diferència entre l'autoretrat cinematogràfic i el pictòric, que seria la mateixa en el cas del retrat, també hi ha en joc el tema de la suposada capacitat reproductora de la imatge cinematogràfica (i de la fotogràfica, però limitada a la seva fixació i per tant immobilitat) en contraposició al caràcter de representació de la imatge pictòrica: El cinema, a través de la càmera, reproduiria "mecànica" i "objectivament" els cossos mentre que la pintura els representaria a través de la subjectivitat i de l'art del pintor. Tanmateix, la qüestió és més

ha cineastes que han utilitzat de manera explícita el mirall per autoretratar-se. Tinc present el documentalista israelià David Perlov³⁶¹, que, en el seu *Diary*

complexa. Què vol dir reproducció? A la imatge cinematogràfica no hi ha un clònic tridimensional del cos real. En tot cas, a banda de considerar l'altre sentit de la representació (interpretar un personatge, encara que sigui el d'un mateix) davant la càmera, sempre es tracta d'una imatge i no de la realitat. Però també és cert que en la imatge cinematogràfica hi ha un rastre molt palpable del (cos) real. A l'article "De la relación creador-criatura" (*Cultura(s)* de *La Vanguardia*, nº 260, amb traducció del francès al castellà de Juan Gabriel López Guix), Alain Bergala planteja la qüestió d'una altra i molt interessant manera, si bé ho fa a propòsit de la relació cineasta-actor/model en el cinema de ficció: "Hay algo singular en el acto de la creación cinematográfica: en él, la relación creador-criatura no se parece a la existente en ningún otro arte. En el cine, el personaje no pertenece nunca de modo exclusivo al registro imaginario, puesto que el creador, por decirlo de forma rápida, necesita una persona real para que exista en la pantalla. La criatura que vemos en la película es siempre una mezcla de criatura imaginaria (la que el creador tenía en mente, el personaje antes del rodaje) y criatura real, en carne y hueso, y afectos. Aquel o aquella a quien encarna se inscribe en la obra de un modo que no puede ser más carnal, con sus gestos, su voz, su ser físico en ese momento de la vida, ese día en que se rodó el plano. Al contrario del modelo en pintura, cuyo cuerpo (sea fuente de observación o de inspiración) no forma parte de los materiales que constituyen la tela. Incluso en la más realista de las pinturas, el cuerpo pintado, como el cuerpo escrito del novelista, no es un rastro real del cuerpo del modelo". Bergala parla, doncs, de la tensió entre l'imaginari del creador cinematogràfic i la realitat del cos de l'actor/model. Cito el text considerant que hi ha aspectes que poden aplicar-se en el cas que el cineasta s'autoretrati fent-se visible a les seves imatges. També hi pot haver una tensió entre l'imaginari i el cos real. I sobre tot hi ha el fet que deixa a la imatge un rastre real inscrivint-s'hi carnalment amb els seus gestos, la seva veu, el seu ésser físic en un moment de la vida.

³⁶¹ Nascut a Rio de Janeiro l'any 1930, David Perlov va arribar a Israel a finals dels anys cinquanta després d'haver fet una llarga estada a París, on va introduir-se en el cinema a través de l'amistat amb Henri Langlois i amb Joris Ivens, del qual va ser ajudant de direcció en un documental sobre Marc Chagall. Un cop a Israel va viure i treballar en un kibbutz, però també va començar a realitzar documentals que no van agradar prou a les autoritats perquè no s'ajustaven a les exigències propagandístiques del nou estat. Sense aconseguir finançament pels seus films, tenint present que les institucions israelians pràcticament costejaven i així controlaven tota la producció cinematogràfica del país, va comprar-se una petita càmera de 16mm i va començar a rodar sol. En la mesura que no podia fer cinema de manera professional, va començar una cosa nova que no sabia com anomenar. Va filmar la seva dona, les seves filles, els amics que el visitaven, els seus estudiants de cinema a la universitat de Tel-Aviv, als desconeguts del carrer que observava des de darrere les finestres del seu apartament. També va mantenir-se atent als canvis atmosfèrics, a les variacions de la llum, al reflex de l'arc de Sant Martí: El cinema, doncs, com una finestra oberta a la bellesa evanescent del món. Però en el *Diary* de David Perlov també s'hi reflecteix l'horror del món, en relació amb el conflicte jueu-palestí i les guerres en les quals Israel va estar involucrat durant aquell període. D'aquí s'hi fan presents les guerres del Yom Kippour i la del Líban, amb la terrible matança als camps de refugiats palestins de Sabra i Shatila. El cas és que, com és propi dels diaris escrits, hi ha una atenció a la vida mateixa, a la realitat entorn el quotidià. Però, segons remarca la muntadora Yael Perlov, filla del cineasta, aquest diari no és una obra espontània i tampoc un diari "íntim". En tot cas, encara que hi hagués una porta oberta a l'atzar, el rodatge no va ser arbitrari. Hi va haver una elecció dels temes i un llarg procés de muntatge. Finalment, un cop el Chanel Four va col·laborar en la producció a petició de Perlov

fílmic, realitzat entre 1973 i 1983, s'autoretrata filmant la seva imatge al mirall amb una càmera de 16 mm. En el cas de la mateixa Varda, en una seqüència de *Lions Love* apareix fugaçment reflectida en un mirall situada darrere de la càmera i de l'operador. Ho fa dues vegades. A la segona, Viva es mira al mirall preguntant-li abans amb coqueteria: "T'espantllaré el pla, Agnès, si em poso al davant?". Es pot considerar un autoretrat aquesta presència fugaç, però intencionada, en el mirall? En certa manera sí perquè, encara que estigui mig amagada, Varda s'autoretrata precisament com a cineasta. Però, tenint present que aquest film atípicament hollywoodià va ser rodat l'any 1968, també pot interpretar-se com un gest propi de la modernitat cinematogràfica, atès que aquesta tendeix a fer visible el dispositiu cinematogràfic per crear una nova relació amb l'espectador. D'altra banda, a *Jane B. par Agnès V.*, la cineasta es reflecteix en un mirall (rodó dins d'un marc quadrat) comentant-li a Jane Birkin que la càmera és com un mirall. Varda apareix en el mirall junt amb l'actriu i la càmera. El joc de miralls i reflexos es multiplica i s'expressa a través del símil: És "com" si Varda, retratant Birkin, crees un possible autoretrat de l'actriu mentre que, emmirallant-se, ahora suggereix que s'autoretrata. A l'article "Profession: documenteuse", Marcel Martin i Jacqueline Nacache apunten: "Si elle a consacré un film à Jane Birkin, c'est sans nul doute parce qu'elle a trouvé en celle-ci une *âme-souer* en sincérité, en spontanéité et en joie du vivre, au pont de *se donner à voir*, quasiment pour la première fois, devant la caméra, encore que, le plus souvent, dans le reflet d'un miroir".

El mirall rodó dins del marc quadrat apareix a *Les plages d'Agnès* en un altre fragment significatiu pel que fa a la relació de la cineasta amb la càmera-mirall. Varda hi explica que, quan va instal·lar-se en una casa de la rue Daguerre a principis dels anys cinquanta, va trobar al pati un marc quadrat, però amb un forat rodó per col·locar-hi un quadre o una fotografia, entre els objectes abandonats pels propietaris del taller de marcs que havia ocupat una part de

durant una estada a Londres, el *Diary* va estructurar-se en sis capítols de 55 minuts de durada. Poc després de la mort de David Perlov, que va tenir lloc l'any 2003 a Tel-Aviv, el *Diary* va tornar a fer-se visible en festivals (per l'impuls de Mira Perlov, vídua del cineasta, i de la seva filla Yael) i va ser editat en DVD per l'empresa francesa Re-Voir.

l'edifici. En dir "abandonats" i "trobat" a propòsit de la cineasta, sempre revé l'espigoladora Varda. En tot cas, aquesta explica que amb el marc va fer-ne un mirall, en el qual aleshores s'hi reflecteix, i que l'ha utilitzat en alguns films. Després de capgirar-lo, afirma: "Si un vol veure els espectadors, cal mirar a càmera". Amb la primera part de la frase, s'hi reflecteix una figura que mira a través de l'objectiu d'una càmera. És una figura que també pot representa qui parla, però a la vegada a qualsevol cineasta, encara que sigui a través de la persona interposada de l'operador. Mentre se superposen la imatge de la cineasta mirant a càmera a unes altres imatges, en què s'entreveu un moviment de gent al pati traginant fustes que formen part de l'*atrezzo* de la seqüència, Varda afirma: "Jo sempre miro a càmera, fins i tot quan explico els treballs que vaig fer urgentment per tenir un laboratori amb una cambra negra, allà on es revelen les imatges sortides dels negatius...". És a dir, en qualsevol cosa que explica o mostra, ella sempre s'exposa i s'adreça als espectadors. Observant el desenvolupament de l'escena, en què primer hi ha qui mira dins de l'objectiu i després la cineasta mira a càmera, Varda fa explícit que, apareixent dins del pla, sempre mira els espectadors i, per tant, s'hi adreça, però de manera implícita potser suggereix que també ho fa mirant el món a través de la càmera. En tot cas, de manera significativa, a *Les plages d'Agnès*, camina en diverses ocasions de recules, és a dir mirant cap endavant i per tant a la càmera i a l'espectador, i no gira l'esquena per representar la seva recerca del passat, del qual mai no fa sentir mai que sigui un temps perdut: aquest treball de la memòria es fa interpel·lant l'espectador i implicant-lo. També hi afegiria que, encara que no miri els espectadors a través de la càmera, s'hi continua adreçant personalment amb els comentaris.

Retornant a la instal·lació de miralls a *Les plages d'Agnès*, Varda va precisar-ne al seminari de la UdG que, pensant en la dependència de l'autoretrat respecte el mirall, va voler començar un autoretrat filmat sense mirar-se al mirall, sinó instal·lant miralls a la platja: "Es tractava de mostrar que jo no m'estic mirant, sinó que giro els miralls cap els altres i ni tan sols m'hi reflecteixo. Això pel que fa a la significació. Però pel plaer de la mirada, són miralls en una platja amb els quals faig una mena de coreografia". De fet, a les "Notes d'Agnès" incloses en el

dossier de premsa de la pel·lícula, apunta: “Les miroirs, outils par excellence de l’autoportrait, reflètent plus la mer du Nord, la caméra et d’autres usages que le mien. Par exemple, ceux d’une brigade de jeunes venus d’une école de cinéma à Louvain qui a assuré le transport des miroirs à travers les dunes, en plein vent”. A més, de manera relativament sorprenent, Varda va afirmar a Girona que la seva intenció fonamental no era fer un autoretrat, tot i que ha de reconèixer que ho és. El mateix títol de *Les plages d’Agnès* és una remarca que no desmenteix el contingut: ella és omnipresent en el film, tot i que aquest “jo”, certament, se sap i es vol lligat als altres i a la Història. El cas és que, mentre fa un recorregut lliure per la seva trajectòria vital i creativa, la seva constant presència a la imatge aporta un nou autoretrat a la vellesa, és a dir en el present en què va realitzar-se la pel·lícula.

Podria considerar-se que *Les plages d’Agnès* exemplifica al màxim una certa tensió perceptible en el cinema de Varda, però potser encara més en les reflexions que, sobre tot en els últims anys, ella mateixa en fa: la tendència a l’autoretrat i a la vegada a negar-lo o, en tot cas, a minimitzar-lo; el fet de mostrar-se i a la vegada d’amagar-se. En la seva lliçó a la UdG sobre *Portraits et autoportraits*, va plantejar: “Fins a quin punt hi ha el desig de parlar d’un mateix? És vol i no es vol. També passa el mateix en el cas de posar o testimoniar davant de la càmera d’un altre. Es vol i no es vol el retrat: un vol mostrar-se i a la vegada amagar-se”. Hi ha, doncs, una resistència de la cineasta a l’autoretrat al qual a la vegada s’aboca. O almenys una resistència a reconèixer la intenció explícita de fer-lo. D’una banda, posant en relació una seva mà amb la postal d’un autoretrat de Rembrandt, afirma a *Les glaneurs et la glaneuse* que sempre hi ha en joc el fet d’autoretratar-se. Però, a propòsit d’aquest moment essencial, va remarcar passats uns anys en el seminari a Girona que, trobant la postal de l’autoretrat de Rembrandt mentre desfeia les maletes després d’un viatge al Japó, va filmar la seva mà envellida sense premeditació, sense intencionalitat pel que fa a l’autoretrat, i que si va incloure el pla en el muntatge és perquè se’n va adonar del seu lligam amb un tema de la pel·lícula: el pas del temps i els seus efectes en els cossos i les coses. Hi va afegir que en principi no volia autoretratar-se, sinó que el propòsit primordial era retratar una diversitat d’espigoladors i que, en tot

cas, va posar-se dins del film per estar al seu costat³⁶², sobretot pel que fa als més pobres i fràgils. No per fer cap simulació de pobresa, sinó perquè aquesta no li és humanament aliena. No per envair l'espai dels altres i apoderar-se'n, sinó per no observar-los des d'un lloc distant i desafectat. També per un sentiment de reconeixement i agraïment: "Volia dir que ells recullen per les seves necessitats, però que jo els havia necessitat per fer la pel·lícula, que aquesta s'havia fet recollint allò que m'havien donat". Varda, de fet, sempre remarca el seu interès pels altres i, consegüentment, la seva voluntat de retratar-los. En la seqüència que obre *Les plages d'Agnès* en una platja de Noirmoutier, afirma després de presentar-se com algú que representa el paper d'una vella petita, grassoneta i xerraire que explica la seva vida: "Són els altres els que m'interessen veritablement i als quals m'agrada filmar. Els altres, que m'intriguen, em motiven, m'interpel·len, em desconcerten, m'apassionen". Però, parlant de la pel·lícula, també és capaç d'aquest comentari revelador: "C'est en racontant les autres que je parle le plus de moi. Comme lorsque (a *Les plages d'Agnès*) je filme cette vieille dame qui perd la mémoire, mais se souvient par couer du poème de Paul Valery, *Le cimetière marin*. Si elle avait retenu les cours de la bourse, elle m'aurait moins intéressée."³⁶³. Autoretratar-se, doncs, a través dels altres en la mesura que la seva mera presència als films suposa una reveladora elecció per part de la cineasta. Parlar d'un mateix parlant dels altres. A propòsit de *Jane B. par Agnès V.*, Jacqueline Nacache ho aplica de manera extrema a Varda associant-la al que defineix com l'espècie més "perversa" dels documentalistes: "Ceux qui, non contents de donner leur propre déchiffrement de la réalité, n'en

³⁶² Aquest desig de proximitat fa pensar en les paraules amb que Trint T. Minh-ha, artista pluridisciplinar d'origen vietnamita, comença *Reassemblage* (1982), rodat en diversos poblats del Senegal: "No vull parlar sobre, vull parlar a prop de...". Aquest film posa en qüestió (podria dir-se que desconstruint-la) la tradició del cinema antropològic (persistentment colonialista en la seva aparença d'objectivitat científica) des de la subjectivitat crítica i poètica de la seva autora.

³⁶³ A *Le Nouvel Observateur*, nº2302. La vella dama a la qual Varda fa referència és Andrée Schlegel, la vídua de Jean Vilar. Al film, Andrée Schlegel recita els primers versos del poema de Valery (que, com Vilar, està enterrat al cementiri marí de Seta) mentre la imatge reproduïx *Le bord de mer à Palavas*, un preciós quadre de Gustave Courbert en què una figura, una autopresentació d'un pintor que va autoretratar-se molt, agita un mocador com si saludés el mar.

rendent compte que pour parler d'eux-mêmes"³⁶⁴. Tan extrema que considero que desvirtua el joc de Varda que oscil·la entre el jo i els altres. De fet, però, se li pot donar la volta: parlar d'un mateix també és parlar dels altres. Ho apunta Estrella de Diego: "Quizás hablar de uno mismo es cada vez hablar de los demás"³⁶⁵. I, pensant-ho en relació amb l'escriptura, Hélène Cixous ho considera implícit i ineludible, tot i que a la vegada sent la necessitat de defensar o justificar l'ús de la primera persona: "Cuando hablo de la primera persona, en primer lugar es porque me di cuenta de que había que justificar que la primera persona ocupa un lugar absolutamente inaugural en el trabajo, y sencillamente porque hay discursos oscurantistas que atacan el trabajo sobre el sujeto, acusándolo de subjetivismo egocéntrico. Y la primera persona es Montaigne, la literatura comienza con la primera persona, y acabará con la primera persona. Es decir, yo en tanto que tú, pues es evidente que el sujeto es el primer otro, que no puedo hablar de mí si no hay enseguida una segunda y una tercera persona; y aún así, cuando digo 'una segunda y una tercera persona', es sencillamente el yo, tú y el tercero que constituyen las instancias necesarias del dialogo interior, pero después hay otros que vendrán a hablar conmigo. Por lo tanto yo nunca está solo ni es único."³⁶⁶ I la mateixa Varda, a propòsit novament de *Les plages d'Agnès*, afirma: "Là, je raconte le parcours d'une artiste indépendante dans la deuxième moitié du XXe siècle. C'est un film tres personnel mais qui parle presque plus des autres que de moi. Quelqu'un m'a rappelé le titre d'un roman de Gertrude Stein: *Autobiographie de tout le monde*. J'aimerais bien avoir fait cela. Je pense qu'à divers moments du film, n'importe qui peut être en phase

³⁶⁴ A l' article publicat "Jane B. par Agnès V. et Kung-Fu Master" a la *Revue du cinéma* nº 436, març 1988, p. 59-60.

³⁶⁵ A *No soy yo. (Autobiografía, performance y los nuevos espectadores)*, Ediciones Siruela, Madrid 2011 (p. 21). La historiadora de l'art i assagista també hi exposa la idea contrària i a la vegada complementària: "Pintar a los demás es pintarse a uno mismo" (p.23)

³⁶⁶ Entrevista a Hélène Cixous de Françoise von Rossum-Guyon publicada originalment com "En juin 1995" i inclosa en el llibre *Le Coeur critique: Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Rodopi, Amsterdam, 1997, pp 234-247. La cita és de la traducció castellana a càrrec de Luis Trigerero i, amb el títol "Escritura y compromiso: La escena del corazón", integrada en el volum, amb edició de Marta Sagarra, *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*, Icaria, Barcelona,

avec des émotions qu'il dégage"³⁶⁷. I també, a les esmentades declaracions a *Le Nouvel Observateur* al 2008: "Je me sens un peu comme tout le monde. Dans le film, je voulais passer par ces carrefours que nous avons tous connus: le brisure de l'amour, l'émerveillement devant le cirque ou la mer et les enfants, mais aussi le deuil, les vieux qui perdent la tête...". Ara bé, no es dilueix del tot la sensació que la cineasta creu que ha de justificar l'autoretrat (o, en tot cas, relativitzar-lo) o el fet que parla d'ella mateixa. Tem l'acusació d'egocentrisme o de narcisisme? O, de fet, se n'ha sentit acusada? Certament, em consta que n'hi ha que no suporten la presència física de Varda (i potser tampoc la d'altres cineastes) a les seves pròpies imatges: ho consideren clarament un signe d'egocentrisme o un acte narcisista. Per què? M'atreveixo a plantejar que aquesta presència del cos, a través d'una imatge que el representa, pot resultar incòmode: el "jo" en una pantalla tendeix a semblar enorme. En tot cas, malgrat que s'hi pugui qüestionar una manifestació concreta de l'egolatria o d'un exhibicionisme obscè, les expressions diverses de la literatura del "jo" no acostumen a provocar tanta incomoditat: l'escriptura resulta més "abstracta" i en certa manera s'hi intueix com una màscara amb la qual l'autor s'amaga o s'inventa parlant d'ell mateix? Fins i tot en el cas dels autoretrats pictòrics s'hi tendeix a veure una representació de l'autor més com una forma d'autoconeixement que d'exhibició del "jo". Tanmateix, d'acord amb la proliferació dels discursos subjectius sobre el món i l'interès que aquests desperten, a la vegada hi ha una atenció i una consideració creixents per l'autoretrat i l'autobiografia fílmiques. Alain Bergala exposa una idea molt bonica sobre el perquè³⁶⁸: a diferència dels mitjans de comunicació i del cinema industrial d'aquests temps, potser procuren un contacte més immediat amb la vida tal com cadascú la viu; per això l'autoretrat i l'autobiografia fílmiques s'entenen com un espai de llibertat en què el "jo" de

³⁶⁷ Entrevista de Marie-Noelle Tranchant a Âgnes Varda publicada el 17 de desembre del 2008 al diari *Le Figaro* i amb el títol "Les souvenirs sont comme des bulles qui remontent".

³⁶⁸ A "Si je m'étais conté", un text inclòs al volum col·lectiu *Je est un film* coordinat pel mateix Bergala (Éditions Acor, 1998). Amb traducció al castellà de Gregorio Martín Gutiérrez, aquest text es recull a *Cineastas frente al espejo* (T&B Ediciones/Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2008)

l'altre no és forçosament percebut com un ego competidor i odiós, sinó com l'expressió d'algú que és de nou el nostre semblant. En relació amb aquestes qüestions també hi ha en joc el sentit del pudor i, per tant, de l'impudor. Podria considerar-se que aquest sentit és subjectiu perquè cadascú en té una diferent percepció i mesura. En part és així, però no depèn només d'una valoració íntima, sinó social i, per tant, mudable. El sentit i mesura del pudor ha canviat substancialment en el segle XXI arran d'un exhibicionisme creixent de la intimitat que afavoreixen les diferents possibilitats d'autofilmació (petites càmeres dvd, telèfons mòbils, webcam, etc) i de difusió de les imatges resultants, sobretot a través d'Internet. Al respecte, l'antropòloga argentina Paula Sibilia va publicar l'any 2008 un interessant assaig, *La intimidad como espectáculo*³⁶⁹, en què exposa: "La intimidad, que antes debía protegerse entre cuatro paredes y bajo llave, resguardada de la intrusión ajena por las leyes del recato y otras barreras tanto físicas como morales, hoy invade sin pudores el más público de los espacios y se muestra descaradamente ante quien quiera dar un vistazo". Sibilia no fa una reflexió crítica sobre l'exhibicionisme de la intimitat des del puritanisme, però observa que, mentre allò privat envaeix l'espai públic, l'individualisme es reforça i allò col·lectiu perd vigor i deixa d'interessar: el jo s'exhibeix des de l'encapsulament mentre l'Altre procura por i indiferència³⁷⁰. Contràriament, a més del fet que no ha convertit la seva intimitat en espectacle, Varda sent el "jo" lligat a les experiències col·lectives i la seva subjectivitat es contraposa precisament a l'individualisme. La cineasta és portadora d'una sensibilitat ètica i política per la qual s'interessa pel destí dels altres. Per a Varda, un documental (i

³⁶⁹ Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

³⁷⁰ Tanmateix, les relacions (la mena de societat o potser la seva dissolució) que van creant-se a través d'Internet, sobretot amb les xarxes socials, no poden determinar-se perquè van conformant-se en un procés obert. Per això, les diferents reflexions que van suscitant. En tot cas, també es considera que estableixen relacions socials inèdites, permeten la difusió d'informacions i discursos alternatius, afavoreixen formes diverses d'intercanvi i ajuda recíproca en temps de crisi i procuren la propagació immediata de missatges en vista a accions polítiques, etc... Tot això junt amb la possibilitat de la promoció individual, de l'exhibicionisme, de l'extensió de la banalitat, de l'observació de gustos i tendències per a la renovació de les pràctiques publicitàries i mercantils.

la dimensió documental hi és en tot el seu cine) és un moviment en contra de l'egoisme.

A *Les glaneurs et la glaneuse*, quan només han transcorregut quatre dels seus 80 minuts, en una sala del Museu d'Arras, una de les ciutats a prop de les quals va tenir lloc la massacre a les trinxeres de la I Guerra Mundial, Agnès Varda posa davant de *La glaneuse*, del pintor Jules Breton, amb una garba d'espigues de blat a l'espatlla. Filma, doncs, el retrat més singularitzat d'una espigoladora sola (pràcticament en totes les altres pintures d'espigoladores, aquestes apareixen en grup) i s'autoretrata: "L'altra espigoladora, la que dona títol a aquest documental, sóc jo", comenta en *off* la cineasta, que, mentre la imatge mostra el gest, hi afegeix que deixa caure voluntàriament les espigues per agafar la càmera. S'autoretrata, doncs, com espigoladora d'imatges en un gest que transcendeix el moment per gravitar en la resta de la pel·lícula: qui ha filmat els espigoladors és aquesta espigoladora d'imatges que a la vegada es filma. L'escena té una continuïtat de significació a través del muntatge quan, en un altre espai que possiblement és a la casa de la rue Daguerre, Varda fa un elogi de les possibilitats de les petites càmeres numèriques i, fins i tot mostrant el llibre d'instruccions, en fa una demostració visible que no és aliena al sentit lúdic de la cineasta, que és lliura a un exercici metalingüístic: "Aquestes noves càmeres numèriques són fantàstiques, permeten efectes estroboscòpics, narcisistes i fins i tot hiperrealistes". En referir els efectes narcisistes, introdueix un mirall. Esteve Riambau, que també observa que la cineasta apareix reflectida al retrovisor d'un cotxe durant un dels viatges en carretera que fa constar a la pel·lícula, apunta: "Sans miroir, il n'y aurait pas d'autoportrait et Agnès Varda l'introduit dans son ouvre par l'intermédiaire du mythe de Narcisse. Elle l'invoque explicitement dans *Les glaneurs et la glaneuse* (...)"³⁷¹. És cert que, a través de la presència del mirall i del seu comentari, Varda convida a invocar un mite que sembla indissociable de les formes de l'autorepresentació. Però la invocació al mite, com

³⁷¹ *La caméra et le miroir: portraits et autoportraits, a Agnès Varda: le cinéma et au delà.* (p.138)

a referent cultural, no comporta necessàriament la pràctica del narcisisme associada a l'exhibicionisme còfio de la pròpia imatge. Això tot i que, en principi, el narcisisme és entotsolament: Narcís, sense reconèixer-se, només veu la pròpia imatge i aquesta només la veu ell mateix. El narcisisme es presenta com un abisme on el jo s'ofega per excés d'ell mateix.³⁷² En tot cas, Varda ha negat de manera explícita el narcisisme, si bé, carregat aquest de negativitat, es faria estrany que n'hi hagués un reconeixement: "Ce n'est pas par narcissisme, mais bon, je faisais un film sur tout ces gens... et je me disais: "Moi, je ne glane pas, mais j'existe quand meme".³⁷³ Aquesta afirmació d'ella mateixa, però, no nega els altres: Existeix entre els altres, s'autoretrata amb els altres. Tanmateix, la cineasta ha declarat que no li agrada especialment fer-se present a les imatges. No només ho diu, sinó que fa visible una tensió. Un altre exemple: després de realitzar la demostració a *Les glaneurs et la glaneuse* dels diversos efectes de les càmeres numèriques, Varda, estirada en un sofà, sembla sentir-se assetjada per una càmera. L'escena té alguna cosa d'inquietant, amb imatges ralentitzades i fins un pèl distorsionadores. La cineasta, que sembla molesta, es passa la mà per la cara. Després estira el braç per intentar tapar l'objectiu de la càmera. És un gest que sembla expressar rebuig: no vol que la filmin? Varda manté el gest enfadat mostrant el seu rostre borrós i desdoblant en una superposició d'imatges. Però, a continuació i com a contrapunt, es pentina els cabells escassos davant d'un mirall i, inserint un pla rodat en un viatge en cotxe en què una seva mà filma

³⁷² O, paradoxalment, en la seva dissolució en no reconèixer-se en la imatge: en el narcisisme s'acabaria trobant l'Altre. Així ho considera Estrella de Diego (op. cit. p. 89) apuntant el fetixisme de la imatge narcisista: "Es fetiche porque la imagen que de nosotros nos devuelve el espejo es sin remedio fragmentaria, incompleta: nunca entera. La imagen del espejo, imagen del narcisista por antonomasia dispuesto a llevar a cabo la extrema disolución (hundirse en sí mismo) es al mismo tiempo la constatación última de la otredad y, por lo tanto, del intercambio irremediable de papeles y hasta del disfraz que la identidad conlleva. Es, en pocas palabras, la verificación de lo endeble de eso que Occidente llama sujeto, siempre en tránsito, pura apariencia; mirada que sin embargo domina el mundo o cree dominarlo. El narcisista conoce ese disfraz, esa apariencia; lo ha aprendido. Lo aprende incluso demasiado tarde, en el momento del hundimiento, pues si a quien observa como otro es en realidad él mismo (piensa a punto de ser engullido por la muerte), ¿puede alguien asegurarle que aquel que siente como su propio ser no es una ficción más?"

³⁷³ En l'entrevista que, publicada a la revista *Aden*, el seu amic Philippe Piazo va fer-li arran de l'estrena a França, el 5 de juliol del 2000, de *Les glaneurs et la glaneuse*.

l'altra mà plena de taques, parla sense desesperació dels senyals de la vellesa que li anuncien la proximitat de la mort. En aquest encadenament d'imatges hi ha, doncs, la tensió entre mostrar-se i amagar-se: l'autoretrat que es vol i que no es vol. Potser aquesta tensió conforma la pròpia manera d'autoretratar-se.

Podria considerar-se que Varda, pel que fa a *Les glaneurs et la glaneuse* i malgrat que ja hi apunta una tensió amb la càmera que la filma, ha tendit amb el pas del temps a relativitzar el caràcter d'autoretrat que reconeixia inicialment. En l'edició francesa del DVD del film hi ha un petit llibret on es reproduïx un text, datat l'abril de 2000 i per tant un mes abans de la presentació al festival de Canes, en què la cineasta fa una declaració d'intencions: "Ce film est documentaire par son sujet. Il est né de plusieurs circonstances. D'émotions liées au vu de la précarité, du nouvel usage des petites caméras numériques et du désir de filmer ce que je vois de moi: mes mains qui vieillissent et mes cheveux qui blanchissent. Mon amour de la peinture a voulu aussi s'exprimer. Tout cela devait se répondre et s'imbriquer dans le film sans trahir le sujet de société que je souhaitais aborder: le gâchis et les déchets... Qui les récupère? Comment? Peut-on vivre des restes des autres?". És a dir, junt amb altres propòsits, hi és expressada una consciència d'un autoretrat a la vellesa i fins i tot la voluntat de realitzar-lo. Passats més de deu anys, com si respongués a la insistència sobre l'autoretrat a propòsit d'aquesta pel·lícula o a la consideració que la cineasta cada cop tendeix a fer-se més visible en les seves imatges³⁷⁴, va comentar a la Universitat de Girona que, al capdavall, el temps de les seves diverses aparicions a *Les glaneurs et la glaneuse* no és superior a un minut dispers entre els vuitanta minuts de durada. "Però el cas és que, malgrat que hi tracto un tema social important, s'ha insistit molt que és un autoretrat", va apuntar. I encara més: "És injust que es digui que és un autoretrat quan sobre tot és un retrat d'altres

³⁷⁴ Durant l'estada de la cineasta a Girona, un matí vaig trobar-la remugant mentre esmorzava sobre la promoció que la seva productora volia fer de la sèrie *Agnès de ci de là Varda*: "En totes les fotos que hi posen surto jo. No aparec tant a les imatges de la sèrie per fer-ho. En viatges que he fet arreu del món en els últims anys, em trobo amb artistes, cineastes i altres persones que parlen sobre les seves experiències i sobre què fan. Són ells els protagonistes i no jo. No necessito "promocionar-me". I sobre tot no vull fer-me publicitat". Tanmateix, la cineasta es fa ben present a la sèrie a partir del mateix títol: *Agnès de ci de là Varda*.

persones, moltes de les quals, per les seves condicions de pobresa i fins de marginalitat, són invisibles i inaudibles socialment. De fet, el film va néixer de la voluntat de trobar i donar la paraula a persones a les quals no se les escolta". Tan és així que Varda va dir que, per no convidar a l'equivoc, potser hauria d'haver-se limitat al títol de *Les glaneurs*. Però també va explicar que va incloure el femení en el títol pensant que, en la tradició camperola reflectida en la pintura realista de mitjans del segle XIX, només les dones espigolen. I que, al capdavall, hi va afegir la "*glaneuse*" perquè no vol amagar, sinó al contrari, la implicació i compromís amb el seu cinema: "Jo sóc la persona que filma. I no només filmo, sinó que escric el comentari i el dic jo mateixa. Ara bé, una cosa és ser-hi present i l'altra fer-ho físicament a les imatges. Sempre sóc present a les meves pel·lícules, però poques vegades estic a les imatges. I sobre tot ho faig menys del que s'acostuma a dir".

El comentari precedent de la cineasta convida a reprendre diverses qüestions relacionades. Una és el fet que un autor(a) cinematogràfic, com ho és Varda, imprimeix la seva empremta en l'elecció d'allò que filma i en l'acte mateix de la filmació.³⁷⁵ De fet, amb el seu concepte de *cinécriture*, la pròpia Varda encara va més enllà: el cineasta, o la manera de ser cineasta que vol ser, hi és en l'escriptura del guió, l'elecció dels actors i dels escenaris, els moviments de càmera i els punts de vista, el ritme del rodatge i del muntatge, etc. Ella, doncs, és present en el film i vol ser-hi amb les seves eleccions de cineasta imprimint-hi la seva subjectivitat, però sense perdre de vista els altres i la voluntat de representar el món. Dominique Bluher³⁷⁶, donant-li la raó, afirma: "Aucun de ces essais (auto)portraïstes ne présente le moindre signe d'egotisme. Autant ils sont tous indubitablement 'cinécrits' par Varda et reffètent son auteur, autant elle n'y occupe généralement qu'une place infime. Ces films sont tous portés par son

³⁷⁵ François Truffaut, fins i tot sense vincular-ho a la condició d'autor, va sentenciar que "un film ressemble toujours à celui qui en signe la réalisation". Al text *Le réalisateur, celui qui n'a pas le droit de se plaindre*", publicat originàriament a *Cinéma, univers de l'absence* (Collectif, 1960) i recollit a *Le plaisir des Yeux*, Flammarion/Cahiers du Cinéma, Paris, 1987.

³⁷⁶ A *La miroitière. À propos de quelques films et installations d'Agnès Varda*, inclòs a *Agnès Varda, le cinéma et au-delà* (pp 177-185).

regard sur l'autre, et bien souvent des exclus et des laissés-pour-compte". Hi afegeix que Varda comparteix el gust per la trobada i el retrat amb Alain Cavalier, un cineasta de la seva generació, per tant un coetani de la *nouvelle vague* amb una trajectòria irreductiblement personal i encara menys vinculat a cap grup que Varda. Cavalier, que considera que va deixar de ser un cineasta per convertir-se en un home que filma i, per tant, en un "filmeur"³⁷⁷, va realitzar, del 1987 al 1991,

³⁷⁷ *Le filmeur* (2005) és el títol d'una de les pel·lícules amb les quals Alain Cavalier (1931) s'ha concedit la llibertat de fer cinema com una experiència íntima, a la manera d'un dietari filmat o d'un carnet de notes realitzat amb una càmera. Un any abans, al diari *Liberation* va evocar en temps present la gestació d'una pel·lícula de 1984, *La rencontre*. No he trobat la pàgina del diari, que vaig retallar, però sí un quadern en què vaig anotar la meua traducció al català d'un fragment que em va captivar: "Filmo cada dia, com els escriptors escriuen, com els pianistes assagen. Perdo les meves idees fixes. Em serveixo de totes les maneres de filmar. Filmo per conservar una traça, sense cap regla. Sóc en procés de fer una pel·lícula sense saber-ho. Hi regna l'imprevisible. El suspens és més fort que en les històries (..) És viure i filmar o filmar per viure? He fet quatre pel·lícules amb aquesta tonalitat i em plau creure que el cinema encara és el paradís: és petit per collir els fruits de l'arbre del coneixement". Molts anys abans, Cavalier va tenir un èxit comercial notable amb *La chamade*, un drama burgès realitzat el 1968 amb Catherine Deneuve i Michel Piccoli (curiosament, la mateixa parella que dos anys abans va protagonitzar *Les créatures*, un notable fracàs comercial de Varda) que adapta una novel·la de Françoise Sagan. L'èxit el va dur a una crisi creativa: va sentir-se acomodat a certes convencions. Però, a més, Cavalier va patir la pèrdua de la seva segona esposa, l'actriu Irene Tunc, que va morir en un accident de cotxe el 16 de gener de 1972. No va tornar a realitzar una pel·lícula fins l'any 1976 i, quan ho va fer, ja havia començat a convertir-se en un "filmeur" rodant *Le plein super*, una *road-movie* escrita amb els intèrprets a partir de les seves experiències viatgeres. Tres anys després va filmar *Ce repondeur ne prend pas de messages*, on posa en escena la pròpia intimitat sentimental. Convertint-se en *filmeur*, encara va fer algunes pel·lícules com a cineasta, però d'una gran puresa: *Thérèse*, film sobre la monja carmelita Thérèse de Lisieux (1986) i *Libera me* (1992), un manifest sense diàlegs contra la tortura. A *Le filmeur*, títol que apunta un autoretrat i a la vegada una meditació sobre el mateix ofici de filmar, reuneix imatges enregistrades des de 1994 fins el 2005. A diferència de *La rencontre*, en què la càmera subjectiva només filma les mans del cineasta, Cavalier ensenya a *Le filmeur* el seu cos sencer i sobre tot el rostre. Ho fa per una raó precisa: Mostrar els efectes d'un càncer de pell al seu nas. No hi ha morbositat. Sí un humor estrany amb el qual intenta afrontar les circumstàncies. Reflexiu, lúcid i formalment elegant, el *filmeur* voreja la impudícia sense caure-hi. L'autoretrat conté esbossos d'un retrat de família: De la mare, de la filla, dels néts, de la dona, que no vol ser filmada. També del pare absent. Mentrestant, com en un dietari, Cavalier medita sobre l'art, evoca herois anònims de la Resistència, es fixa en naturaleses mortes i en els moviments dels essers vius. Filmar la vida. També la reflexió sobre la vida. Sentir-se a prop d'aquelles coses que filma com una resistència a la seva desaparició. Un gest compartit de manera especial amb Varda, però que, de fet, forma part del cinema des dels seus orígens. Comenta Cavalier a *Le filmeur*: "Em va costar temps entendre una cosa simple: no puc suportar que desaparegui una cosa que veig i que m'agrada. Per això prenc notes de tot i ara filmo coses". Sense caure en la banalitat i tampoc en la transcendència, Cavalier filma d'una manera que demostra que no n'hi ha prou amb tenir una petita càmera per convertir-se en *filmeur*. Que, a part de la pràctica, s'ha

una sèrie de vint-i-quatre retrats de dones artesanes més el d'un mestre vidrier. Bluher apunta que, com Varda, Cavalier és un gran artesà del cinema, tant en un sentit propi com figurat, i que des de fa anys produeix de manera quasi artesanal els seus films lliures, rodats parcialment en mini-dvd. Això no obstant, afirma que fins i tot les pel·lícules de Varda amb més elements d'autoretrat es distingeixen dels films de Cavalier francament autobiogràfics³⁷⁸ en la mesura que la cineasta no fa mai crònica de la seva intimitat³⁷⁹. Aquesta afirmació convida a pensar-hi.

d'haver pensat molt sobre l'ofici de filmar. També sobre l'ofici de viure. Cinc anys després de *Le filmeur*, Cavalier va donar un altre pas de rosca amb *Irène*, on evoca Irène Tunc, una absent que es fa present en el film a través del dietari retrobat que l'autor va escriure entre 1970 i 1972, però també amb les imatges d'interiors, de paisatges i d'objectes relacionats amb ella. A través de la lectura del dietari, el "*filmeur*" no amaga que la relació va ser difícil, que l'aspiració d'Irene a la felicitat era tan viva com la seva infelicitat, que el suïcidi la temptava, que quan va morir eren a punt de separar-se. Un cert sentiment de culpa o almenys d'impotència i una ferida anímica perdurable (que té el seu correlat físic en les ferides al cos de Cavalier arran d'una caiguda en una escales mecàniques) va impregnant les imatges i el relat evocatiu, de manera que l'espectador, mentre Irène se li revela com un enigma, se sent perplex i commogut d'accedir a aquest grau d'intimitat.

³⁷⁸ El mateix Cavalier va definir així *Ce répondeur ne prend pas de messages*, *La rencontre* i *Le filmeur* en reunir-los en una edició dels films en DVD (Pyramide, 2007) anomenada *Intégrale autobiographiques de Alain Cavalier*. A aquests tres títols s'hi pot afegir *Irène*, realitzat posteriorment, l'any 2010, a aquesta edició en DVD.

³⁷⁹ Dominique Bluher considera que per la seva obertura al món, la qualitat del seu comentari i el gust pel muntatge, la *cinécriture* de Varda presenta encara més afinitats amb els assaigs cinematogràfics de Chris Marker, observant el fet que, a més, coincideixen en la seva manera d'explotar els multimèdies, com ara pel que fa a les instal·lacions vídeo-gràfiques i la seva concepció dels DVD. En Marker, però, el discurs polític (o sobre l'experiència política revolucionaria) és més marcat que en Varda. El component assagístic de l'obra de Chris Marker em du a pensar en un altre gran cineasta assagista i polític, Jean-Luc Godard, que pertany a la mateixa generació de Varda. Anomenar el cinema de Godard és introduir-se en un terreny molt complex. Ho faré amb prudència. Només en relació amb el film que invoca explícitament l'autoretrat a partir del mateix títol, *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1995). Com a curiositat, Varda va fer-ne una breu referència parlant a la universitat de Girona sobre els autoretrats cinematogràfics considerant que, de fet, a través d'aquest film de Godard podem saber més coses de la seva *femme de ménage* que d'ell mateix. Aquesta consideració és discutible. En l'esplèndida presentació de la pel·lícula que fa en l'edició espanyola d'Intermedio, que reuneix en DVD els films assagístics del cineasta, Alain Bergala explica que la "criada" s'hi introdueix com un personatge fictici similar a altres noies joves que, durant una etapa entre els anys vuitanta i noranta, apareixen al fons del pla, i de manera residual en el guió, en altres obres de Godard. Aquest s'ha convertit en un home malenconiós, conscient que s'ha fet vell, però, encara necessita filmar una dona jove o la seva presència per inspirar-se. Bergala comenta que Godard procediria de manera semblant a la del vell Matisse, que pagava joves models per inspirar-se mentre pintava flors. El cas és que aquesta jove criada parla de filosofia i de cinema mentre,

D'entrada, és cert que Varda no fa crònica de la intimitat en el sentit que, diferentment a l'exemple d'Alain Cavalier, no hi ha una anotació fílmica del transcurs de la vida en espais preferentment domèstics³⁸⁰. No hi ha un

sovint en el fons del pla, treu la pols de tot i de tothom. Per Bergala costa d'imaginar la presència real a la casa d'aquesta noia vestida amb shorts traient la pols. La inversemblança és una remarca del component ficcional i Bergala fins arriba a definir-ho com un "gag sexy" que marca un contrapunt al costat interior i intel·lectual del personatge JLG tal com el mostra Godard. El cas és que *JLG par JLG*, un autoretrat en format de 35mm, correspon a la idea de filmar la jornada d'un intel·lectual o d'un artista. A la manera d'una curiosa paradoxa, es tractava de rodar com viu el cineasta JLG sense estar immers en un procés de rodatge. D'aquí, Godard es filma llegint llibres, reflexionant, escrivint, dibuixant a la seva casa de Rolle, població al costat del llac Lehman. No hi ha vida privada lligada a les relacions afectives, però sí la intimitat de la solitud de la vida intel·lectual. Bergala apunta molt afinadament que, en les escenes d'interior en què Godard fa "naturaleses mortes", hi ha una llum molt fosca i protectora: "Hi ha una necessitat de l'obscuritat, de les ombres. Com si el pensament només pogués sortir de l'obscuritat, d'alguna cosa amagada, que no és visible". És un film de meditació, de pensament, que sorgeix en un moment en què Godard comença a dir que el cinema està fet per pensar i no per representar.

³⁸⁰ Tot i que les cases de Varda, sobre tot la de la rue Daguerre, s'han anat fet presents en el seu cinema, tant en relació amb experiències concretes com per la seva dimensió simbòlica. I la casa és un espai de la privacitat i, per tant, de la intimitat. La casa de la rue Daguerre, on hi viu des de fa més de seixanta anys, és un espai fonamental en l'afirmació i la construcció de la identitat d'Agnès Varda: és el lloc on, quan va independitzar-se de la família als 22 anys, va decidir viure-hi ocupant-lo quan estava pràcticament en runes; és l'espai que ha anat construint amb el pas dels anys modelant-lo amb la seva personalitat i omplint-lo de "*souvenirs*"; també és on va conviure amb Jacques Demy, que hi va deixar empremtes; i, just al costat d'aquesta casa o de fet formant-ne part, hi ha el lloc de treball, la seu de la productora amb la qual Varda batalla per realitzar les seves pel·lícules i ara per editar-les en DVD, com també les de Demy. Havent-hi realitzat durant anys els seus retrats com a fotògrafa, també és lloc de rodatge. Tant a l'interior (on hi ha rodat plans molts significatius de *Les glaneurs et la glaneuse*, *Deux ans après* i *Les plages d'Agnès*) com al seu espai exterior, és a dir en el pati on, amb la intervenció del flequer del seu carrer que va retratar a *Daguerreotypes*, Jane Birkin i Laura Betti (l'actriu passoliniana que sembla substituir la pròpia Varda en el joc) es llencen farina encarnant una mena de rèplica femenina de Stan Laurel i Oliver Hardy. *Daguerreotypes*, en què Varda filma els seus veïns comerciants a les seves botigues i també entra dins les seves cases, hi ha un fora-camp que és a l'origen de la pel·lícula: la pròpia casa de la cineasta, que fa que sigui la veïna d'aquells que retrata. A l'interior de la casa, convertida en un decorat domèstic dels anys quaranta, també van filmar-se algunes seqüències familiars de *Jacquot de Nantes*. I també algunes de les imatges que fan que aquest mateix film contingui el testimoni fílmic del final de la vida de Jacques Demy, mentre aquest escrivia, pintava, i mirava a càmera (a Varda, a nosaltres) amb uns ulls malenconiosos entre la resignació i el desemparança. També hi ha imatges del cineasta integrades a *Jacquot de Nantes* rodades a la platja de la Guérinière, a l'illa de Noirmoutier, on Varda i Demy tenien la seva casa-refugi que la família conserva. La presència de les cases com a espais concrets i simbòlics tenen la seva importància significativa en diverses ficcions de Varda: la casa plena de miralls de la protagonista a *Cleo de 5 à 7*; la casa que, sentint-se estranyats a Los Angeles, comparteixen mare i fill a *Documenteur*; el món domèstic de Jane Birkin i les seves filles a *Jane B. par Agnès V.*, amb la cuina com espai fonamental de la casa,

seguiment (que, en tot cas, ha de ser forçosament discontinu i fragmentari) de la pròpia vida més o menys quotidiana. Tanmateix, en relació amb el supòsit que Varda no fa crònica de la intimitat³⁸¹, hi cap preguntar-se què és l'íntim. I, a partir d'aquí, aventurar-se a dir que potser no en fa crònica, però sí que hi apareix la seva intimitat o detalls associables a l'íntim, concepte susceptible de posar-se sempre en qüestió. D'una banda, s'hi pot rastrejar la transfiguració de la pròpia experiència (o dels seus desigs, temors i fantasies) a través dels personatges femenins d'algunes ficcions: una manera de fer-se present, doncs, per persona interposada. De l'altra, en les pel·lícules dels últims vint anys, una emergència palpable d'una intimitat lligada a una experiència de dol arran de la mort de Jacques Demy.

que té la seva rèplica fictícia a *Kung-fu master*. A més, hi ha una altra qüestió fonamental en el cinema de Varda relacionada amb l'espai de la casa: aquells que no en tenen, com es fa present als documentals *L'Opera-Mouffe* i *Les glaneurs et la glaneuse* i a la ficció documentada *Sans Toit ni Loi*.

³⁸¹ Tanmateix, en el cas de Cavalier, també hi cap preguntar-se fins a quin punt fa crònica de la intimitat. Això perquè s'hi entreveu allò pràcticament inevitable: Una representació d'aquesta intimitat, que du implícita una posada en escena, i una selecció del que se'n vol mostrar. També una reflexió que es fa explícita sobre el temor a la impudícia, també a l'entotsolament i al narcisisme. A propòsit de l'estrena a França de *Le Filmeur*, en una entrevista de Christophe Kantcheff (revista *Politis*, nº868, setembre del 2005) concedís que el film és un diari íntim, però aportant significatives matisacions. Cavalier reconeix que ho és perquè treballa amb materials de la seva vida personal, però que la paraula "íntim" és discutible i exigeix precisió. Hi afegeix que per organitzar una mica el seu desordre li cal sortir-ne per mirar i escoltar la gent. Que l'interior i l'exterior mai no estan separats. I que així, doncs, tota pel·lícula autobiogràfica és en realitat una mirada cap a l'exterior, de manera que *Le Filmeur* és una pel·lícula introspectiva, però a través de la mirada sobre els altres. Poden observar-se, doncs, unes tensions i inquietuds similars entre els cineastes i *filmeurs* que aborden l'autoretrat i l'autobiografia. Respecte la qüestió, al text *Robar el tiempo: Alain Cavalier (Cineastas contra el espejo)*, pp 155-167), Joaquín Ayala exposa: "Lo primero que percibimos en las películas autobiográficas de Cavalier es la tensión que se produce entre su voluntad de mostrar su intimidad y el pudor que se adivina en los mecanismos usados para hacerlo. La confesión, la autoexploración psicológica e incluso la expresión directa de sentimientos personales parecen desaparecer (....) I també: "El modo de abordar su diario filmico remite así a lo que Michel Tournier llamara con extraña sonoridad 'diario éxtimo'. En él la expresión franca de su intimidad cede su puesto al inventario de los acontecimientos triviales o relevantes de la vida diaria"

La intimitat del dol³⁸² i l'emoció irrompen de cop a *Les plages d'Agnès* quan, en una capella d'Avinyó on s'exposen les fotografies que va realitzar durant els primers anys del cèlebre festival de teatre, Varda comença a espargir roses i begònies en memòria dels morts que s'hi fan presents³⁸³. Sola davant de la

³⁸² Novament Alain Bergala, al text "Si je m'étais conté", exposa que l'autobiografia cinematogràfica ha trobat una causa en una elaboració del dol en la mesura que el film en primera persona permet donar realitat a un diàleg íntim amb el desaparegut i reprendre contacte amb un món amenaçat de desheretament per aquesta absència. Bergala cita l'elaboració política-psíquica que du a terme Romain Goupil a *Mourir à trente ans* (1982), en què l'autor evoca la seva militància política, que passa per l'activisme al maig del 1968, junt amb el seu amic Michel Recanati, que va suïcidar-se l'any 1978 i en el qual hi troba dramàticament reflectida la frustració de la seva generació. També parla de Jacques Nolot que, a *L'arrière-pays* (1997), retorna al lloc d'origen després de la mort de la seva mare. I de Johan van der Keuken que va filmar la seva germana Joke, malalta terminal de càncer, a *Laatze Worden, Mijn Ensje Joke*, una pel·lícula commovedora. El sentiment de dol quan l'altre encara és viu, però el seu cos anuncia el transit cap a la mort, també es perceptible a *Jacquot de Nantes*, així com el desig de conservar-lo en la imatge. He apuntat algunes afinitats entre Varda i von Keuken a *Una relació amb el cinema d'Agnès Varda*, en què faig referència a un dels últims films del cineasta, *De grote vakantie/Les llargues vacances* (2000), que va rodar en diversos llocs del món mentre el càncer el devastava (només dos anys després de la mort de la germana) sentint que moriria si deixava filmar: fer un cinema com un acte de resistència en contra de la mort pròpia i aliena. Molts anys abans, el 1974, Johan van der Keuken va rodar *Vakantie van der filmar/Les vacances del cineasta* mentre estiujava amb la seva família en un petit poble del sud de França. En aquest film expressa aquesta mena d'aforisme: "La foto és un record. Me'n recordo del que estic veient a la foto. Però la pel·lícula no recorda res. La pel·lícula sempre passa ara". El pur present on poden reviure els morts. El cineasta contradiu André Bazin pel que fa al que aquest va dir sobre el cinema com l'únic mitjà capaç de mostrar el pas de la vida a la mort: "He filmat aquest pas diverses vegades i no m'ha ensenyat res. No passa res. Mostrar el pas de la mort a la vida és més difícil", comenta Van der Keuken, que més tard, però, ho explica com si fos "fàcil" parlant del saxofonista Beb Wester, que havia mort un any abans: "Però encara viu, perquè jo vaig filmar-lo set anys abans", diu i mostra algunes de les seves imatges del *jazzman*. A *Cuerpo a cuerpo*, el llibre que Domènec Font va escriure mentre estava malalt del càncer que va matar-lo, hi ha unes pàgines memorables dedicades a Johan van der Keuken i d'una manera particular a *De Grote Vakantie*: "Hay una secuencia que me afecta particularmente: aquella en que el cineasta, cámara en mano, filma sus pasos remontando un camino pedregoso con el sonido de su respiración a tope para demostrar que todavía puede sobreponerse a la enfermedad que lo corroe. La imagen-video tiembla por el debilitamiento del cuerpo, pero la película intenta fijar esa respiración, este esfuerzo. Se trata de reflejar la dureza del rodaje como experiencia vívida para el cuerpo que se filma. Recoger el acto respiratorio como instinto de supervivencia, pero también como balón de oxígeno". Domènec Font va identificar-se amb Johan van der Keuken: un escrivia i l'altre filmava amb el mateix desig de vèncer la malaltia i d'ajornar la mort. "Tot són jocs per ajornar la mort", va escriure el poeta Joan Vinyoli, però n'hi ha que ho són més que els altres.

³⁸³ Abans haurà comentat una fotografia de Jean Vilar (i una altra de Gerard Philippe caracteritzat com *El príncep d'Hamburg*, de Von Kleist) apuntant que en aquella època se supeditava a la tirania de la imatge límpida i que per això l'avergonyia la mà borrosa del director a conseqüència

càmera, tot i que s'hauria de dir en plural perquè també hi ha la d'una televisió que fa un reportatge, Varda, asseguda en un banc, diu: "L'emoció no pot controlar-se". S'aixeca i, observant una foto atípica de Jean Vilar, afirma: "Sí, és divertit que Vilar es posi les seves ulleres de sol de manera que semblen bigotis (...). però jo... jo sobretot veig que són morts, vet aquí, i els duc roses, roses i begònies". I va anomenant-los: "A Casares, que no hi és, begònies. Begònies per Gérard Philipe, que no hi és, per Noiret, que és mort, per Denner, que és mort, per Germaine Montero, que és morta, per Vilar, que jo admirava tant". Havent dut les flors a la bella capella on s'exposen les fotografies de tots aquests morts, hi ha una posada en escena de l'experiència del dol davant la càmera pròpia i la televisiva? En dir posada en escena no voldria suggerir una impostació del sentiment, sinó un treball per comunicar-lo que no exclou l'emoció inesperada i incontrolable. Amb llàgrimes als ulls, Varda, la veu afectada per l'emoció, diu que els plora sincerament i que tots els morts la duen a recordar el més estimat dels seus morts, Jacques Demy, del qual, mentre reconstruïa la infantesa del cineasta a *Jacquot de Nantes*, va filmar de molt a prop els cabells, els ulls, les mans, les taques de la seva pell. Ho va filmar com si volgués estar el més a prop seu possible, segons reconeix a *Les plages d'Agnès* mentre reprèn aquestes imatges de *Jacquot de Nantes* i aquelles altres de la sorra d'una platja de Noirmoutier que s'escola per les mans de Demy: "Jacques encara estava viu i, en aquest camí tan dur que travessava, què podia fer si no estar-hi el més a prop possible? No tenia cap més solució com a cineasta que filmar, de molt a prop, la seva pell, el seu ull, els seus cabells com un paisatge, les seves mans, les seves taques. Tenia necessitat de fer això, aquests plans d'ell, de la seva mateixa matèria". La visió d'aquestes imatges, que testimonien com algú va filmar pel record la persona estimada amb la consciència que aquesta tenia la mort pròxima, sempre em procura la sensació d'accedir a una experiència molt íntima. El crític, assagista i realitzador Dominique Rabourdin, pròxim a Jacques Demy, afirma que són imatges d'una "intimitat violenta" conversant amb la

del fet, que, interpretant Ricard II, va sortir-li un gest d'abandonament quan el rei perd la corona. Hi afegeix que després van agradar-li els *flous*, sobre tot en primer pla.

cineasta a *Agnès Varda raconte l'histoire triste et gaie du film 'Jacquot de Nantes'*, una peça inclosa com a *boni* en el DVD de la pel·lícula. Varda hi està d'acord, però no amb una altra consideració de Roubert que comparteixo veient les imatges del cos de Demy a *Jacquot de Nantes*: que la pel·lícula traspua la voluntat d'aturar el temps i de negar la mort. El cas és que Varda replica amb una altra idea potser encara més bella: "No vaig rodar com si volgués aturar el temps, sinó per estar amb el temps, per estar amb allò que passa. El film és amb Jacques malalt, amb Jacques morint-se. Mentre es fa, un film és un organisme viu. Vaig filmar allò que passava en el cos de Jacques mentre el film es feia". En aquesta mateixa peça, la cineasta fa referència a la commovedora seqüència que tanca *Jacquot de Nantes*: unes imatges una mica tremoloses, oscil·lants, mostren l'anada i tornada de les onades fins que la càmera va cap al rostre de Jacques Demy, que, assegut a la platja vora mar, somriu mirant l'objectiu (a Varda, que és al darrere, i en conseqüència a l'espectador que mira les imatges) abans de desviar la mirada cap a un lloc incert. És la imatge d'un home que encara és entre els vius, però que sap que se'n va. A "Vers le visage de Jacques", text datat el 22 de novembre de 1990 (un mes després de la mort de Demy, mentre la cineasta muntava el film) i publicat a *Cahiers du cinéma*, núm. 438, Varda va explicar sobre el rodatge d'aquests plans: "A Noirmoutier, un dimanche, j'emporte la petite caméra 16 mm. de Blossier³⁸⁴. Je fais quelques plans de Jacques au bord du rivage. Un ou deux plans à la main. Je marche avec la caméra tournée vers le bord de l'eau, là où bouge la mousse de mer et l'algue doucement caressée par le vent... dans le sable du lit..."³⁸⁵ Je vais vers le visage de Jacques. J'ai peur qu'il meure. C'est la

³⁸⁴ Patrick Blossier, que va ser el director de fotografia de *Sans toit ni loi*, va ser un dels operadors de *Jacquot de Nantes*, junt amb Agnès Godard i Georges Strove.

³⁸⁵ Fragment de la lletra, escrita per Jacques Prevert, de la cançó *Sables mouvants*, amb música composta per Joseph Kosma, inclosa a *Les visiteurs du soir* (1942), de Marcel Carné. Agnès Varda la canta en *off* en aquest moment final de *Jacquot de Nantes*: "Deux petites vagues sont restées//dèmons et merveilles//vents et marées//deux petites vagues pour me noyer". Prevert, junt amb Pierre Laroche, també va escriure el guió d'aquest film fantàstic ambientat a mitjans del segle XV en què Alain Cuny i Arletty són els enviats de Satanàs per semblar la destrucció i el Mal fins que el primer s'enamora d'una dona per la qual abandona la tasca que el dimoni acabarà personalment. A *Jacquot de Nantes*, l'adolescent Demy, amb els seus amics, entra en un cine on es projecta aquest film de Carné, que tres anys després va realitzar *Les enfants du paradis*, una

fin d'une très belle journée d'été. Pour la première fois, il n'est pas assez bien pour aimer avec moi la beauté de cette plage". Passat el temps, a l'any 2008 en què va editar-se el DVD de *Jacquot de Nantes*, la cineasta va comentar a Agnès V. *raconte l'histoire triste et gaie de Jacquot de Nantes*: "Ningú més podia haver rodat aquests plans de Jacques davant de l'oceà perquè ell no ho hauria acceptat. Jo mateixa estic impressionada pel fet d'haver sigut capaç de filmar-los. Jacques té un somriure extraordinari, indulgent, encisador, però de sobte s'allunya. Això és la mort..." Aquell mateix dia Varda també va rodar els plans que enceten la pel·lícula mentre se sent un fragment del *Stabat mater*, de Vivaldi: ajagut a la platja, Demy remou la sorra, que li passa entre els dits. La sensació de l'espectador és que accedeix a un moment de la intimitat creada entre Varda i Demy que va donar-se en presència d'una càmera. Hi ha una altra imatge de la intimitat entre Demy i Varda a *Jacquot de Nantes* que em commou especialment: Posant-ho en relació amb un gest semblant de la mare del petit Jacquot quan aquest és a punt de marxar al camp per estar més protegit durant l'ocupació alemanya, una mà protectora i amorosa (que és la de Varda, però sense que aquesta es faci visible) acaricia delicadament l'espatlla de Demy, que sembla reconfortat.

Respecte Demy, Varda i *Jacquot de Nantes*, Carlos Losilla "em" va escriure³⁸⁶: "En Demy lo que hay es un universo unidimensional en el que debe caber nada menos que el tiempo, todo el tiempo del mundo, toda la memoria del mundo. Y todo en un solo plano, en el papel pintado, en los colores saturados, o en el blanco y negro tan sensual de *La Baie des Anges*. No decía esto porque sí: en

de les poques pel·lícules que Varda va veure a la seva infantesa i adolescència. Això, contràriament a Demy, que, com es fa present a *Jacquot de Nantes*, era un cinèfil des de petit i un amant dels espectacles musicals i teatrals. També s'hi mostra que, amb la família, assisteix a la projecció de la primera part de *Les enfants du paradis*. A la sortida, exclama: "Oh la la, és una obra mestra".

³⁸⁶ Per a la correspondència recollida a *Filmar el fantasma. Borrar la melancolia. Una conversación sobre Agnès Varda en el espejo de Demy* al monogràfic *Jacques Demy* (ed. Quim Casas, Ana Iriarte, Donostia Zinemaldia/Festival de San Sebastián-Filmoteca Española, 2011, pp. 27-47)

Demy hay todo eso que luego Varda quiere captar en *Jacquot de Nantes*, pasando la càmera por la superfície de la piel, por la superfície de un hombre impenetrable (nada más misterioso que el cine de Demy), en el que a la vez quiere entrar a través de sus recuerdos reconstruidos. Querer entrar: el èxtasis del deseo amoroso. Por eso es intrigante, emocionante, que una pel·lícula tan inocente como *Jacquot de Nantes* sea a la vez tan obscena, casi pornogràfica, al mostrarnos una intimidad sentimental de manera tan evidente. No sé, es una sensación extraña”. Losilla també hi parla de la ingenuïtat del cinema de Demy (una falsa ingenuïtat, per suposat, perquè, apunta, res més elaborat³⁸⁷ que el cinema de Demy) i de la innocència de la seva relació amb Varda, tot i que ho matisa: “O por lo menos la imagen que de esa inocencia quisieron dar y en la que nosotros hemos creído”. Li vaig contestar que tocava un tema que em sembla delicat: la innocència de la relació entre Varda i Demy o, com diu el mateix Losilla, almenys la imatge d’aquesta innocència que van voler donar. Hi vaig afegir: “No sé si estarás de acuerdo, pero creo que esta es una imagen sobre todo transmitida por Varda a través de buena parte de los filmes gozosos y melancólicos que ha realizado después de la muerte de Demy, aunque en el caso de *Jacquot de Nantes* lo rodó cuando aún vivía”. Aquesta transmissió d’una certa innocència o, en tot cas, d’una felicitat perduda s’estén fins a *Les plages d’Agnès*, tot i que s’hi apunten zones d’ombra en la relació, barrejant-se amb el memorial: la mort com a pèrdua definitiva de la innocència. En aquesta última pel·lícula, l’escena de l’espargiment de roses i begònies a la Chapelle Saint Charles d’Avinyó continua i es desborda en un espai habitat pels morts: el cementiri de Montparnasse on, no gaire lluny de la rue Daguerre, hi ha la tomba de Jacques Demy: “No hi ha llàgrimes.... no hi ha flors, roses i begònies, que jo no deixi caure per Jacques”. Quan Varda ho confessa, les imatges mostren com

³⁸⁷ Tanmateix, com li contestava a Losilla, em sembla molt interessant una consideració que el director Benoît Jacquot fa comentant *Lola* (1961) en un dels suplementos inclosos a l’edició de l’obra completa de Jacques Demy a càrrec de Ciné-Tamaris. Apunta Jacquot que el primer llargmetratge del cineasta sembla espontani i a la vegada correspon a alguna cosa molt calculada i per tant elaborada a través de la posada en escena. És a dir, que hi ha una barreja de llibertat i de precisió, de vida i d’artifici, que no sé fins a quin punt es manté en la resta de la filmografia de Jacques Demy, però que el posa en relació amb el cinema d’Agnès Varda.

espargeix flors a prop de la tomba de Demy³⁸⁸. De cop, abandonant la tonalitat elegíaca, el muntatge integra unes imatges no datades en què, al pati de la casa de la rue de Daguerre, la cineasta hi apareix explicant: “Ens vam trobar al festival de Tours de l’any 1958. Va ser l’any 1959 quan Jacques va venir a viure amb mi en aquesta casa i en aquest pati-jardí”. Per l’edat atribuïble a Varda, pot deduir-se que són imatges rodades poc després de la mort de Demy. Ho van ser per a un reportatge televisiu. En un nou salt en el temps (que, abans que es percebi a la imatge, anuncia la veu més greu de la cineasta: amb els anys, el to es més baix i el timbre s’enfosqueix) Varda continua explicant en el present en què va rodar-se “Les plages d’Agnès”: “És aquí, doncs, que vam pujar Mathieu i Rosalie. Rosalie, que s’ha convertit en dissenyadora de vestuari, i Mathieu, que s’ha convertit en actor”. Aleshores pot tenir-se la sensació que la casa hi és evocada com l’espai d’una intimitat i d’una felicitat perdudes que perviuen a la memòria.

No és l’únic moment de *Les plages d’Agnès* en què hi ha una evocació de la vida compartida amb Jacques Demy a les cases de la rue Daguerre i l’illa de Noirmoutier. Mentre es reproduïxen imatges antigues de la parella al pati de la casa parisenca, Varda afirma: “Si, compartíem el llit, la taula, els nens, els jocs i les estades a Noirmoutier, però el pati³⁸⁹ ens permetia tenir dos dominis”. L’estructura de la casa de la rue Daguerre possibilitava que ella treballés en una part i ell en una altra, de manera que aquesta separació física també il·lustra la

³⁸⁸ Aquesta escena em remet a una altra de *Jacquot de Nantes* que sempre m’impressiona. Amb la seva família, el petit Jacquot va al cementiri per visitar la tomba del seu avi, que també s’anomenava Jacques Demy. En veure la tomba, el nen exclama: “Hi ha el meu nom escrit”. La seva mare el tranquil·litza: “Et vam posar el nom de l’avi, però per a mi ets el petit Jacquot”. A continuació, mentre les imatges mostren Jacques Demy en el present del rodatge esbossant un somriure i obrint els ulls amb certa perplexitat, la veu en *off* del cineasta afirma: “Veure el meu nom inscrit a la tomba em va donar el sentit de la fragilitat de l’existència”.

³⁸⁹ El pati separa i a la vegada uneix les dues cases (anteriorment, en una hi havia una botiga de queviures i en l’altra un taller de marcs) adquirides per Varda, que va instal·lar-s’hi l’any 1951 i hi va muntar un laboratori de fotografia. A *Varda par Agnès* (p.17), explica l’ampliació i transformació amb el pas del temps: “C’est devenu ce lieu multiple où j’ai vécu, où nous avons vécu: la maison, l’atelier puis, après extension vers le rez-de-chaussée de la maison voisine, la production et les salles de montage. Un minivillage de vie et de travail: Daguerre”.

separació del seu treball com a cineastes³⁹⁰. Aleshores s'insereixen les imatges d'un altre reportatge que, realitzat per la periodista francesa Michèle Manceaux, pot datar-se a l'any 1965 perquè, en un domini, Varda roda amb Piccoli uns plans pel *raccord* de *Les Créatures* i, en l'altre, Demy i el compositor Michel Legrand, al piano, treballen en una cançó de *Les demoiselles de Rochefort*. No sé fins a quin punt pot considerar-se que aquestes imatges alienes mostren una intimitat, però semblen recuperades per il·lustrar una vida compartida en què a la vegada cadascú tenia el seu espai. D'altra banda, just abans que Varda comenti que compartien el llit i la taula, hi ha una escena que és una representació de la intimitat. No n'és una mostra, és una representació poètica inspirada en *Les amants*, de René Magritte, una sèrie de quatre pintures datades el 1928 (l'any del naixement de la cineasta) en què els amants del títol tenen la cara coberta amb un mocador³⁹¹: En tres d'aquestes pintures, una figura masculina i una de femenina es fan un petó en un decorat interior, però amb una obertura al fons; en l'altra, els "amants" apareixen frontalment, amb l'home que sembla que abraça la dona per darrere, amb un paisatge boscos al fons. La representació és precedida d'un comentari que arriba després d'una escena en què Varda troba al mercat de Pucès unes fitxes de cartró de Jacques Demy i d'ella mateixa enmig d'un munt en què n'hi ha de molts altres cineastes: "Penso que abans de ser fitxes de cinema amb caps de cartró vam ser éssers de carn i de sang, amants, com els de Magritte". Què vol dir aquest "abans"? Més que una temporalitat, hi suposo una naturalesa: Abans que una imatge (el clixé d'ells com a cineastes? el clixé

³⁹⁰ Com he explicat, hi va haver la possibilitat que, encara que ho haguessin rodat de manera separada, treballessin junts a propòsit de la parella formada per Elsa Triolet i Louis Aragon. Però Demy va renunciar a fer la seva part, en què Triolet hauria evocat la infantesa i joventut del poeta, i només Varda va rodar la part en què Aragon parla de la infantesa i la joventut d'Elsa. Tanmateix, encara que no realitzessin cap pel·lícula junts, això no nega la col·laboració o l'ajuda recíproca. Només un petit exemple: A petició de Jacques Demy, Varda va escriure la lletra de la cançó (*C'est moi, c'est Lola*) que Anouk Aimée canta en el club de *Lola*.

³⁹¹ Hi ha altres obres de Magritte, un pintor pel qual Varda manifesta una certa debilitat com a part del moviment surrealista, en els quals apareixen personatges amb el rostre tapat. Què signifiquen? Magritte va dir: "Les meves pintures són imatges visibles que no tenen res a amagar, que evoquen el misteri. De fet, quan algú veu les meves pintures es fa una simple pregunta: Què vol dir? No volen dir res perquè el misteri no significa res o és incognoscible".

de la mateixa parella Demy-Varda?) són una realitat viscuda. El cas és que, aleshores, els amants de Magritte s'encarnen i adquireixen moviment en les imatges de Varda, que primer els mostra en un primer pla mentre els rostres s'acosten amb el gest de besar-se. Quina estranyesa: un bes sense llavis. Després, els "amants" caminen enrere mantenint la frontalitat i amb les mans enllaçades mentre que, de manera subtil, la càmera es mou en sentit contrari: Aquest moviment permet observar que aquests amants estan nus, diferentment als amants "vestits" de Magritte. I també el fet que l'escena ha estat rodada al pati de la casa de Varda que també ho va ser de Demy. Els cossos, sobre tot el de l'home, són contundents i, si bé no són ben bé joves, les seves carns són formoses. Són cossos que, a la manera d'una idealització, representen la parella en un punt dolç de la maduresa. I el fet d'anar enrere, tal com Varda sovint va de reculons a la pel·lícula, suggereix l'evocació d'un passat irrecuperable. No és només per la mort. El pas del temps marceix les carns i el vigor de la sexualitat. Per què aquesta forma de representació de la intimitat? És el gust per fer un "tableaux vivant" a partir dels "amants" de Magritte, que també és citat amb el decorat d'un cel amb núvols visible al fons del pati? Si, hi ha l'amor a la pintura i a Magritte. Però, com proposava Magritte en relació amb les seves obres, no s'ha de buscar cap significació? Es fa difícil. Aquests rostres coberts suggereixen que tot i l'amor, que és desig de coneixement de la persona estimada, aquesta sempre és un enigma. O potser que el mateix amor ho és. Aquests rostres també poden ser una veladura: la intimitat de Varda i Demy es mostra, però sobretot s'amaga pel fet mateix de ser-ho. Al capdavant, què en sabem els espectadors de la relació entre Varda i Demy i de la intimitat que van compartir? A part d'aquelles imatges de *Jacquot de Nantes* en què Varda filma el cos de Demy, les evocacions que en fa la cineasta: el dol i el goig del record que, pel que fa a *Les plages d'Agnès*, impregnen altres temps i espais habitats pel "fantasma" de l'estimat absent o pel seu record. Li reconeixia a Carlos Losilla en la correspondència que vam mantenir a propòsit de Demy-Varda: en totes aquestes evocacions, en la malenconia vardiana com a porta d'accés a una intimitat, hi percebo alguna cosa que m'emociona, però m'incomoda parlar-ne. Potser és el

temor de caure jo mateixa en l'obscuritat parlant d'alguna cosa tan íntima d'un altre com ho és l'experiència del dol.

En tot cas, hi ha les imatges representatives del dol i també l'autorepresentació de Varda com a vídua: a *Les demoseilles ont eu 25 ans*, a la instal·lació *Les veuves de Noirmoutier* i a la seva versió televisiva *Quelques veuves de Noirmoutier*, a *Les plages d'Agnès* i també a la sèrie *Agnès de ci de là Varda*. La vídua de Demy passejant per la platja o asseguda davant del mar (o amb el mar al darrere) en una cadira, al costat de la qual n'hi ha una de buida: imatge visible d'una absència. Aquesta última imatge, reproduïda a *Les plages d'Agnès*, pertany originalment a *Les veuves de Noirmoutier*. Mentre l'espectador pot escoltar a través d'un auricular el testimoni de catorze vídues, corresponent-li a cadascuna una petita pantalla integrada en els marges del símil d'un retaule amb una imatge central en què les dones giren en silenci a l'entorn d'una taula instal·lada en una platja, Agnès Varda no diu res, si bé se sent que taral·leja la mateixa cançó de Prevert que canta al final de *Jacquot de Nantes*. També va ser a la Universitat de Girona que Varda va suggerir que no considera un autoretrat aquesta seva imatge com a vídua de Noirmoutier. Que sent que forma part d'una història comuna que a la vegada s'individualitza a través dels relats d'algunes vídues de Noirmoutier³⁹². Tanmateix, si aporta un retrat d'aquestes dones, ella no s'autoretrata? A *Les plages d'Agnès* afirma en relació amb la seva presència a *Les veuves de Noirmoutier*: "Formo part del quadre i callo". Però el silenci no nega l'autoretrat. Un autoretrat en companyia d'altres. També calla en una altra autorepresentació com a vídua a *Les plages d'Agnès* mentre se sent la *Cantata núm.147*, de Johan Sebastian Bach, en la mateixa versió per a piano

³⁹² En l'última de les lliçons al seminari *Le cinema mis en question par une cineasta* a la UdG, dedicada a la manera en què ha filmat les dones, Agnès Varda va comentar que no va procurar que les vídues de Noirmoutier expliquessin res d'extraordinari, sinó com vivien la seva quotidianitat després de la mort del marit. Ho va comentar per apuntar que allò que té la pel·lícula d'extraordinari li va suggerir un periodista en dir-li que mai no havia vist un documental sobre vídues. Això representa que abans ningú no devia haver considerat l'interès de documentar aquesta experiència de la viudetat femenina. Varda se'n va adonar que hi ha documentals pràcticament sobre tots els temes possibles, però que, certament, no n'hi havia cap dedicat a unes vídues. Però, de fet, seguint novament Serge Daney, no és un documental sobre les vídues, sinó amb les vídues: "*Les unes avec l'autre*"

interpretada per Jean-Charles Guiraud que, mentre passen els títols de crèdit finals, tanca la riquíssima banda sonora musical de *Jacquot de Nantes*³⁹³. Ho fa després de parlar d'aquesta pel·lícula mostrant les imatges que va filmar de les mans i del rostre de Demy i, com si expressés la idea que va mantenir-se viu mentre es feia la pel·lícula, conclou: "El rodatge va acabar el 17 d'octubre i Jacques va morir el 27 d'octubre de 1990". Quan ho diu un tronc tallat i cremat apareix en l'enquadrament amb un mur negre al fons. Després se superposen imatges d'un mar amb suaus onades que passen per la figura de Varda, que, vestida de blanc amb una caputxa que li cobreix el cap, mira els espectadors abans de girar-se cap el mur negre. Són uns hàbits espectrals. Després, amb el mateix fons negre, apareix asseguda en una cadira davant d'una taula on hi ha un transistor del qual, figuradament, surt l'enregistrament de l'esmentada cantata de Bach. I també calla quan, de nou en una platja, fa una escenificació del dol per l'absència: davant de l'escultura d'una figura masculina, Varda, amb semblant malenconiós, s'hi acosta, l'abraça, la mira i després se n'allunya deixant-la sola a l'enquadrament. Abans s'acomiada dels seus amics Patricia Knop i Zalman King³⁹⁴ amb aquestes paraules: "Patricia coneix els noms dels ocells i dels àngels, que la protegeixen i també a la seva família. Després de molt de temps viuen en harmonia i enamorats. Alenada de tendresa per aquesta parella. Petit pinçament de gelosia... Onada a l'ànima". I, poc després, parlant del

³⁹³ En el cinema dels últims vint-i-cinc anys, per a mi aquesta riquesa només es comparable a la dels films d'inspiració autobiogràfica del cineasta anglès Terence Davies (*Distant voices*, 1988, i *The long day closes*) que transcorren al Liverpool dels anys cinquanta: Les cançons populars conformen les relacions socials, i una memòria personal i col·lectiva, i en certa manera estructuren el relat, que també s'acosta a la forma del puzzle.

³⁹⁴ Una parella que va conèixer en una de les seves estades a Califòrnia i que va visitar durant el rodatge de *Les plages d'Agnès* per evocar les seves experiències a la platja de Venice. Patricia Knop és guionista i productora, com també ho era Zalman King, que, als 69 anys, va morir el 3 de febrer de 2012 i així, doncs, durant la redacció d'aquesta tesi doctoral. Els àngels de Patricia Knop, amb la qual vivia des de feia gairebé cinquanta anys, no van poder protegir-lo més. Zalman King va començar en el món del cinema com actor, però a primers des anys vuitanta va passar a la direcció i la producció cinematogràfiques tenint una certa inclinació per productes comercialitzats amb l'etiqueta d'eròtics. És el productor i guionista de *Nine ½ Weeks/Nou setmanes i mitja* (1986), el film d'Adrian Lyne amb Micke Rourke i Kim Basinger, i el director de *Wild Orchid/Orquídia salvatge* (1990). No es pot dir que la seva amistat amb Agnès Varda estigui basada en les seves afinitats com a cineastes.

fet que, a *Les cents une nuits*, va imaginar Monsieur Cinéma com un vell sol que a la nit sempre espera visita, confessa: “És millor envellir amb un altre”. A la imatge es reproduïx una fotografia de joventut de Jacques Demy i Agnès Varda, que continua dient: “Era el nostre projecte i encara més després d’haver-nos retrobat”. Deixo en suspens aquesta última frase per seguir amb el comentari de Varda: “Viatjàvem junts, ens posàvem dins d’una pintura, anàvem a les platges i als museus, circulàvem amb Bill Viola, amb Rauschenberg. Freqüentàvem Jacques Monory i vivíem amb el gat de Prassinós³⁹⁵. Miràvem junts”. Però, tot seguit, exclama: “I *patatras!* Jacques va emmalaltir, d’una malaltia mortal”³⁹⁶. I

³⁹⁵ Varda, mostrant-lo, es refereix a un dibuix de Mario Prassinós, artista d’origen grec que va néixer l’any 1916 a Estambul. De petit, però, va arribar a París amb la seva família, que va haver d’exiliar-se a conseqüència de la guerra entre Turquia i Grècia. Varda no comenta res més sobre Prassinós, però poden rastrejar-se afinitats o aspectes prou compartits entre ells, a més de suposar-se que es van conèixer. Encara que l’home ho amagava, els orígens del pare d’Agnès Varda eren grecs. Prassinós, que va morir l’any 1985, va viure a Montparnasse, al XIV arrondissement de París, per tant en el mateix barri de Varda. Aquesta, de fet, va fotografiar-lo com un dels seus veïns a principis dels anys 50 mostrant-ne el retrat a *Les plages d’Agnès*. Prassinós va habitar al número 18 de villa Seurat, al mateix edifici on Soutine hi tenia el seu taller i Henry Miller, que més tard va ser amic de l’oncle Yanco, hi va escriure *Tròpic de càncer*. L’artista va col·laborar com a dissenyador de vestuari en un muntatge de *Macbeth* dirigit per Jean Vilar l’any 1954 a Avinyó, quan Varda era la fotògrafa oficial del festival. Tot i que més jove, Prassinós va tenir certa relació amb membres del grup surrealista i, sobre tot als seus inicis, va ser influït pel surrealisme i altres moviments de l’avantguarda artística. Qui va tenir una relació especial amb els surrealistes va ser Gisèle Prassinós, germana de l’artista. Amb catorze anys va escriure uns poemes que van arribar a André Breton, que va sentir-se fascinat per aquella poesia “trobada sense buscar”. Va ser adoptada pels surrealistes, que van publicar-li els poemes en les seves revistes i que la imaginaven com una doble real de l’Alicia de Lewis Carroll. Hi ha una fotografia en què pot observar-se la nena Gisèle llegint poemes envoltada de surrealistes embadalits. En fer-se gran, va deixar-los d’interessar. En una entrevista de fa pocs anys, que du per títol *D’Alice II à la reconquête de l’esprit d’enfance*, Gisèle Prassinós, que va néixer l’any 1920 i continua vivint quan escric aquestes línies, explicava a S.Druet que, passats els anys, André Breton feia veure que no la reconeixia quan la trobava pel carrer.

³⁹⁶ En dir-ho, es mostra el pati de la casa de la rue Daguerre i, apareixent-hi Varda fugaçment contemplat-lo, l’arbre que hi senyoreja. Un ail·lantus. També un esqueix com un tronc escapçat. Aquest mateix arbre protagonitza el genèric de la sèrie *Agnès de ci de là Varda*. La cineasta hi explica que calia podar l’arbre perquè les seves fulles menjaven la llum. Continua dient que, just després de la poda, va començar una sèrie de viatges filmant per aquí i per allà rostres i paraules, museus, rius i obres: “Vaig escoltar aquells que trobava, a vegades atzarosament, i especialment els artistes dels quals estimo el seu treball”. Hi afegeix que, mentrestant, l’arbre renaixia vigorosament, com ho observava quan retornava a casa seva i empenia el muntatge de les imatges recollides. El cas és que abans d’acabar el seu periple i el seu treball, que van durar una mica més d’un any, havia reconstituït tot el seu fullatge i l’antiga esplendor de les seves branques. I conclou: “Això es mostra aquí en menys de deu minuts. I aquells que veuran

després de mostrar imatges de Demy mentre, en companyia de la gata Zgougou, intentava escriure sobre la seva infantesa i d'explicar que ell va demanar-li que realitzés *Jacquot de Nantes*, Varda confessa en primer pla, però sense pràcticament mirar a càmera, només ocasionalment de manera esbiaixada: “Jacques es moria, sabia que es moria, sabia que la sida era incurable, sabia que només podia empitjorar. Tots ho sabíem, però ningú no en parlava, era una mena de silenci afectuós i perfectament respectuós de Jacques, que no en parlava”. Els membres de l'equip de *Jacquot de Nantes* comenten que a l'any 1989 la sida era considerada una malaltia vergonyosa. Varda intervé per recordar que era tabú. Ningú va dir públicament que Demy havia mort de sida. Ni tampoc després, tot i que era un “secret” que circulava³⁹⁷. No m'atreveria a fer cap mena de judici sobre l'ocultació de la causa de la mort de Jacques Demy. Ni tampoc vull fer una valoració més o menys comprensiva del perquè. Però goso dir que, en fer una pel·lícula amb la qual fa memòria de la seva vida, Varda devia creure (o va sentir la necessitat de fer-ho) que havia d'explicar, més com una confiança a l'espectador que com una confessió, el fet que Demy havia mort a

aquestes cròniques les veuran en diversos dies. Un fulletó de fulles, en certa manera”. Un apunt sobre el pas del temps i sobre la capacitat cinematogràfica (o de la narració audiovisual) per comprimir el temps real. El pas del temps, que comporta destrucció, però, com ara en aquest cas, també renaixement, recuperació, retorn. Un detall que m'ha cridat a l'atenció és que, en aquest genèric de la sèrie, Varda apareix al pati, observant l'arbre, en una posició semblant a la de *Les plages d'Agnès* quan es refereix al fet que Jacques (Demy) va caure malalt d'una malaltia mortal. No sabia dir si és una semblança conscient. Però ella continua en aquell pati, mirant l'arbre, recordant l'absent. Tanmateix, sense renunciar a viatjar, a filmar, als altres, a viure.

³⁹⁷ La primera vegada que vaig sentir a dir que Demy havia mort a causa de la sida va ser al festival de Sitges de l'any 1998 arran de la projecció de *Jeanne et le garçon formidable*, un musical amb els diàlegs cantants de Jacques Martineau i Olivier Ducastel protagonitzat per Virginie Ledoyen i Mathieu Demy.. Un cronista cinematogràfic admirador de Jacques Demy em va comentar que el film és un homenatge explícit al director de *Les parapluies de Cherbourg* considerant que, certament, és un musical en què es percep la seva influència amb una pertinent barreja de joia i malenconia, però també pel fet que Mathieu Demy, el *garçon formidable* del qual s'enamora Jeanne, hi interpreta un personatge afectat per la sida. La muntadora de la pel·lícula és Sabine Mamou, que també ho és de les últimes pel·lícules de Jacques Demy (*Une chambre en ville*, *Parking*, *Trois places pour le 26*) i de diverses pel·lícules d'Agnès Varda, a més d'interpretar la protagonista de *Documenteur*.

causa de la sida³⁹⁸. El temps ha passat i, encara que malauradament només sigui a Occident, hi ha tractaments pels quals la Sida s'ha convertit en una malaltia crònica. Per això, malgrat que es mantenen part dels prejudicis socials respecte la sida, aquesta ha perdut part de la càrrega metafòrica, com diria Susan Sontag³⁹⁹. Però, a banda del canvi pel que fa a la moral social, Varda

³⁹⁸ En canvi, les referències a la sida hi són en el cinema d'Agnès Varda des de molt abans. Ignoro si l'any 1987 ja se li havia manifestat la malaltia a Jacques Demy (Varda sí que ha explicat, a *Varda par Agnès*, que el cineasta estava malalt quan el 1988 va rodar el seu últim film, *Trois places pour le 26*, amb Yves Montand), però el cas que, a *Kung-fu master*, el grup d'adolescents amics de Mathieu Demy parlen de la sida (n'hi ha que fins i tot fan broma) i dels condoms, en un moment en què es començava a recomanar-ne l'ús. En una altra escena del film, rodada en l'apartament dels pares de Jane Birkin a Londres, tota la família reunida (la real i la de la ficció) segueix un programa de televisió en què es parla de la sida, es comenta que passats cinc anys hi haurà cinc milions de persones afectades i també es recomana l'ús de preservatius. A més, Jane Birkin, caminant pels carrers de París, passa davant d'un cartell que anuncia: "Les heterosexueles face la sida". Al 1995, cinc anys després de la mort de Demy, Varda va introduir un personatge que és seropositiu a *Les cent une nuits*.

³⁹⁹ L'any 1988, Susan Sontag va continuar la seva reflexió sobre *Illness as Metaphor*, assaig publicat l'any 1977 en què sobre tot considerava l'estrany "prestigi romàntic" de la tuberculosi i l'ocultació del càncer com si fos una malaltia denigrant, amb l'opuscle *AIDS ans its metaphors*. L'escriptora i assagista nordamericana hi apuntava que el càncer, que havia patit i que anys després va rebrotar-li fins causar-li la mort l'any 2004, havia deixat de ser la malaltia tabú per excel·lència. Per cert, a *Cleo de 5 à 7*, s'hi entreveu el tabú (allò que, per tant, ha de ser amagat) en el fet que la protagonista afirmi que si té un tumor maligne almenys serà el ventre, de manera que en principi no es farà visible en el seu cos. En tot cas, en el seu opuscle posterior a l'assaig inicial, Sontag exposava que la sida suportava una metàfora decisiva: la infecció, la contaminació, el contagi. I que, essent la seva transmissió primordial de caràcter sexual, suscitava recriminacions, anatemes religiosos i tota mena de consideracions moralistes. El cas és que, a parer de Sontag, la malaltia "innomenable" havia deixat de ser aquella que corrou el cos, és a dir el càncer, per ser-ho aquella que mina totes les defenses de l'organisme. Hi afegia que la sida s'associava metafòricament a un ésser promiscu, a un "seductor castigat" que pateix a causa dels seus pecats i que per això és l'objecte ideal de la condemna religiosa i la reprovació moral. Sontag també va tenir present que l'afectat per la sida es percebia com una persona sospitosa com a portadora de la pròpia malaltia i, per tant, un potencial transmissor. Sontag va recollir a l'assaig que, a França, l'ultradretà Jean-Marie Le Pen havia parlat de confinament, de "sidadoris", de tests obligatoris massius, de reserves on recloure els "infectats". Podria considerar-se que les proclames infectes d'un feixista infame no havien d'afectar Demy, però la sida havia exacerbat els temors més primitius, els prejudicis col·lectius més arrelats, el recel social contra el malalt. Proliferaven arreu la mena de metàfores que reemplaçen la realitat clínica per la fantasia paranoica. A l'any 1988, Sontag proposava una estratègia: Alliberar la malaltia de la seva càrrega de culpa i de vergonya, criticar les metàfores i desgastar-les. Hi afegia que seria desitjable que la malaltia arribés a semblar ordinària: Fins i tot la malaltia més prenyada de significat pot convertir-se només en una malaltia. Creia que si això havia passat amb la lepra també podia passar amb la sida quan la malaltia fos més compresa i sobre tot més tractable. Alguna cosa del que desitjava Sontag s'ha esdevingut.

potser va fer atenció a una ètica personal: si parlava de la mort del més estimat dels seus morts havia de parlar finalment de la seva causa.

Encara que sigui de manera subtil i sense remarcar-ho, Varda també reconeix a *Les plages d'Agnès* que hi va haver un període de separació amb Demy: El nostre projecte era envellir junts i encara més després d'haver-nos retrobat". També ho apunta d'una altra manera⁴⁰⁰ a la mateixa pel·lícula, a propòsit de *Documenteur*, el film intimista que va rodar a Los Angeles l'any 1981 amb la muntadora Sabine Mamou⁴⁰¹ i Mathieu Demy⁴⁰², que aleshores tenia deu anys,

⁴⁰⁰ I fins i tot potser d'una altra manera en un altre moment de *Les plages d'Agnès*, tot i que és una suposició a partir del fet que Varda comenta que dubta sobre si vol recordar en retornar als llocs de rodatge a Los Angeles. Afirmar que dubta després d'explicar que el seu fill Mathieu s'apassionava per un flipper en un apartament davant de la platja. Aleshores es mostra una foto del nen amb el flipper en què també hi ha Jacques Demy. El cas és que Varda diu tot seguit que els seus records l'envolten com mosques que s'enreden. I ja se sap que les mosques poden ser molt empipadores. A la imatge, Varda és davant d'un mural (amb una balena blava de la qual, al final de l'escena i assenyalant-ne l'ull, diu que la fa pensar en Prévert, que, al poema *Le pêche à la baleine*, parla d'"une belle baleine aux yeux bleus") que va filmar a *Mur, murs*. La cineasta, de perfil, fa com si reculés assajant moviments de tai-txi a imitació dels que, en sentit contrari, fan un grup de gent davant del mateix mural en una escena corresponent a *Mur murs*. Les imatges del present i les del passat es confronten al mateix escenari. El pla de *Mur murs* guanya espai en la imatge. Però Varda s'atura i fa amb la mà un gest de resistència que, a través del muntatge, és contra les imatges "invasores" de *Mur murs*. Abans, la cineasta ha comentat: "Retorno als llocs dels meus rodatges i no sé pas si això em plau". Amb alguns d'aquests llocs potser retorna al temps de la separació.

⁴⁰¹ La cineasta es pregunta a *Les plages d'Agnès*: "Com evocar Sabine Mamou, el seu bell rostre greu i el seu riure que no se sentirà mai més". Les imatges, precisament, mostren la bellesa del seu rostre greu. Cinc anys abans de *Les plages d'Agnès*, amb només 55 anys, va morir de càncer aquesta muntadora d'origen tunisià i jueva que també va col·laborar amb Claude Lanzmann en diversos documentals, entre els quals *Shoah*.

⁴⁰² No era la primera vegada, ni l'última, que Mathieu Demy actuava en una pel·lícula de la seva mare. La primera va ser a *Une chante l'autre pas*, on és el petit Zorro, fill del flautista que s'uneix al grup de cantants feministes itinerants. Després de *Documenteur*, Mathieu Demy, apareix fugaçment a *Ulysse* amb un grup de nens que miren la fotografia que inspira aquest curt documental de l'any 1982. De fet, també és una presència fugaç, encara més, a *Mur murs*, en què, amb una fusell de joguina sobre l'espatlla, passa per davant del mural d'una fàbrica de salsitxes on hi ha pintats uns porcs perseguits per uns caçadors. Ja un adolescent als setze anys, va participar a *Kung-fu master*, on viu una relació amorosa i inevitablement escandalosa amb una dona de 40 anys interpretada per Jane Birkin, dues filles de la qual (Charlotte Gainsbourg i Lou Doillon) també intervenen en el film. Es pot pensar que, com en el cas de *Documenteur*, es plantejava una situació tan delicada i fràgil que havien de participar-hi els propis fills. A *Documenteur*, la fragilitat no era aliena a la mateixa Varda (i el seu fill) en un moment de crisi amb Demy. Pel que fa a *Kung-fu master*, hi havia el problema d'abordar sense moralismes un

com a protagonistes. La cineasta explica que hi interpreten una mare i el seu fill, Emilie i Martin, abans d'afirmar: "Reculant, veig que ella va ser una altra jo mateixa". Aquesta altra d'ella mateixa és una dona recentment separada que viu amb el seu fill. Aleshores introdueix una escena de *Documenteur* en què Èmilie, nom del personatge que interpreta Sabine Mamou, conversa per telèfon amb una amiga i li confessa que s'ha separat de Tom, el seu home. L'escena, però, s'integra a *Les plages d'Agnès* amb un muntatge que en fa una síntesi i, en canvi, insereix una fotografia de la família reunida amb una aparença de felicitat després que Emilie digui: "Ens hem separat". Just en aquest moment, havent-hi entremig el vidre d'una finestra, la càmera sembla acostar-se una mica més al rostre de Sabine Mamou. Al final de la conversa, l'amiga expressa un desig després de dir *je suis desolé*: "Diguem que, amb tot, estàs bé". Amb llàgrimes als

tabú: la relació entre un adolescent i una dona madura. Mathieu Demy també és present en una altra pel·lícula de la seva mare, *Les cents une nuits*, en què assumeix un personatge que es busca la vida en el món del cinema. Quan va interpretar aquesta pel·lícula als 24 anys, Mathieu Demy ja no era el nen o l'adolescent que la mare introduïa en el seu món de ficció com una prolongació de la vida, sinó que era un jove que havia decidit ser actor. Rosalie Varda, dissenyadora de vestuari, també apareix en algunes pel·lícules de la seva mare, però la seva presència és més puntual, sense arribar a desenvolupar un personatge i sense haver esdevingut actriu: En el documental *Daguerreotypes*, compra perfum a la botiga Le Chardon Bleu i, quan tenia divuit anys, va participar a *Une chante l'autre pas* encarnant Marie, la filla adolescent de Suzanne. De molt petita, als sis anys, Rosalie també va participar en el final d'una altra pel·lícula, però aquesta de Jacques Demy: *Les parapluies de Cherbourg*. Ella és la nena que, asseguda dins del cotxe amb la finestra oberta en una nit d'hivern, juga amb la neu enganxada a la porta del vehicle. És en una benzinera, on, de manera atzarosa, es retroben fugaçment Genevieve i Guy, separats per la guerra d'Algèria i pel malestar de l'espera. Aquella nena, que Guy no coneix, és la filla del seu amor. Ho explica Varda, mostrant el final del film de Demy, en una escena de *Les plages d'Agnès* en què conversa amb Mathieu i Rosalie sobre la seva presència en els films dels pares. Rosalie comenta que a *Les parapluies de Cherbourg* almenys van "pagar-la" amb un petit paraigua i una llaunadura. No sembla que passés el mateix en el cas d'*Une chante l'autre pas* perquè Rosalie diu dues vegades que ni tan sols va tenir l'opció de triar (se suposa que pel que fa a sortir o no a la pel·lícula) i Varda passa ràpidament a parlar de Mathieu, afirmant que l'ha vist fer-se gran a la pantalla mentre aquesta es divideix en quatre per reproduir simultàniament imatges dels quatre films en què la cineasta va filmar el seu fill. Varda hi afegeix encara una escena de *Les cents une nuits* de la qual diu que Mathieu, fent un homenatge a *L'âge d'or*, va impressionar-la posant els ulls en blanc amb la cara plena de sang de mentida. És així que, en certa manera, el cinema de Varda també conté una mena d'àlbum familiar i fins i tot a vegades s'acosta al "cine familiar". Al final de *Les plages d'Agnès*, Varda reuneix a la casa de Nourmoutier els seus fills i néts afirmant que li procuren felicitat, però reconeixent que no sap si els coneix i comprèn. Tots van vestits de blanc, a excepció d'ella, que, vestida de negra, fins i tot se separa una mica del grup.

ulls, Sabine/Emilie/Agnès respon “no”. No està bé. Tot seguit, apareix inserida una fotografia de Varda: està estirada de costat en un llit i es cobreix amb un llençol a la manera de les actrius quan amaguen la seva nuesa en una pel·lícula, envoltada de revistes i tenint a prop una llibreta de notes, com si aquest fos el seu lloc de treball; curiosament, du unes ulleres de sol al cap, té el semblant seriós i parla a través d'un telèfon de color groc⁴⁰³. L'associació del personatge i Varda es fa evident a través de la contigüitat d'aquestes imatges a *Les plages d'Agnès*. A continuació, hi ha un fragment d'una escena molt bella de *Documenteur* en què, despullada, Emilie s'estira de costat en un llit i es mira al mirall⁴⁰⁴, que parteix el rostre. Una dona esqueixada de la qual se suggereix una correspondència amb una figura femenina amb el rostre descompost pintada per Picasso⁴⁰⁵ que s'afegeix de manera explícita en el muntatge de *Les plages d'Agnès* al citar aquesta escena de *Documenteur* que, originalment, té una continuïtat en la qual hi ha alguna cosa que no és només nostàlgia del cos

⁴⁰³ Tanmateix, la fotografia va ser realitzada per Jacques Demy, com fa constar la cineasta a *Varda par Agnès*, en què també reproduïx la imatge, de la qual afirma al peu de foto: “Celle-ci a été prise a Los Angeles dans notre appartement de Venice, en 1981”. Passats uns anys, amb la seva inclusió en el muntatge de *Les plages d'Agnès*, la foto potser tindria un altre peu.

⁴⁰⁴ Aquesta escena de *Documenteur* té una correspondència amb una altra que mostra un home (l'assistent Tom Taplin va cedir la seva imatge per donar-ne una al marit d'Émilie) nu i adormit amb el penis tombant cap un costat que la cineasta, segons explica a *Varda par Agnès* (p.151), va veure com si fos un ram que, a través d'un zoom, va aïllar fins que ocupa pràcticament tot el pla. En el documental *Filmer le désir*, de Marie Mandy, Varda afirma que les dones acostumen a filmar el cos femení sencer mentre que els homes tendeixen a la fragmentació. Curiosament, en aquest cas va concentrar-se en uns genitals masculins. Tanmateix, així ho explica: “Je me souviens de ma jubilation, plus liée a l'idée que je n'avais jamais vu cette image-là dans un autre film qu'au sexe même de ce dormeur”. La imatge de l'home nu es fa present com una evocació de la dona que enyora aquest cos: “En séparant dans la continuité du film, le corps nu de la femme, seule, et celui nu de l'homme, seul, je trouvais un équivalent visuel à ce qu'en termes juridiques on nomme la séparation de corps. L'absence devenait espace entre eux”.

⁴⁰⁵ En l'entrevista de Marjoliane Jarry a *Le Nouvel Observateur* a propòsit de de *Les plages d'Agnès*, la cineasta explica: “A 15-15 ans, j'ai découvert Picasso avec enthousiasme. Ses périodes. La bleue, le cubisme, le néoclassicisme, et hop, il repart en flambée, il décompose les visages. Cela m'accompagne toute ma vie, un tel culot!”. Varda, doncs, apunta un dels orígens de la seva pròpia tendència a la descomposició/fragmentació dels rostres, però, a més d'expressar-hi l'entusiasme per l'obra, considera Picasso un referent per a una constant renovació creativa i això, doncs, per a reinventar-se. Havent treballat com a fotògrafa i amb una llarga experiència com a cineasta, Varda es va descobrir com a artista plàstica o visual quan s'acostava als 80 anys.

absent, sinó que apunta cap al reconeixement d'ella mateixa (encara que sigui en l'estranyesa, l'esqueixament) i fins al retrobament del plaer del cos en la solitud. A *Du coq a l'âne*, conversant amb Alain Bergala i Anne Huet en principi a propòsit de *Reponse des femmes*, Varda comenta que en alguna ocasió ha mostrat una dona nua sola com a contrapunt a una representació de la nuesa femenina en què aquesta precedeix un acte amorós o bé la dona ha sigut prèviament despullada o està nua perquè algú la mira. A *Documenteur* hi ha una dona sola amb el seu cos nu que es mira al mirall i que, en tot cas, s'ofereix a la mirada de l'espectador sense la mediació d'una altra mirada que pugui objectualitzar-la. L'espectador la mira a través de la pròpia mirada (la subjectivitat) d'Émilie. I potser Varda també va observar-se a través del mirall que reflecteix aquest seu personatge tan pròxim.

A través d'una narració en *off* (dita per Delphine Seyrig⁴⁰⁶ i escrita sota la influència de Nathalie Sarraute i possiblement dels *Fragments d'un discours amoureux*, de Roland Barthes) i amb les seves imatges, que sovint adquireixen una tonalitat malva i crepuscular, *Documenteur* és un film que transmet el dolor de la separació i de l'absència. "Hi ha una paraula incrustada: la paraula dolor. És un paràsit, un mal blanc, una paraula turment", diu la veu en *off*, que és la de Delphine Seyrig, però que expressa els sentiments i les reflexions d'Émile. Que la veu sigui d'una altra, de fet, és una manifestació de l'estranyesa que sent d'ella mateixa, de la seva pèrdua d'identitat: "Aquesta dona amb el seu rostre sense rialla i els ulls perduts sóc, sens dubte, jo, però no m'hi reconec". Separada del seu home, Émile se sent exiliada enmig de tots els altres homes. Un altre pensament d'aquesta dona estranyada que, a més, és una estrangera a

⁴⁰⁶ Varda l'homenatja a *Les plages d'Agnès* recordant-la com la feminista amb la qual, a primers dels anys setanta, va compartir la lluita pel dret a l'avortament. En recordar-ho, diu que també li va agradar quan la feminista va transformar-se en fada, fent referència al personatge que interpreta a *Peau d'âne*, de Jacques Demy, protegint la princesa Catherine Deneuve. A Delphine Seyrig, un altre dels seus morts, va fotografiar-la al pati de la casa del carrer Daguerre. Era als anys cinquanta i tots dues eren joves. Després l'actriu va participar a *L'année dernière a Marienbaud*, de Resnais, *India song*, de Duras i, entre altres pel·lícules singulars, *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman. Seyrig també va dirigir *Sois belle et tas-toi*, en què diverses actrius expliquen experiències relacionades amb el títol del film.

Califòrnia: “Què pot dir-se del cos d’un home que he estimat? Ara vol dir dolor. El cos de Tom encara resta com a objecte de desig”. També reflexiona sobre la nova significació de les paraules: “N’hi ha que s’han perdut: Taula, calor, junts. Només resten solitud, separació, absència”. Aquest estat no només es diu, sinó que es reflecteix en el rostre de Sabine Mamou i també en altres rostres que l’espectador veu a través dels seus ulls. Varda tampoc no està sola en aquest autoretrat a través d’un personatge: també es retrata en companyia de la tristesa dels passejants, en què la cineasta hi va reconèixer immigrants que deambulaven amb un sentiment d’exili i estranyesa. En unes belles declaracions recollides per Anne de Gasperi a *Le Quotidien de Paris* al 21 de gener del 1982, Varda afirma que, havent percebut a Los Angeles la lluminositat que es reflecteix a *Mur murs*, també va sentir tot el contrari a la ciutat: “L’exil qui ne se raconte pas, l’ombre, la tristesse des gens en transhumance qui ne sont plus dans *leur terre* et pas encore américains. Et si la lumière est tòniques, l’ombre n’est pas joyeuse. J’ai donc fait à la suite *Documenteur* pour compléter la impression. Je n’aime pas m’installer dans la tristesse. Mais l’exil est le lieu de la douleur et on ne peut pas l’ignorer”.

Martin, el fill d’Émilie, també està trist. “I si no estic content, què farem?”, pregunta Martin a la mare fictícia. Passats els anys, Mathieu Demy va preguntar a la mare real si, quan era petit i vivia amb ella a Califòrnia, estava tan trist com el nen que interpreta a *Documenteur*. Agnès Varda li va respondre que estava trist, però no tant: Havia procurat que exagerés una mica. M’ho va explicar Mathieu Demy en una entrevista realitzada a Sant Sebastià quan, en l’edició del festival del 2011, hi va presentar el seu primer film com a director, *Americano*, en què reprèn el personatge de Martin trenta anys després de *Documenteur* imaginant-lo com un home que, entrant a la maduresa, ha de solucionar els problemes amb la seva història familiar abans de ser capaç de comprometre’s amb una dona⁴⁰⁷ i tenir-hi un fill. Aquest moment de crisi coincideix amb la mort

⁴⁰⁷ És prou significatiu que aquest personatge femení sigui interpretat per Chiara Mastroianni, filla de Marcello Mastroianni i de Catherine Deneuve, tan vinculada al cinema del pare de Mathieu Demy, però també una mica al de la mare. Tant Chiara Mastroianni com Mathieu Demy van néixer el 1972. Un any després, amb Mastroianni i Deneuve, Jacques Demy va realitzar

de la seva mare⁴⁰⁸, que va restar als EUA, on el personatge de Martin hi viatja per fer-se càrrec de l'herència de la difunta. Una metàfora, com reconeix el propi Mathieu Demy, d'un director novell que necessita afrontar la tradició cinematogràfica per aportar-hi alguna cosa pròpia. En el seu cas, a més, hi ha el llegat tan pròxim i poderós del cinema dels seus pares. No amaga ni la filiació ni el deute. El protagonista de *Americano* no només surt de *Documenteur*, sinó que, un cop a Amèrica i duent-lo la recerca fins a la tèrbola Tijuana, busca una veïna de la mare anomenada Lola⁴⁰⁹, com el personatge que interpreta Anouk Aimée a la pel·lícula homònima de Jacques Demy. Tan és així que Mathieu Demy em va reconèixer que havia fet un film terapèutic: “Necessitava assumir l'herència dels pares, la seva influència, per alliberar-me'n i fer la meua. Per no mantenir només una actitud passiva, necessitava entrar en el joc, afegir-hi alguna cosa meua, donar continuïtat a un món de ficció i alhora real”⁴¹⁰.

Un món de ficció i alhora real. Martin és un personatge heretat d'una ficció en clau autobiogràfica de la seva mare, però en el qual Mathieu Demy també hi pot reconèixer alguna cosa d'ell mateix: un retrat d'aquesta etapa de la seva infantesa en què va viure amb la seva mare en un apartament de Los Angeles pròxim a la platja. És a dir, en el moment en què Martin recorda la seva infantesa

L'événement le plus important que l'homme marché sur la Lune, que a l'estat espanyol va circular fugaçment amb el de No te puedes fiar ni de la cigüeña.

⁴⁰⁸ Mathieu Demy ha explicat en diverses entrevistes que, en llegir el guió, la seva mare va preguntar-li: “Així, doncs, vols matar-me?”. En tot cas, Varda va participar en la producció del film a través de l'empresa familiar Cine-Tamaris. D'altra part, Mathieu Demy imagina que la mare de Martin va quedar-se a viure a Los Angeles i que el noi va tornar a França per viure amb el pare, de manera que també li canvia la identitat o almenys la nacionalitat: no és el nordamericà Tom, sinó un francès amb el qual Martin no s'avé gaire. El personatge de Tom a *Documenteur* només existeix com una projecció “fantasmàtica” d'Émile.

⁴⁰⁹ A l'espera que retorni un antic amor, que va partir als EUA a fer fortuna, la Lola de Jacques Demy és cabaretera i es prostitueix ocasionalment, com ara amb un *marine* nord-americà. La hipotètica Lola de Martin/Mathieu Demy, interpretada per l'actriu mexicana Salma Hayek, actua en un night club i és una prostituta amb la cara marcada i sotmesa per un proxeneta interpretat per Carlos Bardem. És una variant nocturna i sòrdida de la Lola de Nantes que, anys després de protagonitzar el primer llargmetratge del cineasta, Jacques Demy va reprendre duent-la als EUA a *Model Shop*, que va rodar a Hollywood amb producció de la Columbia.

⁴¹⁰ Declaracions recollides en una crònica publicada el 24 de setembre del 2011 a *El Punt-Avui*.

a *Americano* es reproduïen fragments de *Documenteur*: la memòria del personatge és, doncs, a la ficció que va engendrar-lo. Però, a la vegada, Mathieu Demy, que reconeix que no té massa records de quan vivia de petit a Los Angeles, busca empremtes de la seva infantesa a la pel·lícula. De fet, en una entrevista integrada en el dossier de premsa d'*Americano*, Mathieu Demy parla clarament de la naturalesa ambigua de *Documenteur* pel que fa a la barreja de realitat i ficció. I també de la separació dels seus pares: “Va ser a començaments dels anys vuitanta, havíem seguit el meu pare que tenia un projecte a Hollywood que mai va realitzar-se: un musical d’una Ventafochs en patins anomenada Skaterella. Vam viure gairebé tres anys a Los Angeles. Jacques i Agnès ja no estaven realment junts, i ella i jo ens vam quedar allà. Agnès va rodar *Mur, murs* i *Documenteur*, un títol que conté l’ambigüïtat del film: és la història d’una dona que pateix després d’una ruptura i que cria sola al seu fill. No és Agnès la que actua, sinó la seva muntadora, Sabine Mamou, i van canviar-se alguns noms. Jo ja no era Mathieu, sinó Martin”⁴¹¹. En els títols de crèdit de *Documenteur*, hi consta clarament que és un “film de fiction écrit et réalise par Agnès Varda”. Una ficció que, tanmateix, és un document d’un estat d’ànim de l’autora a través del rostre i del cos de Sabine Mamou encarnant un personatge que no està construït psicològicament. Émile és un estat d’ànim, una manera de mirar el món i d’estar-hi. Transfigurant la pròpia experiència, Varda menteix, però amb la veritat de la ficció. Hi ha una escena molt reveladora a *Documenteur* que la posa en relació

⁴¹¹ En aquesta mateixa entrevista explica que va sorgir-li la necessitat de mostrar com va construir una relació afable amb la memòria del seu pare, del qual diu que no el va conèixer gaire bé: “Bé, el vaig conèixer d’una manera particular, a través del cinema”. Amb aquesta declaració dona a entendre una absència del pare derivada d’una llarga separació entre Demy i Varda. Tanmateix, estranya aquesta absència i aquest desconeixement tan radicalment manifestats. Això perquè, a banda del fet que pogués veure el pare malgrat que visqués amb la mare durant la separació, hi va haver el retrobament de Varda i Demy (quan Mathieu encara era un adolescent) i la convivència en el temps de la convalescència del cineasta. En tot cas, curiosament, a *Americano*, transfereix el desconeixement del pare a la mare: “De fet, el pas a l’edat adulta no es fa sense conflictes. La idea és aconseguir entendre que els pares tenen una història pròpia, de la qual els fills han format part, però que no és la d’ells. Martin s’imagina moltes coses sobre la seva mare perquè no l’ha conegut molt bé i no se sent estimat. El camí que recorre és per entendre que la seva mare és una dona abans de ser una mare, que va tenir una història d’adulta, històries de vida, històries de sexe... que no són assumpte seu. I és una prostituta la que li fa entendre com l’estimava la seva mare”.

amb *Mur Murs*⁴¹² amb un joc de miralls molt intencionat. Un grup d'homes, membres de l'equip tècnic i de producció d'un film, arriben a l'oficina davant de la platja on Émilie escriu a màquina i mira els passejants. Hi esperaven trobar l'actriu, Delphine Seyrig, amb la qual havien acordat una cita per enregistrar el comentari en *off* d'una pel·lícula. L'actriu, però, és a Nova York i Émilie, la seva secretària, diu que a l'agenda no té apuntada cap cita per aquell dia. Els homes comenten que l'enregistrament de la veu en *off* s'ha de fer amb urgència perquè la pel·lícula ha estat seleccionada pel festival de Canes i han d'enviar-hi ràpidament una còpia. Aleshores, el tècnic de so suggereix que Émilie té una veu bonica i ella, sorpresa i una mica afalagada, accedeix a gravar. Aleshores se sent: "Jo, a Los Angeles, sobre tot he vist murals", comentari amb el qual Agnès Varda pràcticament inicia la seva narració a *Mur Murs*, film que, certament, va ser seleccionat per *Un certain regard* del festival de Canes de l'any 1981. S'encadenen diverses imatges de murals abans que, somrient, Émilie gravi un altre comentari pertanyent a *Mur Murs*: "No se sap massa bé si és el Capital que corre darrere el Treball o si el Treball corre darrere el Capital. Com tampoc no se sap mai si l'Art imita la Vida o si la Vida imita l'Art". Tot seguit, aquesta última frase torna a sentir-se reproduint-se la veu enregistrada en un gran magnetòfon. En sentir la gravació, Émilie pregunta amb certa perplexitat: "Aquesta és la meua veu?" Li responen que ningú no reconeix mai la pròpia veu. Això és prou cert i, a més, tampoc no seria aliè a la sensació d'estranyesa del personatge. Tanmateix, la veu que s'ha sentit és la d'Agnès Varda. No és per res que ho sigui i que, a través seu, es repeteixi aquesta frase: "No se sap mai si l'Art imita la Vida o si la Vida imita l'Art"⁴¹³. On es diu Art també es podria dir Cinema: No se sap mai si el

⁴¹² De fet, hi ha múltiples ressonàncies i duplicitats entre els dos films començant pel fet que *Documenteur* comença on acaba *Mur Murs*: amb un mural apocalíptic que, pintat a partir de les especulacions sobre les conseqüències d'un nou terratrèmol a Los Angeles, mostra un pont de l'autopista trencat sobre un mar agitat. En la imatge final fixa de *Mur Murs* s'afegeixen al mural les figures d'un nen i una dona que juguen a pilota. Com si posés en moviment aquesta imatge, *Documenteur* comença amb Émilie i Martin jugant a pilota davant del mateix mural. Tot seguit, apareix el retrat "expressionista" d'una dona que crida en un altre mural: com si exterioritzés el crit de dolor interior d'Émile. Totes dues pel·lícules "comparteixen" altres murals.

⁴¹³ A *Varda par Agnès*, l'autora associa i distingeix els dos films (també n'ha dit que un és extravertit i l'altre és introvertit) parlant de la vida, l'art i la imitació: "L'un sur l'Art comme une

Cinema imita la Vida o si la Vida imita el Cinema. El cas és que, a part d'emmirallar les dues pel·lícules en una de les múltiples dualitats que conformen la filmografia d'aquesta cineasta nascuda sota el signe de bessons, és un detall revelador pel que fa al joc: Sabine Mamou, intèrpret de *Documenteur*, posa la veu al comentari de *Mur, Murs*, però a l'enregistrament apareix la veu de Varda. Qui s'"enregistra", qui es retrata per persona interposada, es l'autora del film. El joc de miralls encara es multiplica més perquè, dins de la ficció de *Documenteur*, Delphine Seyrig posa la veu en *off* que expressa els pensaments d'Émilie, i se suposa que havia d'enregistrar el comentari d'un film de *Mur Murs*. En certa manera, a *Documenteur*, Seyrig també substitueix la veu de Varda, la qual finalment es fa present quan es reproduïx l'enregistrament d'Émilie.

A *Les plages d'Agnès*, en trobar-ne un *affiche* al mercat de les Puces, Varda diu que *Documenteur* és el seu film preferit. Li ho vaig recordar a Girona: "En part és perquè gairebé ningú l'ha vist". Però també perquè, certament, hi reconeix un dels seus "autoretrats laterals", com els defineix ella mateixa i dels quals afirma que poden ser més reveladors que els directes. És una altra variant del joc de mostrar-se i d'amagar-se. "A *Documenteur* hi ha una ambigüïtat: aquesta dona podria ser jo... hi ha experiències meves, però alhora aquest personatge no sóc jo", va comentar a Girona. Inscrivint-se discretament i parcialment en la tradició

expression collective de la Vie (ou comme expression de la Vie collective), c'est *Mur, murs* (imitation ou imagination). L'autre sur la Vie comme une expression personnelle de l'Art de la Vie, c'est *Documenteur* (abstraction et émotions)". A la Universitat de Girona, va apuntar que *Documenteur* és com l'ombra de *Mur, murs*. I, a més, en un sentit literal, tot i que també metafòric: El film sobre els muralistes és ple d'un sol inexistent en les imatges de *Documenteur*. En una entrevista de Brigitte Baudin publicada a *Le Figaro*, el 16 de gener del 1982, Varda va explicar que tant *Mur, murs* com a *Documenteur* havia volgut filmar alguna cosa del quotidià de Los Angeles, però que en el segon film ho havia fet de manera més interior, més ombrívola, més intimista. Hi va afegir pel que fa a *Documenteur*: "Je me suis mise à l'écoute d'une femme qui vit une période de creux, de vide, dans un no woman's land affectif et moral. C'est un film sur les mots, leur sens, leur musique, leur existence, leur force vivante. Sur les émotions contenues dans ces mots et qui trouvent écho en nous. Sur l'ombre aussi avant la nuit". Una bella crítica sobre els dos films signada per G.V. publicada al diari *L'Humanité*, el 23 de gener del 1982, culmina amb aquesta consideració: "Reunir dans une vision continue *Mur murs* et *Documenteur* revient à embrasser dans le même mouvement les deux visages de l'acte de création, son dehors et son dedans, son extraversion et son introversion simultanément manifestes. Cette esthétique quasi binaire (dehors/dedans, fiction réel) de la circumscription du rapport entre un être, à un moment donné de sa vie, et le lieu où il vit caractérisait déjà fortement des films comme *L'Opéra Mouffe*, *Daguerréotypes* ou, dans un registre décalé, *L'une chante l'autre pas*. *Mur murs* et *Documenteur* la développent et l'épanouissent.

cinematogràfica de les ficcions autobiogràfiques⁴¹⁴, aquelles en els quals els autors s'inspiren en la pròpia experiència transfigurant-la, es poden considerar altres personatges, preferentment femenins, amb els quals Varda "s'autoretrata lateralment". O també podria dir-se que, sense autoretratar-se físicament, Varda s'autorepresenta a través d'una sèrie de personatges aportant-los elements autobiogràfics, estats d'ànim propis, aspectes de la seva personalitat creativa i del seu posicionament en el món. Al respecte, possiblement no faré més que recopilar una sèrie d'observacions prèviament exposades i disseminades en el text. El cas és que, en relació amb *Cléo de 5 à 7*, afirma que va inspirar-la la por al càncer, a la malaltia i la mort que podien atacar-la en plena joventut. Potser també s'hi projecta a partir del moment en què la protagonista (una dona envoltada de miralls, una esclava de l'aparença) es treu la perruca i es canvia de vestit per posar-se a caminar amb una altra actitud pels carrers de París: és un principi pel qual pot deixar de construir-se amb la mirada dels altres per construir-se amb la seva pròpia mirada. En aquest film de 1962 s'hi pot intuir una afirmació de la seva condició de cineasta en un moment en què en el món del cinema les dones encara eren (i potser encara ho són) de manera fonamental objectes per a les mirades (i de desig) i no subjectes creatius amb una mirada sobre el món. Li són del tot alienes l'esposa finalment esquinqada o l'amant de *Le bonheur*? Evidentment, la jove protagonista amb arrels gregues del telefilm

⁴¹⁴ Abordar pròpiament aquest tema seria llarg i complex, de manera que només apuntaré alguns exemples evidents relacionats amb autors emblemàtics del cinema europeu: la recreació imaginària que Federico Fellini fa de la seva infantesa a *Amarcord*, però també a *8 ½*, on el cineasta italià, d'altra banda tan procliu a posar en escena les seves fantasies i *rêveries*, va projectar una seva pròpia crisi creativa alliberant-se'n amb la mateixa realització del film; la reconversió dels records d'infantesa, entre el sofriment de la repressió i la llibertat de la imaginació, en la matèria primordial de *Fanny i Alexander*, d'Ingmar Bergman, que també va pouar de les seves experiències per dramatitzar els conflictes de parella en els seus films i desenvolupar-hi diversos personatges d'intel·lectuals i artistes; la creació d'Antoine Doniel com l'*alter ego* amb el qual François Truffaut, partint també de la transfiguració de la pròpia infància en ficció a *Les 400 coups*, va configurar una sèrie de films en els quals va projectar la seva educació sentimental. He apuntat que Varda s'inscriu en aquesta tradició de manera discreta i parcial perquè els elements biogràfics són presents en les seves ficcions, però no d'una manera tan determinant com en els casos al·ludits. Una altra cosa és, per anomenar-ho d'alguna manera, el documental autobiogràfic *Les plages d'Agnès*. En tot cas, Varda procedeix de forma semblant, però tan personalment com sempre, a la de molts altres cineastes que han espargit detalls autobiogràfics en les seves pel·lícules.

inèdit *Nausicaa* va construir-se en part amb alguns records de joventut de Varda, que, com ho fa aquest personatge, llegia llibres d'Història de l'Art asseguda en un moll del Sena. Amb *Une chante, l'autre pas*, malgrat que la trajectòria vital de les dues protagonistes és diversa a la seva, hi ha la identificació amb les seves lluites feministes, de manera particular a favor de la despenalització de l'avortament. A més, pot intuir-se que en l'actitud rebel de Pomme, confrontada als seus pares, hi ha un reflex de la Varda adolescent. Ho confirma a *Les plages d'Agnès* a través del fragment d'una altra pel·lícula, que presenta com un assaig anomenat *7 P., cuis., s. de b... (A saisir)*, en què una adolescent declara que és major d'edat i abandona la taula familiar dient que prefereix anar a menjar una poma a la seva habitació. Tot seguit, procedint després a una reconstrucció d'aquest episodi de la seva vida, explica que, per afirmar la seva identitat en un moment d'incertesa, va preparar una fuga, que va dur-la a passar tres mesos a Ajaccio, la capital corsa on va sobreviure ajudant uns pescadors. Pel que fa a la més rebel de les seves joves rebels, Mona Bergeron, la cineasta comenta a *Varda par Agnès* que hi ha una seva fotografia de jove, quan rodava *O saisons, o chateaux*, que li sembla que prefigura la rodamón rebotada de *Sans Toit ni Loi*⁴¹⁵: "J'ai souvent aimé avoir l'air minable, et celà sans déplaisir". Però, de fet, encara s'hi reconeix pel fet que Mona marxa a contracorrent⁴¹⁶. Això es representa a través dels dotze travellings laterals que, tots de dreta a esquerra, acompanyen Mona. Varda té present que, en la nostra cultura, tot moviment de dreta a esquerra contraria una mica. En tot cas, creu que és una cineasta prou a contracorrent o que com a mínim ha fet les seves pel·lícules a banda de

⁴¹⁵ En aquesta pel·lícula, s'hi pot reconèixer un altre possible alter-ego de la cineasta en el personatge de la científica que recull Mona en auto-stop. Aquesta idea l'he desenvolupada en el capítol *Subjectivitat, memòria i fragmentació*.

⁴¹⁶ A més, Varda utilitza a *Les plages d'Agnès* un fragment de *Sans toit ni loi* en què Mona fa una puntada de peu a una porta metàl·lica (una manifestació de l'actitud revoltada del personatge sense que hi hagi un fet previ que "justifiqui" l'acció) per il·lustrar la seva indignació "feminista": "Vaig intentar viure un feminisme joiós, però estava en colera. Les violacions, les dones maltractades, les dones mutilades. Les dones avortant en condicions espantoses. Joves que, després d'un avortament forçosament clandestí, anaven a fer-se un raspat a l'hospital on els hi deien: "Sense anestèsia, així n'aprendreu!" Un exemple de com Varda usa les seves imatges com un material d'arxiu per donar-hi un altre significat a través del muntatge.

directrius comercials i formes industrials. Fins i tot quan a *Les plages d'Agnès* camina de recules, a part del significat evident d'anar a la recerca del (seu) passat, podria intuir-se que és una altra manera de suggerir una tendència a emprendre un camí personal que pot ser a contracorrent. Aquesta circumstància també va fer que reconegués una certa afinitat amb els pintors muralistes de *Mur, murs*: "Mural ça veut dire j'existe et j'ai laissé un signe qui me designe. Et si je filme des murals, je filmexiste. Les muralistes ne sont pas des galeries, ils ne font pas partie du système de l'art-cotê-en bourse, ils descendent dans la rue, là où sont les gens. Je fais part de leur rébellion"⁴¹⁷ Filmar murals com una de les maneres d'existir com a cineasta lliure a banda dels sistemes de producció i de les formes del cinema que cotitza en borsa. Per això mateix, en la seva primera etapa a Los Angeles, també es va reconèixer en els problemes de Shirley Clarke, provinent del cinema independent de Nova York, per poder realitzar un film a Hollywood sense el control dels productors.

A *Lions Love*, a més de reflectir-se en un mirall en el qual apareix darrere de la càmera, Agnès Varda entra de manera sorprenent dins del camp visual en una escena protagonitzada per Shirley Clarke en què aquesta, després d'haver discutit amb els productors sense aconseguir que renunciïn al muntatge final i per tant a manipular el film, s'asseu en un llit i es disposa a prendre un pot de barbitúrics amb la intenció de suïcidar-se. És un moment extrem a frec del paròdic en què l'espectador pot intuir clarament que la cineasta nordamericana, tot i posant-se en escena ella mateixa, ha de fer un personatge. Però, de sobte, Shirley Clarke diu: "Em sap greu Agnès, però no ho puc fer. Jo no sóc una actriu i no puc simular que prenc les pastilles". Explica que mai no se suïcidaria per un productor o per abandonar una pel·lícula perquè no la pogués fer com voldria. Hi afegeix que potser només ho faria en el cas que li passés alguna cosa al seu fill. A punt de posar-se a plorar, insisteix que no ho pot fer. En aquesta situació crítica, se sent la veu de Varda: "M'has dit que ho faries per a la pel·lícula". Clarke respon que ja ho sap, però que no se sent capaç de fer-ho. Varda li diu:

⁴¹⁷ *Varda par Agnès* (p.51)

“Shirley, intento fer una pel·lícula”. I, havent desaparegut del pla que aleshores ocupa una paret, Clarke reconeix que va dir que l’ajudaria, però que no pot fer que li demana. El diàleg continua (una afirma que l’espectacle ha de continuar i l’altra que no és una actriu i que se sent idiota) fins que pren una altra dimensió quan la mateixa Agnès Varda entra en el pla. Mentre continuen discutint, Varda es posa la roba que Shirley Clarke s’ha tret, es pren les pastilles i s’estira al llit. Una diu que és el seu guió i que ho faci ella i l’altra li respon que ho havia d’haver fet perquè s’hi havia compromès. Entrant de nou en el pla, compartint-lo aleshores amb Varda, Clarke diu a Agnès que té raó i que provarà de fer-ho. I es torna a posar la roba que s’ha tret Varda: entrar en un personatge a través del vestuari. És tot plegat una posada en escena? Un joc? Una acció del “cinema modern” per crear un distanciament respecte la ficció? Ho pot ser la inclusió en el muntatge de l’escena, però aquesta no es va preparar. Ni tan sols es va improvisar. Va passar i, segons va explicar Varda en el seminari a la UdG, l’operador no va tallar la seqüència i ella va decidir muntar-la. No hi ha, per tant, una voluntat d’autoretratar-se, però, finalment, s’hi autoretrata com a cineasta: exigint a l’actriu, que no ho és, fer allò que han acordat. Aquesta escena registra que hi va haver un moment en què Shirley Clarke no va entrar en el joc de la ficció proposat per Varda: s’interpretava, de fet, ella mateixa sense crear una distància per encarnar un personatge en una determinada situació o adoptant una actitud que no identificava amb la seva personalitat. Diferentment, Agnès Varda, dominant el joc de la seva ficció, havia construït un personatge imaginant una relació possible entre una cineasta com ella (o Shirley Clarke) i uns productors de Hollywood. Ella, identificant-s’hi, podia assumir el paper de l’altra, però també perquè, a través de la construcció mínima d’un personatge, a la vegada havia creat una distància: aquesta cineasta a pic de suïcidar-se ja no era ella. Tampoc Varda s’hauria suïcidat per haver discutit amb un productor o per haver d’abandonar projectes al no aconseguir finançament o per tenir-lo a canvi de perdre la seva llibertat com a cineasta. De fer-ho així, s’hauria d’haver suïcidat moltes vegades.

A banda de la seva aparició fugaç en el pròleg de *Salut les cubains* i abans de *Lions Love*, amb la presència intencional en el mirall i l'“accidental” amb Shirley Clarke, Agnès Varda va fer-se físicament present per primera vegada a les seves imatges a *Oncle Yanco*, el film en què, a propòsit de l'oncle pintor que vivia com un vell hippy en una barcassa a Sausalito, va explorar la seva identitat anant a la recerca de les arrels gregues en un port de Califòrnia. La cineasta apareix ocasionalment en el pla per fer companyia a l'oncle trobat, però també en relació amb la seva recerca personal. Així mateix, hi ha el gest “modern” de fer visible el dispositiu cinematogràfic (mentre dina amb un grup de gent, la directora demana que “tallin” la filmació) i la possible existència d'una representació en el documental: el film, amb la intervenció de la claqueta, comença amb la repetició d'una escena en què la cineasta i el seu oncle Yanco reproduïen el moment de la seva trobada feliç. Després de *Lions Love*, del 1968, Agnès Varda va tardar molt a fer-se novament present a les imatges, a banda del fet que la seva subjectivitat va continuar manifestant-se a través dels propis comentaris dits per ella amb veu en *off*. No va ser fins al 1987, passats gairebé vint anys, que hi va tornar a aparèixer per fer ocasionalment companyia a l'actriu en el pla o per fer-li costat quan es reflecteix al mirall. Després la seva mà acaricia l'espatlla de Jacques Demy a *Jacquot de Nantes*, però és en els altres films a la memòria del cineasta, *L'univers de Jacques Demy* i *Les demoseilles ont eu 25 ans*, que Varda va decidir-se a fer-se més físicament present en els seus documentals, adreçant-se directament a l'espectador, sense renunciar als comentaris en *off*. Amb la primera, hi intervé com un dels testimonis que evoquen els seus records de Jacques Demy, però en aquest cas lligats al seu món creatiu i a les circumstàncies dels rodatges. A la segona, concretant-ho en una pel·lícula, també ho fa, però, a més, apareix a les imatges relatives a la commemoració del 25é aniversari de *Les demoseilles de Rochefort*. Després van arribar *Les glaneurs et la glaneuse* i *Deux ans après*. Pel que fa als seus comentaris i la seva presència a les imatges, n'he parlat abastament d'aquestes pel·lícules. També de *Les plages d'Agnès*, però hi insistiré per abordar la singularitat d'aquest relat autobiogràfic. Essent ella mateixa el tema del film, la cineasta s'hi fa omnipresent, tot i que no hi està sola: l'autorepresentació pren la dimensió

temporal de l'autobiografia, però, inscrita aquesta en el present, potser sobretot és un autoretrat en companyia d'altres amb el qual Varda compendia les formes i els procediments utilitzats per anar construint la seva obra fílmica al mateix temps que la seva vida.

EPÍLEG: A LA MANERA DE MONTAIGNE

En ese retrato inacabado cuyo origen remonta al ochenta aniversario de la cineasta no hay balance ni veredicto sino meditación sobre la vida y el propio cine. Presentando sus recuerdos a cámara, combinando materiales diversos (extractos de films, documentos de archivo, álbum familiar, reportajes vivos, puesta en escena de sí misma...), Agnès Varda parece buscar en la rememoración de sus pasos la invocación poderosa del fragmento antes que la reconstrucción biográfica. De ahí que rehúse el artificio de la continuidad y que prime la asociación libre, el desorden, los hilos sueltos y los paréntesis, la Nouvelle Vague de la que fue pionera, la amistad (Jean Vilar, Chris Marker) y los recuerdos de Jacques Demy, una vez más motor de su evocación, a modo de linterna mágica de una trayectoria vital y fílmica. Asociando de forma explícita el recuerdo y la reescritura para activar la memoria frente al tiempo pero también para dar cuenta de su provisionalidad, huyendo tanto del falso pudor como de la compulsión por dejar rastro. (Cuerpo a cuerpo: Domènec Font)

A *Le pacte autobiographique*, tenint present la literatura autobiogràfica, Philippe Lejeune exposa que l'autobiografia es caracteritza per la identitat entre l'autor, la persona que escriu el relat, el narrador, la persona que diu "jo" en el text i relata la història, i el protagonista de la narració, la vida del qual al llarg del temps en constitueix l'assumpte. A "Cinema et autobiographie, problemes de vocabulaire", un article de l'any 1987, Lejeune planteja si, certament, hi ha pel·lícules en què un realitzador expliqui la seva vida i el camí que l'ha dut a la seva obra, com pot fer-ho un escriptor que, al final de la seva existència, se serveix del llenguatge que ha elaborat en les seves obres anteriors per aplicar-se'l a ell mateix. Aquest plantejament el du a formular una pregunta: L'autobiografia és possible en el cinema? Lejeune té present un assaig d'Elisabeth W.Bruss de l'any 1982⁴¹⁸, que pràcticament nega la possibilitat de l'autobiografia cinematogràfica a partir de diverses consideracions, entre les quals: la idea de sinceritat, tan important en l'acte autobiogràfic, es intransferible al cinema en la mesura que és incapaç de

⁴¹⁸ "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in film", publicat dins d'un volum col·lectiu editat per J. Olney: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press.

modelar la seva enunciació mitjançant el dubte, l'escrúpol, la indecisió; el cinema autobiogràfic sembla que està condemnat a la ficció perquè no se li pot demanar al cinema que mostri el que ha estat el "meu" passat, que només puc evocar o reconstituir; el cinema només es converteix en personal en tornar-se "anormal" perquè és impossible ser subjectiu i realista al mateix temps; a diferència del text autobiogràfic, el cinema és una creació col·lectiva; el cinema és, abans que res, el lloc de la ficció i ningú no recorda haver anat al cine per veure una autobiografia *strictu sensu*. Bona part del cinema d'Agnès Varda contradiu aquestes suposicions, encara que dubti precisament de la capacitat de les imatges per restituir el passat. En tot cas, el mateix Philippe Lejeune, en el seu article, contesta les consideracions de Bruss amb diversos arguments: un cineasta pot enregistrar el seu present i, pel que fa al passat, recollir-ne les empremtes, en particular les fotos, i mostrar-les; això mentre que la veu en *off* permet expressar la relació amb el passat, que la imatge sola pot tenir dificultats per restituir; a més, utilitzant la veu en *off*, el cinema pot posar remei a la seva relativa incapacitat per dir "jo"; el cinema d'autor demostra que el treball col·lectiu permet perfectament que una personalitat s'expressi. Lejeune afirma, finalment, que el cinema autobiogràfic existeix i que si Elizabeth W.Bruss no va trobar-lo (va morir el mateix any que va escriure el seu article) és perquè en aquell moment era recent i, pràcticament invisible en sales comercials, confidencial. El teòric francès esmenta Joseph Morder, Boris Lehman, Marcel Hanoun, Luc Moullet. Amb el temps, se n'hi han afegit d'altres. Però la qüestió és que, vint anys després, Agnès Varda potser va aportar la resposta més afirmativa possible a la pregunta que Lejeune planteja en aquest article: L'autobiografia és possible en el cinema. Això perquè *Les plages d'Agnès* és el projecte autobiogràfic més integral abordat en el cinema: un relat retrospectiu que pràcticament abasta l'existència de qui n'és l'autora, narradora i protagonista. I, a més, Varda el du a terme com ho requereix Lejeune: servint-se del llenguatge que ha elaborat en les seves obres anteriors per aplicar-se'l.

Tanmateix, mostrant la possibilitat de l'existència de l'autobiografia en el cinema, *Les plages d'Agnès* posa alhora en qüestió el gènere. Philippe Lejeune també ha establert que el "pacte autobiogràfic" amb el lector (i, si s'escau, l'espectador) du

implícit dir-li la veritat, malgrat que reconeix que és molt possible que el pacte es transgredeixi. Quan, instal·lant els miralls en una platja, el *fulard* li cobreix el rostre, Varda s'enriola dient que aquesta és la seva idea de l'autoretrat: reflectir-se en miralls fotuts i amagar-se darrere de fulards. Aquesta afirmació, de la qual s'ha de retenir que parla d'autoretrat i no d'autobiografia, no suposa mentir, sinó el fet que no hi ha la intenció d'explicar-ho tot. D'aquí, dins del gènere autobiogràfic, la cineasta no se situa dins la tradició de Jean-Jacques Rousseau, que afirma en començar *Les confessions*: "Je serai vrai, je le serai sans réserve; je dirais tout: le bien, le mal, tout enfin". De fet, a part de la intenció de cobrir-se, Varda creu que tampoc no és possible dir "tota la veritat": tota la seva obra participa d'aquesta idea que suposa que cap representació pot atrapar la totalitat d'una existència i, per tant, tampoc de la pròpia existència. Ni tampoc garanteix l'autenticitat absoluta dels fets narrats. Aquesta idea la comparteix amb alguns escriptors que han dut a terme pràctiques autobiogràfiques que, dinamitant les convencions del gènere, reconeixen que només pot presentar-se una imatge parcial o limitada de la pròpia existència. Això fa que, contrariant la linealitat cronològica del relat autobiogràfic tradicional, la seva narració sigui discontinua i fragmentària i oberta a les lliures associacions de la memòria. Michel Beaujour⁴¹⁹ ho ha observat, entre d'altres, en Michel Leiris (*L'âge d'homme*, 1939) i els autors del *Nouveau Roman*, com ara Alain-Robbe Grillet i Nathalie Sarraute, quan han abordat l'escriptura autobiogràfica amb actitud novel·lesca. Aplicant la forma narrativa desenvolupada en una part substancial de la seva obra, Varda compona una autobiografia certament discontinua i fragmentària: "Un peu de je, un peu de moi, je balance tout en vrac, et puis je range (...) C'est clairement un collage qui s'est mis en place lentement, le temps qu'il faut pour compléter un puzzle, parce qu'à la fin une figure ou un paysage se compose ou se brouille en kaleidoscopie". Completar un puzzle que, al capdavant, serà incomplet. En tot cas, seguint la pista a Raymond Bellour⁴²⁰, l'autobiografia de Varda es muda en autoretrat a la manera en què, a parer de Michael Beaujour, opera part de la

⁴¹⁹ *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, Éditions du Seuil, 1980.

⁴²⁰ "Varda ou l'art contemporain. Note sur *Les plages d'Agnès*", *Trafic* n°69, primavera 2009.

literatura autobiogràfica contemporània. Aquesta, inspirant-se en l'autoretrat pictòric, posa en primer terme el present de l'escriptura, busca el subjecte en el present en què exerceix la mirada sobre ell mateix. No es tracta d'establir, a la manera de Rousseau, una causalitat que, desenvolupada en la linealitat cronològica, intenta fer intel·ligibles, explicables i justificables les experiències viscudes: la infantesa, per exemple, com a determinant del destí personal, de manera que el passat explica el present, tot i que també podria considerar-se que el model confessional de Rousseau (i potser el de Sant Agustí, que explica la seva conversió) construeix el passat per justificar el que l'autor ha esdevingut. En tot cas, l'autobiografia mudada en autoretrat, malgrat que l'autor expliqui vivències del passat, retrata el jo en el present en què rememora.

Afavorit en aquest cas l'autoretrat per la presència física en unes imatges, quan, a *Les plages d'Agnès*, Varda es disfressa de carbonera (per evocar el fred que passava quan va instal·lar-se a la casa del carrer Daguerre) o fa maniobres en un cotxe de joguina per explicar els seus antics problemes d'aparcament en un garatge, sobretot s'hi veu l'autoretrat en el present d'una vella juganera que fa broma amb els seus records. Es així que, amb la posada en escena d'ella mateixa i com apunta Stéphane Delorme⁴²¹, Varda construeix un personatge burlesc (ella mateixa reconeix el seu costat *clown*) que, tanmateix, va diluint-se, sobretot a partir del fet que el record de Demy envaeix *Les plages d'Agnès*. Tot i així, cap al final, reapareix el personatge burlesc en una escena inesperadament còmica: durant una manifestació de protesta contra les mesures del govern Sarkozy, Varda desfila per un lateral amb una pancarta on hi ha escrit "J'ai mal par tout". Lligada a l'experiència col·lectiva, sempre atenta als problemes i els moviments socials, Varda es concedeix fer atenció amb un sedàs humorístic als problemes del seu cos en el present de la seva vellesa. El cas és que, amb els peus en el present, va de reculons per representar el paper d'una vella grassoneta i xerraire que explica la seva vida: la persona que juga a ser personatge. Des del present interpreta la pròpia obra utilitzant les seves imatges

⁴²¹ "Une vie bien remplie", *Cahiers du cinema* n° 640, desembre 2008.

com un arxiu de dades per relatar la vida amb la consciència que, amb diferents muntatges, podrien construir-se altres relats. Tot el material és susceptible d'aprofitar-se: sigui documental i ficció, realitat o posada en escena, veritat o mentida, persona o personatge. Des del present, reconeix que no sap si li plau retornar a determinats llocs i es així que pot intuir-se que la memòria ha exercit el seu dret a l'omissió. Vivint en el present, està receptiva al que s'hi esdevé i manté viva la curiositat pels altres: visitant la casa de la seva infantesa a Brussel·les, enlloc de lliurar-se a la nostàlgia, s'interessa per la col·lecció de trens del seu habitant actual; retornant al verger d'Urbain, a Avinyó, explica que s'hi han deixat de fer espectacles teatrals, però li encanta trobar-se amb un músic brasiler. És per concedir-se un gust en el present que, mitjançant l'artifici del cinema, posa en escena les seves rêveries: la balena de Jonas de la qual parlava Bachelard; els trapezistes realitzant les seves acrobàcies en una platja són com l'acompliment d'aquell desig adolescent, tan pròxim a Fellini, d'anar-se'n amb un circ; la reconversió del carrer Daguerre en una platja imaginària on s'instal·la l'oficina de Ciné-Tamaris: un decorat que representa un esforç de producció (i produir les seves pel·lícules sempre li ha costat un esforç) amenaçat per la pluja: l'atzar sempre intervé perquè és inevitable. A la manera de Varda, aquesta proposta autobiogràfica evoca les experiències realment viscudes, però concedeix espai a l'imaginari perquè també és constitutiu de la personalitat.

A Varda sempre li ha interessat més la *revêrie* que la psicologia, de manera que a *Les plages d'Agnès* pràcticament no hi ha cap definició del caràcter: l'autora no diu qui és. Tampoc no hi ha un relat que expliqui o justifiqui la personalitat. Però, en canvi i com en la seva obra anterior, s'hi desplega una subjectivitat i, per tant, s'hi mostra una personalitat. Aquest jo, amb tots els seus jocs i mudances, existeix i s'ha anat construint amb les experiències viscudes i les imaginades, amb la relació amb la pintura i la fotografia, amb les lectures poètiques, amb l'amistat, l'amor i la maternitat, amb l'observació dels altres, amb els viatges, amb el compromís polític i, evidentment, amb el cinema. *Les plages d'Agnès*, un relat que posa un ordre fràgil al desordre de la memòria, és una història possible d'aquesta construcció i sobretot de com s'ha construït la mesura d'un punt de vista desenvolupat en una obra.

Mantenint-ho Varda en el seu relat autobiogràfic, el fet d'autoretratar-se a través d'un punt de vista, i de fer present tot el que ha rebut i recollit per anar-lo construint, comporta que el referent sigui Montaigne. També ho és pel que fa a la llibertat d'organització dels materials que els *Essais* il·lustren de manera fundacional, com també el fet de parlar d'un mateix. Així ho reconeix la mateixa Varda en una entrevista d'Élise Domenach et Philippe Rouyer⁴²²: "Montaigne a été un original. On peut le trouver un peu ennuyeux parfois. Mais c'est le premier à avoir parlé de lui-même dans ses écrits, et osé (pour rendre hommage a son ami La Boétie qui était mort) imprimer 29 sonnets de son ami en plein milieu de son livre.... C'est cette liberté que j'essaie d'avoir à tout moment, à l'intérieur d'une structure de récit". Però, a més, a les "Notes d'Agnès" pel dossier de premsa de *Les plages d'Agnès*, la cineasta també invoca el prefaci dels *Essais* per explicar les pròpies intencions en realitzar la pel·lícula: "Je l'avoué (mon livre) a la commodité particulière de mes parents et amis: à ces que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt) ils y puissent retrouver certains de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive, la connaissance qu'ils ont eue de moi".

Els familiars i amics podran nodrir el coneixement que tenen d'Agnès Varda amb *Les plages d'Agnès*. Però, a més, els espectadors (com els lectors de Montaigne amb els *Essais*) podem nodrir el coneixement de la seva personalitat adquirit amb el caràcter subjectiu de la seva obra. Tanmateix, com també transmet el seu cinema, el coneixement és parcial i limitat, a més de passar-lo cadascú pel sedàs de la seva subjectivitat. Sabem i no sabem. Hi ha la possibilitat de dubtar que la subjectivitat que es construeix en les pel·lícules d'Agnès Varda coincideixi amb la d'una persona real anomenada Agnès Varda. D'altra banda, potser l'única definició que la cineasta fa d'ella mateixa a *Les plages d'Agnès* s'inclou en aquest comentari inicial: "Cette fois-ci, pour parler de moi j'ai pensé: si on ouvrait les gens, on trouverait des paysages. Moi si on m'ouvrait, on trouverait des plages". De nou és una definició pròxima a la *revêrie*. Per altra banda, fins a quin

⁴²² "Passer sous le pont des Arts à la voile", *Positif* n°574, desembre 2008.

punt Varda obre el seu interior fent un recorregut per les platges de la seva vida, que fan que, a diferència del *Jacquot de Nantes*, no se la pugui identificar amb un lloc concret? En tot cas, aquesta autobiografia fílmica és d'una dona arrelada al present en què continua vivint, però que, sense dramatisme, l'ha fet amb la consciència de la proximitat de la mort. És en una platja que, cap el final de *Les plages d'Agnès*, mostrant aquesta vegada conscientment una mà que fa pensar novament en les imatges de Jacques Demy a *Jacquot de Nantes*, Varda s'"enterra" a la sorra. També és a la sorra on, en un altre moment del film, exposa els "trofeus" rebuts (i els de Demy) per les seves pel·lícules, entre els quals la Palma d'or de Canes per *Les parapluies de Cherbourg* i el Lleó d'or de Venècia per *Sans toit ni loi*. Podria considerar-se que és el pla més vanitós de la pel·lícula, però arriba una ratxa de vent: el temps s'ho endurà tot. Tanmateix, resten les imatges, en les quals els morts "perviuen". En una de les seqüències més belles de *Les plages d'Agnès*, una carreta transporta pels carrers de la Pointe Courte una pantalla on es projecten les imatges dels assajos amb els habitants del lloc en vista a la realització del primer film de la cineasta. En aquestes imatges, sobretot s'hi veu Pierrot, que, amb la seva dona, va encarnar la parella que després van interpretar Philippe Noiret i Silvia Monfort. Pierrot va morir de càncer poc després del rodatge. Agnès Varda va recuperar les imatges perquè, més de cinquanta anys després, les veiessin els seus fills, Blaise i Vincent: "Coneixien les fotos del seu pare, però mai l'havien vist en moviment". Aquest cerimonial és la vida del cinema.

BIBLIOGRAFIA

Llibres

Assayas, Olivier, *Fin août, début septembre*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999.

Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, 1980, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980. (Edició en català: *La càmera lúcida*. Palma de Mallorca, Leonard Muntaner editor, 2007).

Bastide, Bernard, *Genèse et réception de Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda*, tesi de doctorat dirigida per Michel Marie, université Paris3-Sorbonne Nouvelle, 2006.

Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre. Paris, Rhétorique de l'autoportrait*, Editions du Seuil, 1980.

Beauvais, Yann, Bouhours, Jean-Michel, "Le Je a la caméra" a *Le je filmé*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995.

Bergala, Alain, *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinema, 2004.

Casacuberta, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.

Casas, Quim, Ana Iriarte, *Jacques Demy*, San Sebastián/Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/FilMOTECA Española, 2011.

Catelli, Nora, *En la era de la intimidación: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Cortellazo Sara, Marangi Michele. (ed.), *Agnès Varda*, Torino, Edizione di Torino, 1990.

De Diego, Estrella, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011.

Estève, Michel (ed), Paris, *Études cinématographiques* (179-186), 1991.

Fiant, Anthony, Hamery, Roxane, Thouvenel, Eric (eds), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Flitterman-Lewis, *To Desire Differently-Feminism and the French Cinema*, New York, Columbia University Press, 1990.

Font. Domènec: *La última mirada*, València, *Ediciones de la Mirada*, 2000. Segona edició, corregida i augmentada: IVAC; Ediciones de la Filmoteca, 2006.

Font, Domènec, *Cuerpo a cuerpo, Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.

Grange Marie-Françoise, *L'autoportrait en cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Kuhn, Anette, *A Women's Pictures. Feminism and Cinema*. New York, Verso, 1982. (Edició en castellà: *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991)

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975. (Edició en castella: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Màlaga, Megazul, 1994).

Llorens, Mireia, *Siegfried Sassoon. L'experiència de la Gran Guerra i la seva transformació literària*, Lleida, Pagès Editors, 2011.

Losilla, Carlos, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, Cátedra, 2012.

Martín Gutiérrez, Gregorio, *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B Editores, 2008.

Montaigne, Michel de, *Essais* (Traducció al català del Llibre Primer i del Llibre Segon a càrrec de Vicent Alonso, Barcelona, Proa, 2006 i 2007)

Nichols, Bill, *Representing reality*. Bloomington/Indiniápolis, Indiana University Press, 1991 (Edició en castellà: *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997)

Niney, François, *L'Épreuve du réel a l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

Prédal, René, *Sans Toit ni Loi*, Neuilly, Éditions Atlande, 2003.

Quintana, Àngel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.

Rella Franco, *Confini. La visibilitat del món i l'enigma de l'autorrepresentació*, Bologna, Edizione Pendragon, 1996 (Edició en català amb traducció de Xavier Antich: *Confins. La visibilitat del món i l'enigma de l'autorepresentació*, València, Edicions 3 i 4, 1998).

Ricoeur, Paul, *Finitude et culpabilité*, Paris, Editions Montaigne, 1960 (Edició en castellà: *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1982)

Rodoreda, Mercè, *Mirall trencat*, Barcelona, Club Editor, 1974.

Segarra, Marta (ed), *Entrevistas a Hélène Cixous: No escribimos sin cuerpo*, Barcelona, Icaria Editorial, 2010.

Sibilia, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Smith, Alison, *Agnès Varda*, Manchester University Press, coll. French Film Directors, 1998.

Sontag, Susan, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1978. (Edició en castellà *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores, 1980)

Sontag, Susan, *AIDS and its metaphors*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1988. (Edició en castellà: *La sida y sus metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores, 1989).

Tàpies, Antoni, *La pràctica de l'art*, Barcelona, Ariel, Barcelona, 1970.

Thiebaut, Carlos, *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1990.

Tranche, Rafael R. (ed), *De la foto al fotograma: Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*, Madrid, Ocho y Medio, 2006.

Truffaut, François, *Le plaisir des yeux*, Paris, Flammarion/Cahiers du cinema, 1987.

Varda, Agnès, *Varda par Agnès*, Paris Cahiers du cinema et Cinè-Tamaris, Paris, 1994.

Varda, Agnès, *L'Île et Elle.*, Paris/Arles, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain/Actes Sud, 2006.

VVAA, *L'Île et Elle: regards sur l'exposition*. Paris/Arles. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain/Actes Sud, 2006.

Weinrichter, Antonio (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007.

Weinrichter, Antonio (ed.), *.DOC, El documentalisme en el siglo XXI*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastian, 2010.

Articles i entrevistes

Alberó, Pere, "Entrevista con Theo Angelopoulos", *Nosferatu*, nº24, maig 1997.

Aude, Françoise, "Conversation avec Agnès Varda", *Positif*, nº325, març 1988.

Balló, Jordi, *De cómo filmar al espigador*, *Cultura(s) de La Vanguardia*, 10 desembre 2003.

Balló, Jordi, *Wiseman, comedia humana*, *Cultura(s) de La Vanguardia*, 6 juliol 2006.

Bellour Raymond, "Varda ou l'art contemporain. Notes sur *Les plages d'Agnès*", *Trafic* nº 69, primavera 2009.

Bergala, Alain, "De la relación creador-criatura", *Cultura(s) de La Vanguardia*, nº 260. 20 juny 2007.

Blumenfeld, Samuel, "J'ai commencé à me filmer, puis j'ai parlé", *Le Monde*, 5 juliol 2000.

Bonnaud, Frédéric, "Entretien avec Agnès Varda", *Les inrocktupibles*, 4 juliol 2000.

Braucourt, Guy, "Faire un film a Hollywood", *Nouvelles littéraires*, nº 2253, 26 novembre 1970.

Cena, Olivier, "Une minute pour une image", *Telérama*, nº1724, 26 gener 1983.

Chevrie, Marc, "Concretiser la manque", *Cahiers du cinema*, nº358, abril 1984.

Cornudella, Jordi, "El dimoni de *Posseït*. Crònica autobiogràfica", *Llengua&Literatura* 13, 2002.

Daney, Serge, "Mur Murs et Documenteur", *Libération*, 24 gener 1982.

Davay, Paul, "L'Òpera-Mouffe", *L'Écran du Séminaire des Arts*, 24 gener 1961.

Delacour, Marie-Odile, "Plaisir d'amour en Iran", *Libération*, 9 març 1977.

Delorme, Stéphane, "Une vie bien remplie", *Cahiers du Cinema* n° 640, desembre 2008.

Domenach, Élise i Rouyer, Philippe, "Passer sous le pont des Arts à la voile", *Positif*, n°548, desembre 2008.

Douchet, Jean, "Le jeune cinema lui doit tout", *Arts* n° 276, 10 juny 1959.

Fieshi, Jean-André, Ollier, Claude, "La grâce laïque: entretien avec Agnès Varda", *Cahiers du cinema* n°165, abril 1965.

Fonalleras, Josep Maria, "Història de molt artificios ciutadà d'Anvers", *L'Avenç*, n° 374.

Gasperi, Anne de, "Mur, Murs/Documenteur", *Le Quotidien de Paris*, 21 gener 1982.

Gil, Paloma, Merino, Imma, "Entrevista a Jane Birkin", *Presència*, 3 juliol 1994.

Jarry, Marjolaine, "Les plages d'Agnès", *Le Nouvel Observateur*, n°2032, 18 desembre 2008.

Kaganski, Serge, "Ciné brocanté", *Les Inrockuptibles*, 4 juliol 2000.

Lejeune, Philippe, "Cinema et autobiographie, problemes de vocabulaire", *Revue Belge du Cinéma*, n°19, primavera 1987.

Loiseau, Jean-Claude, "Entretien avec Agnès Varda", *Premiere*, n°132, mars 1988.

Martin, Marcel, Nacache, Jaqueline, "Agnès Varda. Profession: documenteuse". *La Revue de Cinema* n°436, mars 1988.

Merino, Imma, "Duda y desafío del espectador", *Cultura(s) de La Vanguardia*, 23 març 2005.

Merino, Imma, "Una rica influència", *El Punt/Avui*, 24 setembre 2011.

Nacache, Jacqueline, "Jane B. par Agnès V. et Kung-Fu Master", *Revue du cinema*, n°436, març 1988.

Narboni, Jean, Toubiana, Serge, Villan, Dominique, "L'une chante l'autre pas: 1 Entretien avec Agnès Varda", *Cahiers du cinema*, n°276, maig 1977.

Navacelle Marie Christine de, Devarrieux Claire (eds), "Agnès Varda" a *Cinema du Réel*, Paris, Autrement, 1988.

Piazzo, Philippe, "Agnès Varda, glaneuse sachant glaner", *Le Monde/Eden*, 5 juliol 2000.

Prédal, René, "Agnès, par Varda", *Jeune cinéma*, n° 214, abril-maig, 1992.

Solis, René, "Varda, âges d'or et de plomb", *Libération*, 16 juliol 2007.

Tranchant, Marie-Noelle, "Les souvenirs sont comme bulles qui remontent", *Le Figaro*, 17 desembre 2008.

Tremege, Bernard, "Entretien avec Agnès Varda", *Jeune cinema*, n°52, febrer 1971.

Tremois, Claude-Marie, "Les 'Angelésés' d'Agnès Varda", *Télérama*, 20 gener 1982.

Varda, Agnès, "Filmer une ville ingrate", *Le monde diplomatique*, maig 1982.

Varda, Agnès, "Vers le visahe de Jacques", *Cahiers du cinema* n°438, décembre 1990, p.30-33.

Varda, Agnès, "J'habite Paris XIVé et pas Paris", *Libération*, 22 abril 2003.

FILMOGRAFIA D'AGNÈS VARDA

La Pointe Curte (1954)

Ô saisons, Ô châteaux (1957)

L'Opéra Mouffe (1958)

Du Côté de la Côte (1958)

Cleo de 5 a 7 (1961)

Les fiancées du pont Mac Donald (1961)

Salut les cubains (1963)

Le bonheur (1964)

Les enfants du musée (1964)

Elsa La Rose (1965)

Les créatures (1965)

Oncle Yanco (1967)

Black Panthers (1968)

Lions Love (1969)

Nausicaa (1970)

Daguerréotypes (1974-1975)

Réponse de femmes (1975)

Plaisir d'amour en Iran (1976)

L'une chante l'autre pas (1976)

Quelques femmes bulles (1977)

Murs Murs (1980)

Documenteur (1980-1981)

Ulysse (1982)

Les dites cariatides (1984)

7 p., cuis., s. de b... (A saisir) (1984)
Sans toit ni loi (1985)
T'as de beaux escaliers... tu sais (1986)
Jane B. par Agnes V. (1986-1987)
Kung-fu master (1987)
Jacquot de Nantes (1990)
Les demoseilles ont eu 25 ans (1992)
L'univers de Jacques Demy (1993)
Les cent et une nuits (1994)
Les glaneurs et la glaneuse (2000)
Deux ans après (2002)
Le Lion Volatil (2003)
Ydessa, les ours etc etc... (2004)
Quelques veuves de Nourmoutier (2004)
Les plages d'Agnès (2008)
Agnès de ci de là Varda (2011)